



universidade de aveiro

teoria, polípticos, praxis

TEO GRA FIAS

3
NÚMERO





FICHA TÉCNICA

Título

TEOGRAFIAS 3
Metamorfozes da Santidade

DIREÇÃO

Diretor

António Manuel Ferreira
antonio@ua.pt

Conselho de Direção

Isabel Cristina Rodrigues, Maria Eugénia Pereira, Maria do Rosário Cunha, Paulo Alexandre Pereira

Comissão Científica/ Editorial Board

Alex Villas Boas (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)
Alfredo Dinis † (Universidade Católica Portuguesa, Braga)
Igor Rossoni (Universidade Federal da Bahia)
José Carlos Seabra Pereira (Universidade de Coimbra)
Marcelo Tadeu Schincariol (University of Colorado at Boulder, USA)
Peter Stilwell (Universidade Católica Portuguesa, Lisboa)
Salma Ferraz (Universidade Federal de Santa Catarina)
A Direção

Conceção gráfica

Classica

Edição

Universidade de Aveiro
Campus Universitário de Santiago
3810-193 Aveiro

1.ª Edição

Novembro de 2013

Tiragem

500 Exemplares

Depósito Legal

342698/12

ISSN

2182-5998

Correspondência

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

Accitam-se permutas | We accept exchanges

universidade de aveiro



theoria poiesis praxis



FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA





Teografias – Literatura e Religião é o título de um projeto de investigação sediado na Universidade de Aveiro e financiado pela FCT (PTDC/CLE-LLI/103619/2008). Com a duração de três anos, o projeto pretende estudar a inscrição de alguns temas religiosos no discurso literário, privilegiando as literaturas em língua portuguesa.

O desenvolvimento da trilogia é o seguinte:

- (2011) – “Sentimento Religioso e Cosmóvisão Literária”.
- (2012) – “Gramáticas da Criação: Adão, Eva e outro mitos”.
- (2013) – “Metamorfoses da Santidade”.

METAMORFOSES DA SANTIDADE

- 9 Uma árvore de gestos.
Vazio e promessa na poesia
de José Augusto Mourão
Gonçalo Cordeiro
- 19 Al Berto nas doze moradas do sagrado
Isabel Solano de Almeida
- 33 Mulher sem nome: santidade (im)
possível – *Doroteia* de Hélia Correia
Maria Eugénia Pereira
- 41 Transfigurações do sagrado nos
contos de Cristóvão de Aguiar
Mónica Serpa Cabral
- 57 *Homo Sacer*: Francisco de
Assis e a (bio)politização da
santidade em José Saramago
Isabel Cristina Rodrigues
- 71 Santos para todos os tempos
Rosa Maria Goulart
- 81 O grotesco e o apelo do maravilhoso
em “Maria do Ahú”, de José Régio
Manuel José Matos Nunes
- 91 São Paulo, “Poeta da Loucura”, na
visão de Teixeira de Pascoaes
Margarida Santos
- 109 A sagração da luxúria,
segundo Raul Leal
Manuela Parreira da Silva
- 115 Hagiografias seculares:
metamorfose ou rotura?
Luís Machado de Abreu
- 123 A hagiografia em Raul Brandão –
para uma poética da santidade
Maria João Reynaud
- 131 Santas e Históricas: a neurose mística
na neo-hagiografia naturalista
Paulo Alexandre Pereira
- 167 Metamorfozes da santidade de um
santo irrequieto. “Como um vento de
morte e de ruína”: disforias anteriores
José Maria Rodrigues Filbo
- 173 *Orbe celeste*: histórias da perfeição
Sara Augusto
- 185 A santidade do poema: ascense
da forma, metamorfose dos
símbolos em Orides Fontela
Marcos Aparecido Lopes
- 199 As etapas da santidade
em Cecília Meireles
Noémia dos Santos Silva
- 215 A santidade como “aprendizagem do
pequeno sofrimento” no romance
Fronteira, de Cornélio Penna
Marcelo Tadeu Schincariol
- 239 Vozes do sagrado em *Lavoura
arcaica*, novela de Raduan Nassar
Luiz Gonzaga Marchezan
- 249 Entre Santos: metamorfozes da
sacralidade em Machado de Assis
Igor Rossoni
- 259 *Homo Viator* sentado: uma novela
de João Paulo Borges Coelho
António Manuel Ferreira
- 273 Adjetivar santos: um estudo
linguístico de pagelas
Rosa Lúcia Coimbra

- 287 **Profanando o improfanável:
fetos em arte**

Maria Aline Ferreira

- 303 ***A santidade em metamorfose*
entre a Teologia e a Literatura**

Alex Villas Boas

OUTROS ESTUDOS

- 323 **Literatura e Religião**

Francisco Maciel Silveira

- 333 **Entre o *pathos* e a salvação: uma
leitura do sentimento religioso
em *Os contos do tio Joaquim***

Fernanda Monteiro Vicente

- 353 **Deus e Diabo na ótica transgressora
de Machado de Assis**

Maria Heloisa Martins Dias

- 363 **O tópos do paganismo na crítica e
na estética literária: Pessoa e Botto**

António Fernando Cascais

METAMORFOSES DA SANTIDADE



Uma árvore de gestos. Vazio e promessa na poesia de José Augusto Mourão

PALAVRAS-CHAVE: oração, promessa, deserto, Génesis, Apocalipse.

KEYWORDS: pray, promise, desert, Genesis, Revelation.

1. À figura do homem em oração designou Michel de Certeau, em *La faiblesse de croire*, “cet arbre de gestes”, marcando com o sabor rilkeano da expressão a sua leitura da tradição cristã, orientada em torno de uma “faiblesse” original, para a qual poderíamos procurar correspondência na ideia de esperança redentora, numa fraqueza que se torna força ou numa forma de epifania que da ignorância conseguisse fazer modo de conhecimento. Esta fórmula dendrítica do que seria a vida religiosa desdobrar-se-ia em duas partes, oscilando entre o estático e o dinâmico: “d’une part, c’est un geste; d’autre part, c’est un lieu. Le geste, c’est de partir, et on n’en a jamais fini. Le lieu, c’est une pratique communautaire, un partage actif, l’instauration d’un «faire ensemble», et cela est aussi toujours à reprendre” (Certeau, 1987:26).

Tanto o gesto como o lugar não podem deixar de constituir a *topografia* do homem em oração, árvore de gestos e ponto a partir do qual o mapa de um espaço sagrado se desenha. Em si mesmo, este conceito de oração prolonga ainda um entendimento bíblicizante do mundo, o de uma árvore humana que une na sua extensão o céu e a terra e que a oração, por sua vez, de algum modo mimetiza: “la prière organise ces espaces avec les gestes qui donnent à un lieu ses dimensions et à l’homme une «orientation» religieuse” (*ibid.*: 31). De modo que a função do gesto não pode encontrar-se desligada do lugar em que toma forma e a que empresta sentido, sendo que desta interligação depende a orientação religiosa do homem que habita o lugar e preenche com a sua substância um movimento sagrado.

Se estas reflexões aqui convoco, é por entender como profundamente distintivo da poesia de José Augusto Mourão o tom de uma voz em prece, discursivizando-se em contínua oração. Voz sacerdotal, nela se unissonizam colectivamente os ouvintes ou seus leitores,

participes numa ritualização do chamamento do divino. Nesse sentido, poder-se-ia falar de uma poética da reiteração, cuja dimensão formulaica aceita a codificação de preceitos litúrgicos para se endereçar a um destinatário transcendente. São disso representativas as frequentes formas de titulação poemática, como “embolismo”, “ofertório”, “salmo”, “comunhão”, “vésperas”, “advento”, “momento penitencial”, “oblação” – todas elas abrigando poemas diferentes, unidos sob um mesmo nome e distribuídos pelos vários momentos de um percurso poético.

À oração do poema subjaz, no entanto, uma feição bidirecional: destinando-se ao divino, ela não se esgota nesse envio ascensional – é-lhe intrínseca a capacidade de retroagir sobre os que nessa mesma oração se unem, horizontalmente. Como nota Certeau, na linha do gesto comunitário anteriormente descrito, “si la prière aspire à rencontrer Dieu, le rendez-vous se situe toujours sur les terres de l’homme, au croisement de son corps et de son âme” (*ibid.*: 31). Tal voz, pluralizável na sua unidade, contém na verdade um “nós”, o “faire ensemble” de Certeau, e é uma voz que fala, não só *em vez de*, mas sobretudo *para* uma comunidade: a dos homens que querem ser ouvidos por Deus e se reúnem em torno de um representante que domine a arte da interlocução com o divino e os guie perante Deus.

A figura poética do guia encontra, assim, no profeta bíblico o seu arquétipo maior – lembra apropriadamente Tolentino Mendonça que “é um lugar profético a margem de onde nos fala” esta poesia (in Mourão, 2009:10). Este não pode ser outro que não o profeta-sacerdote, par que reúne na figura de Moisés, o interlocutor e o proferidor, subsumidos no ente que se dirige *a* e fala *por*. Subscritora universal do desidério humano, das suas misérias e aspirações, a voz do poeta ressoa na vasta planície do destino humano que, no imaginário tão bíblicamente marcado como é o da poética de José Augusto Mourão, se metaforiza na aridez do deserto, de onde ressalta a figura do poeta como condutor de almas e do homem como peregrino do mundo – a que o pensamento metafísico de Gabriel Marcel, no quadro de uma ontologia da fé e da esperança, designou *homo viator*, ser definido na sua busca pela transcendência.

O percurso da travessia no deserto é assim um dos eixos estruturantes da leitura que neste ensaio proponho, a par de outro que é o advento de um tempo apocalíptico, em que o princípio e o fim conseguirão sobrepôr-se em absoluta coincidência. Assim, a oração destes poemas consubstancia tanto a deambulação humana num mundo desertificado por deus, como dá voz ao seu chamamento, anunciando a revelação final de todas as coisas. Tais as isotopias que se entrelaçam num poema como “rezar”: “Deus, nós devoramos o tempo,/o espaço e o conhecimento [...] em nenhum lugar da cidade te encontramos [...] Deus, como nós nómada,/que a tua presença se realize de lugar em lugar/de estação em estação/e que a tua palavra se enraíze” (*ibid.*: 33, 34). Inquieto no espaço e no tempo, o peregrino procura na oração o lugar hierofânico onde Deus possa manifestar-se e a árvore, correlativo da palavra, ganhar raízes, com elas dando sentido ao gesto poético. De múltiplas raízes e nómada como nós, a metáfora dendrítica poderá tornar-se móbil de representação tanto de uma disseminação da procura como da frutificação do poema.

Segundo Luís Machado de Abreu, existe uma polaridade essencial que anima este universo poético, firmado entre a “liturgia de uma ausência” e uma “promessa de plenitude”, ou ainda “sempre a renascer entre a palavra imemorial que foi dita e o infinito feito verbo que nunca acabamos verdadeiramente de dizer” (Abreu, 2011:190). É ainda de um tal movimento de oscilação que aqui procurarei falar, indexando-o aos dois pólos onde esta poesia busca reunir-se, “o nome e a forma”. Com eles se diz a procura do divino ausente, em permanente incerteza do caminho, aquilo que nesta poesia flutua entre o “vazio verde” (Mourão, 2009: 21) do desamparo antropológico e o “êxtase branco” (*ibid.*: 231) do encontro teológico, a busca de uma resposta para a pergunta que tantaliza a poesia de José Augusto Mourão: “Deus escondido, onde estás?” (*ibid.*: 23). Na minha proposta, interessar-me-á portanto o modo como ela implica uma leitura assumidamente religiosa do fazer poético, nomeadamente reenviando para, convocando, burilando-se sobre um código de linguagem bíblica, que lhe confere uma singularidade ímpar na poesia contemporânea portuguesa: a de se colocar em plena circunstância anamésica, a de celebração do memorial eucarístico que, não só a contextualiza, mas que ela em si mesma encena e ritualiza.

2. Em “L’espace sacré et la sacralisation du monde”, Mircea Eliade traça um mapa topológico do sagrado, afirmando que “pour l’homme religieux, l’espace n’est pas homogène; il présente des ruptures, des cassures” (Eliade, 1965:25). A divisão fundamental entre continuidade e interrupção vai Eliade radicá-la ao momento hierofânico da sarça ardente, em que é dito a Moisés: “Não te aproximes daqui; tira as tuas sandálias dos pés, porque o lugar onde estás é uma terra santa” (Êxodo 3:5). Deste modo se instaura uma diferenciação qualitativa entre aquele lugar e todos os outros, segundo Eliade, “non-consacrés et pourtant sans structure ni consistance, pour tout dire: amorphes” (Eliade, 1965:25). Divisão e nomeação são, como lembra a lição do Génesis na linha de uma mitologia cosmogónica de raiz mesopotâmica,¹ gestos basilares de fundação do mundo e abrem lugar à instauração de um *axis* estruturador a partir do qual todas as coisas encontram o seu lugar: “la hiérophanie révèle un point fixe absolu, un centre” (*ibid.*: 26). Com base no centro se instaura o cosmos e se dispersa o caos, partindo da linha divisória ou fronteira que delimita o sagrado e o profano, o dentro e o fora. Plurais poderão ser as manifestações de um tal eixo: a pedra, o templo, a cidade – figurações possíveis de uma *imago mundi*. Ora, aquilo que não está no centro do mundo, fixa e imutavelmente, pertence ao invés à esfera da dispersão e da desordem: o mundo vazio.

Lugar de errância, de procura e de tentação, o deserto é, na poesia de José Augusto Mourão, um *topos* sem nome nem forma, em toda a sua inexprimível extensão. Este poderia corresponder, em termos de representação arquetípica, ao universo informe e vazio que precedia a criação do mundo, ou da qual o mundo teria vindo a existir – se nos circunscrevermos

¹ Remeto, neste ponto, para o ensaio de LaCocque, “Lézardes dans le mur” (1998), nomeadamente a recapitulação que faz da teoria do problema teológico da criação, segundo Gerard von Rad, e a confluência de várias tradições distintas e oriundas de diferentes fontes textuais.

ao *beresbit* do primeiro versículo bíblico. É a esse momento prévio à criação que o poeta faz remontar o seu “Salmo”: “quem às portas do deserto/se confia à imagem que lhe queima os olhos? [...] no niilismo presente se revê o tohu bohu originário / o vazio absoluto que precedia o mundo” (Mourão, 2009: 205). Em justaposição especular, a visão do deserto que se estende diante dos olhos pode comparar-se à desolação originária de um mundo por ordenar e, de algum modo, neste lamento se enuncia a melancolia de um paraíso perdido, essa omissão cometida pela história dos homens sobre a terra. Estar à porta pode configurar assim a expulsão do Éden, o exílio do lar primeiro, rumo ao ermo para lá do qual não há senão engano e ilusão, “imagem que queima os olhos” – outra forma ainda de dizer o *vanitas vanitatum* de tudo quanto existe debaixo do sol (Eclesiastes). A vida reduz-se então a uma variação da morte, um estado larvar de existência quando assim colocada sob o signo de *tehom*, o vazio oceânico do Génesis (1:2),² de acordo com a leitura de Eliade: “les régions inférieures sont homologables aux régions désertiques et inconnues qui entourent le territoire habité” (Eliade, 1965:42).

No entanto, este é o deserto que, embora partícipe da condição pré-genesíaca, sobreveio num momento posterior da história, após a queda adâmica e a expulsão do Éden. Trata-se, portanto, de um deserto percorrido pela ecúmena humana e que, por isso, se actualiza na saída do povo de Israel do Egito. Leia-se, em Êxodo 14:19-22:

O anjo de Deus, que caminhava à frente do acampamento de Israel, levantou-se, partiu e passou a caminhar atrás deles [...] Veio a colocar-se entre o acampamento do Egito e o acampamento de Israel. E houve nuvens e trevas, e iluminou-se a noite, e não se aproximaram um do outro toda a noite. Moisés estendeu a mão sobre o mar, e o Senhor fez recuar o mar com um vento forte de oriente toda a noite e pôs o mar a seco. As águas dividiram-se, e os filhos de Israel entraram pelo meio do mar, por terra seca, e as águas eram para eles um muro à sua direita e à sua esquerda.

Os elementos que permitiram a Gunkel, em *Creation and Chaos in the Primeval Era and the Eschaton*, a sustentação de uma tese de *Chaoskampf* poderiam aqui ser reconduzidos, pelo que creio defensável a leitura de que o episódio da travessia do Mar Vermelho reescreve nos seus elementos essenciais a criação do mundo, tal como narrada em Génesis, abrindo um novo capítulo na história dos homens: um contexto agónico em que se defrontam dois combatentes, a divisão das águas, o surgimento da terra seca, a referência à noite, à nuvem e às trevas por oposição à luz³.

Julgo que, nesta perspectiva, poderíamos ler com proveito o poema “Viagem no deserto”, que aqui tomarei como paradigmático, na medida em que nele se epitomiza uma travessia

² “No princípio Deus criou o céu e a terra. A terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas”.

³ Sobre a questão da luta com o caos nas teomaquias cosmogónicas (*vide* épico babilónico Enuma Elish), cujos resquícios estão presentes nas narrativas da criação, sapienciais e apocalípticas, recomendo a leitura de Bernard Batto (1992). *Slaying the Dragon. The Mythmaking in the Biblical Tradition*. Louisville: John Knox Press.

que representa o caminho do homem no mundo e uma ideia da vida humana em busca do amparo de Deus:

abre-nos, Deus, a porta
através das águas
para a grande viagem no deserto:
o combate com a morte no campo da vida,
a travessia dos limites, a nebulosa dos olhos

não se ensurdeça o nosso coração
porque a luta nocturna com o teu Nome
nos deixou no corpo marcas

dá-nos a graça de atravessar o riacho da vida
mesmo coxeando;
que caminhemos com a ligeireza
e a elegância do animal
que busca o esplendor do verdadeiro
nas coisas provisórias

e que desse combate com as imagens
nos aproximemos do horizonte da tua casa
donde vejamos as sementes do amor cobrindo a eira,

Deus que ligas o céu e a terra no teu Filho Jesus
e no Espírito (Mourão, 2009: 116)

Partindo do ponto liminar que é representado pela porta, o poeta coloca-se na linha que a antecede, de fora, pedindo para entrar desde o pórtico do poema. Esta linha divisória marca a passagem do profano ao sagrado, do provisório ao verdadeiro, e prolonga-se nas diversas referências à intersecção que pontuam o poema. Caminhar “através das águas”, como o poeta se propõe fazer, para além de uma prefiguração do episódio evangélico (Mateus 14:22-33), constitui uma referência directa à travessia do Mar Vermelho, protagonizada por Moisés, aquando da fuga do Egipto: atravessar as águas poder-se-á dizer o gesto de abrir caminho para a terra prometida, o “horizonte da tua casa”; mas não pode deixar de ser também uma reencenação da criação do mundo, o “combate com a morte no campo da vida”, também ele marcado pela separação primordial das águas (Génesis 1:6-10). Esta travessia fê-la Jacob (como a fará posteriormente Moisés), quando a meio da noite encontrou o anjo do Senhor e com ele lutou corpo a corpo, inquirindo o seu nome (Génesis 32:23-33). Jacob coxo, assim derrotado pelo anjo vencido, é a figura que anuncia as marcas do corpo do peregrino que atravessa “o riacho da vida”, de combate em “combate com as imagens” provisórias, até ao recontro definitivo com “o esplendor do verdadeiro”.

Na lógica da prefiguração bíblica, que uma leitura alegórica autorizaria, este é o percurso do homem sobre a terra à luz do imaginário pascal, que remonta à libertação primeira

do povo de Israel, sob o fardo da história e do exílio, e culminando no cumprimento pleno da expiação do cordeiro, o da remissão universal do pecado. A ideia de resolução da miséria da história humana é, no poema, veiculada pela ligação entre “o céu e a terra”, que surge no verso final: a figura de Cristo seria então a concretização da hipostasia, o lugar onde divino e terreno se reúnem, o *gesto* de descida e subida simultânea pelo *axis mundi*, em que se interseccionam os planos horizontal e vertical. Recordemos, com Gilbert Durand, que o eixo do mundo é “résumé cosmique et cosmos verticalisé” (Durand, 1980:393) e que nele se atualizam tanto a escada do sonho de Jacob, como a subida de Moisés ao monte da revelação (cf. Génesis 28:11-19; Êxodo 19).

Entre o combate e o horizonte da casa, vemos então desenhar-se um destino de viagem que possa superar a pura dimensão da errância. A paisagem poética, embora marcada por referências ao caminho, à “areia dos dias”, às “cores do deserto” (Mourão, 2009: 142), não deixa de ser um percurso em busca de direção: esta é “a nossa viagem a caminho do teu Nome” (*ibid.*: 73). Repare-se que um dos traços fundamentais nos vários ciclos da revelação teofânica é a procura de um nome, que está para lá dos limites do traduzível, como defende Paul Ricoeur em “De l’interprétation à la traduction”, e por isso se situa no âmbito da epifania e da promessa de sentido (Ricoeur, 1998). Compreende-se deste modo que, na senda da luta de Jacob (Génesis 32:30) e da questão colocada por Moisés (Êxodo 3:13), o poeta interroga o “Deus absconditus”: “devemos procurar-te naqueles que sobem à montanha/ para molhar as mãos de luz e transfigurar-se?/(na solidão dos montes apalparei a tua face?/ na limpidez dos rios e nas palavras/com que fizeste o mundo verei a tua mão correndo)” (Mourão, 2009: 23). Assim, qual Moisés reinventado, o poeta faz seu o desejo exprimido pelo profeta que, depois de perguntar a Deus pelo seu nome, lhe pede a contemplação do seu rosto, ou da sua forma: “mostra-me a tua glória” (Êxodo 33:18). O relato bíblico, porém, insiste no *topos* da invisibilidade de Deus: “Quando a minha glória passar, colocar-te-ei na cavidade do rochedo, e cobrir-te-ei com a minha mão, até que eu tenha passado. Retirarei a minha mão e poderás então ver-me por detrás. Quanto à minha face, ela não pode ser vista” (Êxodo 33:22-23). Aquilo que de Deus nos chega terá de ser a sua mão, instrumento criativo pelo qual veio o mundo à existência, na linha da fonte elohística (a do deus oleiro), já que este é um Deus que, oculto ou de costas, fala apenas “na limpidez dos rios”. O nome e a forma, fórmulas de auscultação poética de uma essência inapreensível, terão de ser reconduzidas ao lugar de meras *deixis*, pois que Deus não é mais do que uma presença vazia, um “rumor” de si mesmo: “porque se ouvem passos e nenhuma forma/de Deus nem mesmo o nome temos// ouço o trote do teu nome a rolar nas pedras [...] só não se vê o rosto” (Mourão, 2009: 291).

O mundo vazio torna-se assim um reflexo especular daquele que o criou e, através dele, se torna manifesto ou *re-velado*, num misto de aparição e ocultamento. O deserto não pode, nesta perspectiva, deixar de ser uma representação do lugar que Deus deixou vazio, do Deus que não é visível nem pronunciável e, por essa mesma via, apofaticamente se define. Mas,

para lá do que nos diz sobre Deus, a prece poética fala também dos homens que nela e por ela se exprimem. Reside, pois, aqui um sentido tropológico que, segundo Agostinho de Dácia, serviria à condução moral da vida humana: “moralis quid agas”. É esse um dos efeitos de leitura do poema “glosa”:

a nós que somos como um deserto
 nós somos só o rumor horizontal, vazio
 que a voz nos faça sair da nossa tenda da consciência
 faça-nos a voz deixar o oásis dos sentidos
 e errar pelas clareiras do presente aberto
 ao encontro do sol que está em nós (*ibid.*: 267)

Imagem da vida como travessia e de Deus como ausência, o motivo do deserto conserva ainda o potencial poético de abranger os que nele transitam, operando a sinédoque de si mesmo: o deserto são os seus peregrinos. A experiência do vazio não poderá ser apenas a que permeia uma ideia do divino, ela está também na essência de um “rumor horizontal”, de uma experiência do humano. Ouve-se então o apelo à saída de si, da “tenda da consciência” e do “oásis dos sentidos”, aquilo que em nós nos isola do mundo, rumo a uma errância viática que nos permitiria uma recolocação do vórtice espaciotemporal no nosso presente desértico: errar é ir em busca de Deus, estrela última que nos guia no vazio, “o sol que está em nós”. A energia que convida ao movimento, porém, não deixa de ser a de uma “voz” que fala e que, a si mesma, deseja consignar a reordenação do mundo pela enunciação do *fiat* primordial: “faça-nos a voz”. Quem fala não é outro senão o poema, a oração em movimento, errando “pelas clareiras do presente aberto”.

3. Em “Archetypal criticism”, capítulo de uma das suas obras cimeiras, *Anatomy of Criticism*, Northrop Frye desenvolve um dos pilares da sua teoria literária, o conceito de “apocalyptic imagery”. Nele se consubstancia uma linguagem de entendimento do mundo que, na linha de William Blake, faz remontar à Bíblia o grande código da arte: “the world of mythical imagery is usually represented by the conception of heaven or Paradise in religion, and it is apocalyptic, in the sense of that world already explained, a world of total metaphor, in which everything is potentially identical with everything else, as though it were all inside a single infinite body” (Frye, 1990:136). A partir desta asserção torna-se evidente que um dos contributos mais importantes do trabalho de Frye foi o de reabilitar uma ideia de macroestrutura bíblica, de sustentação literária, que com base num paradigma de cariz tipológico (ou figural, como diria Auerbach) lhe permite defender a articulação entre a parte e o todo, de que depende a unidade do edifício bíblico do ponto de vista narrativo, simbólico e retórico. Segundo Frye, o Apocalipse seria a súpula cupular de todas as metáforas anunciadas desde o Génesis, para ali virem a alcançar o seu pleno cumprimento, na coincidência absoluta entre o que foi e o que virá a ser.

Apesar de circunscrita à sua condição exílica, profundamente acometida da lucidez de um vazio presente, a poesia de José Augusto Mourão compreende-se dentro de um arco de sentido que pressupõe um início e um fim, bíblicamente constituídos. Nessa linha vão os múltiplos reenvios para uma ideia de re-começo, que implica uma nova invocação do verbo poético, e demiúrgico no caso vertente. No poema “Génesis” lê-se:

Deus que inscreveste a palavra e os seus efeitos
no imenso laboratório cósmico
onde se inventam as formas da realidade criada,
as estruturas do mundo e as suas potencialidades;
tu separas o que deve sê-lo para que,
da totalidade inicial, em seu lugar
um universo diferenciado surja

Deus que assistias à travessia sem regresso
e sem fim do mundo,
até chegar à margem
onde alguém às coisas desse um nome novo [...]
que a tua mão dê força à nossa mão
para que atravessemos a água da torrente com algum sol de esperança
e à face do mundo acrescentemos as formas da diferença
feliz e da beleza (Mourão, 2009: 85-86)

Numa retórica de permanente invocação, associada a mecanismos de diérese e amplificação hipotáctica, Deus é aqui, como de resto transversalmente na poesia de Mourão, repetidamente identificado como destinatário do poema-oração. Repare-se que o conteúdo da prece se circunscribe a apenas um verso – “que a tua mão dê força à nossa mão” –, enquanto o poema se constrói em torno da dilatação dos atributos divinos. O desidério veiculado pela forma verbal “dê” exprime volitivamente a substância da prece, que assenta num voto de prolongamento do poder criativo, de uma mão a outra mão, sinédoque da presença revelada de Deus. O apelo que aqui toma forma endereça-se a um Deus cuja criação não está ainda terminada, cujo génesis não foi encerrado. Este é um mundo em aberto, e aberto à diferença ou, em sentido derridiano, à disseminação e à plurimanifestação de sentidos do mundo como possibilidade ou “imenso laboratório cósmico”. Esta é, de facto, a promessa do Apocalipse: “novos céus e nova terra” por ação de um *fiat* reinventado – “Eis que faço novas todas as coisas” (Apocalipse 21:1, 5).

Há, no entanto, entre o poema e o seu arquitepo bíblico uma *diferença* essencial, que é a da voz. O poema é pura voz humana e, se ele de algum modo procura representar Deus pela acumulação dos seus atributos, nele não há irrupção teofânica outra para além do verbo em si mesmo. Apesar de o mundo ser contínua criação, “onde se inventam as formas da realidade”, a ação demiúrgica parece remeter-se todavia ao pretérito: “Deus que inscreveste”,

“Deus que assistias”. Urge pois resgatar o sentido original da criação, de que o poema se faz arauto, sendo que essa urgência é talvez a marca mais distintiva da sua genealogia apocalíptica: depois da “travessia sem regresso/e sem fim do mundo”, é preciso chegar à “margem/onde alguém às coisas desse um nome novo”. Atravessar de novo as águas da torrente e dar nome às coisas, no dizer do poema, configura esse gesto criativo por excelência que da totalidade dividida faz nascer “um universo diferenciado” ou acrescentado. Sobre o palimpsesto da criação primeira, de onde deriva e de que é ainda manifestação, o poema acrescenta “as formas da diferença/feliz e da beleza” e aí encontra o *nome e a forma* que desde sempre demanda e que está na sua essência mesma.

Se, como defende José Augusto Mourão no seu prefácio a *The Sense of an Ending*, “o apocalipse em vez do *pathos* da desocultação ou vontade de controlo, foi radicalmente a crítica do tempo presente, a energia criadora que ligava, a vigilância ética” (Kermode, 1997:19), então o que nesta poesia pode ser lido como apocalíptico não é tanto o sentido cataclísmico do fim último das coisas, de um juízo final, mas de uma *parousia* – aquilo que no título deste ensaio designei por *promessa* mas que poderia ser também vertido como *presença*. De facto, a voz destes poemas não chegou nunca a sair do deserto, o seu presente faz-se da mesma matéria que o passado e o futuro, é a síntese dos contrários, como se lê em “o arco e a seta”: “conversem as idades e os afectos/o que permanece e o que flui/a amendoeira e o rio, o arco e a seta//abracem-se a génese e o devir” (Mourão, 2009: 296) – no que é ainda pertinente a leitura de Frye de uma imagologia apocalíptica, segundo a qual “everything is potentially identical with everything else”.

É precisamente de uma tal injunção que vivem os versos de “Pentecostes”, que em si sugerem uma forma: “fechemos o círculo/façamos deste lugar um templo de louvor/porque este é o tempo de adorar/em espírito e verdade” (Mourão, 2009: 297). Descrever o círculo fechado, pronto a recomeçar sobre si próprio, sem início nem fim, “total metaphor” (Frye), é um modo de implicar o círculo hermenêutico da leitura, compreendendo que o Pentecostes só foi possível porque houve um dia a torre de Babel (o que um prefigura o outro cumpre, na lógica da tipologia bíblica). Na verdade, o mundo e o futuro são o aqui e o agora: por isso pode o deserto ser um templo e este o momento de “adorar em espírito e verdade” (João 4:23-24), citação das palavras de Cristo à Samaritana, à beira do poço – também ele um eixo, criador de mundos, que liga a água à terra seca.

Assim sendo, estão criadas as condições para a suprema convocação, a do gesto apocalíptico que percorre esta poesia e que se encerra na expressão “Vem”, do fecho do rolo sagrado (Apocalipse 22:17, 22). Como nota Derrida, “*Vem* não anuncia este ou aquele apocalipse: ele já ressoa de um certo tom, ele é em si mesmo o apocalipse do apocalipse, *Vem* é apocalíptico” (Derrida, 1997:71). Mais do que anunciar um acontecimento futuro, a invocação excede a mera afirmação ou o seu tom imperativo; trata-se antes de um modo de fazer, de natureza performativa que, por isso, não se esgota na palavra: “é o gesto na palavra” (*ibid.*: 70).

Lugar de revelação, a poesia assume-se como oração e invocação que se dispõe a acolher em si mesma a presença criadora. É, por isso, profundamente significativo que, em "veni Sancte Spiritus", se inscreva a culminante marca do fim: "VEM, ESPÍRITO QUE LAVRAS A TERRA,/VEM, ARTÍFICE DO MUNDO!" (Mourão, 2009: 189). Derradeiro gesto na palavra, maiusculado e vocal, simultaneamente *geste de partir* e *lieu de partage*, a vinda tem tanto de promessa como de presença, e a ela cabe a transfiguração do mundo, lavrando-o e submetendo à ordem o caos, ao templo o deserto. Desse chão sagrado renascerá a árvore original, cujos gestos abrigarão uma comunidade de homens e de leitores, novas árvores para um mesmo gesto.

Bibliografia

- ABREU, Luís Machado (2011). "Ressonâncias da palavra em José Augusto Mourão". *Teografias* 1. Coordenação de António Manuel Ferreira. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- BÍBLIA dos Capuchinhos (1993). Edição de Herculano Alves. Lisboa: Difusora Bíblica.
- CERTEAU, Michel de (1987). *La faiblesse de croire*. Paris: Éditions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1997). *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em filosofia*. Lisboa: Vega.
- DURAND, Gilbert (1980). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.
- ELIADE, Mircea (1965). *Le sacré et le profane*. Paris: Éditions Gallimard.
- FRYE, Northrop (1990). *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- GUNKEL, Hermann (2006 [1895]). *Creation and Chaos in the Primeval Era and the Eschaton. A Religio-Historical Study of Genesis 1 and Revelation 12*. Michigan: Eerdmans.
- KERMODE, Frank (1997). *A sensibilidade apocalíptica*. Lisboa: Edições Século XXI.
- MOURÃO, José Augusto (2009). *O nome e a forma. Poesia reunida*. Lisboa: Pedra Angular.
- RICOEUR, Paul e André Lacocque (1998). *Penser la Bible*. Paris: Éditions du Seuil.

.....

RESUMO

Este ensaio busca ler a poesia de José Augusto Mourão, destacando o que nela remete para uma representação bíblica da condição peregrina do homem sobre a terra. Reconhecer nesta poesia uma forma de oração transfiguradora do mundo, torna possível fazer do futuro um agora e do deserto um templo universal.

ABSTRACT

This essay aims to provide a reading of the poetry of José Augusto Mourão, highlighting the way it draws a biblical representation of man as a pilgrim on earth. His poetry also claims for a particular understanding of pray as a transmutational way of transcending the world, since it metamorphoses both time and space: future becomes present and desert a universal temple.

Al Berto nas doze moradas do sagrado

PALAVRAS-CHAVE: Al Berto, *O Medo*, Georges Bataille, poesia, sagrado, experiência interior, transgressão, erotismo, sacrifício.
KEYWORDS: Al Berto, *O Medo*, Georges Bataille, poetry, sacred, inner experience, transgression, erotism, sacrifice.

"a escrita é a minha primeira morada de silêncio"

AL BERTO, "Doze moradas de silêncio"

O Medo, obra em que Al Berto reuniu a sua poesia, acrescentando-lhe alguns fragmentos diarísticos, foi editado pela primeira vez em 1987. A capa apresentava o próprio poeta, retratado no mesmo ano pelo fotógrafo Paulo Nozolino, numa encenação em homenagem a Caravaggio (Fig. 1). Esta e outras fotografias que figuram nas capas ou no interior dos livros de Al Berto foram já objeto de análise por Manuel de Freitas (2005), sublinhando este autor o seu carácter paratextual, na medida em que se oferecem a uma leitura conjunta com as palavras. Tal como estas, as fotografias são autorrepresentações dramáticas, assumindo por vezes uma elevada complexidade cénica.

Partiremos, pois, da capa de *O Medo* para introduzir uma abordagem que aproximará a obra poética de Al Berto da temática das "metamorfozes da santidade", do heterodoxo, do sagrado. Nesta fotografia, vemos Al Berto numa pose que tanto tem da beleza de um jovem São João Batista, de corpo semi-nu envolto num pano vermelho, como da expressão de uma Maria Madalena, os olhos fechados, em prostração extática – Maria Madalena, a transgressora; João Batista, o martirizado por se opor à transgressão. O corpo, objeto sensível, contrasta com o interior secreto sobre o qual se fecham as pálpebras.

O rosto iluminado lembra dois versos do poema 11 de "Trabalhos do olhar":

[...]

tenho uma iluminação de astros rebentando do arco-íris da noite

quando abro o diafragma todo para as linhas oblíquas do rosto em telha quase rubra¹ [...] (*M.*: 219)

¹ Por uma questão de ordem prática, passamos a utilizar a abreviatura "M" nas referências à edição de *O Medo* utilizada na elaboração deste artigo (Al Berto, 2005).

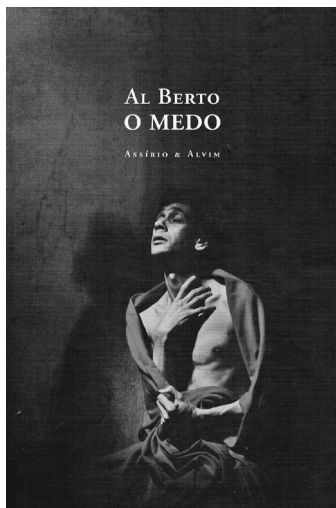


Fig. 1 – Capa de *O Medo*, de Al Berto (edição de 1987 e edições posteriores).

As mãos parecem encenar as do poema “Auto-retrato com revólver”, com a mão que “aprendeu o silencioso ofício” (*M.*: 170) a circundar a garganta, sugerindo a angústia e o medo da escrita, temas recorrentes na poética al bertiana: “que dor é esta quando escrevo? [...] sempre tive medo quando começo a escrever” (*M.*: 19). O ambiente envolvente é o da clausura, do espaço fechado, dos quartos vazios da Quinta de Santa Catarina. Este espaço de clausura e solidão em que o corpo se imobiliza para escrever é múltiplas vezes referido nos textos de Al Berto.

Não se trata apenas, portanto, de uma representação das representações pictóricas de Caravaggio. É o próprio Al Berto que aqui se figura, de forma assumidamente encenada, remetendo para traços da sua obra poética: a escrita autobiográfica, confessionalista, a imobilidade, o silêncio, a noite, a insónia, o corpo, a fotografia, os dois eus, Al Berto e Alberto Raposo Pidwell Tavares. E, tratando-se de uma encenação, ela remete também para o tema da mentira, do simulacro, da imitação, do “fingimento sibilante das palavras” (*M.*: 165), das palavras como “única mentira suportável” (*M.*: 354).

Esta fotografia, tomada como elemento paratextual, leva-nos às “metamorfoses da santidade” em Al Berto, às suas moradas do sagrado, já que representa uma peregrinação até ao sagrado pela via do horror, das trevas, do excesso, da transgressão. Ela exhibe uma espécie de acordo entre êxtase religioso e volúpia sexual, a que poderíamos chamar santidade da transgressão, uma santidade que o cristianismo desconhece e cujo objetivo não é a salvação, mas a vivência de uma experiência mística que pretende chegar aos limites do possível, forçando esses limites, sistematicamente colocando o objeto desejado mais longe, para atingir o êxtase nesses momentos em que o sujeito vislumbra uma falha, um rasgão nos limites do próprio ser.

Numa entrevista a Francisco José Viegas (1989), ao enumerar os livros que levaria consigo “para a eternidade”, Al Berto justifica deste modo algumas das suas escolhas:

“A noite tem a ver com Genet. A fuga, com Rimbaud. O lado místico com Bataille. Sade, com o imprevisto. O lado excessivo [...], com Baudelaire” (Viegas, 1989: 14). Sabemos ainda que, em 1977, no âmbito da sua breve atividade editorial, chegou a adquirir os direitos de publicação de *L'Abbé C.*, uma das novelas de Georges Bataille².

Esta afinidade entre Al Berto e Bataille, sentida pelo primeiro, seria possivelmente recíproca se Bataille tivesse conhecido Al Berto. E a exploração de uma tal afinidade oferece-nos uma via para uma outra leitura de Al Berto, a leitura do seu “lado místico”, da sua santidade da transgressão. A obra de Georges Bataille, centrada no erotismo e na morte, oferece uma lente polifacetada através da qual a arte – mais especificamente, no caso que nos ocupa, a literatura – pode ser discutida tendo em conta o papel da transgressão e a noção de subjetividade; uma lente de negatividade subversiva e radical que resulta do conceito de sagrado que, em Georges Bataille, é o ponto de partida e de chegada de todos os outros conceitos: “A minha investigação teve em primeiro lugar um objeto duplo: o sagrado e, depois, o êxtase” (Bataille, 1973: 97)³.

Pela lente de Bataille, veremos como, para Al Berto, a angústia resultante da consciência da insuficiência humana e o reconhecimento da descontinuidade do ser culminam numa nostalgia da continuidade perdida (Bataille, 1987) que encaminha o sujeito para a comunicação – noção que, em Bataille, é o mesmo que sagrado –, através de uma arena de desordem, desintegração, erotismo, sacrifício e morte. Essa necessidade de continuidade com o todo, com a existência – que é em simultâneo desejo de conhecer os limites próprios – pode ser alimentada por uma experiência estética solitária, a que Bataille chama experiência interior, centrada na *déchirure*, na angústia. Esta experiência serve-se da razão discursiva, pois só ela possui os mecanismos que permitem ao discurso efetuar a sua própria suspensão, um silêncio que só acontece “quando o discurso (processo normal e desajeitado usado pelo pensamento) serviu apenas como introdutor” (Bataille, 1973b: 442). Neste contexto, a escrita é um ato de sacrifício (a noção de sacrifício em Bataille tanto afeta o sacrificador como o sacrificado) e também de impossibilidade, já que é sempre ausência, logo, ininteligibilidade. Para Bataille, “a [verdadeira] poesia conduz ao mesmo ponto que todas as forma do erotismo: à indistinção, à confusão de objetos distintos. Ela leva-nos à eternidade, à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é «l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil⁴»” (1987: 30).

O que encontramos em Al Berto é a perseguição do mesmo objeto e em moldes semelhantes. Al Berto reconhece a descontinuidade do ser: “aceito / a humildade de viver sozinho” (*M.*: 355). A comunicação, a ascensão ao sagrado, faz-se por um caminho de desordem, de

² Esta aquisição é referida por Golgona Anghel, na sua biografia de Al Berto (Anghel, 2006), ainda que a obra seja aí, certamente por lapsos, atribuída a Tony Duvert.

³ Todas as citações de obras em língua estrangeira se encontram traduzidas. As traduções são da responsabilidade da autora deste artigo.

⁴ Bataille cita, aqui, versos de um poema de Rimbaud: “Elle est retrouvée. / Quoi? L'éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil.”

desintegração, e os veículos usados são o erotismo, o sacrifício, a própria poesia. Da mesma forma que há uma procura da morte, aterradora e desejada, porque o sujeito sabe que ela representa a única continuidade possível. O desejo de continuidade com o todo, com a existência e com a transcendência, implica o desejo de conhecer os limites próprios, para os poder transgredir, e aqueles são alguns dos meios que permitem esse conhecimento e essa transgressão. Por isso, as práticas de transgressão decorrentes da nostalgia da continuidade perdida, na obra de Georges Bataille como na de Al Berto, encontram-se intimamente ligadas aos temas do erotismo, do excesso, da morte.

Plasmada na obra de Al Berto, está ainda a mesma experiência interior de que fala Bataille e a que já aludimos, uma experiência que, no caso do poeta, chega a culminar na representação da própria morte. O homem que deu corpo ao poeta já tinha sintomas da doença que o vitimaria meses depois do momento em que apresentou estas palavras no Coliseu de Lisboa⁵:

[...]

o que vejo já não se pode cantar.

recomeço a fuga, a última, a nela hei de morrer de olhos abertos, atento ao mínimo rumor, ao mais pequeno gesto – atento às metamorfoses do corpo que sempre recusou o aborrecimento.
o que vejo já não se pode cantar.

caminho com os braços levantados, e com a ponta dos dedos acendo o firmamento da alma.

espero que o vento passe... escuro, lento. Então, entrarei nele, cintilante, leve... e desapareço.
(*M.*: 644)

E é talvez por isto que a obra de Al Berto exerce tanto fascínio: ela constitui um sacrifício – outro conceito bataillano, que deriva dos estudos antropológicos deste autor. No sacrifício, há a comunicação de uma angústia conducente ao êxtase que é partilhada pela assistência, neste caso, pelos leitores. A assistência participa num ato de revelação da morte, de revelação da continuidade do ser descontínuo que ocorre no momento da rutura. O sacrifício é da esfera do sagrado, já que revela, no momento em que o ser descontínuo é sacrificado, aquilo que cada um dos assistentes nunca poderá contemplar: a sua própria morte (Bataille, 1987).

Com a poesia de Al Berto, uma outra forma de sacrifício se opera ao nível do discurso. Este serve a experiência interior, conduzindo o sujeito à transgressão, ao sacrifício das palavras. Conforme já referimos, a experiência interior usa a razão discursiva, uma vez que só esta possui os mecanismos que permitem ao discurso transgredir-se, efetuar a sua própria suspensão, o seu silêncio. O discurso, enquanto processo usado pelo pensamento, serve como introdutor da sua própria anulação (anulação do pensamento e do discurso em simultâneo), da sua chegada ao silêncio:

⁵ Versos de um dos últimos trabalhos de Al Berto, “Morte de Rimbaud dita em voz alta no Coliseu de Lisboa, a 20 de Novembro de 1996”.

de fusão entre sujeito e objeto, sendo que o sujeito é o não-saber e o objeto o desconhecido: “O «si mesmo» não é o sujeito isolado do mundo, mas um lugar de comunicação, de fusão do sujeito e do objeto” (Bataille, 1973: 21). Nesta descida à noite da existência, um mergulho em vórtice na angústia extrema até à mais completa nudez⁷, o ser humano encontra-se com a sua própria insuficiência, no ponto em que se põe em causa a si próprio.

A mesma ideia, aqui com outros desenvolvimentos, se encontra nestes excertos do longo poema “A seguir o deserto”, que teve edição autónoma em 1984:

[...]
 continuar a escrever sempre o mesmo livro de maneiras diferentes
 um dos tratamentos é o de enxertar plantas carnívoras nos órgãos respiratórios
 extrair o cérebro substituindo-o por um simples aquário vazio
 [...]
 procuro-te obsessivamente na melancolia das mãos
 porque só o ato de morrer muitas vezes compensa
 e foi necessário que fizéssemos uma serra para cortar os pulsos
 de uma espada a fizemos
 e com uma cana-da-índia de rota fizemos uns foles para atear o fogo
 mas no fundo sabemos que não podemos continuar a adiar a morte
 pintei nos ombros umas asas de coral para me evadir
 abandonei a casa e as notas rabiscadas rapidamente
 as emendas as manchas de tinta azulada nos dedos
 os manuscritos ilegíveis
 a poeira dum olhar preso ao vício feliz das palavras
 a escrita
 a indelével respiração do poema
 o fluxo do grito o eco lacustre dos dedos tamborilando no sono
 a casa vazia
 e a janela onde debrucei o que me restava da vida
 levei dez dias de viagem
 até que a noite me recebeu como um ressurgido do outro lado do corpo
 e nada direi sobre o deserto
 nem deixarei sequer um inédito
 [...] (M.: 349)

Desta forma, toda a obra de Al Berto pode ser lida como uma experiência interior bataillana, um “continuar a escrever sempre o mesmo livro de maneiras diferentes” para “extrair o cérebro substituindo-o por um simples aquário vazio”, ou seja, encontrar-se com o ininteligível através da escrita. Novamente nos encontramos perante uma escrita que dá

⁷ O termo “nudez” não foi aqui usado de forma ocasional, já que remete para o paralelismo que o próprio Bataille estabelece entre o êxtase induzido pela experiência interior e o que decorre da atividade erótica dos corpos, em que os amantes se desnudam.

acesso à morte pelo “aquário vazio” do não-saber, uma escrita que implica a própria dissolução do sujeito. A morte é procurada obsessivamente através da escrita, porque “o ato de morrer muitas vezes compensa”; esta morte é, aliás, equivalente à “petite mort”, à perda, à dissolução do sujeito no ato erótico (Bataille, 1987). Tal como o erotismo, também as palavras possibilitam a experimentação que da morte é possível através do “vício feliz das palavras”. Por fim, a derradeira e inevitável viagem levará o sujeito à noite que o “recebeu como um ressurgido do outro lado do corpo”. E no silêncio da palavra, onde o sujeito nada dirá, ocorre a morte da obra-simulacro, da obra inexistente, porque as palavras foram apenas um meio para atingir o seu próprio silêncio e essa inteligibilidade e impossibilidade é que são a verdadeira poesia. Este pano de fundo implica a consideração da escrita enquanto dramatização, simulacro, o que conduz às noções de autoficção e de “morte do autor pela sua própria obra” (Bataille, 1973: 174).

As palavras mentem, só o silêncio é verdadeiro, ainda que seja “de medo e de sal” (*M.*: 112). Contudo, as palavras oferecem um meio de chegar ao silêncio, porque este não é senão a despesa excessiva de palavras. A parte maldita das palavras é, pois, necessária àquilo que só o silêncio pode exprimir no seu encontro com o incognoscível. Se o silêncio é a verdade, a escrita constitui os restos do ritual que precedeu a entrada na verdade do silêncio.

Al Berto considerava a poesia a única linguagem possível, aquela que permitiria falar com Deus se Ele existisse. Na verdade, o que isto significa é que o poeta tinha consciência da impossibilidade de uma tal linguagem. As palavras são, mas importa mais aquilo que não são, aquilo que fica fora delas, na zona da fuga, do não-ser, do silêncio que as palavras registam (porque necessárias) em simulacro. Assim se compreende o ódio da poesia⁸: esse ódio faz parte do próprio processo poético e só ele pode anunciar o advento de uma verdadeira poesia que apenas se consegue com ruturas, sucessivas transgressões operadas pelo “crime de escrever” (*M.*: 354). O ódio é-o apenas em relação ao que é uma ausência e, em nosso entender, esse ódio é uma das componentes do medo em Al Berto. A própria palavra “poesia” é odiosa porque não é senão um simulacro, ao referir-se a esse “fingimento sibilante das palavras” que mima o inatingível:

[...]

a escrita é um marulhar incessante
imito a paisagem como se te imitasse, ou te escrevesse

teu corpo dilui-se nos ossos da página, contamina as cartilagens das sílabas
resta-me o fingimento sibilante das palavras
caminho pelo interior das dunas, apago o rasto de tinta acetinada, sou terra num
[texto onde não encontro água

[...] (*M.*: 165)

⁸ *Haine de la poésie* é o título de um livro de Bataille, mais tarde republicado com o título *L'impossible* (v. Bataille, 1991) já que, segundo o autor, quase ninguém entendia o sentido do primeiro título.

Entendendo a escrita como processo que, através do fingimento, possibilita ir mais além, ao ponto de fusão entre o sujeito tornado não-saber e o objeto que é o desconhecido, a verdadeira poesia é uma rutura dos limites do sujeito na confrontação da sua subjetividade com o movimento do universo, a rutura para a qual contribuíram os foles feitos “para atear o fogo”. A imagem que Bataille dá desta ligação íntima, desse ponto de fusão, é precisamente a da chama, a de um sujeito que queima e se consome. A fluidez dos movimentos da chama não pode ser contida dentro dos limites do sujeito a não ser que se rompam esses limites. A poesia como comunicação participa, desta forma, na despersonalização da identidade, na fusão do sujeito com o universo, na supressão do sujeito.

A escrita é, assim, um ato de sacrifício, sacrifício da palavra e sacrifício do próprio sujeito que nela se implica e que com ela se imola. Mas também é impossibilidade, ausência, conduz ao mesmo ponto que todas as forma de erotismo: à indistinção, à confusão de objetos distintos. Ela leva à eternidade, à morte e, pela morte, à única forma de continuidade. Conduz ao instante do nada que ilumina, ao momento em que “a noite é também um sol” (Bataille, 1973: 8)⁹ ou, como diz Al Berto:

[...]
 muito longe
 no segredo desse lugar único
 em que a escuridão da noite parece eterna claridade
 (M.: 393).

O que interessa não é o resultado da experiência interior, mas o processo, a que Bataille também chama suplício. Este suplício, a persistência na *déchirure*, na agonia da ferida aberta é, em Al Berto, a “difícil arte da melancolia” (M.: 551):

[...]
 e ao anoitecer adquires nome de ilha ou de vulcão
 deixas viver sobre a pele uma criança de lume
 e na fria lava da noite ensinas ao corpo
 a paciência o amor o abandono das palavras
 o silêncio
 e a difícil arte da melancolia
 (M.: 551)

É a persistência na dor que torna difícil esta melancolia. Mas, paradoxalmente, ela é fonte de prazer. E parece-nos que é aí que reside a especificidade do discurso da melancolia em Al Berto. Podemos chamar-lhe nostalgia, inquietude, dor, desassossego, mas há nela sempre uma relação com o erotismo sagrado das palavras, naquilo que com estas conduz a uma dissolução que culmina em êxtase.

⁹ A expressão é de Zaratustra e Bataille coloca-a como como epígrafe de *L'expérience intérieure*.

O suplício é, em simultâneo, uma experiência de “pecado”, porque é um processo que visa a transgressão de interditos, que abre brechas nos limites do ser descontínuo fechado em si. É uma peregrinação que se faz pela transgressão dos limites do próprio ser, culminando na fusão que os rompe, numa comunicação que, por se produzir em zona interdita, é pecaminosa, maldita. Contudo, trata-se de um exercício do “mal” que permite a libertação total, a soberania, o que o torna legítimo (Bataille, 1957; 1976; 1987). Por sua vez, a consciência do pecado apenas reforça a angústia experimentada pelo sujeito ao querer forçar a entrada no domínio do sagrado, que é um domínio proibido, perigoso, o domínio do fogo que consome, do mal. Sendo proibido, é também o horror que fascina. Assim, nele, bem e mal não se opõem, são apenas os dois pólos da mesma transcendência. Tal como Bataille, também Al Berto recoloca o sagrado na sua posição primitiva, a que ele tinha antes do cristianismo, posição que o próprio étimo latino *sacer* lhe atribui, ao designar em simultâneo o puro e o impuro, animalidade e humanidade sem distinção. É também o regresso à natureza indistinta, que aliás nos parece coincidir com a imanência em que Anghel (2008) coloca Al Berto, embora seja uma natureza que se transcende.

Os dois pólos do sagrado, o puro e o impuro, o alto e o baixo, as flores e o lixo, culminam em elementos híbridos que são uma natureza una e selvagem, animal. A animalidade, em relação aos seres humanos, tem o sentido da transgressão, visto que o animal ignora o interdito. Mas o sentimento de profanar é mais imediatamente inteligível para nós. Daí também o carácter sagrado do animal, já que escapa à regra do interdito, é indiferente aos interditos: “o gato pouco se importa que estejamos vivos ou mortos” (*M.*: 21). Al Berto procura a desordem da animalidade com a qual o sujeito poético se funde. Animalidade e humanidade, em Al Berto, tendem a ser indissociáveis, negando ainda outra diferença que caracteriza um ser humano em relação ao animal: “o que chamamos de morte é em primeiro lugar a consciência que temos dela” (Bataille, 1987: 47).

Enquanto seres descontínuos, percíveis, buscamos a continuidade possível, aquela que só é tangível pela dissolução, ainda que momentânea, das estruturas que nos formam. O erotismo é outra das vias que, ao lacerarem o sujeito, lhe permitem abrir-se ao outro. Todas as experiências lacerantes, violentas, no sentido de provocarem uma *déchirure*, são comunicantes. Assim se passa igualmente com o riso, com a festa, com as lágrimas, com a arte, com o sacrifício, todas as formas que abalam a quietude, a estabilidade do ser, o homogéneo; e que simulam essa violência e dissolução últimas, a morte. Assim, o erotismo, enquanto via para o sagrado, é também por excelência um domínio maldito, até porque implica uma sexualidade que não tem por finalidade a reprodução. É, portanto, também num contexto de transgressão que encaminha para o sagrado que julgamos que devem ser lidos os excessos eróticos nos textos de Al Berto:

[...] corpos formam a paisagem adivinhada pelas frestas da parede. outro corpo avança envolto no esperma. espalha-se a madrugada pelos azuis da imensa cama. percorre-nos de luz e pássaros.

com a língua molhada na respiração das terras. as bocas os dedos esboçam pelo corpo as primeiras rotas. o desejo evade-se no ciclar das palavras. suaves pólenes que as abelhas depositam à entrada do ânus. o fruto a ligeira dor crescendo. a língua cicatrizada volta a inchar no veludo dos grandes túneis. (M.: 114)

Este erotismo é transgressor, é despesa sem retorno (Bataille, 1970). O erotismo de Al Berto é motor e modelo de uma condição discursiva de excesso que permite situar o poema fora da (e contra a) ordem social, mas não por remeter para questões minoritárias da ordem do homogêneo; ele sobrepõe-se à experiência da escrita como homóloga da experiência erótica, ambas se equivalendo como práticas excessivas de transgressão e de contrapoder.

São muitas as moradas do sagrado em Al Berto. Não sendo possível habitarmos todas neste artigo, referiremos ainda a morada do corpo:

a escrita é a minha primeira morada de silêncio
a segunda irrompe do corpo movendo-se por trás das palavras
extensas praias vazias onde o mar nunca chegou
deserto onde os dedos murmuram o último crime
escrever-te continuamente... areia e mais areia
construindo no sangue altíssimas paredes de nada
[...] (M.: 256)

O corpo é uma presença contínua nos textos de Al Berto. Também ele é limitador, como a casa, o quarto, por isso nele se procuram as aberturas, os pontos de fuga, muitas vezes num movimento de dentro para fora ou de fora para dentro, expondo uma materialidade difusa em toda a sua violência:

[...]
germinam fluidos mágicos por dentro da matéria contaminada do corpo, os órgãos profundos
gemem assustados pelo excesso. [...] (M.: 11)

O corpo confunde-se ainda com a palavra, porque esta se escreve com a matéria do corpo. A poesia aproxima-se, desta forma, daquilo que Bataille designa como *la chair*, a carne cujos movimentos incontrolláveis e violentos são desvendados no ato erótico e no sacrifício. O poema liga-se assim à violência erótica e as palavras parecem sair do próprio corpo. Em Al Berto, assume ainda particular relevância o rosto nos seus constituintes: boca e pálpebras, sobretudo. Mas, tal como em Bataille, o rosto e o seu reflexo (in)humano no espelho sobrepõem-se no mesmo corpo: o rosto que circunda a boca – o oral – e o que se localiza em torno do ânus – o sacral. O primeiro inclui os olhos e o segundo os genitais; ambos se ligam pelos fluxos internos que circulam no corpo. Os dois rostos, não se fundindo, são aproximados transgressiva e ambigualmente, fazendo coexistir os contrários:

[...] pego num vaso
 encho-o de estrume, semeio insónias
 finco os dentes na terra para lhe transmitir força
 rego-a regularmente com cuspo e urina recente

[...]

Não sei se os meus vizinhos se inquietarão ao aperceberem estes jogos ilícitos

[...] (*M.*: 177)

Os fluidos do rosto oral e sacral são aqui aproximados transgressivamente. As palavras e o corpo são usados com um excesso e uma violência que escapa às regras da vida social, do homogêneo. Os jogos ilícitos, quaisquer que sejam, por muito que inquietem, suspendem a ordem, para que o sujeito encontre momentaneamente o excesso, a plenitude da vida que só a morte é capaz de revelar.

A poesia de Al Berto é reveladora de uma forma contemporânea de cometer o excesso, num sacrifício que implica não simplesmente a morte das palavras retiradas ao seu uso comum, sujeito a regras, mas a morte do poeta. Sacrifício e poesia implicam despesa inútil, saída do mundo ordenado do projeto e da utilidade, abandono do homogêneo. Ambos escapam à esfera da ação, pois não têm uma finalidade; os próprios atos são a finalidade e o instante e inscrevem-se no mesmo efeito de o tornar tão intenso quanto possível.

O escatológico tem o seu lugar neste universo, pois representa um dos pólos do sagrado, o impuro. Por isso as imagens não são sempre signos ascendentes, no sentido do apaziguamento, da ascensão à totalidade, da verticalidade de sentido único, de baixo para cima. Aliás, a unidade da totalidade é posta em causa, porque uma tal unidade seria resultado de uma necessidade racionalizadora e apaziguadora. Pelo contrário, a poesia permite a passagem entre dois mundos, o profano e o sagrado. A imagem poética reflete, pois, essa indissociabilidade, aliada a toda a recusa de idealismo e de um movimento ascendente para a unidade; ela transgride mesmo este movimento, tendendo a realizá-lo para baixo, para o excremental, para aquilo que uma imagem idealizadora, a da linguagem das flores (Bataille, 1970b), recusa ver. As imagens na poesia de Al Berto processam-se frequentemente neste sentido bataillano, mesmo quando possuem uma aparência idealizante.

Para Bataille, a poesia deixa ver, mas não conhecer. A imagem recorre assim àquilo que são os despojos do saber, àquilo que ele rejeita. Esta imagem do heterogêneo, que é violenta e mata, conduz não apenas ao não-saber, mas também à consciência lúcida de si. Transgressiva, recorre ao interdito sexual e ao escatológico para deixar ver o não conhecido. A manifestação do heterogêneo apresenta-se assim como representação do desconhecido, do não-saber. A poesia realiza desta maneira o seu percurso para o desconhecido, para a noite, dando-a a ver. Assim, a noite é ver o nada, sem que isso signifique não ver nada. Ela realiza a fusão da extremidade fugitiva do eu com o não-saber, que é o culminar de uma lucidez indizível.

Por isso a noite é escura; se fosse clara, cegaria. É neste contexto que entendemos a presença quase contínua da noite na poesia de Al Berto.

Quanto à supressão do eu, no poema, ela só pode manifestar-se dizendo “eu”. A soberania da poesia consiste precisamente na atualização contínua desse grito do eu que se anula; essa é a evidência de que existe a possibilidade da ausência de sentido conseguida pelo próprio discurso poético. *O Medo* é esse “impossível que, no entanto, existe” (Bataille, 1976: 256) e resulta de uma experiência interior reveladora do instante soberano. Porque se a verdadeira poesia é silêncio, este necessita da materialidade linguística daquela para se dizer. Esta materialidade é a parte maldita em Al Berto.

É desta forma que, na interpretação que Santi (2007) faz do conceito de poesia em Bataille, a subjetividade do poeta é soberana porque é a de quem persegue o desejo da poesia, afrontando-o. É uma subjetividade que nasce de um sacrifício conducente a uma vida soberana, o mesmo que Rimbaud realizou, sem reservas, culminando no silêncio. Ora uma vida soberana tem de responder continuamente ao desejo de poesia e só a morte pode travar este impulso do sujeito para se pôr sucessivamente em causa.

As moradas do sagrado são os lugares onde, em Al Berto se processa este jogo do impossível e da morte, esta escrita perseguida por um sujeito que não se deixa aprisionar pelos limites da razão, do homogêneo, compondo livros em carne viva que, afinal, são a dramatização da comunicação teorizada por Georges Bataille. Assim se explica também a presença insistente de uma linguagem do corpo (com aberturas); um corpo que, ferida a ferida, poema a poema, mata o sujeito da escrita e, como nos sacrifícios ancestrais, conduz também o eu do leitor ao grito.

Bibliografia

- AL BERTO (2005). *O medo*. 3ª Ed. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ANGHEL, Golgona (2006). *Eis-me acordado muito tempo depois de mim. Uma biografia de Al Berto*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- (2008). *A metafísica do medo: leituras da obra de Al Berto*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa. (Tese de doutoramento).
- BATAILLE, Georges (1957). *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard.
- (1970). “La notion de dépense”. In *OEuvres complètes*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 302-320.
- (1970b). “Le langage des fleurs”. In *OEuvres complètes*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 173-178.
- (1973). “L’Expérience intérieure”. In *OEuvres complètes*. Vol. 5. Paris: Gallimard, 7-189.
- (1973b). “Notes”. In *OEuvres complètes*. Vol. 5. Paris: Gallimard, 421-455.
- (1976). “La part maudite”. In *OEuvres complètes*. Vol. 7. Paris: Gallimard, 17-179.
- (1987). “L’Érotisme”. In *OEuvres complètes*. Vol. 10. Paris: Gallimard, 7-270.
- (1991 [1962]). *The impossible*. Trad. De Robert Hurley. São Francisco: City Lights Books.
- FREITAS, Manuel (2005). *Me, myself and I. Autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SANTI, Sylvain (2007). *Georges Bataille, à l’extrémité fuyante de la poésie*. Amesterdão: Editions Rodopi B.V.
- VIEGAS, Francisco J. (1989). “Al Berto: «Atrai-me o outro lado da vida»”. *Ler: livros & leitores* 5, 12-15.

.....

RESUMO

Usando alguns conceitos de Georges Bataille, observa-se na obra de Al Berto uma santidade da transgressão que, pelo excesso e pela dissolução, conduz às suas metamorfoses sagradas.

ABSTRACT

Using some of Georges Bataille's concepts, we observe in Al Berto's writings a holiness of transgression which, through excess and dissolution, leads to his sacred metamorphoses.

Mulher sem nome: santidade (im) possível – *Doroteia* de Hélia Correia

"Je n'ai pas de goût, je crois,
pour l'héroïsme et la sainteté.
ce qui m'intéresse, c'est d'être un homme."

ALBERT CAMUS, *La peste*

PALAVRAS-CHAVE: *Doroteia*, Hélia Correia, pecado, santidade, revolta.

KEYWORDS: *Doroteia*, Hélia Correia, sin, sanctity, revolt.

Mulher sem nome, corpo sem alma, presa de Deus ou do Diabo, a mulher do conto *Doroteia*, de Hélia Correia, é esmagada por uma sociedade que se diz crente e defensora dos bons costumes, é condenada para o exílio físico e afetivo e, por isso, afasta-se para longe de Deus. Numa sociedade onde, como diz Grjebine, “les hommes s’aveuglent volontiers pour éviter de perturber l’ordre universel qui sous-tend l’ordre social” (Grjebine, 2003: 116), esta mulher, aparentemente submissa a Deus e aos homens, vai revoltar-se. Friedrich Nietzsche, em *Ecce Homo*, salienta que “a humanidade [...] foi governada por depravados, por sedentos de astuciosa vingança, pelos chamados «santos», esses caluniadores do mundo, que desonram a humanidade” (Nietzsche, 1989: 83) e que só a revolta, associada ao amor, lhe poderá devolver alguma moralidade.

Mulher sem nome, corpo sem alma

Antoine Compagnon considera que “le titre vaut pour le livre, il représente le livre, ou plutôt son contenu au sens très matériel du mot” (Compagnon, 1979: 251), que ele é “la porte d’entrée du livre” (*ibid.*: 329). Ora, e partindo deste princípio, o que dizer, então, do título do conto de Hélia Correia, *Doroteia*? Enquanto elemento de um conjunto que é o paratexto – que reúne todos os conjuntos discursivos, mas também as unidades não-verbais, tais como as ilustrações das capa e contracapa – (cf. Genette, 1987), o título, *Doroteia*, é

revelador, pois remete para um nome próprio feminino, que vem do grego *théos* (Deus) e *dôron* (presente) e significa presente, dádiva, dom de Deus. Este signo impõe-se logo ao olho e ao espírito do leitor, já que a sua força designativa e apelativa age sobre o imaginário do leitor (cf. Roy, 2008) e obriga a que este estabeleça uma chave interpretativa (cf. Eco: 1985: 7): a onomástica do título faz com que o leitor procure o valor referencial do nome próprio na história e que tente antecipar sobre as incidências que este pode ter na intriga do conto. Enquanto sinal sémico complexo imposto pelo autor, o título *Doroteia* pressupõe um leitor avisado, detentor de um saber cultural e discursivo, e capaz de apreender, na leitura do texto, a rede sémica que liga um ao outro.

Partindo da função tradicional do título onomástico, o leitor depreende que Doroteia é, certamente, o nome da personagem principal do conto e o *incipit* parece querer manter este clima de convivência que se instaurou entre o leitor e o título criado pela autora, mas, afinal, este processo é enganador, já que, muito rapidamente, uma outra personagem se sobrepõe àquela que deveria ser a protagonista:

[...] Doroteia tinha nascido na cabana de pedra mais próxima da colina. Dizia-se que seu pai tinha sido generoso ao cedê-la à jovem mulher grávida, providenciando-lhe um forno, um tecto e até uma porção de terra, de modo a que tivesse couves para comer e pudesse criar alguns animais para ter carne. (Correia, 2008: 95)

A partir deste momento, e durante grande parte da narrativa, a ação vai-se desenvolver à volta desta personagem, rompendo a autora, assim, com o habitual seguimento lógico do título. Afinal, no ato de leitura, descobre-se que não é Doroteia que ocupa o primeiro plano, mas “a jovem mulher grávida”. A forma como esta figura surge pela primeira vez referenciada no texto é vaga, e parece que a autora pretende insistir sobre a despersonalização, a descaraterização e a impessoalização da personagem. Com efeito, só a sua juventude e o seu estado de gravidez são diferenciadores humanos: o narrador utiliza o determinante definido e a dupla adjetivação para a apresentar ao leitor, não lhe dando nome e não a descrevendo física e psicologicamente.

Ora, e de forma surpreendente, em nenhum outro momento do conto esta mulher vai ter nome: o narrador, para se referir a ela, utiliza uma vez “a jovem mulher grávida” (*ibid.*: 95), “a jovem mulher” (*ibid.*: 96) e “uma bruxa” (*ibid.*: 98); duas vezes “a pecadora” (*ibid.*: 96, 97); nove vezes “a mãe” (*ibid.*: 95, 96, 97, 98, 99, 102); nove vezes “a mãe de Doroteia” (*ibid.*: 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102); treze vezes “a mulher” (*ibid.*: 98, 99, 100, 101, 102). Em suma, nega-lhe qualquer vínculo social ou familiar, retira-lhe toda e qualquer identidade e faz depender a sua existência da sua condição de mulher e de mãe, como se esse fosse o seu único e grande valor humano.

A rede sémica da feminilidade e da maternidade parece, pois, invadir o espaço textual ficcional: são dezoito as referências diretas à sua qualidade de mãe e quinze à de mulher.

Percebe-se, então, a razão da escolha do título: esta figura feminina – indefinida – só tem vida enquanto mãe de uma criança chamada Doroteia, figurando, pois, o título uma

ausência. Segundo Léo H. Hoek há sempre uma textualização dos semas contidos no título (cf. Hoek, 1981) e, neste caso, apesar da transformação, do desvio, ele cumpre uma função de antecipação: a presença diegética de Doroteia encontra-se confirmada, quer por via da mulher-mãe, quer por via da própria criança. Assim, o sentido do título não se encontra modificado após a leitura do conto, na medida em que a personagem Doroteia, enquanto essência da natureza humana, abre e fecha a narrativa, permanecendo para além da morte da mãe.

Entre Deus e o Diabo

Tal como já foi dito, a mãe de Doroteia está praticamente desprovida de caracterização física, pois o narrador não se alonga nos traços que a singularizam. Descreve-a da seguinte forma:

O seu cabelo estava a ficar prematuramente branco [...]. Vestia um vestido preto simples e, por vezes, atava à volta da cintura um fio púrpura de lã. Os seus olhos olhavam sempre para baixo e estava a apanhar o hábito de andar curvada, como se fosse velha e estivesse a minguar. Ela não cheirava bem e os seus dentes estavam a começar a cair. (Correia, 2008: 96)

No trecho em destaque, a notória brevidade da descrição do vestuário e a incidência nas cores é reveladora, já que ela significa religiosidade, crenças: o preto, enquanto cor negativa, remete para o luto, a descida na escuridão e as trevas e a cor púrpura reenvia para o pecado carnal, para a devassidão. O leitor sente e interpreta o valor simbólico destas cores e associa-as, desde logo, à tristeza, ao mal e à morte. O resto da caracterização física – o cabelo branco, o mau cheiro, os dentes a cair – causa alguma repulsa e a sua posição corporal – os olhos postos no chão e o andar curvo – coloca a personagem numa posição de subalternização social.

Constata-se, assim, a existência de um processo de afastamento pessoal e social, uma vez que esta personagem, para além de não ter identidade, é um ser inadequado, pois o seu Eu está sob o jugo de uma autoridade externa, que funciona segundo um sistema religioso: ela era “uma mulher caída em desgraça”, refere o narrador (*ibid.*: 96).

Contrariamente ao que poderia parecer, o processo de rejeição não se prende, então, com questões físicas, mas antes com questões morais. Com efeito, a degradação física da personagem é, afinal, sinal da sua transgressão moral: ela é uma pecadora, pelo facto de se ter entregado aos prazeres da carne antes do casamento e de ter tido uma filha desse relacionamento.

A sociedade arroga-se, então, o direito de a condenar: o povo julga-a pelo facto de se ter sentido “tentad[a] a encontrar-se com [um] hom[em] de classe alta na floresta ou em cabanas” (*ibid.* 96) e de ter desencadeado o suicídio da noiva do referido homem. Em consequência destes seus atos, o padre também a excomunga.

Os riscos que corre criam nela um temor que, aparentemente, a tornam submissa: parece render-se a um “processo de punição pessoal” (*ibid.*), a “rituais de apaziguamento” (*ibid.*) e

à penitência. Segundo Bataille, sacrificar não é matar, mas é abandonar e dar (cf. Bataille, 1973: 66) (de forma altruísta), e a mãe de Doroteia rende-se ao social e deixa-se domesticar:

O padre e as senhoras das cercanias abastadas eram cada vez mais condescendentes com ela. Observavam-na nas procissões arrastando a filha, que ainda nem tinha cinco anos, pelas poças e pela lama da estrada em vez de a levar consigo ao colo poupando-a assim a esse sacrifício extra. [...] Nunca interferiram com o processo de punição pessoal, nem da pecadora nem do fruto do seu pecado e restringiriam os seus impulsos caridosos para que Deus não fosse iludido e para que os rituais de apaziguamento fossem cumpridos. E a lição da sociedade haveria de prevalecer, com eficácia exemplar. (Correia, 2008: 96)

Esta mulher parece querer desfazer-se da sua própria deformação moral, sacrificando-se e sacrificando a sua própria filha, para atingir a redenção. Com efeito, e segundo *Le dictionnaire critique de théologie*, “Dans l’Ancien Testament, pécher consiste avant tout à ne pas garder les commandements de Dieu ou à ne pas l’honorer par ses actions ; le péché peut être commis consciemment ou inconsciemment, mais même dans le cas d’un péché involontaire, un sacrifice de réparation est nécessaire” (Lacoste, 1998 : 872). Sendo o pecado contaminador, a filha tem, também ela, de ser castigada, quer por Deus, quer pela sociedade, quer pela mãe:

Doroteia era apenas autorizada a sair durante as procissões nocturnas em que as mulheres, as que tinham pecado e as que resplandeciam de piedade e de satisfação própria, costumavam andar pela aldeia com velas, tentando que não se apagassem com o vento. Os pecadores iam descalços. As suas crianças também. Doroteia esforçava-se por manter a vela direita e afastada da cara, enquanto as plantas dos seus pequenos pés pelavam lentamente. “O Senhor está contente”, dizia a mãe quando regressava a casa. (Correia, 2008: 96)

A sociedade, procurando restabelecer o equilíbrio social e moral, condena a própria criança à nascença: “O povo era de opinião que [o pai] deveria abster-se de se preocupar com a criança” (*ibid.*: 97); “Quanto mais cedo morrer, mais cedo a ordem será restaurada” (*ibid.*). Segundo esta visão social, a rutura com Deus, provocada pelo pecado da mãe, tem de ser corrigida com a morte da pecadora ou do fruto do seu pecado. Contudo, a resistência da mãe e da filha prevaleceu, pois, contra tudo e contra todos, elas “acabaram por durar” (*ibid.*: 97).

A mãe de Doroteia dedica-se à expiação, com todo o seu fôlego e fervor, sacrificando, então, como já tivemos a ocasião de constatar, direta e indiretamente a sua própria filha: “(...) em vez de alimentar Doroteia, a jovem mulher vendia as galinhas e os ovos. Ela precisava do dinheiro para acender as velas na igreja. Não deixava sequer que a criança tirasse leite da cabra. «Faço queijo e vendo-o», dizia. «Não é para os nossos dentes»” (*ibid.* 95). Podemos, então, dizer que esta criatura inocente está a pagar pelo pecado da mãe e que a violência está a ser incutida, também, pela própria figura materna.

Enquanto rito de absolvição dos pecados e de purificação, o sacrifício visa a reintegração na comunidade daquele que cometeu, inadvertidamente ou por inconsciência, o pecado

(cf. Lacoste, 1998: 1034). Por isso, na esperança de voltar a ser aceite pela sociedade que a rodeia, a mãe de Doroteia entrega-se totalmente ao ato sacrificial:

Doroteia foi baptizada, graças à persistência da mãe, que começou a agradar a todos, a comportar-se como uma penitente. Dedicou-se de modo tão fervoroso à sua penitência que o seu papel acabou por ser aceite no teatro da aldeia. O padre aceitou-a de volta à igreja pois, tal como Maria Madalena, a mulher parecia imersa na tristeza. (Correia, 2008: 97-98)

Em determinado momento desta história, o povo começou a discernir uma certa santidade no seu sacrifício. Assim, começaram a tratar a mulher e a filha com uma crueldade cada vez maior, de modo a apressar a sua aceitação no céu. Receavam-nas e ocasionalmente seguiam-nas no intuito de partilhar de algum modo as suas vidas e receber um pouco da compaixão de Deus. (*ibid.*: 98)

Aparentemente, a mãe de Doroteia atingira a consciência aguda da santidade de Deus, voltara a recuperar o estado de pureza moral e merece, por isso, que a sociedade confie nela. Contudo, as marcas satíricas deixadas pelo narrador revelam o que, efetivamente, move a aldeia: o Mal. Com efeito, ele diz-nos que “o seu papel acabou por ser aceite no teatro da aldeia” (*ibid.*: 97) e que “começaram a tratar a mulher e a filha com uma crueldade cada vez maior, de modo a apressar a sua aceitação no céu” (*ibid.*: 98).

René Girard esclarece, em *La violence et le sacré*, que le sacrifice é “une véritable opération de transfert collectif qui s’effectue aux dépens de la victime et qui porte sur les tensions internes, les rancunes, les rivalités, toutes les velléités réciproques d’agression au sein de la communauté” (Girard, 1972: 18) e a mãe de Doroteia compreendeu isso e quis, afinal, proteger a filha da violência do povo da aldeia.

O apetite pela violência, própria à natureza humana, retira qualquer fundamento moral ao sacrifício e a sua razão de ser desaparece. O desejo, desta sociedade religiosa, de se mover num mundo santificado, de viver no sagrado, leva-a a ser hipócrita e a cometer sacrilégios. Segundo René Girard,

le sacré inclut toutes les forces qui risquent de nuire à l’homme et qui menacent sa tranquillité [...]. Bien que la violence proprement humaine domine secrètement le jeu du sacré, [...] on dirait qu’elle cherche à se cacher, comme derrière un écran, derrière les forces réellement extérieures à l’humanité. (*ibid.*: 91)

Neste sagrado maléfico, destrutivo, o homem, enquanto ser pernicioso, repete os costumes religiosos, usa-os em seu proveito individual e social, mas não imita os gestos exemplares de Deus, não repete as suas ações, pois usa a violência sacrificial para justificar a sua hipocrisia moralizadora.

O narrador esclarece que “o povo começou a discernir uma certa santidade no seu sacrifício” (Correia, 2008: 98), quando, efetivamente, o que move a personagem é o medo e o ódio. Consciente do perigo que a igreja e a sociedade representa para ela, mas principalmente para a sua filha, age de acordo com os preceitos religiosos cristãos, segue os ritos, imita e repete os arquétipos, cumpre a vontade da sociedade, mesmo que esta não corresponda à

verdadeira vontade de Deus. Tal como nos diz André Grjebine, em *Le défi de l'incroyance*, “L'écrasement de l'individu peut susciter des réactions apparemment opposées, mais souvent complémentaires : soit, une volonté de se fondre dans la masse, de partager coûte que coûte sinon un idéal, du moins une idéologie commune; soit, au contraire, un sentiment d'abandon et de solitude face à un appareil tout-puissant” (Grjebine, 2003 : 89). Ora, a mãe de Doroteia isola-se da sociedade, mantém-se distante do aparelho social onnipresente e anónimo, a não ser quando se submete aos rituais do sacrifício. Neste caso, o olhar do outro fixa a representação que ela tem de se fazer de si-própria e condena-a ao inferno. “L'enfer c'est les autres”, diz-nos a personagem Garcin de *Huis clos*, de Sartre (1947: 92) e, neste caso heliano, o inferno é a sociedade falsamente puritana, é o olhar dos outros sobre ela, que a julga, condena, agride e coisifica.

Assim, por trás da aparência submissa, da entrega à penitência, da aceitação do seu pecado e da vontade de atingir a santificação, esconde-se um ser revoltado, possuído pela raiva e pelo ódio e que, neste caso, se encontra muito mais perto de Satã do que de Deus:

Mas era o ódio que a inspirava. Ninguém suspeitava que se tinha dedicado ao rancor, com todo o coração. Quando se atrevia a olhar directamente para o altar, com os olhos a arder como duas pedras de carvão, dizia-se que estava a viver a graça do perdão de Deus. Na verdade, amaldiçoava como uma bruxa, rogando para que todos os templos cristãos fossem destruídos e todos os crentes consumidos por pragas, devorados até aos ossos. (Correia, 2008: 98)

Afinal, Lucifer foi-se alimentando desta alma condenada, do seu ódio e do seu rancor, e ela parece estar longe de Deus, dos crentes e da tão esperada redenção. Contudo, também se encontra afastada do homem, enquanto ser social, que vive da partilha de ideais religiosos, segundo uma fé vingadora: “A mãe [...] ficava assoberbada pelo simples prazer de ver gente cristã morta, pela violência da dissimulação, pelo esforço realizado para disfarçar tamanha alegria” (*ibid.*: 99).

A santidade (im)possível

Contudo, entendendo-se, à maneira de Camus, o revoltado como alguém que se rebela, que caminhava sob o chicote do senhor e agora o enfrenta (cf. Camus, 1951: 26), a revolta da mãe de Doroteia é uma forma de se insurgir contra uma condição que não é a sua, pressupondo-se que ela tem uma razão para agir. A sua revolta é, pois, uma ação: querendo proteger a filha, decide fazer o jogo da igreja e da sociedade, agir em função dos bons costumes e das boas práticas religiosas. Contudo, por baixo desta aparente inércia, existe uma vontade de destruição e de transformação, um pensamento sobre a legitimidade da violência que lhe é imposta.

Afinal, é o altruísmo e o amor que a movem. Submete-se à opressão para proteger Doroteia, mas o facto é que já se encontra afastada de qualquer entidade divina, que já tem explicações para a vacuidade moral e os crimes cometidos pelos seus semelhantes:

Palavras de preocupação que nunca tinha proferido saltaram-lhe do peito e quase que a sufocaram. “Será que a pode levar para longe daqui? Será que a pode salvar?”

“Salvá-la de quem?”, perguntou?

“De todos”, respondeu.

[...]

“Por vezes penso que a terei de matar para que não tenha de crescer entre esta gente”, disse a mulher. As lágrimas que caíam dos seus olhos misturavam-se com o suor da sua febre, mas não soluçava, não fazia qualquer barulho. [...] No entanto, a sua mãe insistia: “Fá-la-ão pagar toda a vida pelos meus pecados.” (Correia, 2008: 101)

Apercebendo-se de que o mundo não faz sentido, de que é preciso enfrentá-lo, um profundo sentimento de angústia invade-lhe a alma. Sabe que para ela não há salvação, que o facto de ser a exceção condenou-a. Com efeito, o narrador diz-nos, a um determinado momento, que “O homem com quem a mãe de Doroteia se tinha deitado [...] tinha dormido com muitas raparigas mas apenas uma tinha concebido uma criança” (*ibid.*: 96). Decidida a proteger a filha, sabe que a salvação nunca lhe poderá vir do povo, mas do seu interior e do amor que nutre pela criança.

Ela percebe que não tem lugar no mundo, mas ludibria a todos, fazendo crer que tudo faz para merecer um espaço entre os homens e para ser aceite por Deus. O monstro, irreconhecível aos olhos do povo religioso e crente, não é mais do que a figuração da revolta de uma mulher e do medo de uma mãe: as agruras provocadas pelo ostracismo tornaram-na dura e rancorosa, mas permitiram-lhe proteger a filha. Consciente de que a justiça divina é difícil de restabelecer e de que a justiça humana é difícil de alcançar, a mulher não procura dar um sentido ao mundo, mas antes proteger Doroteia desse mesmo mundo.

De acordo com Nietzsche, “La foi chrétienne est essentiellement un sacrifice, sacrifice de toute liberté, de toute fierté, de toute confiance de l’esprit en soi-même ; elle est en même temps asservissement et dépréciation de soi-même, mutilation de soi-même” (Nietzsche, 1971: 46), mas ela livrou-se da fé, tornou-se independente e revelou ser forte. Enquanto ser livre, despreza, odeia e ama. Presa entre o mal humano e o destino, a única força que lhe resta é a revolta e o único sentimento o amor. O amor desta mãe não é carinhoso, meigo, dedicado, é antes uma energia. Para Camus, o amor, na derrelição da imanência, e à exceção da revolta, é o único fundamento possível do sentido da existência. Pois, num mundo privado da existência de Deus, só o amor é produtor de sentido.

A mãe de Doroteia opta por uma existência sem Deus, mas não sem sagrado. A sua revolta e o seu amor fazem parte da sua ética que, por sua vez, faz parte do sagrado. O amor, nesta mulher, envolve a revolta para evitar a sua queda no abismo. Ela é uma santa sem fé na igreja, que só atinge a santidade quando, na busca de um sentido para a sua vida, pratica um humanismo fundamentado na revolta, no amor e no reconhecimento do outro: entrega o seu único bem terrestre – a filha – a um desconhecido, a um ladrão de túmulos.

Tarrou, o extraordinário pagão da *Peste* de Camus, profere as seguintes frases: “Peut-on être un saint sans Dieu, c’est le seul problème concret que je connaisse aujourd’hui” (Camus, 1947: 230). Sem acreditar em Deus, Tarrou ambiciona a santidade por meio de uma unidade entre o homem e o mundo, o homem consigo mesmo e o homem com o mundo. Neste sentido, a mãe de Doroteia vive uma santidade sem Deus, pois recusa um Deus imposto, que se resume a uma repetição de fórmulas, de normas, de ritos e a uma prática sem sentido, que a fazem sofrer, e defende o heroísmo do dia a dia, a liberdade por uma conduta moral baseada no exclusivamente humano.

Bibliografia

- BATAILLE, Georges (1973). *Théorie de la religion*. Paris: Gallimard.
- CAMUS, Albert (1951). *L’homme révolté*. Paris: Gallimard.
- (1947). *La peste*. Paris: Gallimard.
- COMPAGNON, Antoine (1979). *La Seconde Main ou le travail de l’écriture*. Paris: Seuil.
- CORREIA, Hélia (2008). *Contos*. Lisboa. Relógio D’Água
- ECO, Umberto (1985). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset.
- GENETTE, Gérard (1987). “Les titres”. *Seuils*. Paris: Seuil, 54-97.
- GIRARD, René (1972). *La violence et le sacré*. Paris: Grasset.
- GRJEBINE, André (2003). *Le défi de l’incroyance*. Paris: La Table Ronde.
- HOEK, Léo H. (1981). *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d’une pratique textuelle*. La Haye, Paris, New York : Mouton éditeur.
- LACOSTE, Jean-Yves (1998) (dir.). *Dictionnaire critique de théologie*. Paris : PUF.
- NIETZSCHE, Friedrich (1989). *Ecce Homo*. Lisboa: Edições 70.
- (1971). *Par-delà bien et mal*. Paris: Gallimard.
- ROY, Max (2008). “Du titre et de ses effets de lecture”. *Protée*, vol. 36, 3, 47-56. Em <http://id.erudit.org/iderudit/019633ar> (consultado a 2 de maio de 2013).
- SARTRE, Jean-Paul (1947). *Huis clos* suivi de *Les mouches*. Paris : Gallimard.

RESUMO

Neste conto de Hélia Correia, uma figura sem nome toma forma e espaço na narrativa, dependendo a sua existência exclusivamente da sua condição de mulher e de mãe. Considerada pecadora, ela é julgada e condenada por uma sociedade em busca do equilíbrio social e moral e entrega-se aos rituais do sacrifício e da penitência. Todavia, é pela revolta e pelo amor à filha que vive o sagrado e que atinge a santidade.

ABSTRACT

In this short story by Hélia Correia, a nameless figure, whose existence depends solely on her condition of woman and mother, emerges throughout the narrative. Considered to be a sinner, she is judged and condemned by a society searching for social and moral balance, and devotes herself to rituals of sacrifice and penance. It is, however, through rebellion and her love for her daughter that she reenacts the sacred and ultimately reaches sanctity.



Transfigurações do sagrado nos contos de Cristóvão de Aguiar¹

PALAVRAS-CHAVE: irreverência, olhar irónico e satírico, cómico, infância, referências bíblicas, Guerra Colonial, opressão, América, profanização.

KEYWORDS: irreverence, ironic and satirical view, comic, childhood, biblical references, Colonial War, oppression, America, profanization.

Entre os principais ficcionistas açorianos do pós-Revolução de Abril, destaca-se Cristóvão de Aguiar, autor de uma escrita inovadora, unificada em termos temáticos e, até certo ponto, subversiva. Tal como os seus companheiros de geração – João de Melo, José Martins Garcia, Álamo Oliveira, Vasco Pereira da Costa, entre outros –, volta-se para a realidade açoriana não com os olhos saudosistas dos que contemplam o paraíso perdido, mas, antes, com olhos críticos que tentam reavaliar essa realidade e relacioná-la com o resto de Portugal e com o mundo, oferecendo-nos novas (e insólitas) perspetivas. Subvertendo o discurso tradicionalista e oficial, mostra-nos a anti-História, especialmente a marginalidade carregada ao longo de séculos pelo açoriano em relação ao português continental. A intenção parece ser a de questionar a realidade portuguesa e as posições historicamente assumidas, procurando revelar aquilo que define o açoriano/português num novo mundo, em que os valores se alteram constantemente e as verdades se despedaçam a qualquer momento. O humorismo, a ironia crítica, a sátira, o cómico, o estranho são recursos de que se serve para mostrar outras versões da realidade. Representa, pois, uma lufada de ar fresco no âmbito da prosa açoriana.

Micaelense residente fora do arquipélago, em Coimbra, há largos anos, Cristóvão de Aguiar estreia-se como ficcionista nos anos 70, começando por publicar romances². O autor

¹ Este artigo situa-se no âmbito de um trabalho de pós-doutoramento, financiado pelo Fundo Regional para a Ciência e pelo programa PRO-EMPREGO, Programa Operacional do Fundo Social Europeu para a Região Autónoma dos Açores.

² Após uma experiência no campo da poesia, Cristóvão de Aguiar publica o romance *Raiz Comovida: A Semente e a Seiva* (1976), que, nas palavras de Onésimo Teotónio Almeida, é “um vigoroso exercício estilístico de memória da infância através da linguagem de um grupo de personagens de grande riqueza humana” (Almeida,

prolonga a temática dominante da sua trilogia romanesca no volume de contos *A Descoberta da Cidade e Outras Histórias* (1992), já que o elemento central é, mais uma vez, o passado na ilha. Aliás, podemos dizer que o principal tema da sua obra é, precisamente, a recuperação do tempo da infância no espaço insular, que se cruza com o universo da emigração e da Guerra Colonial. A par disso, verifica-se uma tentativa de reproduzir um determinado léxico, fonética e sintaxe populares, que se articulam num ritmo narrativo fluente. Um pormenor interessante é a reutilização de certas personagens, que circulam ao longo de várias obras, nomeadamente figuras da infância. Em *Trasfega: Casos e Contos* (2003), os textos despertam a reflexão sobre o que é ser homem no Portugal contemporâneo, com a crítica à guerra, à ditadura, à Igreja católica, à exploração do homem pelo homem, mas também sobre o que é ser homem nas ilhas de bruma, com a exploração dos dramas da emigração e com a crítica à falsidade dos códigos morais vigentes. Cristóvão de Aguiar escreve contos de ambiência regional, mas não de um regionalismo superficial e folclórico. Como Miguel Torga, retrata o apego à terra, a cultura particular, as figuras típicas, a sabedoria e a simplicidade do povo, a quietude e a beleza da paisagem, mergulhando fundo nas raízes para representar o universal.

A experiência no seminário levou vários escritores desta geração, incluindo Cristóvão de Aguiar, a adotarem uma conceção anticlerical, porquanto se sentiam vitimizados não só pelos dogmas da política e da instituição militar, mas também pelos dogmas da própria religião católica. Contudo, apesar de a religião quase sempre representar, na literatura açoriana, a opressão e a obediência cega a princípios morais decadentes, é também vista como uma forma de atingir a liberdade, de escapar a uma vida sem grandes perspectivas futuras na ilha, já que muitas personagens encontram na ida para o seminário um meio de escapar às garras do destino insular. Escrever representava uma forma de catarse, de libertação emocional dos traumas, e, ao mesmo tempo, uma maneira de denunciar os podres da nação. Um deles é a tradição opressora, assegurada pela cumplicidade entre o poder político e o poder religioso, que ajudam a perpetuar a pobreza e a desigualdade social. A Igreja é retratada, na maior parte das vezes, como uma extensão do Estado, um braço manipulador, que obriga ao cumprimento de rituais com base no medo e não na fé.

A religião é, sem dúvida, um tema relevante e recorrente na obra de Cristóvão de Aguiar, sendo de destacar, por um lado, a denúncia de uma Igreja conivente com a ditadura, com a guerra, com o analfabetismo, com a desigualdade social; a crítica à divinização do dinheiro e da América, à falsa vocação e devoção religiosas; e, por outro, a humanização do sagrado; a defesa de uma religião acessível a todos os mercedores, mesmo os animais; e a valorização de uma relação direta com Deus, sem intermediários. Estas duas obras mostram, claramente, a importância da religião no quotidiano infantil e no quotidiano açoriano, mas também

1989: 95). Este romance é o primeiro de uma trilogia, completada pelo segundo volume – *Vindima de Fogo* – logo em 1979, que prolonga essa revisitação afetiva do mundo insular do autor, e pelo terceiro – *O Fruto e o Sonho* – em 1981.

um choque entre a noção de sagrado do autor e a da doutrina católica. Temos, de um lado, personagens que defendem um Cristianismo primitivo, luminoso, que questionam os dogmas católicos e que lutam contra o controlo institucional da Igreja, e, por outro, os padres, as beatas e os falsos devotos, cumpridores dos rituais e práticas externas mas sem revelarem uma verdadeira espiritualidade. A expressão destes aspetos apoia-se no recurso ao diálogo intertextual com a Bíblia, à profusão de termos e expressões religiosas, à ironia, ao cómico, à caricatura, à sátira.

1. Podemos considerar a obra *A Descoberta da Cidade e Outras Histórias*, de Cristóvão de Aguiar, um ciclo ou sequência de contos³, uma vez que as narrativas abordam variações do tema da infância/adolescência na ilha, as personagens transitam de um texto para outro, especialmente o narrador-personagem, as situações sofrem o mesmo tratamento diegético e os motivos são recorrentes. Neste sentido, e apesar de cada um dos textos poder existir autonomamente, o conjunto é tão construído como o seria um romance único, e há, com certeza, uma intenção, ao mesmo tempo técnica e psicológica, no facto de a última narrativa se situar no presente, isto é, na idade adulta. Verificamos, ainda, uma certa gradação na interrogação e crítica da realidade social, que se tornam mais explícitas nos últimos contos. Portanto, a obra constitui um ciclo de contos devido à recorrência, com variações de temas, e uma sequência, pela estrutura de aprendizagem que enforma vários contos⁴.

³ Segundo Francisco Cota Fagundes, não há unanimidade, entre os teóricos, quanto ao termo nem quanto à definição de ciclo de contos, “género que também já foi rotulado como sequência de contos, complexo de contos, contos-romance ou romance-contos, conjunto de contos, rovelle (do francês roman e nouvelle), recolha de contos integrados, ou simplesmente volume de contos – é, de facto, equiparável a uma teia urdida pelo escritor e pelo leitor. Pois se àquele pertence o crédito da composição, a este cabe a responsabilidade de lhe seguir as sugestões, detectar ligações entre os vários textos, reavaliar primeiras leituras à medida que os fios construtores e condutores se vão, qual padrão de teia, entrelaçando e organizando” (Fagundes, 2003: 255). Apesar da variedade, os termos que parecem competir mais são “ciclo” e “sequência”, sendo o primeiro o mais frequentemente usado. Fagundes explica que, “empregues criteriosamente, as (duas) designações [...] permitem distinguir duas principais tendências de colectâneas integradas: aquelas que apresentam uma configuração equiparável à estrutura musical «tema e variações» (ciclos), e aquelas em que os textos apresentam uma concatenação ou sucessividade que os aproxima mais do romance sem com ele se confundir (sequências). Num ciclo, os «temas» (enredos, personagens, temas, imagens) recorrem com variantes de texto para texto sem necessariamente apresentar o grau de interligação verificada na sequência – por exemplo a reaparição e maturação de personagens ao longo da obra. Importante, no entanto, é constatar que não há géneros puros” (*ibid.*: 257).

⁴ É curioso verificar que a obra oferece não só um prefácio para adultos mas também um prefácio para crianças, da autoria de Daniel de Sá, como se o livro tivesse sido escrito tendo em conta os dois leitores. Com efeito, a linguagem é clara, simples, emotiva e acessível, em conformidade com o ponto de vista que predomina ao longo da obra: o de uma criança, que conta histórias da sua infância, através de um olhar ingénuo e fascinado, mas também atento e perspicaz. É esse rapazinho o narrador no passado e senhor de um mundo que ele organiza à sua medida, um mundo circunscrito à ilha, como inicialmente ele o viu, tanto física como socialmente. O adulto interfere apenas para lançar um olhar a partir do presente, com vista a tornar visíveis as marcas do tempo e da mudança sobre os lugares, as pessoas e as coisas, para interpelar o leitor e tecer algumas considerações metaliterárias, nomeadamente sobre a verdade do narrado, e, finalmente, para contar a última história.

À semelhança de Miguel Torga, em *Bichos*, Cristóvão de Aguiar humaniza os animais. Desta forma, o narrador-menino elogia as qualidades dos animais de estimação que o rodeiam, apresentando-os como merecedores membros da família, e mantém com eles uma relação de grande afetuosidade, sobretudo com a cadela Girafa e com o cavalo Dick. Além disso, os animais personificam importantes momentos da sua existência e constituem elementos fulcrais no processo de aprendizagem das grandes verdades da vida. Por exemplo, é com a Girafa que o narrador aprende a lidar com a morte e, ao mesmo tempo, a definir um conceito abrangente de religião e de Paraíso.

Todo este conto (“A Girafa”) se baseia no percurso de vida da cadela, desde a chegada à casa do narrador, curiosamente num “domingo de arraial de império do Espírito Santo” (Aguiar, 1992: 21), a iniciação sexual e posterior arrependimento⁵, o “batismo”, a participação no quotidiano familiar, o envelhecimento, o momento triste da sua doença e os esforços para a curar e, finalmente, a morte do animal, encarada pelo narrador como um fim apenas para a existência física, pois “acabava de morrer para o mundo, que não para mim [...]. Exactamente nesse instante coalhado de eternidade, ressuscitou ela de entre os mortos no mais íntimo recanto do meu afecto” (*ibid.*: 33). Desta forma, a religião, tão importante na vida do rapaz, reserva espaço para todos os seres que, segundo ele, são dignos de um Paraíso, de uma vida eterna, nos quais a Girafa se inclui por direito: “Levei comigo uma mancheia de hortênsias e coloquei-as sobre a terra fresca e abaulada da campá da *Girafa*. E não me esqueci de recitar-lhe o dai-lhe, Senhor, o eterno descanso entre o resplendor da luz perpétua...” (*ibid.*: 34).

Tendo sido batizada pelo narrador quando ainda era pequena, a Girafa adquiriu uma alma, o que lhe conferia um carácter humano⁶. A cadela é, inclusivamente, apontada como mais humana que determinadas pessoas falsamente devotas e beatas, assíduas cumpridoras do ritual diário da missa, onde vão “despejar a saquinha encardida dos pecados mortais e veniais” (*ibid.*: 22), mas “prontas para cometerem as piores pouca-vergonhas de má língua e do resto, que era ainda de se louvar a Deus” (*ibid.*: 22). Tendo cumprido os principais sacramentos e rituais religiosos e tendo revelado comportamentos e sentimentos dignos, a Girafa é considerada “criatura de Deus e cristã por legítimo direito”. Trata-se de uma visão inocente e pura da religião, que não impede, todavia, a denúncia de uma religiosidade de aparências e de uma Igreja perpetuadora das desigualdades sociais e favorecedora dos ricos⁷.

⁵ “A natureza pedira e ela, toleirona, deixara-se escorregar nos amavios do companheiro Calçado... [...] Ao fazer-lhe sinal para se aproximar, meteu ainda mais o rabo entre as pernas, e veio vindo no meu endreiro, como se caminhasse de joelhos, dando pareenças a uma mulher cumprindo promessa no adro do Convento da Esperança, onde o Senhor Santo Cristo dos Milagres se encontra entronizado e cativo durante o ano inteiro” (Aguiar, 1992: 28).

⁶ “[...] senti que a Girafa se tinha humanado e que uma alma qualquer, dessas que vagueiam nos ares desde o princípio do começo esperando encarnar, havia descido das Alturas e entrado no corpo da cadela como uma luva de pelica... Nesse momento, a alma, antes vagabunda e agora sedentária, fez da cachorra o que ela afinal sempre fora – a Girafa” (*ibid.*: 24).

⁷ Podemos aproximar este conto de Cristóvão de Aguiar de “O Passarinho Morto”, um conto de *O Mistério do Paço do Milhafre*, de Vitorino Nemésio, que também aborda o tema da morte, através do falecimento de um animal de

A religiosidade, com os seus ritos, desempenha um forte papel no quotidiano infantil. A narração de pequenos episódios permite identificar esses rituais e os dogmas que regem a vida religiosa daquela comunidade. Todavia, sobretudo no conto “A leitura da Bíblia”, torna-se patente um embate entre o modo como o narrador e a sua família praticam e sentem a religião e os dogmas da Igreja oficial. Em vez de aceitarem, tacitamente, a doutrina pregada, em latim, pelo padre João, procuram conhecer a verdade a partir da fonte original, à semelhança dos protestantes da freguesia. O pai do narrador tem plena consciência do papel manipulador dos padres, que distorcem os textos sagrados de acordo com a sua conveniência, bem como da prática dos rituais religiosos como meio de manter as aparências sociais e não como expressão da verdadeira fé. Desta forma, ao acreditar que os protestantes estão mais próximos da verdade do que o pároco, encoraja a leitura da Bíblia no seio da família, levando o filho a rever as suas crenças. Praticando a leitura clandestina das Sagradas Escrituras na intimidade da vida familiar, descobrem os princípios de um Cristianismo primitivo que desvaloriza o intermediário entre o homem e Deus (a Igreja), privilegiando, deste modo, a relação direta com a divindade. Consequentemente, as crenças do narrador sofrem um forte abalo, sobretudo o dogma de Cristo transubstanciado na hóstia e no vinho e o estatuto dos padres como seres superiores, quase divinos⁸. O rapaz reconhece que a religião pode representar não apenas um instrumento de controlo, mas, também, uma abertura ao questionamento e à reestruturação de princípios.

Segundo ordem do pai, essa prática familiar deveria ser mantida em segredo, a todo o custo, uma obrigação que o narrador não consegue cumprir, sendo, depois, castigado por afrontar o padre João durante a catequese. Cabe, então, ao pai manter as aparências e, contra a própria vontade, sovar o filho, apesar de uma intensa revolta interior, que lhe provoca um choro “misturado de palavras tropejadas contra a canalhada sem vergonha dos padres, do governo do Salazar, da ilha parida no meio do mar, onde se infernizava, ele e ela, todos os dias...” (Aguiar, 1992: 96). Na verdade, o sentido religioso dos açorianos, de cariz popular, sempre se afastou um pouco da doutrina da Igreja oficial, através de costumes e rituais enraizados, a que se juntavam as superstições e os presságios.

.....
 estimação do narrador, apesar de todos os esforços para o salvar. O momento da sua morte é marcado por tristeza e mágoa, mas também pela aceitação dessa etapa como algo natural, atenuada pelos rituais funerários domésticos, pelo aconchego familiar e pelo conforto da religião: “Levamo-lo então em suas garras frias para o quintal de baixo. Atravessámos em silêncio a pia de lavar, o cedro bermudiano, as babosas do tanque, o poço... E, escondidos pela abada da madressilva e das baunilhas, abrimos, entre o damasqueiro em flor e a latada de boal, a sepulturazinha. O canário ali ficou – estrito, limpo, como se o tivéssemos semeado. A Mercês fez-lhe à volta uma caniçadinha e pôs-lhe uma cruz de margaridas” (Nemésio, 2002: 245). Tal como no conto de Cristóvão de Aguiar, trata-se de uma conceção da religião muito abrangente, visto englobar também os animais, que, por manterem laços afetivos fortes com os donos, são vistos, praticamente, como membros da família.

⁸ “- O Deus que fez o mundo e tudo o que nele há, sendo o Senhor do Céu e da Terra, não habita em templos feitos por mãos de homens, como se necessitasse de alguma coisa, pois Ele mesmo é quem dá a vida e a respiração e todas as coisas” (Aguiar, 1992: 92).

A leitura da Bíblia por parte desta família proporciona importantes momentos de descoberta, de revelação e de reformulação da sua noção de sagrado, proporcionando uma maior proximidade com a divindade. A Palavra de Deus deveria ser acessível a todos e não ser posse de alguns, sobretudo de alguns que compactuam com as injustiças sociais, com a ditadura e com a guerra⁹.

No conto “Inocência”, é tratado o conceito de pecado, numa linguagem plena de ironia e de humor. O choque com os dogmas católicos ocorre, igualmente, quando, nestes anos pubertários, se verifica o despertar da sexualidade, que se manifesta através da prática de “ações solitárias” (*ibid.*: 60), severamente condenadas pelo padre João, e através das referências de ordem sexual entre os rapazes. Ironicamente, essa ativação dos sentidos é, em parte, estimulada pelos sermões dominicais em que o sacerdote repreende a “pouca-vergonha de certos namoros de janela baixa” (*ibid.*: 59), porquanto o narrador vê os seus conhecimentos relativos a essa área aumentarem: “bebia-lhe as palavras embebidas em tantos pormenores úteis que ainda desconhecia e que me iam dando grande jeito para determinados assuntos de gerência interior. Iluminavam-me e aqueciam-me determinadas zonas obscurecidas do corpo em desengonçada explosão adolescente” (*ibid.*: 59). Mesmo tendo consciência da perda da inocência, admitida durante a confissão, o narrador não revela remorsos e, por isso, não cumpre a penitência que o padre lhe “destinara para alívio de tanto pecadoração” (*ibid.*: 61). Além disso, ao mostrar que já conhece as leis da vida, é imediatamente expulso da irmandade do Império dos Santos Inocentes, pela Ti Sabina, beata confessa, porque, “vistas bem as coisas, já não pertencia mais ao reino da inocência – sabia demais, o que era muito pouco próprio da minha idade” (*ibid.*: 61). Contudo, essas circunstâncias são encaradas com naturalidade por parte do narrador, que afirma: “Quando fui expulso do paraíso da Ti Sabina mais velha porque havia perdido a inocência, não me senti nada molestado. Continuei brincando nos locais apropriados e o tempo era ainda redondo” (*ibid.*: 63).

Nesse “tempo redondo”, tempo que passa lentamente, o adolescente mostra-se impermeável à hipocrisia e censura irracional dos padres e à beatice desmesurada das tias, incapazes de compreenderem e aceitarem as verdades da vida. A sexualidade e o prazer são, pois, considerados uma parte natural do homem e não vistos como pecado, apesar da condenação por parte da Igreja. Portanto, estamos perante uma certa humanização da religião, uma visão do sagrado que engloba o humano. A reticência do narrador-menino face à doutrina católica manifesta-se, também, no desagrado sentido nas lições de catecismo e nas respostas irreverentes a perguntas do padre. Ao revelar espírito crítico e ao não aceitar tacitamente

⁹ Esta crítica implícita à Igreja, durante o regime salazarista, está, igualmente, presente no conto “Uma aula na escola”, da mesma obra, em que, através de uma linguagem cômica, se descreve a vida dos membros do clero como farta e ociosa. Patente está também a cumplicidade entre a Igreja, a doutrina do Estado Novo e a Escola, que prega o machismo e inferioridade da mulher, o analfabetismo, o conformismo, a obediência cega, a defesa da Pátria dos inimigos da fé e o elogio do trabalho no campo (*ibid.*: 103).

ideias contrárias às suas convicções profundas, o pequeno rapaz mostra que tem uma conceção pessoal do sagrado, influenciada, é certo, pela família, mas independente de juízos contrários ao processo natural do crescimento.

2. Em *Trasfega: Casos e Contos*, obra publicada onze anos depois, Cristóvão de Aguiar continua a fazer incursões no tempo da infância e adolescência na ilha. Contudo, estamos perante uma obra notoriamente mais complexa e inovadora, ao mesmo tempo reveladora de uma visão do mundo mais lírica, melancólica e menos luminosa. Em muitos textos, confundem-se realidade e sonho, vida e imaginação, presente e passado, através de um discurso marcado pela ambiguidade e pela força transfiguradora da subjetividade e de uma linguagem que transforma o real evocado em matéria poética. Já não estamos perante uma escrita tão contida, realista e simples como na obra anterior, onde a atenção recai, essencialmente, sobre a representação do espaço e do tempo da infância e da adolescência. Nesta obra, percorremos outros lugares, outros tempos, e penetramos no mundo interior do narrador, que se situa no presente, mas que regressa constantemente a momentos fulcrais e marcantes do passado para trilhar os meandros de uma intimidade assombrada pelos fantasmas familiares, que continuam nele ressuscitados. A ilha da infância continua a subsistir como paraíso perdido, continua “enfurnada bem dentro das minhas entranhas” (Aguiar, 2003: 77), confessa o narrador. No entanto, são evidentes as marcas dolorosas deixadas por experiências de vida traumatizantes, como, por exemplo, a participação na Guerra Colonial, como é, também, evidente a fragmentação e a dispersão do sujeito por vários tempos e espaços (S. Miguel, Terceira, Coimbra, América e África)¹⁰. Por isso, estamos perante uma escrita pluridimensional, perpassada, por um lado, pela ironia, pela crítica, pela linguagem grosseira, pelo cómico, e, por outro, pelo lirismo, pela introspeção, pela linguagem poética, e, até, pela constante interpelação de um “tu”, correspondente ao subconsciente.

Em suma, nos contos de *Trasfega* em que o autor evoca o imaginário da infância, a Ilha surge como um espaço-tempo vital¹¹, sempre presente na memória do narrador. Aliada à infância, ela representa um tempo anterior ao envelhecimento, às doenças, um tempo de convívio familiar, de sonhos e de ilusões. Ao longo destas narrativas, torna-se claro que é a mesma voz a narrar pedaços de um percurso individual, indissociável, todavia, de um percurso coletivo pautado por catástrofes naturais, por dificuldades económicas e pela fatalidade da emigração.

Mais uma vez, notamos a presença da temática religiosa, visível já nos títulos de alguns contos (“Judas Iscariotes”, “Domingo”, “Língua(s) de Fogo” e “Lia e Raquel”), bem como

¹⁰ No conto “Domingo”, o narrador diz o seguinte: “Não sei onde me encontro. Tão dividido e disperso me navego por tantos lugares da rosa-dos-ventos, que ignoro o meu paradeiro!” (Aguiar, 2003:75).

¹¹ Em *Trasfega*, “Ilha” surge sempre com letra maiúscula, porquanto estamos perante um espaço fundamental, de carácter simbólico. Muito mais que um espaço físico, a “Ilha” é uma força espiritual, uma presença viva, na memória do narrador, subsistindo, mesmo à distância, como uma grande imagem de intimidade e repouso.

no discurso carregado de termos e expressões do campo semântico da religião, na descrição dos rituais religiosos que integram o quotidiano açoriano, na intertextualidade com o texto bíblico, na crítica à Igreja e falsa devoção e na denúncia da profanação do sagrado e divinização do dinheiro. Encontramos, novamente, um olhar irreverente sobre a religião, sobre o conceito de santidade, sustentado pela ironia e comicidade, já detetado no livro de contos anterior, mas agora muito mais penetrante e mordaz. Essa irreverência, que marca a obra de outros escritores da mesma geração, terá sido, certamente, alimentada pelas experiências traumáticas do seminário, da Guerra Colonial e do regime ditatorial, que tinha a Igreja e a Escola como seus braços manipuladores.

Na representação da religiosidade açoriana, o autor recria um mundo onde o cumprimento dos rituais religiosos por parte dos habitantes resulta, primordialmente, do medo e da necessidade de obter a bênção de Deus (ou melhor, da Igreja). De facto, inúmeras obras açorianas retratam a visão dos sismos, vulcões e tempestades como manifestação da ira divina, a qual poderá ser apaziguada através de ritos e da linguagem. Assim, são muito comuns na obra de Cristóvão de Aguiar as referências religiosas no discurso das personagens, como se estas procurassem justificar as suas ações e obter a aprovação divina. Por isso, encontramos expressões de agradecimento, de pedido de proteção, de pedido de redenção, entre outras¹². Trata-se de um importante aspeto da identidade religiosa açoriana, que se reflete na literatura.

A transfiguração do sagrado em *Trasfega* manifesta-se de várias formas, sendo uma delas o diálogo intertextual com a Bíblia, através do reaproveitamento temático de elementos, figuras e imagens, que são adaptadas ao universo insular. O tratamento da imagística bíblica revela uma forte carga crítica, irónica e satírica. Torna-se evidente a semelhança entre as histórias bíblicas e personagens e situações do meio açoriano. Temos, por exemplo, José Maiato, do conto “Língua(s) de Fogo”, que lhe tinha “cabido em sorte o dom outorgado aos Apóstolos pelo Divino Espírito Santo em dia de Pentecostes. Ao descer, em labareda de lume sobre suas cabeças, a pombinha da Terceira Pessoa da Trindade fez-lhes desatar as línguas. Ficaram sabendo exprimir-se nos idiomas da humanidade, espalhando pelo mundo dos gentios a semente da boa-nova” (*ibid.*: 93). Um dia, a caminho de casa, sentiu uma enorme convulsão, chegando já ardendo em febre. Após desfalecer, começou a falar uma língua estranha, reconhecida pelo médico como “americano legítimo”. A partir desse dia, passou a ser conhecido como o “Língua de Fogo”, apenas uma língua e, ironicamente, o inglês, o que representa uma sátira à presença dos americanos naquela comunidade e à grande influência que a América exercia no meio açoriano. Em “Lia e Raquel”, é evidente a semelhança entre a história do narrador, apaixonado por Raquel mas comprometido com Lia, rejeitada no final, e a história do Antigo Testamento. Através de uma linguagem poética e metafórica, a personagem confessa os seus verdadeiros sentimentos, cruzando o desejo carnal com a religiosidade: “preciso de

¹² Encontramos, por exemplo, “Jesus da minh’alma”, “Nosso Senhor me perdoe”, “louvado seja Deus Nosso Senhor”, “homem de Deus”, “por amor de Deus”, “se Deus quiser”, etc.

me desagrarar, desagrarando Raquel ou a sua imagem em mim encaixilhada; bem sei que entre nós não há namoro, só o houve por dias mui escassos, nunca mais se reatará; mas ela mora comigo e ando em pecado mortal para lhe receber a hóstia consagrada do sorriso nas ensombradas e assombradas noites de visitação...” (*ibid.*: 64). De facto, um aspeto presente nestas narrativas é a santificação da mulher amada, numa interpenetração de sensações corporais e devoção religiosa.

O tema do amor impossível está, igualmente, presente no conto “O Sonho”, de ressonâncias queirozianas. Desta feita, a barreira à concretização plena da relação não é a falta de correspondência de uma das partes mas sim o voto de celibato e castidade exigido pelo sacerdócio. Assim, através de uma longa analepse, o conto retrata a história de vida de Custódio até ao presente, o dia da sua ordenação na Missa Nova. Mesmo sem revelar vocação, a personagem é encaminhada, desde a infância, para esse destino, primeiramente pela mãe, que sonhava ter um filho padre e assim ganhar o respeito e admiração da comunidade, e depois pela tia Escolástica das Dores, beata solteira e acérrima defensora dos princípios morais da Santa Igreja. Todavia, o convívio com Maria do Carmo, a jovem empregada de companhia da tia, depressa desperta a atração sexual e o amor entre as duas personagens, que, ao longo desses anos, escondem de todos a relação, esperando, um dia, poderem vivê-la em liberdade, longe dali, o que nunca chega a concretizar-se. A santificação da mulher amada surge numa carta enviada por Custódio a Micá no tempo do seminário, comparando-a com uma santa, num processo de profanização do divino:

Ontem à noite, quando estávamos na capela rezando o terço, fiquei por acaso em frente da imagem de Nossa Senhora da Arruda. E lembrei-me de ti, Micá. Deus me perdoe, mas aquela imagem tem muitas parecenças contigo. És mais bela, verdade seja dita! Durante a hora santa não despreguei os olhos da imagem. E acredita-me, meu amor, que, no fim, já não era a Senhora da Arruda que ali estava diante de mim. Eras tu, Micá, em carne e osso, a sorrir-me, atirando-me beijos nas pontas dos dedos [...].

Maldigo a minha vida, mas, vistas bem as coisas, não tenho razão para lamúrias. Tenho uma santa que, durante as férias grandes, me entrega todo o seu tesouro, numa desinteressada e bendita dádiva. [...] Na véspera da minha Missa Nova hei-de dormir contigo para, no dia seguinte, entrar purificado na Igreja. (Aguiar, 2003: 70-71)

O conceito de santidade em causa não é, claramente, o que é apregoado pela Igreja católica, estando, neste contexto, associado ao prazer carnal, à satisfação do desejo sexual. No entanto, há semelhanças entre os dois, já que a condição de santidade implica proximidade com o divino, veneração total e incondicional e exemplaridade. Essas características estão presentes no modo como Custódio vê a amada, a verdadeira divindade no seu mundo, superior em beleza às santas da Igreja oficial. A entrega ao prazer não é, pois, vista como pecado, mas como meio de purgação. O pecado, para Custódio, é estar enclausurado no seminário e afastado da amada, preso a um destino que não escolheu para si e para o qual não tem vocação.

O cruzamento entre o prazer carnal e a devoção religiosa também está patente no conto “A noite e a sombra”, um texto que resulta da mistura ambígua de pesadelo e recordações, alimentados pelo *stress* pós-traumático provocado pela experiência na Guerra Colonial. A par da denúncia da repressão ditatorial e das atrocidades da guerra, encontramos a sátira acutilante aos padres e beatas, representantes de uma Igreja protetora e perpetuadora da ordem podre. Assim, em pleno pesadelo, o narrador-protagonista sonha com um baile de freguesia, com a filarmónica a animar o arraial em honra de Nossa Senhora da Boa Viagem, no qual a imagem das beatas e dos padres a dançarem eroticamente com as imagens dos santos e santas serve a crítica implícita à falsidade da moral católica: “dançam as beatinhas agarradinhas às imagens dos santos, e um padre já velhinho dança de face encostada à imagem da Senhora dos Prazeres, roçam-se como namorados entesoados” (*ibid.*: 155). Desafiando conceitos, o autor efetua uma transmutação de valores dessa justaposição metafórica e ideológica do sagrado e do profano.

Como já foi referido, *Trasfega* remete-nos para o tempo do fascismo, do salazarismo, em que os poderes absolutos (o governativo, o clerical e o militar) corrompiam absolutamente. O conto “A noite e a sombra” regista, magistralmente, a correspondência entre os valores defendidos pela Igreja e os do Estado Novo, bem como o impacto desses mecanismos repressivos na vida do protagonista. O passado, que tanto sofrimento lhe causou e o traumatizou, persegue-o, provocando insónias e pesadelos. Não é fácil distinguir a realidade do sonho, pelo que estamos perante uma linguagem metafórica, ambígua, em que é evidente o simbolismo de certos elementos. No pesadelo, o protagonista confronta-se com os poderes instituídos. O regedor, o padre e o professor simbolizam o poder e políaciam os bons costumes. O cruzamento do universo da Guerra Colonial com o universo religioso (da terra natal da personagem) representa, sem dúvida, a cumplicidade entre a Igreja e a ditadura, a conivência do poder religioso com as atrocidades de uma guerra ironicamente apontada como “santa”. No pesadelo, destaca-se o diálogo intertextual com a Bíblia, sobretudo com o Livro do Apocalipse, que serve a configuração de um mundo em que se interpenetram elementos bíblicos e elementos da guerra. Assim, o comandante do Sector e o comandante do Batalhão são as duas Bestas do Apocalipse e lideram um regimento obediente e submisso, que inflige grande mortandade ao inimigo, algo que é celebrado pelo capelão na missa de ação de graças.

Várias figuras ligadas à infância da personagem, como o pai, o professor primário, o padre da paróquia, as beatas, a banda filarmónica e até a cadela, são introduzidas nesse mundo da guerra, onde se pratica a violência desmesurada, a tortura e onde se celebra a morte do próximo, o que contradiz, manifestamente, os princípios do verdadeiro Cristianismo. A “guerra santa” é, claramente, sob a perspectiva irreverente e crítica do autor, um oxímoro, já que uma das máximas pregadas por Cristo é “se qualquer te bater na face direita, oferece-lhe também a outra” (*Bíblia Sagrada*, Mateus, capítulo 5, versículo 39), numa exaltante valorização do amor incondicional entre os homens, mesmo entre os que são inimigos. Todavia, a Igreja ao serviço do

fascismo distorce esse princípio e santifica a violência e a mortandade do semelhante. Quanto maior o número de mortos entre os “turras”, mais santa é a guerra travada em nome da pátria.

3. Em *Trasfega*, um dos alvos da crítica do autor é, sem dúvida, a exploração comercial da religião, a profanização do sagrado por parte de personagens que procuram apenas o lucro, mantendo uma devoção de aparências. “Judas Iscariotes”, mais uma narrativa que apresenta o diálogo intertextual com a Bíblia, mostra um reaproveitamento irónico e cómico da figura do apóstolo que, como sabemos, segundo os evangelhos, entregou Jesus Cristo aos soldados romanos a troco de trinta moedas de prata. O interesse materialista é, pois, uma característica partilhada por esta figura e Augusto de Faria, o respeitável industrial e comerciante da ilha, escolhido, à sorte, para representar Judas Iscariotes na dramatização das Endoenças, na Quinta-feira Santa de lava-pés. Logo depois, percebemos como o papel lhe coube na perfeição, já que o comerciante recorre à figura de Cristo na cruz para fazer publicidade aos pregos que comercializa. Estamos, pois, perante uma estratégia interesseira que coloca a religião ao serviço do material. Veja-se a descrição do rótulo, que, através do cómico, serve a crítica implícita: a imagem de “Cristo pregado no madeiro, sendo bem visíveis os pregos enfiados em cada uma das mãos, sobretudo aquele, enorme, que fixava, em baixo, as canelas sobrepostas. Os dizeres poéticos, em dístico, rezavam assim: *Dois mil anos de garantia / Só com pregos do Faria...*” (Aguiar, 2003: 42). Esta versão é alterada, mais tarde, para outra em que o desenho apresenta, desta vez, uma cruz, sem o crucificado, encontrando-se Cristo aos pés dela, despregado e emborcado, com o *slogan*: “*Com os pregos do Faria / Nada disto acontecia!*” (*ibid.*: 43). Portanto, a divinização do dinheiro é outro aspeto que concorre para esta visão deturpada do sagrado e da religiosidade. De facto, o dólar é referido pelo irmão do comerciante, André, emigrante na América, como “essa coisa tão sagrada em todas as nações do mundo!...” (*ibid.*: 40).

O modo como a emigração é retratada na literatura açoriana permite-nos fazer uma aproximação entre esse importante fenómeno da História dos Açores e a religião, dois fatores relevantes na definição da identidade açoriana¹³. O açoriano sempre construiu mitos acerca do que está para lá da realidade imediata. Ora, o imaginário açoriano elegeu um espaço além-fronteiras como lugar quase santo, Terra da Promissão a que desejavam chegar os habitantes

¹³ A relação entre a emigração e a religião é discutida, de forma brilhante e aprofundada, por Carmen Ramos Villar, no terceiro capítulo de *The Metaphorical “Tenth Island” in Azorean Literature: The Theme of Emigration in the Azorean Imagination*, onde a autora refere que “religion and emigration are intrinsically linked in the creation of a perceived Azorean identity” (2006: 84). Explica que “the Azorean writers introduce the relationship between religion and emigration as a pseudo-sacramental action that is taken by most in Azorean society that, therefore, gives them a sense of identity. Both religion and emigration are intrinsically linked by the authors in their search for freedom and thus form part of their portrayal of what they feel constitutes the Azorean identity. Emigration is an inevitable consequence, an inevitable step in life that every member of Azorean society must either choose or reject, that becomes a religion in itself. Religion, like emigration, is an intrinsic part of the Azorean character that the individual must also either embrace or reject” (*ibid.*: 130).

das ilhas que procuravam melhores condições de vida. Assim nasceu uma visão utópica da América, terra da abundância, do ouro e do dinheiro, lugar paradisíaco, sonhado e venerado à distância e mesmo após a chegada ao destino, através de uma fé cega assente em sinais enviados pelos que emigraram. Essa visão da América como Terra Prometida surge, ao longo do conto açoriano, ora de forma explícita, em descrições que a aproximam de um verdadeiro paraíso em termos bíblicos, ora de forma implícita, em que vários elementos (personagens, objetos, situações, rituais) ajudam a construir o mito.

Em “Domingo”, de Cristóvão de Aguiar, conhecemos a visão inocente e utópica da América que o narrador construiu em criança, alicerçada numa veneração semelhante à religiosa, a crença em algo que não se vê, que está distante, mas da qual conhecemos sinais e da qual ouvimos falar por parte de quem lá esteve: “(Éramos inocentes e, por isso, ferrenhos partidários da América; mandavam-nos de lá roupas cheirosas, sapatos em bom uso e candis; uma nação repleta de coisas boas de se comer e de rebuçados para se chupar, outros até chegavam a afirmar que as ruas eram calcetadas de vidro para ninguém se sujar)” (*ibid.*: 83). As cartas com dólares, os baús com roupas e doces americanos são vistos como verdadeiras graças divinas. Também em “Trasfega”, primeiro conto da coletânea, detetamos essa idealização e santificação à distância, durante a adolescência de Fernando, uma imagem utópica alimentada pelo retorno de emigrantes bem-sucedidos: “«O filho da Ti Mariquinhas Pinheiro chegou ontem; vem que nem um lóia [lawyer]; trabalha num chape de rôba [rubber shop] na cidade de Batefete [New Bedford] e até dizem que já é bossa [boss]; santa terra, a terra da América...»” (*ibid.*: 13). Esta é a perspetiva que domina na infância e na adolescência, no mundo circunscrito da aldeia natal. A visão do adulto mostra outro ângulo da suposta “terra santa”, bem mais realista.

De facto, após um período de idealização da América, sobretudo depois da Revolução de Abril, a ficção açoriana mostra uma perspetiva bem mais concreta da América, desmistificadora da distância que vai do sonho à realidade. Podemos dizer que a abordagem da temática vai adquirindo uma maior complexidade, no sentido de mostrar que a terra das oportunidades, mesmo com o seu poder sedutor e persuasivo, possui uma faceta decetiva, tornando-se numa verdadeira *via crucis* para o açoriano emigrado. Autores como Dinis da Luz, Dias de Melo, Onésimo Teotónio Almeida, Cristóvão de Aguiar, José Francisco Costa, Fernando Aires, entre outros, retratam, nos seus contos, o embate das personagens com a realidade concreta da América, dando-nos a conhecer o outro lado da emigração, patente em casos de insucesso financeiro, desenraizamento, solidão, dolorosa nostalgia da terra natal, choque cultural, desintegração familiar, conflito de gerações, trabalho árduo e desgastante, humilhação. Ao longo dos seus contos, vamos reconhecendo que a tão sonhada e idealizada Terra Prometida tanto pode ser cura como continuação da miséria e da desilusão.

Mesmo nos casos de triunfo, há sempre a perda de algo, há sempre renúncia e sacrifício em prol da melhoria económica. A necessidade de rápida acumulação de bens surge como

justificativa para que se suporte uma enorme pressão e o excesso de trabalho, e o dinheiro torna-se numa divindade, como constata o narrador-protagonista de “Domingo”, de Cristóvão de Aguiar: “Que fique a América com o seu amor ao trabalho e ao dinheiro, dois deuses menores que se implantaram no pensar, agir e sentir das pessoas. Que fique ela com a sua vida puritana e chata, sem perspectivas... Eu pertenço a outro mundo mais solar e mais preguiçoso, graças a Deus” (*ibid.*: 88). Trata-se de uma visão bem diferente da que tinha enquanto criança, deslumbrado com as histórias fantásticas que ouvia sobre essa terra de contornos luminosos. Todavia, a experiência de vida fê-lo conhecer de perto as consequências negativas da emigração, em especial a dispersão da família e os efeitos nocivos do viver americano. Passamos, pois, da conceção abstrata e virtual de uma terra vislumbrada à distância para um quotidiano em que impera o materialismo. No mundo circunscrito e abreviado da ilha, as vidas correm ao ritmo do sonho, da ilusão, do devaneio, alimentados pela imaginação e pelos relatos dos que regressam, ao passo que, na América, a vida é pautada pelos bens materiais, pelo dinheiro, num quotidiano tão preenchido que pouco tempo resta para o sonho. Após a chegada ao país de acolhimento, a imagem utópica desvanece-se gradualmente, em contacto com o duro quotidiano, ao ponto de as personagens reconhecerem o carácter ilusório da imagem que tinham dessa terra, onde a ilha do passado passa a constituir lugar utópico da felicidade. Estes aspetos estão presentes em “Trasfega”, em especial na carta da mãe de Fernando, que nela reconhece o inconformismo que leva à partida, a desilusão após a chegada ao destino, a nostalgia da ilha e a condição do emigrante, eterno peregrino num calvário de indefinição identitária:

“Sabes, Fernando, o mal do mundo é a gente não se contentar com a nossa sorte. [...] Tantas vezes ouvi teu avô desonrando a nossa Ilha, que só a América era um mar de rosas. Então, dizia ele, na Primavera a América é linda. Teu pai na mesma, que excomungada Ilha é esta, e levou a vida nesse fado batido. Agora que já conhece a terra da América digo-lhe: não sei como teu pai dizia que a Primavera aqui era um paraíso. E ele responde-me: ‘Esse mundo é uma treta, é todo igual’. Agora o que ele mais deseja é regressar à Ilha, aos seus bocadinhos de distração, à noite, no Canto da Fonte, na conversa com os amigos, às suas galinhas, pombas e coelhos. [...] Quem nunca saísse do seu cantinho, porque, no fim, o emigrante arranja uma doença séria: custa-se a sair de cá, tem saudades da sua Ilha, e vive neste balancé, sem saber muito bem o que quer e assim se acaba nesta inquietação.” (*ibid.*: 21)

4. Em jeito de conclusão, Cristóvão de Aguiar lança um olhar irreverente na sua escrita, percorre diversos setores da sociedade portuguesa, como a política, o ensino e a religião, dando especial atenção ao contexto açoriano. A representação da religiosidade desvenda uma visão manifestamente irónica e até mesmo cómica no caso da religiosidade açoriana, com o retrato da padrice, da beatice e da devoção de aparências. Um lado mais sério relaciona-se com a cumplicidade entre a Igreja e a ditadura, em que a imagística religiosa se combina com os traumas da Guerra Colonial para colocar a nu os podres da nação. Esta perspetiva crítica revela um embate entre dois conceitos de sagrado e de sentimento religioso: o de

um Cristianismo primitivo, luminoso, abrangente, puro e inocente, que aceita a natureza humana e todas as criaturas e valoriza a relação direta e próxima com Deus; e o de uma Igreja opressora e contrária aos ensinamentos de Cristo, concomitante com a guerra e a corrupção, simbolizada por personagens falsamente devotas e mal direcionadas para a vida religiosa e personagens que valorizam o material e colocam a religião ao serviço do lucro e da boa imagem. No fundo, o autor denuncia, através da exploração da temática religiosa, o quão irónico é o uso do adjetivo “santo” e “santa” em determinados contextos. De facto, o termo surge com alguma frequência, quer designando a mulher, quer a América, quer a Guerra Colonial. Contudo, uma leitura atenta permite-nos concluir que o verdadeiro sentido é justamente o inverso.¹⁴

Note-se que o escritor não critica ou retrata a instituição religiosa como um todo, mas através das suas figuras mais representativas, sendo elas o padre, que simboliza o poder instituído, a falsa vocação, a manipulação, a estagnação cultural, a tradição opressora, a falsa devoção, a desigualdade social, e a beata, controlada por aquele, excessivamente devota, cumpridora de práticas religiosas superficiais e observadora dos bons costumes. Estas personagens asseguram a permanência da tradição na sociedade açoriana, quer através da repetição de rituais, quer através de uma linguagem pautada de expressões religiosas. Portanto, a religiosidade não é alimentada por uma fé sentida e autêntica, mas pelo medo, pelas aparências e pela exigência da conformidade.

Em *A Descoberta da Cidade e Outras Histórias*, Cristóvão de Aguiar mostra-nos uma espécie de religião alternativa, muito mais abrangente e compreensiva que a oficial, um pouco ingénua, é certo, mas reveladora de uma pureza e transparência originais. Em *Trasfega: Casos e Contos*, predomina uma visão mais sombria, mais crítica e denunciadora da falsa moral e da profanação do sagrado. A religião é, acima de tudo, vista como um instrumento de controlo e como um meio para atingir certos fins, em proveito próprio. O olhar irónico e crítico do autor desmistifica as aparências e expõe a verdadeira realidade da instituição católica, com os seus efeitos nocivos na sociedade e nas unidades sociais, mostrando que a religião pode estar aberta à reinterpretação e ao questionamento.

¹⁴ As personagens femininas têm uma conduta na vida que se contrapõe, claramente, aos princípios do Cristianismo. Maria do Carmo, de “O Sonho”, seduz o jovem Custódio e, durante muitos anos, mantém com ele um caso amoroso às escondidas de todos, levando uma vida dupla e enganadora. O nome de Maria Santa, esposa do protagonista, em “Mestre Libório”, possui uma carga irónica, já que esta mulher tem como um dos objetivos na vida contrariar o marido. As beatas, referidas, várias vezes, como “santas mulheres”, mostram uma dedicação excessiva a práticas religiosas externas, mas não denotam um verdadeiro sentido de espiritualidade. A visão idealizada da América exprime-se através da caracterização desta terra como “santa”, uma utopia que se desvanece, na maior parte das vezes, aquando da chegada ao destino e embate com o quotidiano no novo país. A Guerra Colonial, referida, várias vezes, como “guerra santa”, mostra como a tortura, a morte e a violência desmesurada são aceites e justificadas por uma Igreja cúmplice do Estado Novo.

Bibliografia

- AGUIAR, Cristóvão de (1992). *A Descoberta da Cidade e Outras Histórias*. Ponta Delgada: Eurosigno.
- (2003). *Trasfega: Casos e Contos*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (2003). *Raiz Comovida: Trilogia Romanesca*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio (1989). *Açores, Açorianos, Açorianidade*. Lisboa: Marinho Matos Brumarte.
- ARNAUT, Ana Paula (Coord. e Dir.) (2005). *Homenagem a Cristóvão de Aguiar: 40 Anos de Vida Literária*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- BETTENCOURT, Urbano (2003). *Ilhas Conforme as Circunstâncias*. Lisboa: Edições Salamandra.
- BRASIL, Luiz António de Assis (2003). *Escritos Açorianos: A Viagem de Retorno – Tópicos acerca da Narrativa Açoreana* Pós-25 de Abril. Lisboa: Salamandra.
- FAGUNDES, Francisco Cota (2003). *Desta e da Outra Margem do Atlântico: Estudos de Literatura Açoriana e da Diáspora*. Lisboa: Edições Salamandra.
- FREITAS, Vamberto (1992). *O Imaginário dos Escritores Açorianos*. Lisboa: Edições Salamandra.
- (1998). *Mar Cavado: Da Literatura Açoriana e de Outras Narrativas*. Lisboa: Edições Salamandra.
- NEMÉSIO, Vitorino (2002). *Paço do Milhafre; O Mistério do Paço do Milhafre*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (*Paço do Milhafre*, 1924, *O Mistério do Paço do Milhafre*, 1949).
- SÁ, Daniel de (1991). “Prefácio (para adultos)”. In AGUIAR, Cristóvão de. *A Descoberta da Cidade e Outras Histórias*. Ponta Delgada: Eurosigno.
- (1991). “(O mesmo) Prefácio (em versão para crianças)”. In AGUIAR, Cristóvão de. *A Descoberta da Cidade e Outras Histórias*. Ponta Delgada: Eurosigno.
- VILLAR, Carmen Ramos (2006). *The Metaphorical “Tenth Island” in Azorean Literature: The Theme of Emigration in the Azorean Imagination*. Lampeter: Edwin Meller Press.
- VV.AA (1995). *Bíblia Sagrada*. Lisboa: Sociedade Bíblica de Portugal.

RESUMO

A religiosidade constitui um tema relevante nos contos de Cristóvão de Aguiar, em particular a religiosidade açoriana, retratada através de um olhar irónico, crítico e irreverente. Neste estudo, apresentamos uma reflexão sobre aspetos que enformam essa visão, dando especial atenção às figuras mais representativas e à oposição entre duas noções de sagrado: a de um Cristianismo abrangente, inocente e luminoso, que engloba o humano e está aberto ao questionamento e à reinterpretação; e a da doutrina católica, representada por uma Igreja cúmplice da guerra e da tradição opressora.

ABSTRACT

Religiosity is an important theme in Cristóvão de Aguiar’s short stories, particularly Azorean religiosity, portrayed through an ironic, critical and irreverent point of view. In this study, we reflect upon aspects that shape this vision, giving special attention to the most representative characters and to the opposition between two notions of the sacred: one that is attached to an embracing, innocent and luminous Christianity, which respects human nature and is open to questioning and to reinterpretation; and one that is advocated by the Catholic doctrine, represented by a clergy accomplice of war and of oppression.

Homo Sacer: Francisco de Assis e a (bio)politização da santidade em José Saramago

PALAVRAS-CHAVE: santidade, conflito, exotopia, biopolítica
KEYWORDS: sanctity, conflict, exotopy, biopolitics

"O Céu não é um sítio, mas um estado"
EÇA DE QUEIRÓS

1. Teopolítica e conflito

Presença frequente na obra saramaguiana desde, pelo menos, *Memorial do Convento*, S. Francisco de Assis surge a Ricardo Reis na imagem de um painel de azulejos, que o heterónimo contempla numa das suas deambulações pela Lisboa pós-pessoana. Não é a do santo, todavia, a imagem de um homem em pose extática e submissa (cedendo, no momento de receber os estigmas, a humildade do seu corpo ainda humano à imaterialidade definitiva de Cristo), mas a de um santo aflito, crispado com o retiro definitivo de Jesus e que o *poverello* de Assis, através das cordas de sangue que lhe chegam das alturas, se esforça por reconduzir ao chão profano do mundo. Em rigor, talvez até não seja esta exatamente a imagem que do santo se reproduz à entrada do antigo convento de S. Pedro de Alcântara, mas é esta a que Saramago impõe à visão de Ricardo Reis, recém-chegado da pátria visível de Pã e pouco habituado ainda às subtilezas da iconografia cristã. Torna-se necessário, pois, que Ricardo Reis veja em S. Francisco o gesto de um santo em movimento denegativo do exílio de Cristo para que o autor possa depois sustentar, legitimando-a através da visão da personagem, a necessidade de uma “nova teologia, toda ao contrário da outra” (Saramago, 1984: 63)¹. Na verdade, tal

¹ Cf. “Com os pés e as mãos sangrando, com o seu lado aberto, segura S. Francisco de Assis a Jesus na Cruz para que não desapareça nas irrespiráveis alturas, lá onde o pai está chamando pelo filho, Vem, vem, acabou-se o tempo de seres homem, por isso é que podemos ver o santo santamente crispado pelo esforço que está fazendo, e continua, enquanto murmura, cuidando alguns que é oração, Não te deixo ir, não te deixo ir, por estes casos

como tem sido já sobejamente salientado pela crítica², é no sentido da defesa de uma nova teologia que parece ter-se orientado grande parte do universo literário de José Saramago, com óbvio destaque para aqueles livros que, de um modo mais direto, encontraram no universo simbólico e espiritual da religião um domínio teoepistemológico pleno de possibilidades ficcionais: *Memorial do Convento* (1982), *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1992), *In Nomine Dei* (1995) e *Caim* (2009).

Repetidamente considerado pelo escritor como o campo imaterial de grande parte dos conflitos humanos, espécie de arena irrefreável de um espírito constantemente enovelado na difícil aprendizagem da tolerância, o rosto pantanoso de Deus parece transmudar-se, na ficção saramaguiana, no espelho da própria vocação política do homem, porquanto é certo que à essência de qualquer religião, independentemente do seu credo, dos seus crentes e até dos ateus que a sustentam, subjaz um inequívoco princípio de gestão política do espírito. Emprego a palavra *política*, aplicada à fenomenologia da religião, no sentido mais nobre do termo e que me atrevo aqui a definir como a capacidade do Homem para, projetando no domínio do bem comum aquilo que há de humanamente irrepetível em cada indivíduo, promover eficazes modelos de organização, sejam eles económicos, sociais ou espirituais. Assim, de alcance tendencialmente ideológico (porque no fundo tudo o é), a *nova teologia* proposta por Saramago acaba por consubstanciar-se na proposta de um novo modelo de orientação política do espírito, construído agora sem a ajuda de Deus, dos milagres e dos santos que povoam os altares, mas só com o Homem, passando a venerar-se deste modo a projetiva representação (simultaneamente utópica e vigilante) de uma doutrina do espírito unicamente sustentada pelo preceito da mais impoluta humanidade.

É claro que, por forma a poder assegurar-se a provocatória legitimidade desta *nova teologia*, afigura-se necessário demonstrar a inoperacionalidade da antiga, o que, como sabemos, Saramago sempre procurou fazer, ficcionalizando-a não apenas na sua fórmula textual de eleição, o romance (de que destaco, a este propósito, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim*), mas ainda em episódicos desvios pela textualidade alternativa do drama, a qual, geneticamente avessa a uma discursivização literária de teor dissertativo (como de facto é a do escritor), poderia perfeitamente, sobretudo pela dinâmica conflitual que a enforma, abrir

acontecidos, mas só agora revelados, se reconhecerá quanto é urgente rasgar ou dar sumiço à teologia velha e fazer uma nova teologia, toda ao contrário da outra” (Saramago, 1984: 63-64).

² Considerem-se sobretudo as referências seguintes: FERRAZ, Salma (2012). *As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago*. Blumenau: Edifurb; FERRAZ, Salma (1998). *O quinto evangelista: o (des) evangelho segundo José Saramago*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; KAUFMAN, Helena (1994). “Evangelical Truths: José Saramago on the Life of Christ”. *Revista Hispánica Moderna*, 47, 440-458; LOURENÇO, Eduardo (1993). “Saramago: um «Teólogo» no fio da navalha”. In *O Canto do Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Presença, 184-188; SILVA, Teresa cristina Cerdeira da (1996). “O Evangelho Segundo Jesus Cristo ou a consagração do sacrilégio”. In *Il bagaglio dello scrittore (a cura di Giulia Lanciani)*. Roma: Bulzoni: 163-176; SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1993). “O quinto evangelista ou a tigela do Graal”. *Vértice*. II Série, 52, 17-21.

caminho à representação textual da intolerância e do terror conflitivos de que, em nome do próprio Deus, a velha teologia se tem nutrido. É isto, pois, que sucede na peça de teatro composta por José Saramago em 1993 - a recriação ficcional do conflito sanguinário que opôs em Münster, no século XVI, católicos a protestantes em nome de um mesmo Deus (*In nomine Dei*) e de que cito algumas linhas da advertência prologal do autor:

Entre o homem, com a sua razão, e os animais, com o seu instinto, quem, afinal, estará mais bem dotado para o governo da vida? Se os cães tivessem inventado um deus, brigariam por diferenças de opinião quanto ao nome a dar-lhe, Perdigueiro fosse, ou Lobo-d'Alsácia? E, no caso de estarem de acordo quanto ao apelativo, andariam, gerações após gerações, a morder-se mutuamente por causa da forma das orelhas ou do tufado da cauda do seu canino deus? [...] Os acontecimentos descritos nesta peça representam, tão-só, um trágico capítulo da longa e, pelos vistos, irremediável história da intolerância humana. Que o leiam assim, e assim o entendam, crentes e não crentes, e farão, talvez um favor a si próprios. Os animais, claro está, não precisam. (Saramago, 1993: 9)

Todavia, se descontarmos *In Nomine Dei* e (talvez) *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (a provocadora revisitação do mito de Don Giovanni que José Saramago escreveu em 2005), nenhum outro texto dramático, dos cinco que o autor compôs³, parece querer fundar a sua especificidade discursiva naquele que é, justamente, o mais importante dos protocolos estruturais do modo – a enunciação em ato da relação tensional entre as personagens, relação esta que se mostra sumamente responsável pela agilização de um conflito que, no drama, se volve simultaneamente em conteúdo e forma do objeto literário onde se produz. De facto, fruto em parte do seu pessimismo filosófico (em trânsito pendular entre a orientação distópica e a imaginação utópica), a dimensão agónica da obra saramaguiana mostra-se razoavelmente incapaz de transcender o espaço discursivamente mais distendido do romance, até porque, habituado o autor à longa apneia da narrativa, só o verbo dissertante poderia ser o chão da sua casa. Nos seus textos dramáticos, incluindo, é claro, *A Segunda Vida de Francisco de Assis*, o sentido de colisão dramática (sempre mais de carácter ético do que psicológico) como que adquire uma natureza extratextual, vivendo assim mais na crença pessoal do autor do que na interação conflitual das personagens, o que acaba por transformar o tecido discursivo onde esse mesmo conflito deveria materializar-se na matéria excrecente de um embate vivido já um pouco mais além (ou aquém)⁴. É de crer, contudo, que esta espécie de desacerto de lin-

³ Trata-se dos textos *A Noite* (1979), que revive em clave ficcional a noite de 24 de abril de 1974 na redação de um jornal; *Que farei com este livro?* (1980), onde se problematizam, em jeito de reverente homenagem a Camões, as circunstâncias da publicação de *Os Lusíadas*; *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987), com o santo de Assis de regresso ao mundo contemporâneo dos homens; *In Nomine Dei* (1993), onde, entre 1532 e 1536, se digladiam católicos e anabaptistas em Münster; e *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005), o qual, à semelhança da poética revisionista de Saramago, propõe uma releitura crítica do mito do sedutor dissoluto.

⁴ Maria Alzira Seixo alertou já para esta questão, ao afirmar que “o seu modo dramático mais não é que uma obediência ao cânone dialogal do género, e ganham relevo no seu teatro, mais que a acção ou as personagens, o modo psicológico de adaptação dos eventos conhecidos e o alcance, de cada vez mais fortemente simbólico,

guagem entre a escrita dramaturgica de Saramago e a determinação modal que a enforma encontra a sua raiz mais próxima no facto de todas as incursões do autor pela urdidura algo incómoda do drama terem surgido de propostas ou de encomendas exteriores à sua íntima linguagem de criação⁵, dando assim origem, tal como salienta Maria Alzira Seixo, a obras onde acaba por revelar-se “uma mesma mundividência literária” (Seixo, 1999: 35) através de “uma fórmula textual diferenciada” (*ibid.*: 35).

2. Santidade e metamorfose

Em 1892, cerca de um século antes da publicação de *A Segunda Vida de Francisco de Assis* e cerca de meio século antes das indagações político-filosóficas de Hanna Arendt e Foucault (Giorgio Agamben, comparativamente mais novo, começaria apenas a publicar na década de 70), sai na *Gazeta de Notícias* um texto de Eça de Queirós, intitulado “Um Santo

que o autor procura conferir-lhes (Seixo, 1999: 33). Na recensão crítica que elaborou desta obra de Saramago, Maria João Brilhante reitera esta ideia, ao afirmar que “trata-se de um teatro de ideias sustentado por um ténue fio de intriga, ao longo do qual se revela sempre mais interessante seguir o debate, a troca de palavras do que os conflitos psicológicos das personagens” (Brilhante, 1988: 124). Não deixa, por isso, de ser curioso o facto de *A Segunda Vida de Francisco de Assis* apresentar uma estrutura semelhante àquela que determina, na narrativa, a necessidade de divisão capitular da matéria diegética – a peça é constituída por apenas dois atos, sem a explícita convocação da cena no seio de cada um deles.

⁵ A este propósito confessa José Saramago, em entrevista a Carlos Reis: “Todas as peças de teatro que escrevi resultaram de convites e de propostas, desde *A Noite*, que me foi pedida pela Luzia Maria Martins – e não sei por que carga de água se lhe meteu isso na cabeça. Eu tinha acabado de sair do Diário de Notícias; ela achou que eu percebia alguma coisa da vida no interior de uma redacção de jornal e propôs-me que escrevesse uma obra de teatro sobre esse tema. Disse-lhe que não, primeiro porque nunca tinha feito teatro, não sabia como é que se fazia, nem nunca fui grande leitor de teatro. Mas depois, passados dois dias, tive a ideia de que talvez a coisa fosse possível, desde que eu colocasse isso na noite de 24 para 25 de Abril” (Reis, 1998: 113-114). “No caso de *Que Farei com Este Livro?*, foi o Joaquim Benite quem me disse: «Agora estamos nas celebrações do Camões, por que é que não escreves uma peça sobre o Camões?». Achei piada à ideia e escrevi a peça sobre o Camões. // *A Segunda Vida de Francisco de Assis* nasce bastantes anos antes, de uma coisa desagradável, em Assis, quando eu me encontrava lá, num claustro, com dois frades franciscanos a vender bugigangas religiosas, estampinhas, crucifixos e rosários. E como já é um lugar-comum dizer-se que não há nada tão escrupuloso em matéria de religião como um agnóstico ou um ateu, aquilo chocou-me: então o Francisco de Assis, o santo, era a pobreza e estes tipos estão para aqui a vender estas coisas? Deviam fazê-las e dá-las, se quisessem. Mais tarde o João Lourenço diz-me: «Você podia-me fazer uma peça»; e eu respondo: «Tenho esta ideia, talvez isto resulte». [...] O *In Nomine Dei* nasceu disto: o Teatro de Ópera de Münster pediu-me (fiquei completamente desconcertado nessa altura) um texto de teatro sobre os anabaptistas, com destino a uma ópera” (*ibid.*: 114). Por seu turno, a última obra dramática do autor vem na sequência do encontro já antigo entre o escritor e o compositor Azio Corghi (com o qual Saramago havia já trabalhado, em 1993, na retextualização operática de *In Nomine Dei* - que veio a receber o título de *Divara*), como se explica no texto de apresentação da ópera *Don Giovanni o Il Dissoluto Assolto* no programa do Teatro alla Scala, da autoria de Graziella Seminara, e que a obra de Saramago reproduz em posfácio: “Com *Il Dissoluto Assolto* (O dissoluto absolvido) Corghi e Saramago encontraram-se para enfrentar uma teatralidade de novo tipo e contudo não completamente estranha aos seus respectivos trajectos pessoais. A ópera foi encomendada a Corghi pelo Teatro alla Scala de Milão em 2003 e concebida por Saramago em resposta a uma solicitação precisa do músico” (Seminara, 2005: 106).

Moderno”, em que o autor disserta, de um modo hagiograficamente muito pouco convencional, sobre a santidade do Cardeal Manning, cardeal-arcebispo de Westminster e primaz da Igreja Católica de Inglaterra. Recordando que “a essência da santidade não difere com os tempos” (Queirós, s/d: 175), Eça não deixa de assinalar o que há de convencional no trajeto espiritual da santidade desenvolvido por Manning (que vai da experiência enganosa do erro até à conversão iluminadora da fé), embora a ortodoxia hagiográfica deste *novo santo* se veja depois abalada pela definição de um perfil ideológico e espiritual pouco menos do que revolucionário, situando-o Eça de Queirós, e “dentro das limitações do tempo e da doutrina” (*ibid.*: 177), algures entre S. Paulo e Karl Marx. Assim, por sobre a essência intemporal da santidade, e tornando-se necessário justificar a ousada modernidade do cardeal (às portas, pelo menos na pena soberana do escritor, de um processo de canonização refigurador do modelo hagiográfico tradicional), não deixa o autor de *A Relíquia* de advertir o seguinte:

A forma, porém, dessa santidade tem de ser completamente diferente para que os homens a compreendam, lhe reconheçam a origem divina e a aceitem como força remidora que os vem tornar melhores. Um Santo Antão, coberto de chagas de penitência, comendo raízes numa toca, à beira de um rio caudaloso, e rechaçando de noite, com brados desoladores, os assaltos de Satanás; um S. Francisco de Assis, roubando o pai para edificar capelas, abraçando as árvores a chorar da abundância do seu amor e pregando ardentemente às aves e aos gados no meio dos campos [...] – não poderiam persistir durante um dia no meio da nossa civilização, onde tudo o que excede a mediania e desconcerta a rotina harmoniosa é eliminado pela polícia em nome da ordem. (*ibid.*: 175-176. O santo que a Inglaterra acaba de perder [...] tinha uma alma de tanta piedade como Santo Antão, [...] mas nasceu depois da Enciclopédia, foi educado na Universidade de Oxford, viveu na Era Vitoriana – e a sua santidade tomou naturalmente a *forma social*. (*ibid.*: 176)

A verdadeira metamorfose da santidade (para Eça e, quase um século depois, também para Saramago), radicará então na reconversão formal dessa súpula impossível de virtudes congregadas na identidade (in)corpórea do santo e que tornará não só desejável como também possível (pelo menos na pulsão utópica de Saramago) a transfiguração do “passivo e poético humanitarismo” (*ibid.*: 178) característico da visão canónica dos santos num sentido de missão próximo daquele que parece ter perseguido o arcebispo de Westminster – “uma missão exaltada, inventiva, iniciadora, que o lançava sempre para o lado daqueles que sofrem e que pedem uma melhor distribuição dos bens humanos” (*ibid.*: 178).

Pontuando que “hoje já não é o Papa, mas o povo que canoniza” (*ibid.*: 179), Eça regista ainda, no seu breve texto de 1892, esta frase absolutamente lapidar: “o céu não é um sítio, mas um estado” (*ibid.*: 177). Ora, quer se adote aqui o termo estado na aceção de qualidade ou condição de algo, ou como sinónimo da soberania institucional de um país, o Céu, enquanto radicalização simbólica do Bem, não pode já (nem no tempo de Eça e muito menos no de Saramago) comprazer-se na valorização espiritual da carência como princípio consubstanciador da santidade, porque passa a exigir-se do santo um compromisso de

projetiva implicação política, tanto na erradicação da pobreza, como no resgate de todos os cidadãos banidos pela infortuna social que, desde o advento do Capitalismo, tem vindo a atingir a *vida nua* dos homens.

3. Exotopia e biopolítica da santidade

Expondo involuntariamente a uma nova luz o sentido de modernidade inerente ao santo queirociano de Westminster, o olhar que Saramago lança sobre o *poverello* de Assis é construído a partir da visão exotópica do santo denegada pelo cânone hagiográfico de S. Francisco, o qual promove, em favor da intemporalidade do seu exemplo, uma abordagem reiteradamente intrascendente da sua figura⁶ - é o que sucede nos textos de edificação de Tomás de Celano e de São Boaventura, redigidos (pelo menos os de Celano), durante o processo de canonização de Francisco e em inevitável harmonia com o hagiológico medieval⁷. É certo que o conceito bakhtiniano de *exotopia* surge na sequência das reflexões do autor sobre a ontologia constitutiva do herói, onde Bakhtine defende a possibilidade de se incorporar no *óntos* inalienável do homem o *excedente de visão* que sempre escapa a este último (na medida em que ninguém consegue ser o que é fora de si próprio) e que o outro em relação a si poderá justamente devolver-lhe, através dessa transcendência de perspectiva que garante a afirmação da própria alteridade. Sobre a vida de Francisco de Assis recai assim, na peça de Saramago, o peso desse *excedente de visão* programaticamente impossível na hagiografia medieval, acabando o escritor não apenas por secularizar a imagem canónica de um santo recontextualizado no espaço cronológico e político da modernidade, mas ainda a de um herói celeste da cristandade que a si próprio não pôde conhecer-se até ao momento, aparentemente inócuo, do seu confronto com o *excedente ético* da visão de Pedro, o representante dos pobres que surge a Francisco nas últimas páginas do drama (aspeto este a que voltarei). Vale a pena atentar, para já, nas palavras de Bakhtine, por forma a compreendermos melhor a importância estruturante do conceito de *exotopia* no desenvolvimento do drama saramaguiano, onde o escritor ocupará a posição dialógica do *eu*, correspondendo ao santo a posição do *outro*:

⁶ Nas reflexões que dedica à questão da hagiografia esclarece Bakhtine: “a hagiografia, da mesma maneira que a pintura de ícones, evita os elementos transcendentais à personagem, que levariam a concretizá-la e a delimitá-la, na medida em que estes são fatores de enfraquecimento da autoridade; cumpre excluir tudo o que é típico de uma época, de uma nação [...], de uma classe social, de uma idade, o que é concreto numa fisionomia, no pormenor de uma vida, o que é precisão espaço-temporal da ação – tudo o que acentua os aspetos determinados da existência da pessoa (o que é típico, o que é característico, até mesmo o que é concretamente biográfico) e lhe diminui a autoridade (a vida do santo parece desde o início transcorrer na eternidade)” (Bakhtine, 1992: 199).

⁷ A este propósito, veja-se a breve resenha hagiográfica de S. Francisco de Assis elaborada por Ana Paula Carraro Borges (Borges, 2008: 22-47) no trabalho que a autora dedica ao estudo de *A Segunda Vida de Francisco de Assis* de José Saramago.

O excedente da minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam justamente onde ele não pode completar-se (Bakhtine, 1992: 44). O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através do seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me no seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar o seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele. (*ibid.*: 45)

Contemplando S. Francisco através desse *excedente* inacessível ao próprio santo, José Saramago não deixa, ainda assim, de recuperar aquilo que, da forma inacabada do santo, era já pertença do cânone hagiográfico do frade de Assis – por exemplo, a difícil relação com Pedro, o pai rico que lhe mudou o nome e foi depois, pelo próprio filho, espoliado em favor dos pobres; a irmandade mística de S. Francisco com Santa Clara; a fraterna cumplicidade do santo com os companheiros Rufino, Maseo, Leão ou Júnípero e o acidentado percurso de Frei Elias Bombarone na chefia da Ordem dos Frades Menores. De facto, tal como no texto saramaguiano (cuja sombra conflitual reproduz a dissensão vivida no seio da companhia em virtude da defesa, por parte de Francisco, de um retorno à antiga prática de pobreza, e da imposição, firmada por Elias, de uma gestão pró-capitalista dos lucros), também a Ordem dos Frades Menores foi, nas primeiras décadas do século XIII, palco de idêntica contenda, quando, ao renunciar o seu fundador à direção da Ordem, a mesma acabou por ir parar às mãos de Elias, que algumas fontes hagiográficas (como a coletânea de episódios e milagres da vida do santo conhecida por *I Fioretti*) apontam como o corruptor da pureza evangélica da Ordem.

Creio, todavia, que a exotopia saramaguiana consubstanciada em *A Segunda Vida de Francisco de Assis* reclama ainda uma leitura à luz das indagações político-filosóficas que Giorgio Agamben, na sequência de trabalhos anteriores de Hannah Arendt e Michel Foucault (a quem de facto se deve a arqueologia do conceito), reuniu sob o conceito de *biopolítica*⁸, o qual procura descrever os processos de sujeição da *vida nua* dos cidadãos à atividade política dos poderes soberanos, atividade esta que, com o advento da modernidade, passou, por exem-

⁸ Tanto o conceito de biopolítica (para cuja formulação apontavam já as investigações de Hanna Arendt sobre raça e ideologia e que Foucault efetivamente definiu, apontando-o como o paradigma sociopolítico da modernidade), como o conceito agambiano de vida nua foram já sujeitos a processos de instrumentalização hermenêutica no domínio do texto literário. De entre eles, sublinho a pertinência do ensaio que Helena Buescu (Buescu, 2001) escreveu sobre a obra de Maria Judite de Carvalho à luz da problemática agambiana da soberania e da vida nua e, em particular, o valioso trabalho que André Bernardo dedicou ao estudo da obra de José Saramago (Bernardo, 2012). Intitulado *Entre a Vida e a Morte: Uma reflexão sobre “Biopolítica”, “Distopia” e “Morte” em José Saramago*, o ensaio académico de André Bernardo propõe uma interessante leitura de *Ensaio sobre a Lucidez* à luz dos já referidos conceitos de soberania e vida nua (*ibid.*: 51-60), do romance *A Caverna* enquanto reflexão distópica sobre as sociedades contemporâneas (*ibid.*: 60-70) e de *As Intermittências da Morte* a partir de uma problematização de índole tanatológica do biopoder (*ibid.*: 70-87).

plo, a desinvestir na politização do território para passar a concentrar-se na implicação desse grau zero da vida humana (a evidência biológica de se estar vivo) na gestão política do estado.

A formulação agambiana da *vida nua* sobre que repousa o entendimento da política como biopolítica é, pelo autor, sustentada através do conceito de *homo sacer*, cujo sentido remonta ao de uma ambígua figura jurídica da Roma antiga que, por um lado, previa a possibilidade de homicídio de um indivíduo sem que daí adviesse qualquer punição para o assassino (escapando este último ao alcance do *ius humanum*) e que inviabilizava, por outro, a morte ritualizada desse mesmo indivíduo, que assim se considerava expulso do *ius divinum*. Sofrendo, pois, de uma dupla exclusão (ao desabrigo do direito dos homens e fora da esfera do divino), o *homo sacer* situava-se numa espécie de limbo jurídico e corporizava, por isso, a verdadeira figura do banido, sobre o qual não poderia sequer recair o branqueamento lustral da consagração. Como sublinha Agamben, “enquanto a *consecratio* faz normalmente passar um objecto do *ius humanum* ao divino, do profano ao sagrado [...], no caso do *homo sacer* uma pessoa é simplesmente posta de fora da jurisdição humana sem passar para a divina” (Agamben, 1998: 82). Assim sendo, a condição do *homo sacer* “inaugura uma esfera da acção humana que não é a do *sacrum facere* nem a da acção profana” (*ibid.*: 83) e que, para o filósofo italiano, parece concretizar-se no domínio do poder soberano, atingido este de um paradoxo idêntico ao que regula a vida do *homo sacer* – o soberano está simultaneamente dentro e fora da lei, porque pode sempre suspendê-la através do estado de exceção, apesar de, mesmo aí, não poder escapar completamente ao seu alcance jurídico.

Assim, o paralelo estabelecido por Agamben entre a *sacratio* e o conceito de soberania radica justamente no entendimento do fenómeno da exceção soberana como uma forma de exclusão semelhante à do *homo sacer*. Como alerta ainda o autor, a figura da *exceção* e a da sua formulação correlata, o *exemplo*, correspondem no fundo a duas modalidades de exclusão, embora difiram no modo de objetivação do juízo exclusivo que as sustenta. A *exceção*, dentro e fora da vida dos estados soberanos, assinala a existência de um caso particular que, por um ou outro motivo, surge desaplicado da norma, permanecendo todavia ligado a ela sob a forma da sua suspensão – a *exceção* é, por isso, como explica Agamben, uma *exclusão inclusiva*, porque exclui da norma o que dela não se desobriga por completo. O *exemplo*, ao contrário, exclui-se ou destaca-se da norma na justa medida em que exhibe o seu estatuto de figurativa subordinação a ela, constituindo assim uma *inclusão exclusiva*, porque separa ou destaca, do todo compósito da norma, um elemento para assim poder afirmar o seu sentido de pertença.

Em suma, a analogia estabelecida pelo filósofo entre a soberania e a *sacratio* posiciona quer o soberano quer o *homo sacer* “nos limites extremos da ordem jurídica” (*ibid.*: 85), uma vez que ambos “comunicam na figura de um agir que, subtraindo-se tanto ao direito humano como ao direito divino, [...] delimita num certo sentido o primeiro espaço político em sentido próprio” (*ibid.*: 85). Deste modo, no seguimento das reflexões agambianas, julgo que

talvez seja possível definir o domínio hagiográfico do santo como uma declinação do *homo sacer*, uma vez que, afastando-se como *exemplo* do corpo único que é Deus (o santo declina a perfeição do Deus, mas não é Deus), é ainda excluído como *exceção* do corpo múltiplo do homem (está fora da esfera do humano, embora seja ainda humano o corpo percível que entrega à terra).

S. Francisco de Assis, na atípica sintaxe da santidade que o define no drama de Saramago, acaba por partilhar do sentido de dupla exclusão inerente ao *homo sacer*, materializando assim o santo, embora em momentos diferentes do texto, tanto a figura da *exceção* como a do *exemplo*. Na verdade, de regresso à Ordem de que a morte o havia despedido sete séculos atrás, Francisco passa a ser objeto de um visível procedimento de exclusão, ao ser-lhe retirado, por decisão soberana de um conselho encabeçado por Elias, qualquer poder decisivo na Companhia, apesar de lhe ser facultada a possibilidade de nela continuar a manter assento. Aferrado ainda à pureza evangélica que caracteriza o seu perfil hagiográfico (tomando, por isso, um simples cabide como o sinal já irreconhecível da cruz), Francisco constitui, na contemporaneidade, a *exceção* vivida como tal no seio de uma companhia⁹ de confessa vocação capitalista, à qual, curiosamente, o santo não deixa de pertencer, acabando assim por ser acolhido na irmandade economicista da nova Ordem ao mesmo tempo que é expulso dela:

ELIAS

Não irei propor a tua expulsão da companhia. Nem sequer a tua demissão do conselho. Proponho, apenas, que te sejam retirados todos os poderes. Ficarás aqui pelo tempo que quiseres, mas não poderás participar em qualquer discussão nem decidir sobre nenhum assunto. A tua cadeira não te será retirada, mas é indiferente que nela te sentes ou não. Se falares, ninguém está obrigado a responder-te. As tuas palavras não serão registadas na acta. Simplesmente, não existes. (Saramago, 1987: 107) Disse que, se falares, ninguém é obrigado a responder-te. Mas a ninguém estará proibido falar contigo. Proibido, sim, é cumprirem ordens ou satisfazerem pedidos teus. (*ibid.*: 107-108) De ti nem a centuplicação da nossa riqueza aceitaríamos. (*ibid.*: 108)

⁹ Considerando a companhia enquanto microcosmos da soberania institucional que governa o mundo para o qual se dirige Francisco no final da peça, é ainda notória a semelhança entre a orgânica do poder que lhe subjaz e a orgânica do conceito agambiano de campo, a meu ver fundamental no enquadramento hermenêutico de *Ensaio sobre a Cegueira*. Numa tentativa de rever a sintaxe ideológica do holocausto nazi, Agamben concebe o campo não como uma estrutura de mero acolhimento geográfico do horror, mas como o espaço natural (e, por isso, plenamente atual) da sua conformação: “o campo não é mais do que o lugar em que se realizou a mais absoluta *conditio* inumana que se conheceu na terra: é isto, em última análise, o que conta, tanto para as vítimas como para a posteridade. Seguiremos aqui deliberadamente uma orientação inversa. Em vez de deduzirmos a definição de campo dos acontecimentos que aí se deram, perguntaremos antes: o que é um campo, qual é a sua estrutura jurídico-política, por que é que tais acontecimentos puderam aí ter lugar? O que nos conduzirá a olhar o campo não como um facto histórico e uma anomalia pertencente ao passado (mesmo que podendo ainda verificar-se em termos semelhantes), mas, de algum modo, como a matriz escondida, o nomos do espaço político em que vivemos ainda” (Agamben, 1998: 159).

Nas páginas finais da peça, na posse já do *excedente de visão* que o olhar de Pedro, o representante dos pobres, lhe proporcionou, Francisco parece desobrigar-se da crença que sempre tinha sido a sua (a da imposição disciplinar da pobreza como via de acesso à santidade) para, no fundo, poder continuar a ser o que sempre foi (um frade ao serviço dos pobres, embora até então do lado errado desse serviço), materializando assim, na pseudometamorfose de que é, em simultâneo, objeto e agente, a figuração agambiana do *exemplo*, que descreve, como vimos, a realidade de uma instância cujo objetivo é manifestar a inclusão de algo através da sua (aparente) deslocação exclusiva. Atente-se em alguns fragmentos do diálogo final de Francisco e Pedro, o representante dos pobres:

FRANCISCO

[...] Por amar os pobres, ou dizer amá-los, é que eu, rico, me entreguei à pobreza. Vivi e fiz viver outros de esmolas, dei o que tive e o que me davam, fui, ou quis ser, o mais pobre dos pobres. Não recebi a pobreza como uma herança, procurei-a, conquistei-a, devo-a ao fogo da vocação e ao gelo da vontade. [...] Tornei pobres os que vieram a mim. Vivemos juntos em pobreza, muitas vezes sem vestidos, sem pão, sem tecto. (*ibid.*: 124)

PEDRO

Não somos pobres iguais. Tu tornaste-te pobre para poderes ganhar o céu, e nós, que pobres fomos e pobres continuamos a ser, nem a terra conseguimos conquistar. Nenhum pobre te agradeceu quando abandonaste as riquezas de teu pai.

FRANCISCO

Não esperava agradecimentos. Tratava-se de salvar as almas.

PEDRO

Não sei se salvaste alguma. Mas, ao louvares a pobreza, afirmaste a bondade do sofrimento dos pobres. E este é o pecado de que nenhuma absolvição te lavará. (*ibid.*: 128) Eu vou-me embora. Mas toma cuidado. Para onde quer que vás, debes ser tão bom como é a tua fama, porque ainda há muita gente que tem confiança em ti. Por isso te deixo esta advertência: nunca faças nada que possa enganar a esperança. (*ibid.*: 130)

FRANCISCO

Agora vou lutar contra a pobreza. É a pobreza que deve ser eliminada do mundo. A pobreza não é santa. [...] Tantos séculos para compreender isto. Pobre Francisco. [...] Tomarei o nome de João, que é o meu nome verdadeiro. Se vou para outra vida, outro homem serei. (*ibid.*: 131)

Tendo lutado S. Francisco, nos primórdios da sua atividade evangélica, pela credibilidade santificadora da pobreza, o final do drama de Saramago como que insinua o deslocamento espiritual do santo para o campo aberto de uma nova crença (a crença na possibilidade de erradicação da pobreza, convertida em miséria pela máquina voraz do capitalismo), aspeto este que, de acordo com a formulação avançada por Agamben sobre a constituição figurativa do *exemplo* (aquilo que é isolado de um conjunto exatamente pelo facto de lhe pertencer), talvez nos permita considerar a metamorfose final de Francisco não como uma reconversão excludente da crença que o santo até aí professava, mas apenas como a reconfiguração

argumentativa de uma fé sedimentada ao longo de vários séculos. Deste modo, Francisco continuará, na imaginação utópica de Saramago, a colocar-se ao serviço dos pobres (e é essa a continuidade *inclusiva* do seu *exemplo*), mas fá-lo não por acreditar, como até então, numa qualquer mais-valia espiritual inerente à defesa programática da pobreza, mas por ter finalmente compreendido (como a seu tempo o santo moderno de Eça) que a soberania do estado capitalista acaba inevitavelmente por desviar o sentido modelar da santidade de um plano apenas espiritual para o domínio social da *vida nua* do homem, verdadeiro *homo sacer* na multiplicidade de exclusões a que é votado no mundo contemporâneo.

No trajeto hagiográfico do santo de Assis, embora as fontes disponíveis apontem para roteiros de conversão um pouco distintos, é bem conhecido o significado do encontro de Francisco com a voz de Cristo que, do alto de um crucifixo, interpela o futuro frade na capela em ruínas de S. Damião: “Vai e repara a minha casa que, como vês, está toda destruída”, diz-lhe Jesus. Independentemente do alcance conferido à palavra *casa* (sinalizando apenas a ruína da capela onde Francisco orava ou estendendo-se em metáfora ao edifício imaterial da igreja), não há como não atribuir a esta interpelação o sentido projetivo de uma ação que se vê, na peça escrita por Saramago, como que instigada pela pulsão utópica do autor – Francisco desvincula-se da Companhia para reconstruir, reorientando a direção dos próprios passos, não já a igreja de Cristo, mas o templo em ruínas do Homem, onde o simples ofício de estar vivo (a *vida nua* de que fala Agamben) vem recolocar o indivíduo no centro político da *polis*, através do reequacionamento político de alguns dos fenómenos que sustentam a retórica do *biopoder* (como a morte, a saúde ou a segregação racial), fenómenos estes a que a solidez ideológica de Saramago não deixa de associar o solo indigno e firme da fome e da pobreza.

Publicado em 1987, cinco anos antes de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo, A Segunda Vida de Francisco de Assis* parece assim integrar o ciclo da edificação da estátua, para evocar aqui parte da expressão que dá título a uma obra recentemente publicada pela Fundação José Saramago: refiro-me ao volume *A estátua e a pedra*, que reúne, para além de outros textos (maioritariamente de carácter pré ou posfacial, redigidos por estudiosos como Giancarlo Depretis, Luciana Stegagno Picchio e Fernando Gómez Aguilera), um texto de pendor autorreflexivo da autoria de José Saramago, onde o escritor repondera, a partir da eloquente metáfora da estátua e da pedra, o sentido do seu percurso literário até ao romance *O Homem Duplicado* (2002). Esclarece o escritor:

Com este meu livro [*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*] terminou a estátua. A partir de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, e isto sei-o agora que o tempo passou, começou outro período da minha vida de escritor. [...] Não falo de qualidade, falo de perspectiva. É como se desde *Manual de Pintura e Caligrafia* até *O Evangelho Seguindo Jesus Cristo*, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua (Saramago, 2013: 33). [...] A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que

encontramos nos romances a que me referi até agora. Quando terminei o Evangelho ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira* (*ibid.*: 33-34). (...) [Este] livro já não se empenha na descrição da estátua, é uma tentativa de entrar no interior da pedra, [...] é uma tentativa de nos perguntamos o quê e quem somos. (*ibid.*: 34)

É evidentemente certa a autoanálise do escritor e todavia atrevo-me a recordar que, madeira e ferro não havendo, é da pedra que se erguem as estátuas e que por isso (como advertiu Miguel Ângelo) nelas está já contida essa implícita medula de que são a forma. Na estátua saramaguiana de S. Francisco está, pois, em modo dormente, a pedra bruta que lhe mora dentro, numa espécie de sono mineral do ser que a pua futura do escritor viria mais tarde a despertar, irmanando a etérea humanidade do santo aos veios igualmente humanos de que são feitos Tertuliano Máximo Afonso, a mulher do médico ou o Senhor José: razão, temor, sensibilidade e dúvida. Entre a santidade reverencial do hagiólogo e a reponderação militante da contemporaneidade, Francisco de Assis é um santo mas é também um homem, cujo legado espiritual não pode senão conduzir-nos ao “interior da pedra” (*ibid.*: 34), ao “mais profundo de nós mesmos” (*ibid.*: 34).

Bibliografia:

- AGAMBEN, Giorgio (1998). *O Poder Soberano e a Vida Nua. Homo Sacer*. Trad. de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença.
- BAKHTINE, Mikhail (1992). *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BERNARDO, André (2012). *Entre a Vida e a Morte: Uma reflexão sobre “Biopolítica”, “Distopia” e “Morte” em José Saramago*. Dissertação de Mestrado em Estudos Comparatistas. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- BORGES, Ana Paula Carraro (2008). *Do Santo ao Homem: Francisco de Assis sob o olhar de Saramago*. Universidade de São Paulo (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa).
- BRILHANTE, Maria João (1988). “Recensão crítica a «A Segunda Vida de Francisco de Assis», de José Saramago”. *Colóquio/Letras* 101, 124-125.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2001). “Somos todos homines sacri: uma leitura agambiana de Maria Judite de Carvalho”. In *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*. Porto: Campo das Letras, 293-316.
- QUEIRÓS, Eça de (s/d). “Um Santo Moderno”. In *Notas Contemporâneas*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, 175-179.
- REIS, Carlos (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1984). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho.
- (1987). *A Segunda Vida de Francisco de Assis*. Lisboa: Caminho.
- (1993). *In Nomine Dei*. Lisboa: Caminho.
- (2013). *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- SEIXO, Maria Alzira (1999). “A sedução do teatro”. In *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 31-35.
- SEMINARA, Graziella (2005). “Génese de um libreto”. In SARAMAGO, José. *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. Lisboa: Caminho, 101-135.

.....

RESUMO

O presente ensaio sobre *A Segunda Vida de Francisco de Assis*, de José Saramago, propõe o reequacionamento hermenêutico da santidade do *poverello* de Assis através do desenvolvimento operatório do conceito bakhtiniano de *exotopia* e da formulação agambiana do *biopoder*, salientando-se, assim, o modo como a definição de *homo sacer* se revela pertinente na leitura crítica do santo recriado por Saramago.

ABSTRACT

This essay focuses on José Saramago's play *A Segunda Vida de Francisco de Assis* proposes the hermeneutic reassessment of the *Poverello* of Assisi's sanctity in the light of Bakhtine's concept of *exotopy* and Agamben's formulation of *biopower*, by underlining the relevance of the definition of the *homo sacer* for the critical understanding of the figure of the saint recreated by Saramago.



Santos para todos os tempos

PALAVRAS-CHAVE: Vergílio Ferreira, santidade, Francisco de Assis.

KEYWORDS: Vergílio Ferreira, sanctity, Francis of Assisi.

Vergílio Ferreira, num breve ensaio sobre Francisco de Assis, já deixava pistas para a abordagem que me proponho, a saber que há santos para todas as épocas e para todos os gostos. Em “Francisco, o santo de todos nós”, começa pela pergunta que também a muitos ocorrerá: “o que é um santo?” E responde não com dados de uma enciclopédia hagiográfica, mas com os da própria cultura e segundo o seu modo de pensar. Chegado à conclusão de que cada qual tem os santos da sua devoção e de que cada época tem igualmente os seus, mostra-nos que este Francisco é da sua devoção, não tanto, ou propriamente, num sentido religioso, mas social e até filosófico do termo.

Distinguindo o santo do herói, cujo horizonte é o da moral humana, enquanto o daquele é de ordem divina, o escritor especifica:

Imediatamente, porém, adentro dos limites de um e de outro, mas sobretudo do santo, se nos distinguem as modalidades de se ser perfeito, o estilo epocal de isso se afirmar. Não é isso também que nos leva à escolha de um santo da “nossa devoção”? É-se santo na ignorância como no muito saber, no apostolado como no isolamento, nos limites de uma vida vulgar como nos de um comportamento incomum. E, no entanto, cada época traça os limites para tudo em nós e *portanto* também da santidade. Como imaginar hoje, e equilibradamente, um santo estilista ou um outro simples anacoreta? (Ferreira, 1987: 155. Sublinhado do autor)

Chamando o “seu” santo pelo lado que mais lhe apraz, Vergílio Ferreira, ao puxá-lo para o nosso tempo nos termos em que o faz, e, como se verá, colocando-o num horizonte de visão e de ação que em muito extravasam da própria época em que viveu Francisco de Assis, está a colocá-lo como uma exceção às condicionantes temporais que naquela afirmação admite. Donde se conclui o caráter de permanente atualidade do mesmo, porque portador de qualidades que não se esgotam nos limites de um quadro temporal definido e sujeito à obsolescência de um tempo a vir.

Jacques le Goff, com a autoridade de historiador, também construiu o *seu* Francisco de Assis, num livro que testemunha a grande admiração por ele e a vontade quer de o colocar no seu contexto histórico, geográfico, cultural e social, para melhor lhe compreender a personalidade e a ação, quer de refletir sobre o seu legado no limiar do terceiro milénio (a edição original é de 1999). Reconhecendo que “Francisco foi um dos personagens mais impressionantes da história medieval, no seu tempo e até aos nossos dias”, o historiador precisa as razões do seu fascínio por ele, entre elas a aliança de “simplicidade e prestígio, humildade e ascendente, uma aparência física vulgar e uma aura excepcional”, apresentando-se “com uma autenticidade acolhedora que permite imaginar uma abordagem a um tempo familiar e distanciada”¹.

Conjugando divindade e moral, ou seja, a permanência, através desta, da memória da divindade, apesar da “morte de Deus”, a Vergílio interessa ainda, por sua vez, a santidade como uma resposta “ao que se nos evidencia como bem” (Ferreira, 1987: 156).

A santidade alheia é, afinal, algo também, e sempre, ao nosso serviço. Em S. Francisco, porque trazendo precisamente um elemento que permanece e que a todos nos toca, em qualquer tempo, a Natureza, e que o presente, por boas e más razões, tem colocado no centro das atenções e preocupações gerais, o nosso autor viu nele o modelo ideal para ser tomado como “o santo de todos nós ou o santo dos santos”:

Eis porque Francisco é o santo de todos nós ou o santo dos santos dentre aqueles que reconhecemos na corte celestial. E o fundamento disso, possivelmente, é que pela primeira vez, depois do paganismo, se realiza com ele a sacralização da Natureza. Passado ao Oriente, o cristianismo separa-se da Terra. Francisco recondu-lo à sua origem. Não que o santo, obviamente, cifrasse a divindade de qualquer modo a essa Natureza pelos vínculos de uma entidade mitológica que aí começasse e findasse. Mas estende a tudo o que é da terra o Espírito que é do Céu. Verdadeiramente, e recuperando a lição de Cristo, Francisco trouxe o céu para mais perto de nós. (*ibid.*: 156)

Até por esta aproximação de realidade terrena e divina, Francisco estava em excelentes condições para responder aos anseios de Vergílio Ferreira como homem e escritor, na medida em que em todos os seus livros perpassa a inquietação e a nostalgia de um ideal humano de pacífica coincidência (tanto quanto possível, harmonia) de contrários, de assunção, enfim, de tudo o que é da esfera da natureza humana, com a possível sublimidade na permanente imperfeição que também é a sua e sem a duplicidade de um corpo separado do espírito que o anima:

¹ O objetivo é bem definido e clara, nos seus propósitos, a atração exercida por S. Francisco como objeto da biografia que pretende escrever: “Na atração que exerce sobre todos os historiadores [...] a tentação de contar a vida de um homem (ou de uma mulher) do passado, de escrever uma biografia que se esforce por atingir a sua verdade, Francisco cedo foi o homem que, mais que qualquer outro, me inspirou o desejo de fazer dele um objecto de história total (longe da biografia tradicional, superficial, feita de episódios), historicamente e humanamente exemplar para o passado e para o presente” (Le Goff, 1999: 6).

Francisco ama a Terra, mas sem esquecer o Céu. E é nesse equilíbrio que ele envolve o Universo inteiro. E se no nosso tempo ele foi já julgado um *hippy* da Idade Média, foi porque também ele renunciou a todo o requinte civilizacional. Com a diferença talvez de que em Francisco esse menosprezo está *aquém*, como nos *hippies* de hoje está *além* dessa civilização. Ou estaria igualmente *além* em Francisco pela antevisão do que viria a ser um excesso. (*ibid.*: 157. Sublinhados do autor)

A leitura que faz Vergílio de Francisco de Assis, por quem não esconde uma autêntica simpatia², é a prova de que ele o interpreta, e à santidade que o caracteriza, à luz da sua perspectiva de homem/escritor do século XX e da cultura que, nele, possuía.

A santidade representada na literatura, mas também nas outras artes, é decorrente de uma cultura, um ponto de vista, não raro uma necessidade. É essa necessidade que move a Corica, em *Signo Sinal*, a fazer uma promessa ao Senhor do Calvário pela cura do filho, em vez de lhe ministrar as vitaminas prescritas pelo médico para tratar o escorbuto. É a mesma que leva o pequeno Paulo, em *Para Sempre*, a recorrer, instado pela tia Luísa, ao “especialista em vocações”, S. Filipe Néri, para que lhe responda a respeito da sua – neste caso, com um suposto assentimento de cabeça que a criança depois transforma em negação na resposta dada à tia³.

Francisco, como modelo, é, à semelhança dos outros santos venerados nos altares, um santo do passado; como nosso irmão, santo do presente; como homem que vê mais além, homem do futuro. É este o sentido da leitura vergiliana, tão ousada, por sua vez, que acaba por o colocar como precursor dos ecologistas, como protótipo da insatisfação existencial que busca sempre um mais além, como, enfim, aquele que se rebelaria contra o materialismo da sociedade contemporânea e o consumismo que a define e condiciona.

Ao intitular o seu texto de “Francisco, o santo de todos nós” (mas este é acima de tudo o seu Francisco de Assis, como o é para Jacques le Goff), Vergílio Ferreira revela, por um lado, simpatia e uma certa ternura de tratamento que aproxima o santo da nossa humanidade e, por outro, a ideia de que ele continua a nosso lado a acompanhar-nos, numa espécie de atualização existencial sofrida ao longo do tempo.

S. Francisco, modelo de uma verdade que, como a verdade mais profunda ou mais inocente, nunca se questiona, di-lo Vergílio noutros lugares (“A sua verdade está antes de toda a discussão, como toda a verdade inocente” [Ferreira, 1987: 158]), tem no autor

² Numa página de diário, Vergílio refere-se à encomenda que lhe tinha sido feita para escrever sobre Francisco de Assis e, após ter afirmado a pouca apetência para o fazer, conclui pela anuência, por entender que não o poderia recusar ao santo.

³ Cf. Ferreira, 1983: 50: “Compreendesse ele que eu não queria ir para padre, tinha o meu destino de homem a cumprir, já com algumas urgências a inquietar-me, tia Luísa é que não fazia ideia – ele que dizia? Fito-o intensamente até me doerem os olhos - que é que diz? Preciso de saber se vou. Olho-o fixamente até me doerem os olhos, a igreja está deserta, o silêncio estala-me os ouvidos. Então, devagar, a cabeça do santo com o seu tabuleiro baixou-se e ergueu-se várias vezes a dizer-me que sim”.

português justificadas, e defendidas, a consciência e a coragem que foram timbre da sua personalidade e, principalmente, a sua lúcida “loucura”: “Um «louco»? Mas a «loucura» pode ser um modo de desvalorizarmos o que excede o nosso querer e entender. Por isso é que o amanhã é dos loucos de hoje, segundo Pessoa. E só verdadeiramente há loucura na ignorância da loucura. Francisco responde a uma tal acusação pela sua lucidez” (*ibid.*: 158).

Se Francisco de Assis foi louco, como assinala Vergílio Ferreira, se outros santos puderam ser distinguidos pela extravagância dos seus comportamentos, isto significa também que a lucidez dessa loucura os colocou sempre à nossa frente ou acima de nós e onde os *Príncipes deste mundo* ou os *Senhores importantes* a que “O Jantar do Bispo” e “Retrato de Mónica”, de Sophia de Mello Breyner, ironicamente aludem (ironia que envolve também o conceito de consciência moral), não têm lugar.

O Santo de Assis teria, naturalmente, de ser caro ao autor de *Espaço do Invisível*, por vir ao encontro do seu conceito de fé como algo que se vive profundamente, mas se não demonstra. Aqui Vergílio, e não é esta situação única, parece contradizer-se, não fora o estar legitimado pela vocação ensaística que sempre também foi a sua, a qual acaba por sancionar as voltas de um pensamento que, nas dobras do acaso, se mostra em ato, num discurso sem uma verdadeira arquitetura racional e retoricamente elaborado.

Vergílio Ferreira encerra a sua emotiva, mas também muito racional, evocação de S. Francisco de Assis, com uma nota bem nossa conhecida quanto à aproximação entre a vida do santo e a doce recordação da infância como lugar de ternura e de encantamento, porque transformado em legenda, onde se não preserva o que efetivamente se passou, mas o que na memória se conservou e se (re)construiu:

Santo algum poderia dar-nos o exemplo e a resposta para a nossa inquietação como o bom Francisco – a começar pelos ecologistas, que o deveriam eleger para seu patrono... Eis porque nós o julgamos como o santo dos santos. Eis porque nós o olhamos com uma simpatia enternecida e o consideramos nosso irmão. Assim a «Ordem Terceira» é a nossa ordem – dos que são crentes como ele e daqueles para quem a crença é já uma memória doce, como a da infância que passou... (*ibid.*: 160)

O S. Francisco de Vergílio Ferreira não é um santo para receber votos ou para se venerar nos altares (dessa vertente o nosso escritor se esquece), mas para nos orientar a vida. Orientação não à maneira da hagiografia, que nos relata as vidas dos santos para nos servirem de exemplo e de guia espiritual, mas para, com os pés na terra, nesta residirmos olhando aquilo que dela se eleva - o que é válido tanto para crentes como para não crentes.

A literatura, nas homenagens que, ao longo do tempo, foi prestando a este “santo de todos nós”, confirma o que dele o nosso escritor escreveu e prova que os santos, afinal, não são todos iguais, apesar das virtudes que os aproximam, e que há sempre alguns que são não apenas alvo preferencial de devoção individual, mas também do imaginário coletivo.

Justifica-se, assim, que ele tenha sido celebrado por muitos escritores, em geral, e cantado por muitos poetas, em particular. Entre os muitos exemplos possíveis, refira-se um poema de Mário Cláudio, escrito num tempo em que a sua obra romanesca ainda não o tinha imposto ao nosso conhecimento e à nossa admiração, intitulado “S. Francisco renuncia às riquezas temporais”:

S. FRANCISCO RENUNCIA ÀS RIQUEZAS TEMPORAIS

Sem as vestes de teu pai, terias o Pai.

Descobririas a sombra da oliveira, um plano de ervas, uma colcha de estrelas.

Nu, expulsarias os demónios rubros da cidade; asas de poeira e medo, de penas.

Melhor descalço descobririas os rios fundos, o canto de um grilo, o respirar do pequeno asno paciente do corpo.

Irias pela terra da liberdade, as nuvens só te vestindo de magríssima luz.

Para que as pedras se pisem pelo homem, há que ser pedra: inteira e rasa e dada ao Senhor (Cláudio, 1985:85).

Não admira que este Francisco que tanto atrai historiadores também seja persistente convite a poetas, os quais, consoante a orientação estética dos seus poemas, a ética que os move, a Natureza que subjetivizam, a universal fraternidade que defendem ou a simplicidade existencial que preconizam, nele veem um modelo ideal para a expressão da sua sensibilidade, do seu modo de ver e da sua arte. As características que lhe são imputadas legitimam o cordial tratamento a que muitos o votam, inclusivamente no discurso dialogal que não raro tem lugar, como se vê no poema transcrito.

Mário Cláudio seleciona do legado franciscano, como seria de esperar, o mais comum, mas, reelaborando-o metaforicamente, redimensiona liricamente a já de si poética visão da Natureza que se conhece em S. Francisco. Concentrando neste curto poema o essencial da vida do santo, e jogando com a figura paterna, a terrena grafada com minúscula e a divina com maiúscula, o poeta sugere, sem a narrativizar, a notável mudança de vida de Francisco; e nas metáforas que no seu diálogo vai construindo verte uma muito própria interpretação, mais sugerida do que dita, sobre as opções do santo de Assis, onde descortinamos a liberdade, o despojamento, a poetização da Natureza e o seu encantamento por ela, resumida, finalmente, na profunda humildade da pedra, matéria inerte pisada pelos homens, também um discreto poder espiritual.

O mesmo e outro é o S. Francisco de Florbela, cuja fraternidade não pode substituir a do irmão de sangue, ou o de Vinícius de Moraes. Este estabelece um confronto, num belíssimo e extenso poema intitulado “Espantosa ode a São Francisco de Assis”, e através de um bem construído jogo de antíteses, da santidade daquele com a sua frágil e imperfeita humanidade, onde fica em aberto uma espécie de dissídio ou de inquietude perante aquilo que, como poetas, os aproxima e como homens os diferencia:

A espantosa ode a São Francisco de Assis

1

Meu são Francisco de Assis, Francisco de Assim, *poverello*, ou como te chame a sabedoria dos povos e dos homens
 Este é Vinicius de Moraes, de quem se podia dizer – o poeta – se jamais alguém o pudesse ser depois de ti.

2

Este é o impuro, o inconstante, o trágico, o leproso e possivelmente o morto
 Que vem a ti o fiel, o calmo, o humano, o constante.

3

Este é o que sacrifica a vida pelo prazer da hora, e se desgraça
 Que vem a ti que sacrificaste a vida pela eternidade e pela graça.

4

Este é o homem da mulher, o homem da carne, o homem da terra
 E que te ama santo da Mulher, santo da carne, santo da Terra.

Mesmo nos que se mostram descrentes, distantes da divindade e/ou da santidade, claudicam, perante a grandeza de santos como Francisco de Assis, arrogância e descrença, como testemunha igualmente a composição poética de um outro angustiado *descrente*, Miguel Torga, que também conta S. Francisco entre os irmãos, como irmão era, enquanto poeta, da cigarra, por esta, como ele, saber que “cantar era acreditar na vida e vencer a morte” (Torga, 2002: 76).

Se a atitude poética de S. Francisco era implicitamente suposta por Mário Cláudio, em Miguel Torga ela é plenamente reconhecida. Francisco, mais do que “o santo de todos nós”, é agora o irmão poeta, a quem louva, numa duplicação do próprio discurso laudatório do santo de Assis (Torga, 1999: 1446):

A S. FRANCISCO DE ASSIS

Louvado sejas, meu irmão poeta,
 Pela beleza excelsa do teu canto,
 O mais singelo,
 Singular
 E santo,
 De quantos se entoam neste mundo.

Louvado sejas pelo profundo
 Sentimento de paz
 Que nele nos dá,
 Cego a exaltar o sol,
 Pobre a exaltar a vida
 E até rendido aos pés da própria morte,
 Nossa nocturna irmã sem caridade.

E louvado também pela humildade
Tutelar
Da tua inspiração,
Que soube, humanamente, ser do chão,
Mesmo erguida nas asas e a voar.

(Miguel Torga, *Diário*, 12 de Agosto de 1981)

Santos da Terra

Num colóquio sobre “metamorfoses da santidade”, gostaria de acrescentar a esta reflexão outras formas de santidade, recordando “santos da terra” que não chegaram a conhecer as honras dos altares, o que nos remete de novo à pergunta: “o que é um santo?” com que Vergílio Ferreira inicia o seu texto.

Santos da Terra são os não canonizados, mas assim considerados por outrem ou reconhecidos como perfilhando os valores daqueles outros que fazem parte das listas canónicas. Numa página do Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura, José Tolentino Mendonça, num curto texto intitulado “Do que falamos quando falamos de santidade”, cita - não *ipsis verbis* - aquela passagem de “O retrato de Mónica”, de Sophia de Mello Breyner, em que a escritora declara que o dom da poesia é dado apenas uma vez na vida e que, se não for aproveitado, jamais se repetirá. O seu intuito é contrapor a esta irrepetível oferta da poesia a sempre oferecida ocasião de santidade: “Mas a santidade é-nos dada todos os dias como possibilidade. E se a recusarmos teremos de a recusar todos os dias da nossa vida, porque quotidianamente a santidade se avizinha de nós”.

Estes santos da Terra apresentam (aos olhos dos seus contemporâneos, sobretudo) características que os aproximam dos outros, daqueles que têm direito a imagem nos altares. São portadores de virtudes passíveis de levar à santidade, umas vezes de maneira mais heroica e visível, outras de forma mais discreta e humilde. Com os canonizados têm como afinidade um comportamento responsável, de amor, respeito ao irmão, prática de vida espiritual sã, não raro pautada pela pobreza e austeridade do viver, enfim, uma vida de busca de perfeição, numa vivência que aproxima, como fazia o bom Francisco, embora segundo modos de vida bem diferentes, a Terra do Céu, sem que uma esteja cá em baixo e o outro lá em cima.

“É naquilo que somos e fazemos, no mapa vulgaríssimo de quanto buscamos, na humilde e mesmo monótona geografia que nos situa, na pequena história que dia-a-dia protagonizamos que podemos ligar a terra e o céu. Falar de santidade em chave cristã passou a ser isso: acreditar que a humanidade do homem se tornou morada do divino de Deus”. Compreende-se que estas palavras sejam escritas por um sacerdote, numa perspectiva de fé que não tem de ser a que está presente em toda a representação artística, mas parece haver uma conceção geral de santidade que atravessa o discurso de crentes, de não crentes ou de crentes que deixaram de o ser. Basta, não saindo das reflexões aqui empreendidas, cotejar estas afirmações

de José Tolentino Mendonça, que vê a santidade com os olhos da fé e da poesia, com as de Vergílio Ferreira sobre São Francisco de Assis, o pioneiro nesta aproximação de Terra e Céu.

Eça de Queirós, que bem se ocupou do tema da santidade, foi também atento a esta santidade terrena. Não se trata apenas do seu Santo Antero. “Um Santo Moderno” é igualmente um texto modelar deste ponto de vista. Indo buscar um “santo” ao estrangeiro, o autor revela que, ao lado de Antero, outros deambulam por aquele mundo onde ele também vive. Santos que, mesmo fora dos altares e do cânone, não estão longe da santidade, no que ela tem de boa e sã vivência na Terra. Ele próprio o justifica, afirmando que no seu presente “já não é o Papa, mas o povo que canoniza” (Queirós, 1970: 179).

Mais próximo, talvez, das regras da Igreja Católica do que Antero de Quental, o cardeal Manning, na visão de Eça, é mais um exemplo de que, como dizia Vergílio Ferreira, os santos têm, regra geral, épocas que se lhe adequam, não estando adaptáveis a todas. O cardeal Manning, escreve ele, “foi um santo – mas foi um santo do século XIX”, como se, com esta ressalva, admitisse que não poderia tê-lo sido de nenhum século anterior. O escritor esclarece esta posição, distinguindo o que é da essência da santidade - imutável, portanto – e o que é da esfera das suas manifestações temporais: “A essência da santidade não difere com os tempos; e a alma de um santo que viva, neste ano da Graça de 1892, no fragor e na fumaça de Londres, é ainda idêntica, nas suas qualidades melhores, à alma de um Santo Antão no seu deserto, ou de um S. Francisco de Assis” (*ibid.*: 175).

Com uma vida íntima que “não se afasta muito da dos outros santos do hagiológico”, o cardeal Manning é um modelo de santo comparável a Santo Agostinho e outros de comportamento similar na vida desregrada que antes levava e na sua regeneração pela penitência; não nasceu santo e morreu santo, como teria nascido e morrido Antero, na perspectiva de Eça. Foi santo, porque piedoso, caridoso, espalhando a sua riqueza pelos pobres. O autor não o diz, mas, admitindo que o cardeal Manning se despiria na rua para agasalhar as criancinhas, bem o poderia comparar a S. Martinho, o que mostra, uma vez mais, a ténue divisória que separa uns santos dos outros, sendo estes da terra credíveis candidatos à santidade dos eleitos.

Santo do seu tempo, o cardeal Manning não seria nunca anacoreta, porque, apesar da sua condição eclesiástica, se misturava aos seus compatriotas e era partícipe da revolução político-social e da militância em favor da classe trabalhadora, numa inusitada fusão de S. Paulo e Karl Marx, o que só no tempo de Eça se poderia fazer: “Dois grandes motivos dominaram esta sua rija actividade temporal: estender na Inglaterra a influência da Igreja Católica e melhorar em toda a Terra o viver das classes pobres. Dentro das limitações do tempo e da doutrina – foi um S. Paulo e um Karl Marx” (*ibid.*: 177).

Antero era, por sua vez, um génio que possuía “alma de santo” e Eça o discípulo enlevado que, declara-o, para sempre assim se conservou na vida, desde que o conheceu em Coimbra. Era genial na sua eloquência, na sua capacidade de sedução perante aqueles que o escutavam,

no modo como difundia uma mensagem nova, num verbo cheio de novidade e vigor⁴, no idealismo que o movia, nas fantasias que criava, na lenda que à sua volta se ia construindo, e de que a Questão Coimbrã terá ficado como emblemática. Verdadeiro líder, Antero, do ponto de vista de Eça, era também um Messias e um homem naturalmente bom, modelo de fusão de sapiência e virtude⁵.

Íntegro, heroico, bondoso, mas “superfino artista” (*ibid.*: 270), Antero não é o santo da tranquilidade da natureza nem, apesar de Eça afirmar que a sua geração fez a empolgante descoberta da Humanidade, o bom samaritano que para no caminho a ajudar o desgraçado. O seu atribulado espírito, goradas as expectativas de uma ação feliz neste mundo, refugia-se nos domínios da metafísica para expandir a sua angustiada⁶ insatisfação com a sociedade: “Como direi? O artista, o fidalgo, o filósofo, que em Antero coexistiam, não se entenderam bem com a plebe operária. Sempre sincero, lavou as suas mãos, e proclamou que só os Proletários eram competentes para exprimir o pensamento e reivindicar o direito dos Proletários. E amando ainda os homens, mas desistindo de os conduzir a Canaã, subiu com passos desfogados para a sua alta torre bem-amada, a torre da metafísica” (*ibid.*: 270).

Se o santo, para a Igreja e para o senso comum, é o portador em alto grau de excepcionais qualidades, Manning e Antero sê-lo iam. Virtudes de sobra teria o cardeal-arcebispo de Westminster, e a Antero, segundo Eça, nenhuma lhe faltava: “Não conheço virtude que ele não exercesse: e com uma graça tão fina e fácil, que a Virtude, através dele, aparecia não só como a suprema utilidade, mas como a suprema elegância da Vida. A alma de Antero, com efeito, foi sempre superiormente elegante” (*ibid.*: 282)⁷.

⁴ Cf. Eça de Queirós (1970: 251-252): “Parei, seduzido, com a impressão que não era aquele um repentista picaresco ou amavioso, como os vates do antiquíssimo século XVIII, mas um bardo, um bardo dos tempos modernos, despertando almas, anunciando verdades. O homem com efeito cantava o Céu, o Infinito, os mundos que rolam carregados de humanidades, a luz suprema habitada pela ideia pura [...]”.

⁵ “Mas sobretudo se impunha pela sua autoridade moral. Antero era então, como sempre foi, um refulgente espelho de sinceridade e rectidão. De nascença a sua alma viera toda limpa e branca, e quando Deus a recebeu, encontrou-a decerto tão limpa e branca como lha entregara” (*ibid.*: 261).

⁶ Nesta sua tarefa de fazer de Antero um dos seus santos, Eça, recorrendo ao exemplo de outros conhecidos, desculpabiliza essa angústia numa alma crente em que tudo se encaminharia para o supremo Bem: “Mas, de resto, a visão de Antero tinha um seguro núcleo de realidade. E pelo exame dessa realidade, a que ele desfazia não somente todos os fios visíveis mas antevia os prolongamentos ainda encobertos, viera a descrever de Portugal, com uma descrença que lhe era angústia. Angústia bem contraditória num grande intelectual, que sentia o mundo, através de todas as aparências perversas, marchar sublimemente para o Bem, supremo e consolante momento da evolução do Ser. Que pode importar uma chaga em corpo, que, por efeito dessa mesma chaga e da sua decomposição, se está transformando em puro espírito, no anjo? Tais contradições, porém, pululam no misticismo, enchem a história dos Santos no Deserto” (*ibid.*: 279-280).

⁷ Compreende-se um discurso desta natureza segundo a função a que se destinava, mas ele é igualmente eloquente para a análise do percurso estético-literário do autor, nomeadamente para um cotejo do que escrevera sobre a caracterização da personagem romântica em “Idealismo e Realismo” para compreendermos esta visão tão idealizada de Antero e como ela nos faz pensar no Eça de “Positivismo e Idealismo”.

Mas um e outro ficaram-se pela santidade na Terra, porque o amigo de Antero, não intervindo na causa dos santos, não o elevou à santidade, como não elevou o Cardeal Manning. Assim, ficaram os dois apenas como santos modernos e terrenos. Quanto ao “Santo Antero” de Eça - o ter permanecido com essa auréola de santidade na Literatura e na Cultura Portuguesas já não é pouco.

Bibliografia

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (s/d). *Contos Exemplares*. Lisboa: Portugalia.
- CLÁUDIO, Mário (1985). “S. Francisco renuncia às riquezas temporais”. In GUIMARÃES, Fernando *et. al.* *As palavras da tribo*. Funchal/Lisboa: Quetzal e Altamira.
- EÇA DE QUEIRÓS (1970 [1892 e 1896]). “Um Santo Moderno” e “Um génio que Era um Santo”. In *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil.
- FERREIRA, Vergílio, (1987). “Francisco, o santo de todos nós”. In *Espaço do invisível IV*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1979). *Signo Sinal*. Lisboa: Bertrand.
- (1983). *Para Sempre*. Lisboa: Bertrand.
- JOLLES, André (1972). *Formes Simples*. Paris : Seuil.
- LE GOFF, Jacques (2000 [1999]). *S. Francisco de Assis*. Lisboa: Teorema [Título original : *Saint François d'Assise*. Paris: Gallimard. Tradução de Telma Costa].
- MENDONÇA, José Tolentino (2012). “De que falamos quando falamos de santidade?”. In http://www.snp-cultura.org/paisagens_de_que_falamos_quando_falamos_de_santidade.html
- TORGA, Miguel (1999). *Diário*. Vols. IX a XVI.
- (2002 [1940]). *Bichos*. Lisboa: Dom Quixote.

.....

RESUMO

O breve ensaio de Vergílio Ferreira sobre S. Francisco de Assis e os de Eça de Queirós sobre o cardeal Manning e sobre Antero de Quental servirão como ponto de partida e de chegada, respetivamente, para uma análise de textos literários e críticos sobre o tema da santidade. Se esta representa um conceito partilhado e mais consensual, a sua concretização na imagem do santo assume representações diversas segundo os tempos, as culturas e até as necessidades, sendo ainda extensível a alguns não-canonizados que se destacam por excecionais qualidades humanas, e que algum contemporâneo aproxima daqueles que receberam as honras do altar.

ABSTRACT

The short essay of Vergílio Ferreira about Saint Francis of Assisi and those of Eça de Queirós about cardinal Manning and Antero de Quental serve as a point of departure and arrival, respectively, for an analysis of literary and critic texts on the subject of holiness. If this is a shared and consensual concept, its realization in the image of the saint generates several representations according to times, cultures and even needs, and is even extended to some non-canonized that stand out for exceptional human qualities, approaching those who received the honors of the altar.



O grotesco e o apelo do maravilhoso em “Maria do Ahú”, de José Régio

PALAVRAS-CHAVE: José Régio, pobres, grotesco e maravilhoso, temática social, narrativa curta.

KEYWORDS: José Régio, poverty, grotesque and wonderful, social issues, short story.

1. Em 1941, no número de Natal da revista *Eva*, publicava José Régio, sob a curiosa denominação genológica de “novela”, o conto “Maria do Ahú”. Com uma ilustração de Arlindo Vicente a toda a altura da segunda das três páginas da publicação, este conto viria a fazer parte, com pequenas alterações, da colectânea *Histórias de Mulheres*¹.

Diz o autor, em carta enviada de Portalegre para Alberto de Serpa: “Fiz uma novela para o número de Natal da Eva. Chama-se – o nome é esquisito, e talvez o conteúdo – Maria do Ahú. Não sei como a receberam na Eva, mas eu não fiquei descontente com a tentativa. É o retrato duma vida cristã vivida por uma espécie de semilouca” (Régio, 2012: 5-11-1941).

Atentemos nos sintagmas “vida cristã” e “uma espécie de semilouca”. Na literatura de José Régio, o encontro com Deus está muitas vezes associado a certas formas de loucura ou, no mínimo, a desfasamentos entre os sentimentos profundos de religiosidade e o senso da realidade comum. É assim com o rei de *Jacob e o Anjo*, com a rainha de *A Salvação do Mundo* e com a Benilde do drama homónimo – personagens excepcionais que são roçadas pelas asas da loucura ou nelas viajam com a confiança dolorida de quem demanda o sagrado. No ciclo romanesco *A Velha Casa*, a ascese de Angelina, irmã mais nova do herói dos romances, radica num misterioso caderno de escritos místicos da autoria de uma sua parente falecida em estado de indigência mental. E na *Confissão dum Homem Religioso*, em registo autobiográfico, o escritor de Vila do Conde cita os versos de António Nobre,

¹ 1ª edição de 1946. Porto: Livraria Portuguesa.

A Prima doidinha por montes andava
 À Lua, em vigília!
 Olhai-me, Doutores! há doídos, há lava
 Na minha Família...
 (Régio, 2001: 64)

para referir os poderes do obscuro e do *nocturno* sobre a pessoa de sua mãe (em cuja família também havia *lava*), cujas “disposições do espírito ou do intelecto para a sensatez crítica” (*ibid.*: 63) não inibiam que se lhe manifestassem certos acessos mórbidos de paixão, medo e apreensões. Tanto a loucura como a simples perturbação do espírito são vistas em José Régio como factores por vezes inerentes à percepção superior das coisas.

Em relação a si mesmo, assinala o escritor a perplexidade gerada em torno do seu primeiro livro de poemas: “Houve [...] quem escrevesse que os *Poemas de Deus e do Diabo* não podiam ser obra sincera, pois, a sê-lo, já o autor teria entrado em Rilhafoles” (Régio, 2005a: 89). De facto, que outro livro, como este da sua estreia poética, poderá ser visto como mais radical e alucinada procura do numinoso?, verdadeiro programa de uma obra, cuja capa, desenhada por Júlio, mostra o olho da Providência sobre os símbolos ameaçadores da santidade: mundo, diabo e carne². Ainda na *Confissão*, diz José Régio que grande parte desses poemas havia sido escrita na adolescência, durante o período de uma grande depressão nervosa e sob o influxo de livros como *Imitação de Cristo*, do qual nos dá uma definição peremptória: “livro verdadeiramente admirável, refúgio incomparável de todas as naturezas religiosas, que não hesito em considerar a maior obra mística por mim conhecida” (Régio, 2001: 77).

Num dos mais celebrados poemas de José Régio – “Cântico Negro” –, diz o sujeito lírico: “Eu tenho a minha loucura! / Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura” (Régio, 2004: 82). E no conto autobiográfico “O Fundo do Espelho”³, um narrador / protagonista claramente identificado com o autor empírico (o mesmo nome, José; as referências pessoais comuns, como a que diz respeito à velha criada Ana, contadora de histórias da sua infância, referida no poema “Romance de Vila do Conde” (Régio, 2004: 355) e na *Confissão dum Homem Religioso* (Régio, 2001: 52); o mesmo conflito insanável com os amigos, fazendo lembrar a personagem Pedro Serra de *Jogo da Cabra Cega*), dá bem a medida da perturbação inerente à procura do absoluto e da perfeição na vida. “Quem me dera ser um Anjo!” (Régio, 2007: 264), exclamará o protagonista no auge do seu monólogo.

Esta intransigente procura do absoluto assume em José Régio a alucinação de uma luta. No livro segundo de *As Encruzilhadas de Deus*, o poeta deixará no poema “O papão” um testemunho da luta entre o homem e Deus, réplica do episódio bíblico de Jacob e o Anjo

² A enunciação triádica das tentações da alma esteve para ser título do terceiro volume de *A Velha Casa (Os Avisos do Destino)*, conforme nota do diário de 2 de Maio de 1948: “Ando às voltas com o 3º volume d’ *A Velha Casa – Mundo, Diabo e Carne*” (Régio, 2000: 121).

³ Pertence ao livro *Há Mais Mundos*, 1ª edição de 1962, Portugália Editora.

(Gênesis 32, 23-33) e do aleijão com que são marcados os eleitos, aqueles que vencendo o Anjo do Senhor são, de facto, vencidos por ele⁴:

Atrás da porta, erecto e rígido, presente,
Ele espera-me. E por isso me atrapalho,
 E vou pisar, exactamente,
 A sombra de *Ele* no soalho!

– «*Senhor Papão!*»

(Gaguejo eu)

«*Deixe-me ir dar a minha lição!*

«*Sou professor no liceu...*»

[...]

O seu olhar, então, fuzila como um facho.

Suas asas sem fim vibram no ar como um açoite...

E até no leito em que me deito o acho,

E nós lutamos toda a noite. (Régio, 2004: 254, 255)

2. O conto “Maria do Ahú” inscreve-se num campo temático muito fértil da obra de Régio: a procura do raro, do estranho e do numinoso no dilaceramento agónico, mas salvífico, das personagens criadas. O desejo de Deus associa-se à ideia de abismo, palavra desde logo inscrita nas epígrafes de *Poemas de Deus e do Diabo* e de *Biografia*: “Neste abismo é que tu me fazes conhecer a mim mesmo” (*Imitação de Cristo*) e “Quando se ama o abismo é preciso ter asas” (Nietzsche). No já citado “Cântico Negro”, ficará escrito: “Eu amo o Longe e a Miragem, / Amo os abismos, as torrentes, os desertos...” (Régio, 2004: 82).

O grotesco, que aparece em obras como *Fado*, livro marcado por uma certa temática social a que José Régio se refere no posfácio de 1969 a *Poemas de Deus e do Diabo*⁵, assume em “Maria do Ahú” uma dimensão que faz lembrar as personagens brandonianas de *Os Pobres*. Como diz Vítor Viçoso num estudo introdutório a esta obra, o colectivo dos pobres assume-se

⁴ No texto bíblico, Jacob, embora sofrendo o aleijão da coxa, vence a luta com o Anjo: “Já não te chamarás Jacob, mas Israel, porque lutaste com Deus e com os homens, e venceste” (Gênesis 32, 29). No mistério dramático de Régio, como que se invertem os termos da questão. Diz o Bobo-Anjo para o Rei: “Quero lutar contigo a luta de Jacob e o Anjo. Mas o maior triunfo de Jacob não está em vencer os Anjos, do Senhor, para ser poderoso na terra. Está em ser vencido por eles!” (Régio, 2005b: 110).

⁵ Diz José Régio: “Bem se enganará quem julgue o *Fado* uma espécie de excepção, ou coisa à parte, nas minhas tentativas poéticas. As tendências psíquicas e literárias aí afirmadas são tão naturais ao autor como quaisquer outras. Sempre os heróis do *Fado* me interessaram. Sempre os infelizes de qualquer categoria ou espécie me atraíram, direi melhor: me seduziram; – o que profundamente se relaciona com o meu próprio destino (ou constituição fisiopsicológica) e a doutrina evangélica na sua admirável amplidão. [...] – ainda é talvez nos desgraçados, nos miseráveis, nos repelidos, nos malfadados, nos ignorados, nestes e não nos felizes superficiais, não nos príncipes de quaisquer poderes, não nos reconhecidos e constituídos valores sociais de qualquer ordem, que melhor perdura o eterno germe da redenção do homem; que sobrevive a mais autêntica virtualidade da Graça, digamos” (Régio, 2005: 96,97).

nela como “vector dolorista e sacrificial, que concilia no seu corpo os pólos antitéticos do fascínio e da abjecção grotesca” (Brandão, 1984: 15) ou, noutro passo, “o pobre, enquanto expressão de uma negatividade radical, transforma-se, através de uma alquimia prodigiosa, num ser aureolado pelo fascínio do sagrado” (*ibid.*). A admiração do grande doutrinador da *presença* por Raul Brandão, pese embora as reticências que lhe são imputadas no manifesto “Literatura livresca e literatura viva”, é de molde a considerá-lo, nesse texto pioneiro de 1928, como um escritor de “temperamento originalíssimo e de imaginação psicológica, autor de algumas páginas únicas de introspecção” (Régio, 1993). Assim, nesta vertente, atrever-nos-íamos a ver Raul Brandão como mestre ou inspirador de algumas páginas de José Régio.

O grotesco dos pobres está ainda presente em outro conto de *Histórias de Mulheres*, “Menina Olímpia e a sua criada Belarmina”, assim como nas personagens Tó-Carocha, Mariquinhas Marrafa e Vasconcelinhos de *Avisos do Destino*, terceiro romance do ciclo *A Velha Casa*.

Mesmo a religiosidade, vista naquela expressão designada por José Régio como *beatice* (uma forma de viver a fé mais virada para a ostentação do que para o recolhimento, eivada de preconceitos de ordem moral e críticas acerbas aos que os não observam), é apresentada em registo grotesco através de uma galeria de personagens, algumas delas comuns a vários textos da sua ficção, com nomes como D. Liberata, D. Revocata, D. Libória e D. Gregória⁶ – o que não deixa de nos fazer recordar personagens de *Húmum* como D. Leocádia, D. Penarícia, D. Procópia ou D. Biblioteca.

Consideremos, a propósito, a ideia dos *graus de Deus*, formulada por José Régio na *Confissão*, estabelecendo as diferentes concepções do Ser Superior segundo um leque que vai das antropomórficas e utilitárias às que se revelam aos homens pelo exercício filosófico e teológico. Graus de José Régio e de cada um, sendo que no poeta do “Cântico Negro” coexistiam esses diversos graus, do mais básico e rudimentar ao mais digno e elaborado. “Tenho diversos graus de Deus” – dirá Pedro Serra/Régio em *Jogo da Cabra Cega* (Régio, 2006: 158). Possivelmente, o grau de Deus que assiste Maria do Ahú é do nível mais raso e ingénuo. Mas, na sua expressão rudimentar, por sobre o grotesco duma vida e das idiosincrasias de pobre, ele surge aureolado dum apelo do maravilhoso que enforma o perfil da personagem e a construção narrativa.

3. Considerando dois níveis no conto “Maria do Ahú” – o grotesco dos pobres e o apelo do maravilhoso – não pode esquecer-se a componente de crítica social que nele está igualmente presente. Já a abordaremos.

Diga-se, por agora, que o epíteto de Maria do Ahú, atribuído pelo povo, segundo nos informa o narrador, às figuras de bentas mulheres que em painéis, altares ou nas procissões

⁶ Estes nomes de representantes da beatice pertencem ao conto “O Fundo do Espelho”. D. Revocata surge também como personagem dos romances de *A Velha Casa*, fazendo parte de um grupo denominado Mães Cristãs. Grupos semelhantes aparecem ainda nos contos “Davam Grandes Passeios aos Domingos...” e “Pequena Comédia” de *Histórias de Mulheres*.

da Semana Santa, “chorosas e encolhidas nos mantos, acompanhavam a paixão e a morte de Cristo” (Régio, 2007: 152), cola-se na perfeição à triste protagonista do conto pela forma como, com um largo bioco ou a ponta do xaile, desde muito nova se habituara a cobrir a cabeça e a esconder o rosto. Não seria por fealdade, pois não sendo bonita também não era de molde a que não se lhe pudesse olhar a cara. Antes talvez o fizesse por manifestação de humildade e recolhimento perante o mundo, primeiro sinal de excepção nela assinalado. Maria do Ahú era servil com os vizinhos, amiga dos animais sem dono – companheiros da santidade de S. Francisco de Assis, como foi lembrado, em ensaio publicado no Boletim do Centro de Estudos Regianos, por Ivone Bastos Ferreira (Ferreira, 2001) – e observadora atenta da palavra de Deus que conhecia das homilias dominicais e dos sermões proferidos do alto do púlpito em dias de festa. Segundo é dito pelo narrador e pelas personagens, “a rapariga tinha aduela a menos”, “não era certa, coitada”, “faltavam-lhe telhas no telhado” (Régio, 2007: 153) e “não havia dúvida: era uma cabeça de louca” (*ibid.*: 157). Porém, tendo em conta as suas inclinações religiosas, os bons princípios e o amor manifestado ao próximo – mormente ao filho que tomou como seu – é vista pelo narrador como “uma santa mãe adoptiva”, sendo que na voz do povo, apesar de doidinha “dizia coisas acertadas” (*ibid.*: 163).

Maria do Ahú, os irmãos gandulos, o pai bêbado e a mãe corroída pela doença fazem parte desse *enxurro* com que Raul Brandão titula o primeiro capítulo de *Os Pobres*: “Para que vive esta ralé? Levantam-se derreados, para cavar, para berrar, para que lhes dêem um pedaço de pão e só se deitam no sepulcro. Caminho sem sonho. Da vida coube-lhes este quinhão amargo: o cansaço, a humilhação e a fome” (Brandão, 1984: 52). Da mãe de Maria do Ahú, dirá o narrador: “Era uma triste mulher azedada pela miséria, o vinho do marido, as dores no baço, os nascimentos e mortes dos filhos, o trabalho contínuo” (Régio, 2007: 151).

A espacialização da narrativa, cuja acção decorre no lugar de Retorta, a pouca distância de Vila do Conde, e a sua apresentação como história verídica projectam no conto duas características duma região que é berço natal do autor empírico: a pobreza, naturalmente considerável na primeira metade de novecentos, e a tradição religiosa. Cria-se assim uma dimensão cronotópica que associa uma estética tendencialmente expressionista ao apelo do maravilhoso cristão.

Falecidos os pais, separada dos irmãos entretanto casados, Maria do Ahú vive sozinha, passada que foi a ilusão de um namoro fracassado. Sempre disposta a servir os outros e a atender a palavra de Deus, depara-se-lhe certa manhã, à porta da sua humilde casa, envolto em panos e num velho xaile, um menino recém-nascido: “Ai que me vieram pôr um Menino Jesus à porta! Ai o meu rico anjinho que esta serva de Deus não merecia tal prenda!” – exclama (*ibid.*: 157).

Aquilo que o senso comum veria como fruto duma maternidade não assumida, por razões de indigência ou amores ilícitos, é aceite pela pobre como uma prenda dos céus, um

milagre de que não se julgava merecedora. É a elisão dos factos do mundo face ao apelo do sobrenatural.

A insinuação levantada pelo narrador a respeito da paternidade do recém-nascido, encaminhando os juízos do leitor para a personagem do senhor Abade, *aquele santo*, como era denominado pela pobre mulher, parece despropositada num conto de Natal – que assim pode ser considerado, tanto pelo número especial da revista em que pela primeira vez se publica, como pela sua temática –, revestindo uma clara intenção de criticar a hipocrisia social dos pequenos meios e os privilégios dos poderosos face à massa enorme dos sofredores e desprotegidos da sorte.

Régio fez questão de assinalar o seu interesse pelos problemas sociais e pela crítica social, analisando as relações desses temas com a obra de arte em geral e a literatura em particular. Fê-lo em vários artigos e polémicas, nos textos doutrinários da *presença* e em três obras fundamentais: o ensaio *António Boto e o Amor* (1938), o posfácio de 1969 a *Poemas de Deus e do Diabo* e a *Confissão dum Homem Religioso* (edição póstuma, 1971). É mesmo curioso que tenha o poeta aproveitado a parte introdutória daquele seu ensaio de 1938 para, depois dos manifestos da *presença* e numa altura em que ainda não se tinham levantado as grandes polémicas com a geração do realismo socialista, situar a questão em termos muito directos e esclarecedores: de um lado estava a “arte livre”, do outro a “arte ao serviço”, engajada e submetida a ditames de ordem político-social. Contra a “*mise-en-scène* de problemas sociais” (Régio, 2009: 177) posta em marcha pela nova geração, defendia José Régio uma arte *livre* que, sem se subordinar a preocupações de ordem social, política, moral ou religiosa, não teria necessariamente de se fechar ao acolhimento e tratamento dessas mesmas preocupações. O fundamental para José Régio era garantir a autonomia da obra de arte, não a sujeitando a desígnios estranhos. Esta bandeira ergueu-a denodadamente, às vezes com alguma insensibilidade e um amargo ressentimento, desde os primeiros escritos da *presença* até ao fim da sua vida.

Feitas estas observações, explicitemos aquilo a que chamámos o apelo do maravilhoso⁷. Como estratégia literária virada para o sobrenatural, o maravilhoso constrói-se em “Maria

⁷ Segundo Tzvetan Todorov, o género maravilhoso é uma das derivações do fantástico, do qual diz: “O fantástico [...] dura só o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem pertence ou não à «realidade» tal como esta existe para a opinião comum. No fim da história o leitor, se não a personagem, toma uma decisão, opta por uma outra solução, e é assim que sai do fantástico. Se ele decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenómenos descritos, diremos que a obra depende doutro género: o estranho. Se, pelo contrário, ele decidir que se devem admitir novas leis da natureza, através das quais o fenómeno pode ser explicado entramos no género maravilhoso” (Todorov, 1977: 41). De notar que a primeira referência ao género maravilhoso não se deve a Todorov, mas a Aristóteles, na *Poética*, dizendo: “[...] nas tragédias deve-se criar o maravilhoso, mas na epopeia é mais possível o irracional, principal fonte do maravilhoso, já que não se está a ver quem pratica a acção. [...] O maravilhoso dá prazer. A prova é que todos fazem narrativas acrescentando qualquer coisa de maneira a agradar” (Aristóteles, 2008: 95. 1460a, 12-19).

do Ahú” a partir de uma narração ambígua, assente numa focalização igualmente ambígua da figura da protagonista. Na verdade, o narrador não se demarca de forma clara do imaginário religioso da personagem, deixando-nos na dúvida entre ser ele fruto de uma mente perturbada ou manifestação de quem vendo o que mais ninguém consegue ver já estará do lado dos que receberam a graça da sobrenatural compreensão das coisas. Para Maria do Ahú – e a voz narradora como que parece apostada em não desfazer o encanto –, o menino que lhe puseram à porta é um Menino Jesus, “o tesoiro que a Divina Providência lhe destinara” (Régio, 2007: 157). Expressando-se de uma forma que dificilmente poderá ser tomada por irónica, diz o narrador, referindo-se a Maria do Ahú: “Frequentava muito a Igreja, ouvia tudo que os senhores padres declamavam. Até que ponto os entendia..., mistério! Mas várias vezes repetia com acerto, em circunstâncias oportunas, coisas ditas pelo sacerdote na explicação dos Evangelhos [...]” (*ibid.*). E no período seguinte, remata: “Até que o Nosso Pai que está nos céus, à força de a ver roçando as lajes das capelas, reparou no desconforto daquela alma. Teve uma lembrança de pai, e, vai de aí...” (*ibid.*). O leitor como que fica numa espécie de limbo, numa hesitação entre o estranho natural e o sobrenatural, daí não podermos falar de maravilhoso puro, mas de, simplesmente, apelo do maravilhoso.

Por zelo do senhor Abade (cujas razões, pela insinuação do narrador, seriam compreensíveis), Maria do Ahú fica como mãe adoptiva do “Menino Jesus”, não nascido do seu corpo mas, tal como o verdadeiro, expressão duma graça e de um milagre divinos. Pelo menos assim era o seu entendimento. Baptizado com o nome de Porfírio, santo do dia⁸, cresceu, fez-se homem, mas veio a defraudar a aura de sobrenatural com que o acolhera sua mãe – tornou-se o Porfírio moicante.

Porém, perante os desmandos que cometia e as agressões a que a sujeitava quando chegava a casa, tocado pelo vinho, nunca Maria do Ahú os atribuiu à má índole ou ao desprezo consciente dos bons princípios, antes à acção do demónio que no seu jeito tentador o desviava para o pecado. O narrador, interpretando o pensamento da mãe, dirá em discurso indirecto livre: “Como é que ninguém percebia que o Mafarrico se metera no corpo de Porfírio? Não dissera o senhor Abade, do púlpito abaixo, que os demónios entram no corpo da gente? O próprio Nosso Senhor Jesus Cristo não fora tentado por Satanás? Quem lhe batia era o Porco Sujo, abrenúncio!, não o seu cravo, que esse lhe queria como nunca ninguém lhe quisera...” (*ibid.*: 160).

Foi ainda o diabo, segundo sugere o narrador, que um dia levou Porfírio a algo ainda mais grave: um crime de morte praticado com a sua navalha (*ibid.*: 161). A partir daqui assistimos às últimas estações da *via crucis* de Maria do Ahú, uma louca, talvez, mas que via o que os outros não viam, uma *Pietà*, como já lhe chamaram (Ferreira, 2001), embora possivelmente não ficasse mal como Verónica do sudário, aquela que limpa com o amor único de mãe a face e a alma do filho querido: filho do pecado e pecador no caminho do seu martírio.

⁸ 26 de Fevereiro. São Porfírio (353-420), bispo de Gaza, inimigo estrénuo dos idólatras.

A narrativa regista então o paroxismo da sua doença ou, talvez, a exemplaridade da sua ascese. Maria do Ahú era vista a vaguear, à noite, pela ruas de Retorta, tropeçando de encontro às árvores e aos muros, salmeando o *Bendito*, imprecando, como ouvia fazer os padres do alto do púlpito: “Ai mundo, mundo!, que te deixas afundar por tapares os ouvidos à palavra de Deus! O céu vai tornar a vomitar fogo, um novo dilúvio vai cobrir a terra...” (Régio, 2007: 162). Da derradeira vez que se despediu do filho, na prisão, foi a eloquência da santidade que lhe dominou a voz: “Tem paciência, meu filhinho. Não te desespere, que isso é o que o demónio quer! Tudo se há-de ver claro; e tu há-de tornar! Lembra-te que Nosso Senhor Jesus Cristo ainda sofreu mais... e perdoou aos seus algozes! perdoou aos seus algozes!” (*ibid.*: 163).

Não tardou muito que não a visitasse o Anjo do Senhor e lhe levasse a alma, deixando-lhe no rosto frio, que o bioco já não podia esconder, “um ar de grande serenidade e satisfação” (*ibid.*: 165). E como se tudo isto não bastasse, o *explicit* da narrativa abre-se para o além vida: “Por esse tempo, quem sabe se Porfírio era vivo ou morto? Talvez ela tivesse tido muita razão dizendo ir ver o seu Porfírio. E, a ser assim, *Lá* onde se encontraram, por certo já o seu Porfírio não rapava da navalha, nem erguia a mão contra a sua santa mãe adoptiva” (*ibid.*).

4. Vamos concluir. Régio manifestou sempre um grande interesse pelo romance longo, na linha de Dostoievski e Proust, como pode ser atestado pelo seu ciclo romanesco *A Velha Casa* e pelo que deixou escrito em cartas, no diário e em artigos de crítica literária. O romance longo era para ele, de acordo com um texto publicado na *Seara Nova*, “a acidentada planície que se espria aos mais longínquos horizontes, povoada pela mais variada fauna humana, – espelho talvez mais completo em que nos possamos reconhecer” (Régio, 1964: 279). No entanto, em *Histórias de Mulheres* e *Há Mais Mundos* colhem-se exemplos das suas invulgares aptidões para a narrativa curta, bastando atentar nos contos “Vestido Cor de Fogo” e “Sorriso Triste” do primeiro daqueles livros e em “Os Três Vingadores ou Nova História de Roberto do Diabo” do segundo.

O conto “Maria do Ahú”, servido por uma técnica narrativa que estabelece uma permanente hesitação entre o estranho natural e o sobrenatural, presta-se a demonstrar a superioridade do Régio contista face ao romancista. Reportamo-nos neste particular aos seus romances do ciclo *A Velha Casa*, já que em relação a *Jogo da Cabra Cega* (romance psicologista) e *O Príncipe com Orelhas de Burro* (romance, diríamos, poético) não deixou o autor os seus créditos por mãos alheias, mesmo tendo em conta tratar-se o primeiro de uma obra da juventude com imperfeições e indefinições que ele mesmo reconheceu.

Ao cruzar a temática religiosa com uma visão do social não instrumentalizada por objectivos de natureza política (embora possa questionar-se se esta posição não será ela mesma portadora de um significado político), Régio é, neste conto, igual a si próprio. Maria do Ahú não será muito diferente, naquilo que é a busca do sagrado, do rei de

Jacob e o Anjo, da alucinada protagonista de *Benilde* ou do sujeito lírico de *Poemas de Deus e do Diabo* ou de *Encruzilhadas de Deus*. Como peça de uma obra total, assume a sua especificidade e reflecte o todo. Ou não pensasse o poeta de Vila do Conde, como deixa escrito numa das suas cartas para Alberto de Serpa, aquilo que a seguir se reproduz: “Contra a opinião de muitas pessoas, – eu sempre desconfiei dos romancistas (em geral: dos artistas) que se não repetem!” (Régio, 2012: 6-6-1935). José Régio voltava sempre aos seus grandes temas e preocupações, de que a muito pessoal e original atitude religiosa é seguramente a mais interessante. Noutra carta para o companheiro de sempre, da *presença* e não só, diria: “Suponho, até, que nunca poderei ser um católico, pelo menos ortodoxo, por não poder crer em coisas essenciais à doutrina católica. Sou, porém, um aliado da Igreja Católica, uma sensibilidade em muitas coisas afins da dos católicos sérios, – e em qualquer caso uma consciência religiosa e até um místico... embora sui generis” (Régio, 2012: 16-3-1941).

Pensamos que o conto “Maria do Ahú” reflecte muito bem estas disposições do escritor de Vila do Conde e Portalegre.

Bibliografia

- ARISTÓTELES (2008). *Poética*. 3ª edição. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BRANDÃO, Raul (1984). *Os Pobres*. Estudo Introdutório por Vitor Viçoso. Lisboa: Editorial Comunicação.
- FERREIRA, Ivone Bastos (2001). “A Expressão da *Pietà* em «Maria do Ahú» de José Régio”. *Boletim do Centro de Estudos Regianos* 8-9, 137-142.
- RÉGIO, José (1964). *Seara Nova*, nº 1427 de Setembro de 2004.
- (1993). *Presença*. Edição fac-similada compacta. “Literatura Livresca e Literatura Viva”, nº 9 de 9-2-1928, 1-8.
- (2000). *Páginas do Diário Íntimo*. Introdução de Eugénio Lisboa. Notas de José Alberto Reis Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2001). *Confissão dum Homem Religioso*. Prefácio de António Braz Teixeira. Introdução de Orlando Taipa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2004). *Poesia I*. Introdução de José Augusto Seabra. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2005a). *Poemas de Deus e do Diabo*. 13ª edição, 2ª nas Quasi Edições. Com “Introdução a Uma Obra (Posfácio de 1969)”. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- (2005b). *Teatro I*. Prefácio de António Brás Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2006). *Jogo da Cabra Cega*. Prefácio de Eugénio Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2007). *Contos e Novelas*. 2ª edição. Introdução de Eugénio Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2009). *Ensaios de Interpretação Crítica*. Prefácio de Maria João Reynaud. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2012), ano da consulta, Centro de Memória-Arquivo Municipal de Vila do Conde. *888 cartas de José Régio a Alberto de Serpa*. Suporte digital. Câmaras Municipais de Vila do Conde e de Portalegre.
- TODOROV, Tzvetan (1977). *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Ondina Braga. Lisboa: Moraes Editores.

.....

RESUMO

Neste texto analisa-se a forma como num conto de José Régio – “Maria do Ahú” – se cruzam o grotesco, o apelo do maravilhoso e a temática social. Exemplo da excelência do escritor na arte da narrativa curta.

ABSTRACT

In this text it is considered the way how the grotesque, the appeal of the wonderful and social issues are intertwined in the short story by José Régio, “Maria do Ahú”. It consists in a fine example of the writer’s mastery of the mentioned genre.



São Paulo, “Poeta da Loucura”, na visão de Teixeira de Pascoaes

PALAVRAS-CHAVE: Cristo, São Paulo, Fé, Amor, Lei mosaica, loucura.

KEYWORDS: Christ, Saint Paul, Faith, Love, Law of Moses, insanity / mania.

Em 1934, com 57 anos, Teixeira de Pascoaes (n. 1877) inaugura uma nova fase na sua já longa carreira literária, iniciada aos 18 anos com a publicação de um volume de poesia, intitulado *Embrões* (1895), obra que, aliás, acabará por enjeitar e tentar “riscar do mapa”, de tal maneira que “parece ter queimado todos os exemplares que pôde, nunca se referindo a este livro”, observa Maria das Graças Moreira de Sá (Sá, 1999: 11). Segue-se *Sempre* (1898) que marcou a sua consagração como poeta, e, até 1912, publica fundamentalmente poesia. Em 1914, é editado *Verbo Escuro*, prosa poética que se tornará o meio de expressão que mais marcará a sua escrita, daí em diante (Cf. Sá, 1999: 22).

Como afirmará o escritor, “a Poesia é o reino da Verdade, como a Realidade é o da Ciência” (Pascoaes, 1959: 11). E, assim, a poesia, com todo o potencial expressivo que detém, não poderia deixar de impor presença em toda a sua obra em prosa.

Atente-se neste excerto do *São Paulo*: “O gesto da criança e o do anjo confundem-se na mesma quimérica realidade, que é a matéria ilusória em que se modelam os risos e as estrelas, a mesma chama abrasadora e reflectida, – vã. Cada coisa não existe em si [...]” (*ibid.*: 71).

Ou então, nesta descrição da figura de uma emissária do apóstolo, diaconisa da igreja de Cenchrus, encarregada de levar ao destino a Epístola aos Romanos: “Febe parte [...]. Pousam-lhe na trança e fogem aquelas borboletas brancas da negra tempestade” (*ibid.*: 189).

Ou, ainda, quando nos transporta até ao bairro pobre de Roma onde, sob Nero, deflagrou o incêndio: “O desejo dos inquilinos transmitiu-se aos edifícios, que não são, como os templos e os palácios, de mármore insensível, mas de madeira que foi árvore, na Primavera. Lembra-se de florir, e desentranha-se outras pétalas vermelhas” (*ibid.*: 313).

No domínio da prosa, Pascoaes publicou, também, textos de carácter político, social e de crítica (estes últimos, sobretudo, a partir da sua ligação à revista *Águia*, de que foi diretor literário) e outros de carácter especificamente filosófico, sendo certo, porém, que a filosofia irrompe, irreprimível, em todos os géneros que cultivou: a cada passo somos surpreendidos por originalíssimos aforismos.

No ano de 1934, o escritor dá, pois, início a uma nova fase na sua produção escrita, com a publicação de uma série de biografias, a primeira das quais foi *São Paulo*, a que se seguem *São Jerónimo e a Trovoada* (1936), *Napoleão* (1940), *O Penitente* (*Camilo Castelo Branco*) (1942) e *Santo Agostinho* (1945).

Estes textos assumem, à semelhança de *Regresso ao Paraíso* e de *Marânus*, características de narrativa épica, pois que no seu cerne se encontra a viagem – física ou espiritual – de um “herói”, quer no sentido de uma progressão ascendente, caso de Paulo, Jerónimo e Agostinho, em direção à santidade, ou descendente, como Napoleão e Camilo, acabando o primeiro, derrotado, no exílio, e suicidando-se o segundo.

Tem-se falado, a este propósito, num processo de heteronímia, ao jeito de Pessoa; porém, parece-me mais exato falar-se, no que concerne a cada uma das figuras escolhidas, de uma espécie de *alter ego*, com quem Pascoaes comunga num ou outro aspeto da sua personalidade ou história de vida. Que se trata de biografias romanceadas é certo; que se trata de um narrador em grande parte omnisciente, também, quando descreve com grande assertividade o que se passa no íntimo dos seus “heróis”; e ainda é de admitir que o autor projetou uma parte de si mesmo no retrato que traça das figuras. Mas estas não foram criações *ex nihilo*: baseiam-se em personagens históricas que suscitaram a empatia do biógrafo pelo conhecimento que sobre elas lhe foi dado obter.

Concretamente no caso do *São Paulo*, Pascoaes segue de muito perto os Actos dos Apóstolos, colhendo igualmente óbvia inspiração nas Epístolas do apóstolo, sobretudo nas duas Epístolas aos Coríntios.

Lamentavelmente, não sabemos a que outras fontes, além destas, teve acesso: os evangelhos apócrifos, como o de Tomé? Fábio Josefo e as suas *Antiguidades Judaicas*? Eusébio de Cesareia e a sua *História Eclesiástica*, na qual reproduz farta documentação alheia que, se não fosse ele, estaria hoje irremediavelmente perdida, como no caso de Dionísio, o Areopagita? São Jerónimo (Hieronymus) e o *De Viris Illustribus*? Ou ainda a qualquer outra das várias obras de que existe menção?

Terá sido à *História Eclesiástica* e à seguinte passagem que Eusébio reproduz, atribuindo-a a Hegesipo, que o autor do *São Paulo* foi buscar inspiração para a comparação de que se serve para depreciar o imobilismo contemplativo de Tiago?

Somente a ele [Tiago] era permitido entrar no santuário, pois não vestia lã, mas linho. E somente ele penetrava no templo, e ali se encontrava ajoelhado e pedindo perdão por seu povo, tanto que seus joelhos ficaram calejados como os de um camelo, por estar sempre ajoelhado adorando a Deus e pedindo perdão para o povo. (Hegesipo, *apud* Eusébio, Livro II, Cap. XXIII, 6)

Eis a versão de Pascoaes:

Tiago olhou Paulo, desconfiado, antipatizando, todo metido na sua santidade seca de judeu, mais amante da Lei que do Irmão. Sempre no templo, ajoelhado no mármore, a pedir a Deus pelo seu Povo, criara calos nos joelhos, como os camelos, que recebem a carga, ajoelhados, na mesma atitude humilde e penitente, de quem reza." (Pascoaes, 1959: 57-58)

Mais adiante repete a mesma ideia: "Tiago a rezar no templo, judeu, desde as raízes do cabelo até aos calos que lhe endurecem os joelhos" (*ibid.*: 106).

O conhecimento das fontes permitir-nos-ia avaliar até que ponto o biógrafo usou da sua liberdade criadora apenas para dar asas à imaginação, ou se colocou a ênfase em alguns factos com o intuito de reforçar as suas próprias convicções, como no caso da rejeição da Lei mosaica, que no caso do apóstolo tem nuances que a amenizam, deixando bem claro que o mal não reside nela ("Por conseguinte a Lei é santa e o mandamento é santo, justo e bom [...] [Epístola aos Romanos, I: 7.12]) mas, apenas, nas pessoas que se contentam com o seu cumprimento estrito, negligenciando o fundamental que é a Fé e o Amor a Cristo e ao Irmão.

Por outro lado, possíveis desconformidades de factos apresentados na biografia com a narrativa bíblica podem ser causadas, simplesmente, devido a falta de clareza do texto das Escrituras, nomeadamente no que se refere aos nomes. O próprio apóstolo tem disso consciência, quando clarifica, por exemplo, na Epístola aos Gálatas: "Outro apóstolo não vi, além de Tiago, o irmão do Senhor" (GL 1:19). Este é, aliás, frequentemente identificado, também, como Tiago, o Justo: "Sucessor na direcção da Igreja é, junto com os apóstolos, Tiago, o irmão do Senhor. Todos dão-lhe o sobrenome de «Justo», desde os tempos do Senhor até os nossos, pois eram muitos os que se chamavam Tiago" (Hegesipo, *Memórias*, Livro V, *apud* Eusébio, *História Eclesiástica*, Livro II: XXIII. 4). A identificação do apóstolo São Pedro com Cephias (nome aramaico que se traduz em grego por Pedro), que São Paulo enfrentou acusando-o de hipocrisia, é desmentida (segundo o que diz a *História Eclesiástica*, Livro I: XII. 2) por Clemente, no Livro V das *Hypotyposesis*.

Mas, não apenas a homonímia, propicia confusões: passagens há que, sendo enigmáticas, têm suscitado larga especulação, como é o caso da seguinte afirmação de São Paulo na segunda Epístola aos Coríntios:

E porque essas revelações eram extraordinárias, para que não me enchesse de orgulho, foi-me dado um espinho na carne, um anjo de Satanás, para me ferir, a fim de que não me orgulhasse. A esse respeito, três vezes pedi ao Senhor que o afastasse de mim. Mas Ele respondeu-me: "Bastante a minha graça, porque a força manifesta-se na fraqueza". (2 Cor 12:7-9)

Para alguns comentadores, o espinho referido por Paulo constitui uma metáfora das dificuldades que a doença colocava à sua missão apostólica (Cf. *Bíblia Sagrada* cit., nota 7-10 a 2 Cor 12:7-9). Contudo, a obscuridade da frase tem permitido diversas outras interpretações.

Devo ao Doutor Mário Cabral, autor do livro *Via Sapientia – da filosofia à santidade*, a quem manifestei a minha perplexidade perante a afirmação do apóstolo, a gentileza de me

ter transmitido uma outra hipótese de explicação, adiantada pelo Padre Jerome Murphy-O'Connor na obra *Paulo*, de “que, por espinho na carne, Paulo se refira à oposição ao seu ministério, desde o interior do movimento de Jesus. A sua menção a «um mensageiro de Satanás» implica uma fonte externa e pessoal de dor, que, anteriormente, tinha identificado com «os servos de Satanás» (2 Cor 11, 14-15), isto é, os seus adversários antioquenos em Corinto. No Antigo Testamento, «os espinhos» são uma metáfora para designar os inimigos de Israel, quer interiores (Nm 33,55), quer de fora (Ez 28,24)”.

Ora Pascoaes atribui à frase o sentido da tentação da carne e associa-o a uma atração que nele teria despertado Lídia, a vendedeira de púrpura, a qual, nos Actos dos Apóstolos, apenas é mencionada com um relevo que não excede em importância outras convertidas e adjuvantes da ação evangelizadora do apóstolo, como Cloe ou Febe. Inclusivamente, na Epístola aos Filipenses, o apóstolo, além de agradecer a ajuda que lhe enviaram, faz uma recomendação a respeito de Evódia e Síntique, para que parem com discórdias, e não faz qualquer menção individualizada a Lídia (Fl 4: 2 e 14-20).

Veja-se como Lucas descreve o encontro, nos Actos dos Apóstolos:

No dia de sábado, saímos fora de portas, em direcção à margem do rio, onde era costume haver oração.

Depois de nos sentarmos, começámos a falar às mulheres que lá se encontravam reunidas. Uma das mulheres chamada Lídia, negociante de púrpura, da cidade de Tiatira e temente a Deus, pôs-se a escutar. O Senhor abriu-lhe o coração para aderir ao que Paulo dizia. Depois de ter sido baptizada, bem como os de sua casa, fez este pedido: ‘Se me considerais fiel ao Senhor, vinde ficar a minha casa.’ E obrigou-nos a isso. (Act 16:13)

A partir desta informação que, no texto bíblico, parece ser apenas mais um entre os muitos episódios que atravessam o percurso evangelizador do apóstolo, Pascoaes constrói uma história comovente de renúncia e sublimação do sentimento amoroso, que é bem um exemplo da mestria com que o autor maneja a linguagem e dá expressão poética aos sentimentos:

Estavam na sinagoga [nas margens de um pequeno rio] várias mulheres e uma, diferente das outras, que, à primeira vista, se notava. Era Lídia, vendedeira de púrpura e natural de Tiatira [...]. Lídia, ouvindo Paulo, é como se ouvisse a voz do seu próprio coração. Aquele silêncio que a afligia, aquela angústia de muda, dissipou-se. Que deslumbramento! A alma subiu-lhe toda à flor do rosto, numa onda de alegria! Paulo ficou envolto naquela divina claridade, como Lídia ficou enlevada na palavra divina do apóstolo. Era ele, o sonhado, o eleito, o esposo. E o que ela deseja, agora, é a sua presença para sempre: *Vinde, entrai em minha casa!* [...]

[Lídia] Apareceu-lhe [a Paulo] como ninguém, na terra, lhe aparecera ainda, mas como certas coisas nos aparecem; por exemplo, a primeira flor da Primavera, na borda dum caminho. Na realidade, não vemos a flor, mas a deusa Flora. Assim, Paulo não viu, em Lídia, a mulher, mas o anjo da Beleza. É ela, a cristã, temente a Deus, a nova irmã, e outra Lídia que aparece a outro Paulo, esse que traz um espinho cravado na carne, por um demónio. *Três vezes pedi a Deus que me libertasse dele. E Deus me disse: Basta-te a minha graça, que o meu poder realiza-se na fraqueza.* (Pascoaes, 1959: 127-128)

Estes excertos ilustram bem o movimento de aproximação/afastamento com que o biógrafo de São Paulo interage com o texto sagrado e que o próprio desvenda claramente no prefácio: “Vamos acompanhar S. Paulo, durante os anos em que ele andou na terra. Desejaria mostrá-lo a uma luz que, revelando as figuras, completa-as. Não as cria, porque o seu esboço perde-se na origem das coisas; dá-lhes a última demão, o traço geral que define, sem limitar” (*ibid.*: 11).

Seja como for, heterónimos ou alter egos, não podemos deixar de reconhecer, no processo, uma vontade de afirmar e dar corpo a uma multiplicidade explosiva do eu, que Paulo Borges, em *O Jogo do Mundo*, identifica, nomeadamente, em Pascoaes, e também em Antero, Pessoa, Agostinho da Silva e Leonardo Coimbra, como “influxos do que, genericamente, poderíamos designar de tradição oriental”. Este último, aliás, verbaliza essa aspiração em *Pensamento Criacionista*, com a seguinte afirmação “«Ah ! Se eu fosse muitos!» da «poesia religiosa da Índia»” (Cf. Borges, 2008: 20-21 e nota 4).

É Pascoaes ele próprio quem nos fornece a chave da escolha destas figuras em que a sua escrita genial se focou:

São Paulo [...] Foi a *alma-mater* de todas as almas, para as quais o Universo sem Deus é um zero tão grande como inútil. Dela descendem os santos e poetas da Loucura: Santo Agostinho, S. Francisco de Assis, Santa Teresa de Ávila, que divinizou o amor humano, e Soror Mariana que humanizou o amor divino. Teresa, como Quixote, é filha do deserto castelhano. O deserto queima e purifica. Mariana viveu no ermo lusitano, aquecido e perturbante. No deserto, a sensualidade faz-se misticismo. No ermo, o misticismo embrandece, decaindo. (Pascoaes, 1959: 22)

Diz o narrador do *São Paulo*, interpelando o biografado:

“Foi o teu destino de apóstolo, foi esse excesso de furor, que te precipitou no crime e no remorso, na acção criadora e redentora. O pecado é que é fecundo. O seu vulto é carnal e de mulher. Das suas tetas mana o leite da vida, que se espraia na abóbada nocturna. Mas a virtude é estéril na sua beleza, corpo de santa ressequido em Deus, múmia de altar”. (*ibid.*: 45)

E há vestígios do amor/paixão divino na figura feminina de que Santa Teresa de Ávila é paradigma, nesta afirmação: “[Paulo] Lá vai, sòzinho, [...] perseguido por espectros: o ódio, o remorso, e um vulto de mulher em delírio, que é a sua paixão por Jesus Cristo” (*ibid.*: 139).

Mas, como observa António Cândido Franco, “O pensamento paradoxal de Pascoaes não podia aceitar, e isso desde o *São Paulo*, que a sua literatura hagiográfica fosse apenas afirmativa, precisava de lhe dar uma dimensão afirmativamente negativa” (Franco, 2000: 186). E, seguidamente, enumera os “santos pecadores” que constituem aquilo que designa como “o hagiológico privado” do autor, de acordo com as reflexões deste último no *Santo Agostinho* (Pascoaes, 1945 : 48). Escreve António Cândido Franco:

Pascoaes começou por ter um hagiológico privado, todo ele feito de santos pecadores – em que se salientam Madalena que foi prostituta e cortesã, Paulo que lapidou Estêvão, Jerónimo que lia Cícero, Agostinho que defendeu Mani, António que se mostrou lascivo numa Lisboa ainda moirisca e sensual, Francisco de Assis que cresceu estouvadamente perdulário –, mas acabou por

se desfazer dele, dizendo preferir o pecado à santidade e o Adão expulso do Paraíso ao sibarita do Éden”. (Franco, 2000: 186)

Não admira, portanto, que a receção a estas obras, sobretudo em relação ao *São Paulo*, tenha sido alvo de hostilidade, nos meios religiosos e até intelectuais, provável razão que levou o autor a procurar defender-se e a esclarecer o seu “pensamento poético” em *O Homem Universal* (1937) e escrever, em 1951, *A Minha Cartilha*, publicada postumamente (1954), na qual “procurou explicar o modo como um conceito religioso da vida presidiu sempre às ideias sentimentais espalhadas na sua obra poético-prosaica” (Cf. Sá, 1999:27).

António Cândido Franco pormenoriza essa reação negativa vinda, até, de pessoas de quem se poderia esperar uma atitude mais objetiva:

A receção do livro nos meios religiosos tem um historial interminável e proveitoso, principalmente para se perceber as resistências de leitura que o livro teve em Portugal. Tal conjunto de factos espera ainda o seu paleontólogo, capaz de escavar, desenterrar e arquivar todos esses fósseis, em muito maior número do que se esperaria a um primeiro relance. Mesmo um homem como o padre António Dias de Magalhães, que se viria mais tarde a notabilizar como inteligente intérprete da literatura de Pascoaes, não escapou a esta sanha contra o *São Paulo*, acabando por increpar, com aversão, o livro. Exautorou-o, dando razão ao escândalo dos católicos (*Brotéria*, 19, 1934) [...]

Fora dos meios religiosos, o *São Paulo* não teve melhor sorte e o único texto que na época conhecemos sobre ele, da autoria de Thomaz Ribeiro Colaço (in *Fradique*, 20, 21.6. 1934), é de uma violenta hostilidade. Pascoaes é acusado de incapacidade expressiva e convidado a escrever todo o seu livro ao contrário”. (Franco, 2000: 339-340)

Pedindo vénia pela intrusão, como deixar passar aqui em claro a reação que ainda hoje, passados que são 79 anos, subsiste nalgumas pessoas, relativamente ao *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e ao seu autor José Saramago, que recebeu o Prémio Nobel da Literatura, em 1998 ?

Ao longo da obra do biógrafo de São Paulo, vários são os aspetos da sua relação com Deus e com a religião que, muito naturalmente, chocam os espíritos mais ortodoxos: a incerteza, a recusa do dogmatismo, do conformismo, da aceitação acrítica das ideias feitas, do imobilismo: “Andamos e não chegamos. O andar é tudo: princípio e fim. A questão é andar e não parar; subir o monte que sobe, à nossa frente, nimbado da anunciação dum Deus em perpétuo nascimento” (Pascoaes, 1959: 22).

Por isso ele se insurge contra aqueles que apenas se cingem ao cumprimento estrito da Lei, sem nenhum movimento de alma, sem inquietações nem quaisquer questionamentos, sem nenhum rasgo daquela Loucura salvadora e dinâmica a que o próprio apóstolo São Paulo se referia, nomeadamente na Epístola aos Coríntios: “Portanto, o que é tido como loucura de Deus, é mais sábio que os homens, e o que é tido como fraqueza de Deus, é mais forte que os homens” (1 Cor 1:25).

A atitude de Pascoaes não é a pura negação de um ateu, é, muito pelo contrário, uma ardente busca do Sobrenatural, faminto de Absoluto que era. Só que essa busca não se realiza em conformidade com a ortodoxia católica, mas sim na afirmação, certamente recebida como provocatória, de uma heterodoxia que, para muitos, o aproximam do gnóstico, ou do maniqueísta (talvez, daí, o que o motivou desde logo a debruçar-se sobre a figura de Santo Agostinho que, num dado momento, se aproximou da escola dos maniqueus), ou da teologia negativa, ou do priscilianismo, tendência que terá tido forte influência na Península Ibérica e que ainda hoje permanecerá como um substrato na cultura galaico-portuguesa, marcando presença, nomeadamente, na obra de Pascoaes.

Mário Cabral, em *Via Sapientia – da filosofia à santidade*, enumera as várias influências que se cruzam na obra do escritor:

Há uma ambiência assaz arcaica no pensamento de Teixeira de Pascoaes, uma influência pré-socrática que convém referir, desde já: Anaximandro, o que não significa que o autor português tivesse consciência desta proximidade arquetípica com o filósofo de Mileto; não se encontra uma única referência a Anaximandro em toda a obra de Teixeira de Pascoaes, que revela conhecer Heraclito e Parménides. Anaximandro é uma espécie de sombra cultural, influência que faz parte de um quadro muito mais amplo, com ressonâncias neoplatónicas, órfico-pitagóricas, gnósticas, maniqueístas e mesmo hinduístas, linha genealógica que contrasta e por vezes choca com a Bíblia, a raiz maior e a citação mais recorrente e explícita, ao longo da reflexão pascoaesiana. (Cabral, 2008: 103)

Desvenda-nos o autor destas hagiografias, ele próprio poeta e, também, sem dúvida, possuidor daquela rejeição do senso comum que o pode aparentar aos loucos aos olhos das pessoas “sábias”, a sua atitude perante a religião:

A religião interessa-me como Revelação instintiva ou consciente, (poesia pura e ciência pura); e não como regra de conduta. Deus não está nos preceitos da Moral, que é de origem social, um produto da vida em comum. Deus é, além de tudo, o Espírito criador [...].

Deus é o Espírito; e aspirar a conhecê-lo eis a suprema atitude religiosa. O conhecimento é que é identificação perfeita e amorosa convivência; é que é o amor divino. Mas conhecer não é um simples acto intelectual ou racional, restrito à área da existência: é um movimento de toda a energia viva que, em nós, se desenvolve; e, sendo viva, excede a morte ou a matéria. (Pascoaes, 1995.: 14-15)

E reconhece a inevitabilidade do desassossego que assombra a alma de quem não consegue esquivar-se àquele sentimento de incerteza que ele, várias vezes, afirma valorizar: “Como fugir de Deus, se a sua sombra nos persegue, dentro e fora de nós, antes e depois de tudo?” (*ibid.*: 74).

De novo neste texto encontramos, à semelhança do *Regresso ao Paraíso*, a rejeição do “velho Deus”, Jeová, que pecou ao criar o mundo imperfeito, e a adesão ao novo Deus, Jesus Cristo, arrependimento de Jeová feito carne, que veio redimir esse pecado: “Deus, sentindo a imperfeição da sua obra, não a pôde destruir. Noé salvou-se na barca. Resta apenas emendá-la, expiar o crime. É o significado do Calvário. Jesus é o remorso de Deus, o Filho” (*ibid.*: 15).

E, nesta ordem de ideias, também a Lei, entregue a Moisés no Sinai, está ultrapassada e impõe-se a sua renovação, ou não fosse ela “ a vontade já empedernida dum velho Deus, criado no deserto, árido e hostil como todos os velhos e desertos. [Paulo] Libertou-se desse peso vazio, herança morta. *As coisas velhas passaram (ibid.: 52-53).*

O *São Paulo* retrata-nos a viagem iniciática do jovem judeu Saulo de Tarso, cidadão romano por benesse conferida a seu avô e à respetiva descendência por Pompeu, circunstância que veio a ser-lhe de grande proteção contra a prisão e contra as tentativas de assassinato que pendiam sobre a sua cabeça. Natureza incandescente, “O judeu terá nele uma vida intensa, mas efémera. Será apenas um gesto do Passado neste poeta do futuro, todo amanhã e sempre” (*ibid.: 35*), pois que, no caminho para Damasco, “Saulo e a paisagem, duas brasas, dois fanáticos”, são surpreendidos por uma visão e uma voz que interpela: “Saulo, Saulo, porque me persegues?” e que irá mudar o curso da História: o milagre consuma-se.

Mas a transição, o corte com o passado não se fará sem dor: “Desde a execução de Estêvão, há dois princípios em luta dentro dele: o passado e o futuro, Jeová e Cristo, a Lei e a Graça” (*ibid.: 47*).

O enorme fascínio que a figura de São Paulo exerceu sobre Pascoaes (“Lucrécio e Paulo, os dois maiores intérpretes da Tragédia que tem dois actos: a morte e a vida, a máscara acesa e a apagada” (*ibid.: 9*) revela-se, desde logo, na abertura do prefácio:

As coisas da Natureza sempre tiveram, para mim, um grande encanto. Vivia-as como se vive a dor ou o amor. Agora, só me interessam as almas: a daquele campónio, a daquele mendigo, ou Napoleão, em Santa Helena, Hamlet, diante duma caveira, parodiando filosoficamente a atitude religiosa de S. Jerónimo; Lucrécio, o primeiro poeta da morte, ou Paulo de Tarso, o maior poeta da vida e da loucura, faminto de Deus, emagrecido até ao esqueleto, – esse fantasma que se apoderou da Humanidade. (*ibid.*)

Paulo e Lucrécio, poetas cada um a seu modo, mas contrastantes, pois a verdade é que é no jogo da luz e da escuridão que as coisas melhor se revelam:

Sempre Paulo e Lucrécio! – reafirma Pascoaes – O cantor da vida e o da morte! [...] Lucrécio encontra na desilusão a felicidade. Alcança tudo no regresso ao nada. [...] Mas a palavra de Paulo é o canto da nova ilusão ou da esperança. É na sombra de Lucrécio que a alma de Paulo se ilumina. A crença nasce da descrença, como a ciência da ignorância e a luz da treva. (*ibid.: 144*)

Pura retórica é a afirmação de que o seu interesse pelas “almas” se substituiu a todos os outros. A sua obra permanentemente o desmente, pois as descrições da Natureza ou dos ambientes irrompem constantemente no decurso da narrativa, embora sempre – é um facto – pelo que elas têm de simbólico ou metafórico, em sintonia ou divergência com a alma, como fatores que a revelam ou a moldam e lhe dão forma, ou nela desencadeiam sentimentos e emoções.

Atente-se no seguinte passo da viagem de Saulo em direção a Damasco:

Tudo conspira a favor de Jesus... até aquela árvore carregada de folhas verdes, e aquele hálito de frescura que bafeja a frente de Saulo, e aquele murmúrio de água, entre as ervas. Mata a sede

e logo sente como um alívio espiritual. É uma alegria que lhe sobe aos olhos, encantada. E as coisas mostram-lhe outra cara; mudaram porque ele mudou também. (*ibid.*: 48)

Igualmente o aspeto físico dos intervenientes, na qualidade de instrumento de recriação dos ambientes e veículo de ideias, desempenha o seu papel expressivo. No Sinédrio, durante o julgamento de Estêvão, eis como o narrador interpela o leitor, para dar maior impressividade à cena, pondo em contraste as figuras demoníacas de uns contra a figura angélica do outro, o ódio contra o Amor, a prepotência dos poderosos contra a inocência indefesa:

Contemplai-o [a Saulo] louco de furor, no Sinédrio, entre os juízes de Estêvão, caras lívidas, de barbas eléctricas, chispando áscuas de ódio que se cravam na face angélica do réu. Este, uma criança ainda, *duma beleza sobrenatural*, defende-se mas não renega a sua crença; [...] (*ibid.*: 41) [...] A eloquência é palavra e a beleza imagem ilusória. Tem outra realidade o orgulho e o fanatismo, – dois sentimentos da mesma natureza dos penedos. Estão ali, no tribunal, o orgulho e o fanatismo. São esses juízes, – uns, apopléticos de indignação; outros, de magreza esquelética, enraivecidos, envoltos em ricos mantos de espavento. Condenam o anjo à morte. (*ibid.*: 42)

Pascoes dá largas à sua criatividade, preenchendo, pela imaginação e com os seus conhecimentos históricos, as lacunas documentais, que não esconde ao leitor, como se vê neste exemplo: “Os seus [de Paulo] primeiros e últimos tempos são duas névoas, entre as quais medeia um espaço limpo [...] os primeiros anos do apóstolo, esconde-os a névoa da manhã” (*ibid.*: 29) ou “A faixa escura (de 24 a 37, ano do nascimento de Nero) termina, de repente, num clarão sangrento, emanado do corpo de Estêvão, sob as pedras dos carrascos” (*ibid.*: 41), ou, ainda, sem ousar desta vez fantasiar, e recorrendo ao expediente da interrogação:

Quem sabe se ele esteve, no meio da plebe, diante da varanda de Pilatos, a pedir a morte de Jesus [...]? Assistiria à coroação e à flagelação? Vê-lo-ia banhado em sangue, de cruz às costas, deparar com a Mãe, banhada em lágrimas? Vê-lo-ia dependurado do madeiro, crivado de golpes e de insultos? [...] Este silêncio de Paulo – comenta o narrador – é um mistério inquietante, que nos encobre a tragédia do Calvário. (*ibid.*: 38-39)

Num *continuum* em que se encadeiam os factos conhecidos com as coloridas e movimentadas recriações do meio ambiente, seja a paisagem natural ou a paisagem humana, decorre a infância e juventude de Saulo de Tarso, a condenação e morte de Estêvão, o caminho para Damasco, no decurso do qual ocorre o milagre da conversão, o retiro na gruta de Tarso, as viagens assombradas por violentas perseguições, maus tratos físicos e morais, as prisões: “Eterno andante, caminha sempre, contra a hostilidade judaica, contra as pedras e as bastonadas, contra as calúnias e as injúrias, contra todos os demónios ao serviço de Moisés e Tiago, esse irmão impossível de Jesus” (*ibid.*: 168).

E, também, a conquista de almas, a criação de pequenas igrejas nas cidades por onde passa, os encontros com companheiros, irmãos espirituais, o seu amor puro por “Lídia, a bem amada no Senhor” (cf. *ibid.*: 152), o trabalho como tecelão para prover ao seu próprio sustento.

Os passos da vida do apóstolo são outros tantos pretextos para Pascoaes emitir as suas reflexões filosóficas, como é o caso a propósito desta necessidade de prover à subsistência: “Cada um tem de sustentar o corpo em que foi obrigado a existir... Para quê? Para existir unicamente? A vida será como a arte pela arte?” (*ibid.*: 183).

Esta questão da subsistência e das esmolas, não apenas no que se refere a si próprio mas também aos seus companheiros, é muitas vezes referida em passagens das Epístolas, notando-se no apóstolo uma grande preocupação em salientar que não se quer tornar pesado às comunidades que evangeliza.

Pascoaes escreveu um dia:

Sem esta terra funda e fundo rio/
Que ergue as asas e sobe, em claro voo;/
Sem estes ermos montes e arvoredos/
Eu não era o que sou.

É nesta linha de pensamento que o narrador se detém em pormenor na descrição do ambiente que rodeou a infância de Saulo, à sombra tutelar do imponente Taurus, como ele próprio na do Marão:

O berço do apóstolo é a montanha e a planície, com uma nódoa podre no seio, – Tarso; podre, exala miasmas que estragam o seu corpo, enquanto o bafo do Taurus, puro e agreste, lhe introduz, na frente, uma partícula de céu. [...] Paulo nasceu também de Tarso e da gruta solitária, que ainda existe, e da casa paterna, admiradora do Romano, divinizado na pessoa de César, para escândalo do Deus orgulhoso de Israel, – só ele e mais nenhum. (Pascoaes, 1959: 32)

A par das incursões na Natureza, ao longo da narrativa, também a descrição física do apóstolo assume uma presença quase obsessiva e não pode, até, deixar de surpreender a insistência com que Pascoaes salienta o seu aspeto enfezado e doentio: “Paulo era um génio enlouquecido, num corpo enfermo, abalado por ataques epilépticos.” – diz Pascoaes no prefácio (*ibid.*: 13). “Cristo é que aparece neste judeu enfermo, quase cego, ditando, por isso, as suas cartas” (*ibid.*).

E, mais tarde, quando Barnabé o apresenta a alguns dos companheiros do Messias: “Pedro, atónito e diminuído, contempla aquele homem, ainda novo, de aparência mesquinha e doentia; um rosto magro e amarelo, plantado de pêlos negros em desordem, sob uma testa saliente, grávida dum Deus. Paulo é uma caricatura sublime, ao lado de Pedro, que é uma estátua muito séria” (*ibid.*: 57).

Esta obsessão pelo aparência física reveste-se, como é típico do autor, de uma face e do seu oposto. Enquanto a secura do cumprimento da Lei sem amor seca os corpos (“Em Casareia, recebe-o [a Paulo], em sua casa, Filipe [...] que tem quatro filhas, votadas à castidade e à profecia. São magras e feias, de olhos pretos, umas caras de jejum, escondendo os corpos defeituosos nos vestidos mal talhados. [...] As castas donzelas enfezadas miravam e remiravam o grande apóstolo, mudas e amarelas” (*ibid.*: 4-205), o Amor de Paulo, essa labareda, agiganta-o apesar da sua pequenez física: “Paulo é cada

vez maior, conforme a nau se afasta da terra; essa nau [...] agora a nau evangélica, a nau eleita do Senhor” (*ibid.*: 203-204).

Já perto do final, o tema repete-se:

Por isso, o nosso apóstolo[...] Em Deus, glorifica o Espírito criador, e diviniza a Pobreza, no pobre dos pobres que é Jesus. Não era ele, Paulo, também um pobre? Pobre de corpo? Mas a inferioridade física, em certas pessoas, em vez de as deprimir, excita-lhes as faculdades espirituais. É uma compensação e uma vingança ... A perna aleijada de Byron fê-lo subir às maiores alturas da poesia. A pequena estatura de Bonaparte fez o Napoleão gigantesco, estátua enorme, com uma ilha por pedestal. E a fealdade de Paulo incendiou-se toda numa auréola, que lhe nimba a frente, – estrada aberta para o céu, entre duas moitas de árvores... (*ibid.*: 299)

Já anteriormente, o autor afirmara: “O seu estilo bárbaro, incorrecto, os seus olhos oftálmicos, a sua aparência de judeu causavam certos murmúrios de irónico desprezo. Ele era já a Fealdade, Goya depois de Rafael ou Cristo depois de Apolo” (*ibid.*: 144).

Mas também reconheceu que, no reverso daquela fealdade física, existia o ser espiritual maravilhoso de verbo incandescente, com o coração cheio de Amor a Cristo e aos outros homens por amor d’Ele:

Paulo é um ser atraente e inquietante. Ao entrar numa cidade, corre, para ele, a multidão, a fim de o aplaudir ou agredir. Sob a influência do seu verbo, logo o amor se ilumina ou o ódio explode [sic] nos corações. Em volta da sua pessoa, não reina o marasmo nem a paz. (*ibid.*: 169)

Terá Pascoaes convivido mal com a sua própria aparência física? A propósito da escolha de Camilo para uma das suas biografias, interroga-se António-Pedro de Vasconcelos, na “Apresentação” à edição de 1985 de *O Penitente*: “Porquê Camilo? Porquê esse ser tão próximo e tão diferente de Pascoaes, em tudo, excepto na figura (e vale a pena ler o que ele escreve sobre a magreza ibérica), esse perpétuo andarilho ancorado em Ceide no fim da vida [...]?” (Vasconcelos, 2002: 13).

Note-se, de passagem, ter-se também Pascoaes “ancorado”, no fim da vida, no seu Gatão natal, como São Paulo, retirado durante uns tempos numa gruta, em Tarso, S. Jerónimo na sua gruta no deserto, e Napoleão forçado a “ancorar-se”, exilado, em Santa Helena.

Quanto ao ambiente da infância, descreve-nos, o narrador, o pequeno Saulo divagando pelas ruas de Tarso,

animadas dos mais variados transeuntes: Gálatas, Gregos, Egípcios, Romanos, Fenícios e Judeus; e certos personagens muito exóticos, de causar espanto nas crianças: alguns, nédios e fartos, duma gordura alegre e filosófica; outros, de túnica rapada, magros, a barba inculta e um ar de pedra no rosto.

Eram os epicuristas e os estóicos [...] duas seitas ou partidos, em perpétua luta.

[...]Paulo crescia nesta atmosfera suja e literária. (Pascoaes, 1959: 30-31)

Aos 14 anos, a fim de estudar para se tornar um rabi, segundo a vontade do pai, Saulo parte de Tarso para Jerusalém, “com o rumo da velha cidade, escura e fechada contra o mundo,

por três muralhas, que são nuvens de trovoadas empedernidas, sob uma atmosfera asfíxiante, propícia às febres nervosas da loucura” (*ibid.*: 33).

Do ano de 24 até à Primavera de 37 (ano do nascimento de Nero, lembra Pascoaes) depara-se o biógrafo, pois, com uma “faixa escura” durante a qual o futuro apóstolo terá vivido na cidade santa, “Jerusalém, capital do Inferno, casta e fechada. Conviveu com demónios, muito tempo. O fanatismo é contagioso e demoníaco [...] e os seus nervos susceptíveis agravaram a doença” (*ibid.*: 41).

Mas essa “faixa escura” estava prestes a chegar ao fim, visto que “A sua hora aproxima-se, a hora do martírio de Estêvão, a hora sublime do Pecado” (*ibid.*: 40).

A partir daqui, a sombra do mártir jamais o abandonará, e surgirá, como num refrão, ao longo de toda a narrativa, a par de Timóteo, “o mais íntimo companheiro do apóstolo”: “Paulo caminhará, sempre, entre a sua figura angélica e a de Estêvão: dois anjos; um de carne e outro de dor”; “dois anjos: um de luz, que é Timóteo, o outro de sombras, que é Estêvão” (*ibid.*: 98 e 122, respetivamente. A mesma ideia repete-se, também, a páginas 191, 200, 204, 208, 223, 244, 250, 257).

Elementos fundamentais do pensamento de Pascoaes, além da relação, em três termos, luz/escurecimento/sombra ou penumbra (o problema não é ser ou não ser, é que ‘tudo é e não é ao mesmo tempo’) e das dicotomias presença/ausência, lembrança (=Passado)/esperança (= Futuro), assumem papel de suma importância, como fatores desencadeantes da ação, os pares pecado/remorso e loucura/razão.

É pelo pecado e pelo remorso que o Homem se eleva acima da sua própria condição e se salva: “Pedro só o sentimos quando chora, arrependido. Nem Cristo edificaria a sua igreja sobre uma pedra que não fosse lavada pelas lágrimas” (*ibid.*: 258):

Jesus é o remorso de Deus [...]. Paulo [...] Repetiu a tragédia divina em drama humano. Identificou-se ao Criador e ao Redentor. [...] Só vivemos, depois do crime e do remorso, depois do sofrimento amoroso (*ibid.*: 15-16).

Depois da frase impecável e luminosa de Platão, a frase de S. Paulo, bárbara, elevada ao rubro. Aqueceu-a no brasme do remorso, no fogo do inferno; e entoando no céu, comove a terra. O crime deu-lhe o conhecimento da Origem; e o remorso desvendou-lhe a finalidade da nossa existência, que é aperfeiçoamento ou redenção. O crime deu-lhe asas para subir ao Paraíso; o remorso deu-lhe ouvidos para ouvir a Palavra infável e divina, que ele transmitiu aos seus irmãos. *O remorso é a dor conforme Deus, a dor que produz o arrependimento e nos salva*, como ele próprio diz, numa intuição sublime do profundo e trágico sentido do Cristianismo. (*ibid.*: 23)

Contudo, Paulo não podia contentar-se em ser salvo, tinha que obedecer à voz que, no seu íntimo, no silêncio da sua alma apaixonada por Cristo, lhe ordenava que partisse a anunciar a palavra divina aos seus irmãos: “Paulo será por Jesus [...] apaixonadamente. A força do ódio [que o fazia perseguir os cristãos] muda de qualidade, mas não de intensidade; [...] muda de direção” (*ibid.*: 52).

Após dois anos consigo mesmo, na gruta de Tarso, que lhe falta? “Mostrá-lo aos homens.” (*ibid.*: 63). “A sua missão é revelar, a todos, Jesus Cristo, esse fantasma da sua angústia” (*ibid.*: 123) e parte a cumpri-la, esse “Poeta da loucura”, como Pascoaes repetidamente se lhe refere.

Detenhamo-nos na definição de “Loucura” que se encontra no *Vocabulaire européen des philosophies*, no artigo que tem por título “Folie” :

Le vocabulaire de la folie obéit dans la plupart des langues à deux modèles bien distincts. D’une part, un modèle positif, qui fait de la folie une entité à part entière, susceptible des plus hautes valorisations: ainsi de la *mania* grecque et, dans un autre registre, de la *furor* latine, qui indiquent un état d’exception; on les retrouvera dans la modernité littéraire au plus près de l’inspiration, de l’enthousiasme ou du génie, au plus près aussi de la Schwärmerei, cette extravagance par laquelle Kant désigne aussi bien le délire de Swedenborg que celui de l’idéalisme dogmatique. D’autre part, un modèle négatif ou privatif: la folie, le fou sont hors ou à côté de la raison, voire de la sagesse (*aphrôn*, *insipiens*, *insania*, *dementia*, d’où nos termes *insanité*, *démence*, *paranoïa* et autres; la déraison risque alors d’être mal distincte de l’irrationalité (la folie est une idiotie, *stultitia*), ou de l’immoralité (*l’aphrôn* [ἄφρων] est le contraire du *phronimos* [φρόνιμος], du sage moralement avisé). (Auvray-Assayas, 2004.: 449)

Existe em muitos grandes artistas, pessoas dotadas de excepcional sensibilidade, uma espécie de angústia ou inquietação que, a par de um sentimento gratificante da sua própria genialidade, lhes dá consciência de que os habita aquela *mania* ou *furor* a que se refere o artigo acima citado e que eles sentem estar bem próximo da insanidade¹. Uma tal angústia está muito patente nos inúmeros textos do espólio de Fernando Pessoa reunidos nos volumes dos *Escritos sobre Génio e Loucura*. Trata-se de reflexões pessoais, apontamentos ou comentários a obras que leu sobre o assunto. Alguns contêm a indicação “Genio e loucura” no cabeçalho, embora nem sempre assim seja; contudo, tornava-se bastante claro para os organizadores do espólio que, dado o seu teor, pertenciam a esta área de pesquisa do poeta, como se pode ajuizar pelos seguintes exemplos:

Texto nº 149

Nietzsche era doido. Como Christo.

Qual a função dos doidos – ou dos genios-doidos nas transformações sociais?

A humanidade é uma semi-loucura vivida por loucos completos.

Transformação dos “valôres” como diria Nietzsche.

Texto nº 151

Genio e loucura

(Moreau, de Tours) (Et[ienne] Rabaud)

[...]

O genio manifesta-se especialmente nitido quando a nevrose é de espécie *a convergir com as qualidades superiores*, isto é, quando a nevrose impulsiona o espírito *na mesma direcção que as*

¹ Veja-se, a este respeito, a referência ao artigo de Abel Salazar, “O ducto caracteriológico e pseudo-filosófico de Coimbra e Pascoaes”. (Borges, 208:15, nota 1).

qualidades superiores. E é por isto que tão frequentemente encontramos a grande psycho-nevrose motora, a epilepsia, nos homens de acção, sobretudo de acção militar, que é o maximo da acção. O impulso epileptico favorece:

- a) a acção, porque a epilepsia é essencialmente a nevrose *motora*.
- b) o trabalho do inconsciente, porque é a psycho-nevrose que produz a mais completa utilização da consciencia;
- c) as formas mais anti-sociais do genio, porque é a nevrose essencialmente annulladora da co-sensibilidade, mais endurecedora do espirito [...]

(Pessoa, 2006: 130-131)

Este último texto convoca um problema particularmente interessante que consiste na alusão à epilepsia neste contexto de génio aliado à loucura. Pascoaes refere mais de uma vez que uma das enfermidades que afligia São Paulo era a epilepsia. Contudo, não me foi possível encontrar nenhuma prova desse facto na documentação a que me foi dado aceder, embora muitos o admitam.

São Paulo, ele próprio, nada diz que possa indicar que sofria desse mal. Numa afirmação de humildade, em que afirma “de mim só gabarei as minhas fraquezas” (2 Cor 12,5), tudo leva a supor que tivesse em mente tão só fraquezas espirituais. Na Epístola aos Gálatas, isso sim, é muito explícita a condição física, mas parece referir-se apenas à cegueira e ao aspeto desagradável que teriam os seus olhos doentes:

Mas sabeis que foi por causa de uma doença corporal que vos anunciei o Evangelho pela primeira vez. Embora o meu corpo fosse para vós uma provação, não reagistes com desprezo nem nojo. Pelo contrário: recebestes-me como um anjo de Deus, como a Cristo Jesus.

Onde estava, pois, a vossa felicidade? Sim, disto eu sou testemunha a vosso favor: se tivesse sido possível, teríeis arrancado os vossos olhos para mos dar. (Gl 4, 13-15)

Regressemos ao tema da loucura e ao *Vocabulaire européen des philosophies*:

C'est chez l'apôtre Paul qu'est décrite la situation paradoxale en vertu de laquelle la foi chrétienne serait une forme de folie radicalement opposée à la raison et à la sagesse communes (1 Cor 23-25) [...] Paul ajoute (1 Cor 3,18): 'Si quelq'un parmi vous croit être sage à la façon du monde, qu'il se fasse fou (*môros genesthō* [μωρός γενέσθω] – *stultus fiat*)'. Et toujours dans la même épître (4, 10): 'Nous sommes fous ([ἡμεῖς μωροὶ] – *nos stulti*), nous, à cause du Christ.' [...] Traduit dans la Vulgate par *stultitia*, *môria* vient en composition, dans le vocabulaire grec, avec *sophos* [σοφός] et *phrôn* [φρῶν] pour donner *môrosophos* [μωρό-σοφος] et *môro-phrôn* [μωρό-φρων], termes signifiant aussi bien 'follement sage' que 'sagement fou' comme s'ils étaient particulièrement aptes à expliciter le paradoxe paulinien. (Auvray-Assayas, 2004: 454)

Paulo de Tarso tal como o São Paulo com os traços que lhe emprestou o biógrafo, incendiados ambos pelo mesmo *furor* dinamizador, dão corpo a essa 'loucura sábia' ou essa 'sabedoria louca' que os impele a perseguir sempre, sem desfalecimentos, a missão para que foram chamados, por uma visão ou por uma voz interior que os interpelava, de levar Cristo

através da sua ação evangelizadora a judeus e gentios, vencendo cansaço, dores, maus tratos, humilhações, prisão e ameaças de morte.

Também Erasmo, no *Elogio da Loucura*, se refere à força dinamizadora desta e ao modo como se articula com a sabedoria, num registo muito próximo do de São Paulo:

Vou provar que à sabedoria perfeita, que é tida como a cidadela da felicidade, só se consegue chegar pela loucura .

É evidente que todas as paixões dependem dela. O que distingue o louco do sábio é que o primeiro é guiado pelas suas paixões, que os outros consideram doentias. Contudo elas servem de guia aos pilotos experientes, para conseguirem alcançar o porto, e, mais ainda, nos caminhos da virtude estimulam o homem, orientando-o na direcção do bem. (Erasmo, 2002: 54-55)

Na caracterização de pessoas ou comportamentos, os termos 'loucura' e 'louco' ocorrem frequentemente nos relatos históricos, nos textos transmitidos por Eusébio de Cesareia, mas sempre em sentido pejorativo, como nestes exemplos:

[os torturadores] exercitavam seu **louco** orgulho (Eusébio, 2002, Livro III, VI, 9); [Licínio], no cúmulo de sua **loucura**, procedeu contra os bispos. (*ibid.*: Livro X, cap. VIII, 14); Neste tempo, também aquele **louco** [...] proclamando-se a si mesmo Paráclito e Espírito Santo em pessoa, inflado pela sua **loucura** (*ibid.*: Livro VII, XXXI, 1); realmente corro o risco de cair em grande **loucura** e estupidez (Dionísio, *apud* Eusébio, Livro VII, XI, 2); estou cansado desta grande **loucura** em que vou caindo por culpa de Germano (*ibid.*: 19) (negritos meus)

Não seria possível proceder a uma busca exaustiva nos textos da época, quanto mais não fosse porque muitos deles já nem existem ou não estão acessíveis, mas talvez não seja ilegítimo postular, embora com as devidas reservas, a hipótese de que o discurso reiterado de São Paulo (já exemplificado anteriormente) sobre a relação entre sabedoria e loucura, a valorização desta, nomeadamente, como um atributo de Cristo, constitua uma característica original do pensamento do grande apóstolo, que ele convoca insistentemente na Primeira Epístola aos Coríntios. Um exemplo que constitui uma excelente súpula do pensamento do apóstolo ocorre em 1 Cor 3:18: "Ninguém se engane a si mesmo: se algum de entre vós se julga **sábio** à maneira deste mundo, torne-se **louco** para ser **sábio**. Porque a **sabedoria** deste mundo é **loucura** diante de Deus" (negritos meus).

Mas os exemplos multiplicam-se:

A linguagem da cruz é certamente **loucura** para os que se perdem, mas para os que se salvam, para nós, é força de Deus. (1 Cor 1: 18). Acaso não tornou Deus **louca** a **sabedoria** deste mundo? (*ibid.*: 20) [...] aprovou a Deus salvar os que crêem, pela **loucura** da pregação (*ibid.*: 21). [...] nós pregamos um Messias crucificado, escândalo para os judeus e **loucura** para os gentios. (*ibid.*: 23). Portanto, o que é tido como **loucura** de Deus, é mais **sábio** que os homens, e o que é tido como fraqueza de Deus é mais forte que os homens (*ibid.*: 25). Mas o que há de **louco** no mundo é que Deus escolheu para confundir o que é forte: / O que o mundo considera vil e desprezível é que Deus escolheu; escolheu os que nada são, para reduzir a nada aqueles que são

alguma coisa (*ibid.*: 27). Ninguém se engane a si mesmo: se algum de entre vós se julga **sábio** à maneira deste mundo, torne-se **louco** para ser **sábio**. (negritos meus)

A loucura é sempre um excesso, que tanto se pode manifestar num paroxismo dos sentimentos e das atitudes mais nobres, num amor ao próximo pronto a todos os sacrifícios, numa generosidade sem limites, na renúncia sublime aos prazeres materiais na prossecução de um ideal, como, pelo contrário, num excesso dos sentimentos e das atitudes negativas, seja no ódio implacável, no egoísmo feroz, na concupiscência desenfreada pelo poder, pela riqueza, ou pela entrega desvairada aos prazeres da gula e da luxúria.

Também para o biógrafo, é “loucura” a insensatez leviana da Primavera “que continua a tentar o apóstolo de Cristo. Borda-lhe a estrada de flores [...] A louca não distingue. Para ela é tudo a mesma terra a encher de flores (*ibid.*: 260). Ou então a fúria cega dos elementos da Natureza:

Os outros passageiros [do navio] ouviam apenas o choque das vagas no casco frágil, balouçando doidamente, a meter água, e o assobiar do vento nas cordagens distendidas e afinadas pelas garras dos demónios, soltos, no ar, em bandos. Ainda se fossem demónios? Mas não; era a loucura gélida e cega dos elementos, na qual sentimos não sei que ausência trágica de Deus! (Pascoaes, 1959:241)

Pascoaes, com a sua arte inexcelsível de tirar partido dos contrastes, ilustra bem as duas faces desse ímpeto que caracteriza a loucura – a positiva e a negativa – que conduz a um estado de embriaguez, a uma euforia, que eleva o sujeito acima do senso comum e da razoabilidade – “O excesso de existência carnal em que o mundo antigo delirou, tinha de provocar a reacção fatal, outro excesso oposto” (*ibid.*: 263) que já se anuncia:

O mundo muda no subsolo, ocultamente. Cá em cima, nos palácios [...] O banquete continua ainda. Chovem flores sobre os convivas, que emborcam taças e taças de falerno. Mas os vinhos já sabem a água, como as flores a Outono. Em redor dos leitos luxuosos, bailam corpos nus, desmaiados, quase espectros. Bailam ao som de flautas e avenas, que entristecem. As lucernas bruxuleiam e lembram luzes místicas de lâmpadas. O incenso exala-se de turíbulos de prata, como numa futura catedral, essa enorme sala de jantar reduzida à ossatura arquitectónica e desnuda, com dois fantasmas lá dentro: o jejum e a penitência. (*ibid.*: 295)

Como o biógrafo do apóstolo faz notar, a loucura de Nero incendeia Roma e a de Paulo incendeia as almas: “Impressionar as almas é o ideal de Nero e de São Paulo, o Cristo e o Anticristo” (*ibid.*: 303).

Ler – reler – Pascoaes é uma fonte permanente de fascínio e de encantamento, com o seu estilo fulgurante, com os seus aforismos e anexins originais e cheios de argúcia, os paradoxos, as antíteses, as hipérboles, metáforas, sinestésias, de que se serve para traduzir certos *topoi*, tais o desconcerto do mundo, certos *Leitmotive*, como a saudade da origem, a presença que é ausência ou a ausência que é presença, a realidade evanescente, a energia dinamizadora da loucura, através, tudo, de um ritmo encantatório e com intensos momentos de lirismo.

Roma arde ou, como uma fénix renascida, “Arde a Roma de Augusto, para que se edifique a Roma de S. Pedro” (*ibid.*: 337). A vida de São Paulo, na Terra, chega ao fim. Diz a

tradição que o apóstolo foi decapitado, no caminho de Óstia, e isso mesmo confirma Eusébio, evocando o testemunho de “um varão eclesiástico chamado Caio, que viveu quando Zefeirino era bispo de Roma” (Eusébio, 2002, Livro II, Cap. XXV. 6) e o de “Dionísio, bispo de Corinto, em sua correspondência escrita com os romanos” (*ibid.*: 8).

Mas isso não poderia aceitar o poeta e biógrafo do “divino Poeta da Loucura”:

Paulo não podia morrer, como Pedro. Desapareceu nas alturas, donde recebera a inspiração. O seu amor a Jesus Cristo alcançou a Eternidade e todos os atributos de Deus. Paulo é imortal em Jesus Cristo. Não morreu, desapareceu. Aparecer é ganhar forma no espaço e duração, no tempo. Desaparecer é ficar invisível simplesmente. (Pascoaes, 1959:342)

Bibliografia

- AUVRAY-ASSAYAS, Clara, et al. (2004). “Folie”. In CASSIN, Barbara (Dir.). *Vocabulaire européen des philosophies*. Tours: Éditions du Seuil, Dictionnaires Le Robert.
- BORGES, Paulo (2008). *O Jogo do Mundo. Ensaio sobre Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa*. Lisboa: Portugal Editora.
- CABRAL, Mário (2008). *Via Sapientia – da filosofia à santidade*. Lisboa: INCM.
- ERASMO (2002). *Elogio da Loucura*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- EUSÉBIO DE CESAREIA (2002). *História Eclesiástica*. Tradução brasileira de Wolfgang Fischer. São Paulo-SP: Editora Novo Século LTDA. Edição on-line.
- FRANCO, António Cândido (2000). *A Literatura de Teixeira de Pascoaes*. LISBOA: INCM.
- PASCOAES, Teixeira de (1959). *São Paulo*. Lisboa: Edições Ática.
- PESSOA, Fernando (2006). *Escritos sobre Génio e Loucura*. [Vol.I]. Edição de Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa VII. Lisboa: INCM.
- SÁ, Maria das Graças Moreira de (1999). *O Essencial sobre Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: INCM
- VV.AA. (2003). *Bíblia Sagrada*. Texto da 4ª edição revista. Lisboa: Difusora Bíblica

RESUMO

Afirma Pascoaes que o pecado e o remorso são mais fecundos do que a virtude e é a partir desta convicção que ele constrói a biografia do jovem judeu Paulo de Tarso, implacável perseguidor dos cristãos, que, na sequência da morte de Estêvão, primeiro mártir, teve uma visão na qual Deus o interpelava. Convertendo-se, tornou-se no apóstolo Paulo, o divino Poeta da Loucura, na expressão de Pascoaes e, com a mesma loucura apaixonada com que antes O combatia, passou a defender Cristo e a levar a Sua palavra a judeus e pagãos, vencendo cansaços, humilhações, maus tratos e a prisão, até sofrer ele próprio o martírio. Na primeira Epístola aos Coríntios, Paulo recomenda: “se algum de entre vós se julga sábio à maneira deste mundo, torne-se louco para ser sábio” (1 Cor 3, 16-23).

ABSTRACT

Pascoaes claims that sin and remorse are more prolific than virtue. Based on this belief, he constructs the biography of the young Jew Paul of Tarsus, merciless persecutor of the Christians, who, after the death of Steven, the first martyr, had a vision in which God addressed to him. He was then converted and became Paul the Apostle, the divine Poet of Insanity, as Pascoaes calls him. And with the same passionate insanity he had put in chasing Him, Paul began to defend the Christ and spread His teachings to both Jews and pagans, regardless of fatigue, punishment or imprisonment, until he was made a martyr himself. In his first Epistle to the Corinthians, Paul proclaims that “If any one among you considers himself wise in this age, let him become a fool so as to become wise” (1 Cor 3, 16-23).

A sagração da luxúria, segundo Raul Leal

PALAVRAS-CHAVE: vertigem, luxúria, Espírito Santo, Deus-Satã.

KEYWORDS: Vertigo, lust, Holy Spirit, God-Satan.

Quando, em 1916, no seu exílio voluntário em Madrid e Toledo, Raul Leal se encontra na mais absoluta degradação física e moral, praticamente sem recursos económicos, são suas estas palavras, dirigidas, numa carta de Dezembro desse ano, a Fernando Pessoa:

E não calcula como foi gigantesca a criação estonteante do meu Espírito durante os meses de Agosto e Setembro contra a depressão enorme em que a miséria galopante me queria prostrar. Êle cada vez mais resplandeceu por sobre as Trevas apodrecidas da minha existência material! E à medida que Êle ilumina mais e mais a alma a minha vida se enterra cada vez mais num charco duma podridão ignominiosa... (Vasconcelos, 1996: 109-110)

Depois de descrever o modo como sofreu “três dias seguidos de fome absoluta precedidos de seis dum jejum rigorosíssimo” e os “horrores do frio e da neve” (devido à falta de agasalhos), Raul Leal continua a carta, fazendo sobressair como “O [seu] Espírito cada vez brilha mais mas através duma crescente decomposição de matéria e de vida” (*ibid.*: 111).

Raul Leal acredita absolutamente que o auto-sacrifício da carne é a “Prova Máxima” a que o seu Espírito se deverá submeter, para que, “vítima de Deus”, se possa tornar Deus. “De vítima sangrenta da Morte não me tornarei a própria Morte dominando a Vida?”, pergunta no final da carta, confessando não temer essa “Prova Máxima que mais Engrandecerá o [seu] Espírito, Infinitisando-o...” (*ibid.*: 114).

A necessidade deste sacrifício do corpo, para permitir a libertação do espírito, é assumida por Leal, por assim dizer, como se de um novo sacrifício crístico se tratasse. Ele está, de resto, em plena sintonia com essa “ambição estonteante de arrebatar divinamente o Universo, de [se] sentir Tudo, de [se] sentir Deus” (*ibid.*: 105), de que fala numa outra carta, datada de Janeiro do mesmo ano, a Mário de Sá-Carneiro.

Na mesma carta, aliás, refere também o modo como, em breve, o seu corpo se cobriria de “farrapos sangrentos de seda e ouro” (*ibid.*: 104), apontando, significativamente, para

uma transfiguração ou transmutação alquímica da matéria vil, degradada, em “ouro”, no ouro do espírito.

É Aldous Huxley que afirma, a propósito da dança, que “é com os músculos que se obtém, com mais facilidade, o conhecimento divino” (Teixeira, 2009: 60). Raul Leal diria talvez que é com os músculos, com os nervos, com o corpo todo que se atinge, que se vê Deus, mas que é também através do uso excessivo das potencialidades sensuais dos músculos, dos nervos, do corpo todo, em Vertigem pura, que tal desiderato se concretiza.

A luxúria surge como a outra face do sacrifício, pois, no fundo, “a embriaguez, a orgia, o erotismo são os aspectos apreensíveis de um deus a quem uma vertigem em profundidade apaga as feições”, para usar as palavras de Georges Bataille (Bataille, 2012: 76), para quem também não existem dúvidas “de que a própria religião tem base subversiva; desvia do cumprimento das leis. Pelo menos, ordena o excesso, o sacrifício, a festa que tem como auge o êxtase” (*ibid.*: 74).

Por outras palavras e das mais variadas formas, muito antes de Bataille, Raul Leal o diz. Di-lo, por exemplo, no opúsculo *Sodoma Divinizada* (editado pela Olisipo de Fernando Pessoa, em 1923). Este é escrito, como se sabe, na sequência ou como peça da polémica que opõe o crítico literário Álvaro Maia, católico e conservador, a Fernando Pessoa e seu heterónimo Álvaro de Campos, que, nas páginas da revista *Contemporânea*, vêm em defesa de António Botto, acusado de obscenidade e pederastia. O artigo de Maia, “Literatura de Sodoma/O Sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal” (*Contemporânea*, nº 4), mais não é do que um libelo contra o chamado “culto da bestialidade”, contra a ausência de racionalidade dos estetas, designados de “rebotalhos duma geração” e de românticos, os quais, “Como consequência lógica da subordinação da inteligência à sensibilidade”, possuem, diz Maia, “uma impressão obsediante de incompleto, de angustiosa solidão moral, de melancolia procurada, de excitação nervosa, de langores de erotismo” (Leal, 1989: 65).

Sodoma Divinizada constitui a resposta de Raul Leal, considerando aí que a racionalidade pretendida por Álvaro Maia mais não é do que a “Razão herética, filha da Serpente e do Anti-Cristo, [que] contraria o delírio da carne divinizada” (*ibid.*: 74) e a “vertigem luxuriosa” que preside à vida.

Para Leal, se Deus é o Infinito, “impor o Limitado como o impõe a sacrílega Razão, é negar Deus!” (*ibid.*: 75). Leal defende, sobretudo, a Vertigem como “a suprema imprecisão anti-racional ou antes, ultra-racional das cousas mergulhadas no infinito de Deus” (*ibid.*). A Vertigem – palavra-chave da obra raúlina - é sagrada, divina, no seu existir “berrante”, “bestial”. Na Luxúria, escreve Raul Leal, “existe a Besta e existe a Vertigem, delírio, loucura espiritual dos Céus. Portanto a Luxúria é Obra de Deus!” (*ibid.*)

Assim sendo, como diz também, “Só através de bestialidades puras se atinge o Sublime dos Céus”, como o comprovam “os êxtases misticamente luxuriosos dos ascetas” que “atingiram Deus através da Besta”, já que, insiste, “os espasmos da Luxúria em que há Carne-Espírito a vibrar indefinidamente, são obra suprema de Deus” (*ibid.*: 77).

A luxúria é, pois, um caminho para Deus. Já muito antes de *Sodoma Divinizada*, Raul Leal explora as suas possibilidades “teometafísicas”, para usar um adjectivo que lhe é muito caro.

Lembre-se que, em 1917, a revista *Portugal Futurista* – na qual Raul Leal colabora com um artigo dedicado à pintura vertigica de Guilherme de Santa-Rita, intitulado “L’Abstractionisme Futuriste / Divagation outrphilosophique-Vertige à propôs de l’oeuvre géniale de Santa Rita Pintor, Pintor, «Abstraction Congénitale Intuitive (Matière- Force)», la suprême réalisation du Futurisme” – publicara em tradução o *Manifesto Futurista da Luxúria*, de Valentine de Saint-Point (surgido em Janeiro de 1913). Aí se lê que a luxúria é uma força e a “expressão de um ser projectado para além de si próprio”, é “a synthese cerebral e sensual d’un ser para a maior conquista do seu próprio espírito”, é a busca “carnal do desconhecido”, e é também “o gesto de criar e é a própria Criação” (*ibid.*: 38). Por isso, diz Valentine de Saint-Point (também autora, em Março de 1912 de um controverso *Manifesto da Mulher Futurista*, em resposta à misoginia manifestada por F. T. Marinetti), “é preciso fazer da Luxúria uma obra de arte” (*ibid.*: 39).

É provável que Raul Leal tenha sido tocado por este texto. Indo embora numa outra direcção (menos terrena ou mais espiritual, ou não se considerasse Raul Leal a si próprio como um predestinado, um “Alto Enviado” de Deus-Satã, incumbido da “missão sublime” de ser o profeta da Idade Paracletiana do Espírito Santo), reconhece, em *Sodoma Divinizada*, que a Luxúria é, em muitos casos, “o paroxismo da Arte”, “sendo ela que com a sua acuidade genial descobre a beleza” e “o que há de divino em todos os aspectos da Existência” (Leal, 1989: 78).

A Luxúria é a via do excesso, do desregramento, do aniquilamento da Razão “sacrílega”¹, que, tal como o sacrifício do corpo, deixa o Espírito livre, fazendo irromper “o poder da imaginação delirantemente criadora” – expressão usada numa carta de Abril-Maio de 1959, a Jorge de Sena (Sena e Leal, 2010:108).

Dir-se-ia que Raul Leal faz de si próprio, da sua existência, uma obra de arte, bem mais poderosa e instigadora do que os seus poemas, gramaticalmente anómalos, em francês. E fá-lo porque todo o homem deve obrar em si “uma progressiva purificação”, sem a qual jamais se preparará para uma Morte Divina, divinizando-se, identificando-se com Deus-Satã (*ibid.*: 47-52, carta de 3 de Julho de 1957). Todo o homem deve, em suma, infinitizar-se, tornar-se participante do Universo, onde, “contrastogenicamente” (neologismo de Raul Leal), se unem os (aparentes) contrários, numa “fusão salvadora” (Leal, 1960: 185) – Luxúria-Espírito, Carne-Espírito, ou seja, Vida carnal sublimada, Luxúria-Carne espiritualizada, sacralizada, Céu-Inferno ou, enfim, Deus-Satã.

¹ No poema em francês, “Antéchrist et la Gloire du Saint-Esprit” (parte I de um livro inacabado, *Le Dernier Testament*), pode ler-se sobre a Razão que “Elle ne connait q’la Matière / Même lorsqu’ell’pense l’Esprit, / N’étant que la suprême Mère / D’la Vie concrète et définie; / Par son définisdme tout vide / Elle est toute limitatrice, / D’une vie fossilisée en rides/ Elle est la pur’génératrice!” (Leal, 1920: 11).

Desse Deus-Satã, nos fala abundantemente em *Sindicalismo Personalista, Plano de Salvação do Mundo*, obra de 1960, por cuja publicação batalhou durante anos², como já anteriormente, em *Antéchrist et la Gloire du Saint-Esprit, Hymne-Poème sacré*. Aí nos anuncia o acordar do Espírito (Santo) que dorme na Matéria, ou, se quisermos, a premência da Luxúria-Força que, “em Mort-Vertige se libère”, propiciando, nos seus espasmos, a loucura criadora universal³, a imersão na “essence pure de l’Univers” (Leal, 1920: 25), a transformação de “l’homme-Abîme en pur Dieu” (*ibid.*: 29).

Apresentando-se como precursor do Paracletianismo, Raul crê também que “Outra Igreja mais pura surgirá na Vida para que os homens em Vertigem se tornem Deus” (Leal, 1989: 118). Defende, por isso, uma Teocracia Universal cuja “alta missão” é “dar a cada ser a onipotência divina, pelo que ela gera também essencialmente a mais pura Anarquia” (*ibid.*).

Diga-se, em jeito de parêntesis, que, num texto existente no espólio de F. Pessoa, Raul Leal faz algumas profecias a seu próprio respeito, em Julho de 1917, apontando para Janeiro de 1918 (“isto déve coincidir talvez com o fim dâ guerra”, escreve, curiosamente, o profeta), por exemplo, o triunfo do espírito, que antecederia um período em que “vida exterior e vida do espírito em lugar de se contradizêrem continuar-se-hão *absolutamente* uma com a outra de modo que eu viverei como interior-exterior em si e pois *em oculto*: viverei então uma vida e um domínio verdadeiramente astral” (E3, 113P’-3). No entanto, só por volta dos seus 47 anos, em 1934, Raul Leal prevê algo de mais transcendente:

[...] conseguirei nã Morte tornar-me ultraintegralmente à Vertigem, tornar-me Deus. [...] Cômoo Deus inundarei o Mundo, do Mundo serei à atmosfera astral e astralisando assim do Além à Vida, à Morte erguerei à humanidade inteira!...

A Grande Aspiração do Precursôr, tornado ele próprio, Deus, realizar-se-há enfim em magnificência astral... (*ibid.*)

Deste modo, poderemos dizer, para finalizar, que em Raul Leal, e através das suas palavras excessivas, vertigicas, loucas, se opera, de certa forma, uma santificação ou sacralização da Vida e do Homem, assente na ideia enraizada de que a Imensidade, Deus, está em cada um de nós, da mesma maneira que cada um de nós está na Imensidade, em Deus, porque “Tudo é transcendente. [...] Tudo está no eu, o eu é transcendente, transcende o definido sem ser o nada o simplesmente indefinido e é por isso que a Razão Pura vae além da razão, da compreensão”, como escreve, já no ano longínquo de 1913, em *A Liberdade Transcendente*.

² Saliente-se que, nesta obra, Raul Leal propõe também uma “fusão salvadora” do fascismo e do comunismo.

³ “Não é o Universo uma viva reunião caótica e ao mesmo tempo sistemática (com uma razão lógica interior) de uma infinidade de aspectos convulsivos em Vertigem? Não há nele força, espasmos, delírios, prazeres, dores, luxúria, ância, poder, luz, trevas, humilhação, orgulho, vida e morte? E tudo isso, todos esses fantasmas da Vida, não surgem em grandeza colossal através do Mundo inteiro? e não surgem ainda labirinticamente espasmodicamente emaranhados uns através dos outros, formando um mundo autêntico de Vertigem Pura? Porque não vedes assim em tudo uma loucura universal?...” (Leal, 2007: 37-38).

Incompreensível, por vezes, é, sem dúvida, o discurso de Raul Leal, repetitivo, caótico, denso, utópico, mas não deixa de nos interpelar, de nos convidar a uma Existência-Eu, sob o signo da desmedida, da loucura (que, para o autor, é forçosamente divina), sem a qual não seremos mais do que “cadáveres adiados que procriam” (ou nem isso...).

Bibliografia

- BATAILLE, Georges (2009). *As Lágrimas de Eros*. Tradução e apresentação de Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar.
- LEAL, Raul (1913). *A Liberdade Transcendente*. Separata da Introdução à obra de João Antunes. *A Hipnologia Transcendental*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- (1920). *Le Dernier Testament, I. Antéchrist et la Gloire du Saint Esprit, Hymne Poème sacre*. Lisboa: Portugália Editora.
- (1960). *Sindicalismo Personalista: Plano de Salvação do Mundo*. Lisboa: Verbo.
- (1989). *Sodoma Divinizada*. Organização, introdução e cronologia de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora.
- (2007). *A Loucura Universal*. In PESSOA, Fernando. *O Caso Mental Português*. Almargem do Bispo: Padrões Culturais Editora.
- PESSOA, Fernando. *Espólio E3 da Biblioteca Nacional de Lisboa*.
- SENA, Jorge de e LEAL, Raul (2010). *Correspondência, 1957-1960*. Prefácio de José Augusto Seabra. Lisboa: Guerra & Paz.
- TEIXEIRA, Luís Filipe (2009). *Fernando Pessoa e a filosofia sanatorial*. Lisboa: Vega.
- VASCONCELOS, Mário Cesariny de (1996). *O Virgem Negra – Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras*. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim.

.....

RESUMO

Para Raul Leal, o sacrifício do corpo e a luxúria são duas formas vertiginosas e complementares de libertar o Espírito, vivenciando Deus-Satã. Este é o desígnio humano, assente na ideia de que a Imensidade (Deus) existe em cada um de nós, do mesmo modo que cada um de nós existe na Imensidade (em Deus).

ABSTRACT

For Raul Leal, lust and the sacrifice of the body are two complementary and vertiginous forms of freeing the Spirit and experiencing God-Satan. This is a human design, based on the idea that Immensity (God) exists in each one of us, as well as each one of us exists in Immensity (in God).



Hagiografias seculares: metamorfose ou rotura?

PALAVRAS-CHAVE: hagiografia, santidade, desconstrução, Tomás da Fonseca.

KEYWORDS: hagiography, sanctity, deconstruction, Tomás da Fonseca.

1. O tema da santidade tem como mais óbvio lugar de inscrição a religião em geral e o catolicismo em particular. Não vai ser esse, porém, o previsível cenário em que o vamos expor. Abriremos caminho para territórios onde se faz a experiência da mais radical secularidade e de laicismo militante. Esta metamorfose temática declara guerra à concepção tradicional da santidade cultivada no seio da Igreja católica ou de outras quaisquer instituições religiosas, e transporta o santo para a arena do profano e da polémica.

A convocatória para me ocupar de matéria tão peregrina devo-a a Tomás da Fonseca (1877-1968) e ao seu *Agiológico Rústico* (1957). Anarquista, republicano, ateu, militante anticlerical, espírito rebelde, homem livre, tanto quanto o permitem as convicções ideológicas que professou, Tomás da Fonseca atravessou os primeiros dois terços do século XX hasteando sempre a bandeira do inconformismo e da pedagogia do homem novo cujo perfil também intentou esboçar através das virtudes cultivadas pelas personagens rústicas do seu “agiológico”.

2. Na história das religiões, o sagrado é a percepção interiorizada pela qual o homem reconhece que o mundo é governado por potências superiores que se manifestam como algo de *fascinosum et tremendum*, algo de sedutor e ao mesmo tempo terrível. Perante estas hierofanias, ele sente-se impelido a venerá-las e a prestar-lhes culto. E o movimento assim desencadeado parte do homem e vai em direção ao universo numinoso.

Na teologia judaico-cristã, pelo contrário, o sagrado e o santo resultam de um processo cuja iniciativa se encontra inteiramente do lado de Yahweh, Santidade por excelência, Santo dos santos. Aqui a iniciativa vem de Deus que, intervindo na história, escolheu o povo de Israel e com ele celebrou uma aliança que o consagra como Povo de Deus. Ao escolhê-lo e ao torná-lo participante da santidade divina, separa-o do resto da humanidade. Esta marca

de separação define etimologicamente o sentido do sagrado/santo, enquanto oposto ao profano (*profanum*), isto é, ao que está diante ou fora (*pro*) do templo (*fanum*).

Na teologia católica, considera-se que tanto a santidade do homem como a santidade da Igreja são manifestações da santidade de Deus. Esta consiste na majestade, glória, vida e onnipotência do ser de Deus, infinitamente elevado acima de tudo que não seja Ele. Acresce ainda a misericórdia e generosidade do seu amor que o levam a acolher os homens, filhos de Israel ou não, fazendo-os passar do pecado ao reino da própria santidade divina. A santidade aparece mesmo, na eclesiologia católica, como um dos sinais que distinguem a Igreja fundada por Cristo. Esta nota essencial significa que a Igreja é o meio, no duplo sentido de instrumento e ambiente, em que os homens e o mundo recebem a graça da salvação. Isso não obsta a que dela façam parte pecadores e que ela seja mesmo uma Igreja pecadora. Estamos em presença de doutrina de fé defendida contra donatistas, albigenses, hussitas e jansenistas, grupos cristãos que pretendiam que a Igreja só podia ser constituída por fiéis puros, perfeitos, santos, e não por pecadores. Mas enquanto Igreja de Cristo não pode deixar de participar na santidade do fundador. Dessa santidade compartilham todos os que pelo Baptismo se tornaram membros seus, justificados pela chamada graça santificante. O dom inteiramente gratuito da graça faz o homem participante da santidade de Deus. Tendo natureza de dom, a graça possui também a força de grande exigência de crescimento e fecundidade na prática das virtudes teologais e morais. Quando a exigência de santidade é correspondida e atinge a maturidade, produzindo frutos de excelência, a comunidade eclesial reconhece o grau heróico alcançado pela prática da vida cristã. E proclama esse reconhecimento pública e solenemente, através dos cerimoniais de beatificação e canonização daqueles que assim se distinguiram.

3. Da página de síntese teológica sobre santos e santidade, que acaba de ser escrita, nada subsiste na vasta paisagem do mundo rural onde Tomás da Fonseca vai recrutar os santos do seu *Agiológio Rústico*. A atmosfera teológica da história da salvação conduzida por Deus e a mística sobrenatural desses heróis evaporaram-se. E não há santidade sem a viagem que, pouco a pouco, vai transformando os comportamentos do homem pecador, libertando-o da malícia pela ascese e iluminando-lhe a existência pela imitação de Cristo. Ora nada disto existe no *Agiológio Rústico*. Dele foi banida a noção de pecado. Os heróis aí celebrados são inocentes, puros, acima de qualquer maldade. Movem-se na cândida santidade da natureza e prolongam-na numa existência despojada, feita de trabalho, honestidade, vida solidária e reconhecimento público.

Também o maravilhoso de milagres e o esplendor sublime das vidas de santos envoltas em lendas, piedosas e ingénuas, deixou aqui de embelezar as narrativas. No seu lugar ficaram crónicas de pedaços de vida de figuras singelas, em corpo e alma. Vêmo-las talhadas no agreste quotidiano da existência rural, repartida por artes e ofícios vários de homens e mulheres, ciosos de bem trabalhar e bem produzir, para merecerem sobreviver com dignidade. Compõem este original trabalho hagiográfico dez narrativas breves entretecidas de

descrições e diálogos, registo austero, bucólico e afectuoso de episódios vividos pelo povo humilde, mourejando por terras de Mortágua e arredores remotos. Todas as personagens satisfazem ao padrão de cena estabelecido e tornado explícito pelo narrador nestes termos: “Palavra puxa palavra, até que se caiu no campo espiritual que eu andava explorando através das aldeias da serra” (Fonseca 1957: 130). Apresenta-se, pois, o narrador como alguém que, no chão da palavra, explora o campo espiritual onde nascem e se formam as figuras com dignidade bastante para adornarem um “agiológico”. Na natureza austera, a labuta obstinada de pobres aldeões, quando travada por prodígios de honradez, virtude e solidariedade, modela figuras exemplares de santos homens e de santas mulheres.

Na galeria exibida pelo *Agiológico Rústico* desfilam personagens ficcionais que vão muito além de vulgares casos de vida através dos quais se desenha um certo universo moral e social. Preenchem esse universo tipos portadores de ideais que claramente definem uma moral laica, naturalista e conservadora. O modo esforçado e lutador como se desenrolam as suas vidas, ingénuas e sábias, reveste-as de dignidade unanimemente reconhecida por vizinhos e conterrâneos.

“Tio-Pedro, Coitadinho” (*ibid.*: 69-106) é o alfaiate de aldeia, competente na sua arte. Vai de freguês em freguês a tirar medidas e fazer provas. Acolhido com carinho na casa dos que precisam dos seus serviços, sofre no próprio lar o desprezo e humilhação de uma mulher adúltera. A prática diligente do ofício e a ascese da vida comum com a mulher infiel modelaram a santidade de “Tio-Pedro, Coitadinho”. Já a narrativa de “João Ruço, o Alma Grande” (*ibid.*: 107-125), mostra-nos um exposto acolhido por gente boa que o educou, fazendo dele um carvoeiro trabalhador e bem sucedido na sua arte. É figura que vem ainda do tempo das invasões francesas. João Ruço tinha salvado um soldado inimigo atingido pela artilharia portuguesa instalada no Buçaco, acabando por tratá-lo como se fora filho, ao ensinar-lhe a arte de carvoeiro e ao fazer dele seu colaborador. A generosidade do Ruço eleva-o à dignidade de modelo que enobrece a galeria de santos rústicos. Quanto a “Cipriano, o Homem de Aço” (*ibid.*: 127-160), a narrativa mostra-nos um justo que paira acima da tacanhez e dos pequenos abusos comuns no dia a dia dos meios rurais. Trabalhador com iniciativa, amigo de ajudar os outros, apaziguador, zeloso do bem comum, batalhador perante a adversidade, modelo de solidariedade. A estas qualidades notórias daquele a quem os conterrâneos chamavam à uma um santo homem, o narrador apressa-se a completar o retrato: “Sim, não o viam na igreja a bater no peito, ou a deitar foguetes em louvor dos oragos”. E pode concluir mais adiante: “Também eu, seu agiógrafo, o confesso, e aqui deixo exarado: Este varão de humilde estirpe, mas caldeado em aço [...], foi um santo, cujo altar se ergueu e se mantém no coração de muitos, entre os quais desejo que me contem” (*ibid.*: 160).

Santas aqui igualmente canonizadas são também “Rosalina – a Boa Moça” e “Violante, a Moça Andeja”. Foi fadário da primeira sofrer a condição de vítima do Fusco, um monstro que a seduziu com promessas e muita cantiga para depois a moer com pancada e tratar como

escrava. Tudo suportou com paciência. Mostrava aos vizinhos boa disposição e modos delicados. Sem filhos, dedicou o seu carinho às crianças da vizinhança que mimava com atenções e guloseimas. Já “Violante, a Moça Andeja” ficou memorável ao correr de terra em terra, por serras e vales, a vender e a comprar. Dela se diz que “morreu sem deixar uma telha. Mas se não logrou bens de raiz, legou coisa de mais valia: o exemplo duma vida laboriosa, sem acções más, nem ódios de quem quer que fosse” (*ibid.*: 196). Há ainda “Ana Fiadeira, a que enlouqueceu de amor” (*ibid.*: 271-303). Crónica pungente da mãe solteira que vê o filho único mobilizado para a guerra na Flandres, donde nunca mais haveria de voltar. A crónica converte-se em epítáfio poético da *mater dolorosa* que corre ao Mosteiro da Batalha para, na pedra tumular do soldado desconhecido, beijar o filho perdido.

Com estes e outros modelos rústicos cruzam-se por vezes nomes de santos do calendário litúrgico. Mas o autor não os analisa nem descreve na história ou na lenda em que floresceram. Recorta-os na devoção popular que a eles se dirige em peregrinações e romarias, celebrando-os como protectores e taumaturgos a quem se pedem milagres e pagam promessas. E o hagiógrafo dos humildes aproveita a ocasião para evocar figurões de variada estirpe que, sem sinal de temor de Deus, ora exploram a ingenuidade do povo, bom e crédulo, no intuito de alimentarem assim rendas de capelas e igrejas, ora se organizam para assaltar caixas de esmolas e receitas de concorridas peregrinações.

4. Se esta hagiografia inspirada na voz do povo soube criar novos santos, também se especializou no apear de santos em fase avançada de canonização. É o que se pode ver na desconstrução paradigmática de um santo, o Condestável D. Nuno Álvares Pereira. A demolição da figura aureolada em que a mentalidade hagiográfica plasmou a heroicidade virtuosa do “Beato Nuno de Santa Maria” e do “Santo Condestável” pode e deve ser analisada em duas fases desconstrutivas, a biográfica e a hagiográfica. É o procedimento seguido por Tomás da Fonseca ao proceder tanto à desconstrução biográfica da figura histórica de D. Nuno Álvares Pereira como à desconstrução da hagiografia em geral pela redução desta a mero processo mitográfico posto ao serviço da pedagogia da santidade, isto é, da prática heróica de virtudes que desafiam as capacidades da natureza humana.

A desconstrução biográfica consiste, no caso em análise, em separar o militar e o santo. O mérito da bravura, discernimento e génio do chefe militar não chega a ser beliscada pela leitura irreverente de Tomás da Fonseca. Quanto a este perfil de combatente e condutor de exércitos, o hagiógrafo perfilha a perspectiva positiva e rigorosa do historiador Belisário Pimenta que, no dia 18 de Maio de 1932, tinha proferido na Universidade Livre de Coimbra uma conferência intitulada “Nun’Álvares: Chefe Militar”¹. Mas o reconhecimento dos feitos do valoroso cabo de guerra não foi acompanhado de equivalente apreço pelo mesmo, na qualidade de homem exemplar pela prática de virtudes teológicas e morais e, por isso, digno

¹ Conferência publicada em Coimbra, Académica Editora, 1933.

de ser elevado pela Igreja às honras dos altares. No campo moral aponta-lhe manifestações de orgulho, arrogância, ambição² de bens materiais, e sede de poder. E documenta a presença destes vícios com episódios colhidos em narrativas presentes na *Crónica do Condestável* (Estória, 1991), em Fernão Lopes, e em obras recentes como a *Vida de Nun'Álvares* de Oliveira Martins e em Júlio Dantas (Dantas, s.d.: 77-88). A este cadastro moral acrescentam as marcas de uma genealogia decadente explorada segundo os critérios, então muito em voga, de naturalismo biológico e social que encontra em atavismos hereditários a explicação para patologias individuais, familiares e colectivas.

Depois da desconstrução biográfica, a desconstrução da própria hagiografia. A lógica da escrita medieval de “vidas de santos”, estribada em prodígios e milagres, suscita a indignada contestação do hagiógrafo laico. É na linha da tradição iconoclasta reactualizada pelo racionalismo iluminista do século XVIII que Tomás da Fonseca submete a exame a hagiografia. Os homens distinguidos como luminares de humanidade ficam severamente apoucados, sempre que recebem a nobilitação ao serem elevados pela Igreja às honras dos altares. Assim o pensa e diz de Vicente de Paulo o enciclopedista d'Alembert: “Prejudicaram a reputação desse excelente homem, canonizando-o” (Fonseca, 2009: 47). E devemos registar que a reflexão de Eça de Queiroz a propósito da beatificação de Joana d'Arc nasce rigorosamente da mesma inspiração. Escreveu ele: “E (sem malícia voltairiana o digo) com a sua entrada no céu ela está perdendo o prestígio que tinha na terra, e a sua santidade já irremediavelmente estragou a sua popularidade” (*ibid.*: 47). O espírito crítico levar-nos-á a perguntar o porquê de tão linear despromoção atribuída à proclamação da santidade de semelhantes figuras pela Igreja. A resposta parece ser que a explicação da sua grandeza de alma pelo recurso ao divino e ao sobrenatural lhes rouba dimensão e valor humanos. Como se tudo isto se inscrevesse numa lógica de competição irreductível e antagonista entre o humano e o divino, de tal modo que mutuamente se tivessem de excluir e aniquilar: ou Deus ou o Homem. Neste sentido, a passagem de Nun'Álvares a beato e frade carmelita terá transformado em vítima inocente o soldado e condestável (*ibid.*: 48 *passim*).

Os grandes heróis da humanidade quando a aura da santidade lhes é reconhecida pela Igreja são apeados da grandeza épica e passam à vulgaridade de seres dominados pela renúncia, senilidade e decadência. Despojados do fulgor olímpico tornam-se pobres heróis. “Para servirem a agiografia, repudiaram a epopeia”, no dizer de Júlio Dantas (Dantas, 1920: 170).

A desconstrução hagiográfica manifesta-se igualmente pela redução dos fenómenos milagrosos a episódios inscritos no funcionamento comum das leis da natureza, cuja chave

² O casamento com D. Leonor Alvim foi caracterizado como exemplo de ambição material. Era D. Leonor uma viúva riquíssima, dona de pingues rendas de terras, a que se somariam os bens territoriais reclamados pelos feitos militares de D. Nuno ao serviço do Mestre de Aviz. Como manifestação de ambição e, sobretudo, de afirmação de poder cita-se ainda a resistência de D. Nuno a aceitar que só ao rei, e a mais ninguém, pertence ter vassalos. Cf. (Fonseca, 2009: 72 e segs.; e também Fonseca, 1933).

vai sendo encontrada nos progressos da ciência. E são estes progressos que, a pouco e pouco, vão desacreditando as narrativas de milagres. Ao verificar a crescente deserção dos devotos de Santo Amaro, comenta o narrador que “agora, quando há um desastre, com fractura de membros, nem do santo se lembram. Recorrem mas é aos médicos e às farmácias” (Fonseca, 1957: 212).

5. Falta a Tomás da Fonseca fôlego especulativo para discorrer com elevação intelectual sobre as complexidades da fenomenologia do mal. Mas a falta de reflexão e doutrina substantivas foi suprida por uma visão anedótica da presença do diabo na história ou, como diz em título de obra sua, “o diabo no espaço e no tempo”. Preenchem esse espaço-tempo registos colhidos nas mais variadas fontes onde o diabo figura como personagem. Desfia um rosário de nomes de santos que souberam conviver com as astúcias de Lúcifer, deles saindo vitoriosos: Bento de Núrsia, Gertrudes, Francisco de Paula, Macário, Juliana, Teófilo, Hilarião, Antão e tantos outros. E os muitos enredos em que faz intervir o diabo, obedecendo sempre ao propósito de o reabilitar, constroem cenas paródicas em que o autor visivelmente se compraz.

O diabo exerceria a nobre função de colaborador de Deus, fiscalizando o cumprimento pelos homens das vontades e mandamentos divinos e pondo os homens à prova como hábil tentador que sabe ser. Príncipe do mal e inimigo de Deus, ele encontra no autor do *Agiológio* a simpatia de verdadeiro correligionário. Já nos *Sermões da Montanha* (1909) tinha deixado claro que “Deus [...] matou Cristo, o amigo dos homens, ao passo que por amor deles, o Diabo, na pessoa do mesmo Cristo, sofreu todos os insultos e agonias...” (Fonseca, 1912: 44). E assim, para melhor desacreditar a ideia de Deus e da sua obra, desenvolve uma verdadeira apologia do diabo. Em obra muito posterior há-de até escrever que assumiu como ingente tarefa sua, “a reabilitação do diabo” (Fonseca, 1958: 13). Parece então que a sua “agiologia” carece de continuação e aprofundamento através de uma demonologia, sempre em perspectiva.

6. Falar de hagiografias seculares tendo por universo o *Agiológio Rústico* e o conjunto da obra literária de Tomás da Fonseca não quer dizer que se pretende conferir mais amplitude à santidade incluindo nela santos de fato e gravata ou de mãos calejadas pelo trabalho em vez de confinada a religiosos, clérigos e mártires, como sucedeu no catolicismo até há pouco. O século evocado nos perfis deste hagiológio é o mundo na sua espessura material e humana. Mundo habitado por ideias de liberdade e justiça envolvidas por voluntariosos sentimentos filantrópicos. Deus foi despejado deste século. E o hagiólogo não se contenta com prescindir de qualquer função de Deus nele. Propõe-se militar contra todos os vestígios do divino, envolvendo-se para o efeito na reabilitação do diabo.

Entre o hagiológio cristão e a hagiografia secular tal como esta foi interpretada não existe qualquer continuidade, antes a mais radical rotura. E o corte não reside apenas no facto de os santos seculares, homens e mulheres, pouco terem de católico. Sob o véu piedoso de uma imaginação fértil e de devoção ao povo humilde e trabalhador entregue à vida simples no

bucolismo das aldeias, prossegue o seu caminho o aguerrido militante que, sobre anticlerical, se confessa impenitente ateu e pertinaz adversário de todas as religiões.

Contra a hagiografia aristocrática que trata os santos como campeões da virtude e os mais excelsos dos homens aos olhos de Deus e da Igreja, Tomás da Fonseca pratica uma hagiologia democrática temperada na forja do sofrimento e da exploração. Canoniza como modelos de humanidade pessoas simples e humildes que se distinguem pela elevação e nobreza da vida rústica que levam. Ao leitor atento, porém, não escapará que este “agiológico”, tão brando e beato, esconde a contida revolta do povo explorado. E quem não perceberá que uma hagiografia assim vale bem um manifesto revolucionário?!

Bibliografia

- DANTAS, Júlio (s.d.). *Outros Tempos*. Lisboa: Portugal-Brasil.
- DANTAS, Júlio (1920). *Abelhas Doiradas*. Lisboa/Rio de Janeiro: Portugal-Brasil L.da.
- Estoria de Dom Nuno Alvez Pereyra* (1991). Edição crítica da “Coronica do Condestabre” com introdução, notas e glossário de Adelino de Almeida Calado. Coimbra: Por Ordem da Universidade.
- FONSECA, Tomás da (1912 [1909]). *Sermões da Montanha I. A Religião e o Povo*. 2ª ed. Porto: Livraria Char-dron, de Lello & Irmão.
- (1933): *A igreja e o condestável*. Coimbra: Instituto de Estudos Livres.
- (1957). *Agiológico Rústico I Santos da Minha Terra*. Lisboa: Edição do Autor.
- (1958). *O Diabo no Espaço e no Tempo*. Lisboa: Edição destinada ao Brasil.
- (2009 [1932]). *O Santo Condestável Alegações do Cardeal Diabo*. Lisboa: Antígona.
- PIMENTA, Belisário (1933). *Nun'Álvares chefe militar*. Coimbra: Académica Editora.

.....

RESUMO

O discurso sobre os santos e a santidade faz parte do campo semântico da religião. No *Agiológico Rústico*, livro publicado por Tomás da Fonseca em 1957, encontramos dez narrativas breves que traçam o perfil de homens e mulheres do mundo rural cujas vidas, simples e laboriosas, honradas e solidárias, fazem deles verdadeiros heróis do quotidiano. São os santos anónimos, dignos de verem as suas virtudes celebradas em hagiografias seculares. Com estas hagiografias, o autor não se limita a ampliar o número e a natureza dos tipos de santidade. Acima de tudo, quer subverter os pressupostos da hagiografia religiosa tradicional.

ABSTRACT

The discourse about saints and sanctity is part of the semantic field of religion. In *Agiológico Rústico*, a book published by Tomás da Fonseca in 1957, we find ten brief narratives that draw the profile of men and women of the rural world whose lives, simple and hardworking, honorable and sympathetic, turn them into true heroes of the everyday life. They are the anonymous saints, worthy of seeing their virtues celebrated in secular hagiographies. With these hagiographies, the author does not only amplify the number and nature of types of sanctity. Above all, he wants to subvert the premises of traditional religious hagiography.

A hagiografia em Raul Brandão – *para uma poética da santidade*

PALAVRAS-CHAVE: fim-de-século/fin-de-siècle, modernidade, inacabamento, grotesco, abjeção.

KEYWORDS: end of the century/fin-de-siècle, modernity, incompleteness, grotesque, abjection.

"Como uma lâmpada perfumada pelo resplendor da auréola, ela caminha, de costas voltadas para o sol presente"

RENÉ CHAR

1. Nenhum escritor português da última década do século XIX terá levado individualmente tão longe a recusa dos modelos literários dominantes como Raul Brandão (1867-1930). Tal radicalização, que se revelará irreversível, está já patente no livro que publica em 1896, com o título *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)* (Brandão, 1896), e que virá a reeditar em 1926 com significativas alterações e um novo título: *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*.

A primeira versão da obra tinha surgido num contexto político conturbado, cinco anos depois da abortada revolta do *31 de Janeiro* de 1891, ocorrida no Porto. Nos finais desse mesmo ano, ou já nos inícios de 1892, publica-se o opúsculo *Os Nefelibatas*, de que é autor Luís de Borja (1988), pseudónimo coletivo de um grupo de escritores de que fazem parte Raul Brandão, Júlio Brandão e Justino de Montalvão. O interesse do folheto reside na descrição idealizada das tertúlias dos simbolistas portuenses, um "cenáculo bizarro" que se reunia na zona da Sé. Registem-se o estilo artificial e provocatório deste 'manifesto' e a irreverência com que é impugnada a autoridade dos modelos literários que perpetuam uma Tradição caduca, em nome da Arte Moderna. Sendo este texto uma manifestação esporádica do espírito iconoclasta que fez eclodir os movimentos estéticos europeus nos finais do século XIX, a verdade é que, no contexto português, ele assume um significado próprio que não pode ser subestimado, uma vez que sinaliza um processo de profunda e irreversível evolução estética, a que não podemos deixar de referir a nossa Modernidade e os movimentos

que nela irão ganhar maior expressão. Uma das passagens mais significativas do opúsculo é aquela em que nos é apresentado K. Maurício, figura literária criada por Raul Brandão e protótipo do artista decadente e nevropata: “Vivia para a Arte” e “entendia que nada na literatura era bem vivido — e assim decidiu deixar um livro sofrido”, com o título “Confissão”, o qual “é uma autobiografia estranha, de uma tristeza indefinida” (*ibid.*). Esse livro, escrito até à morte, anuncia-se como o testemunho pungente do sofrimento físico e moral, no ponto de intersecção do confessionalismo com a nosografia.

Raul Brandão recupera esta figura nos dois primeiros números da *Revista de Hoje* (1894-1896), dirigida por ele e Júlio Brandão, atribuindo-lhe a autoria de um diário desconexo, de que são divulgados alguns “pedaços”, sob o título: “Diário de K. Maurício”. Estes textos serão inseridos na *História dum Palhaço*, com o subtítulo: *A Vida e o Diário de K. Maurício*, ficando assim justificada a estrutura *fragmentária* do livro. Contudo, tal “inacabamento” irá impor-se como um traço peculiar da sua estética, sinalizando uma mundividência agónica e paradoxal, que interroga os limites dos géneros literários tradicionais e terá a sua expressão máxima no *Húmus* (1917), obra-prima que continua a esquivar-se a leituras conceptualmente armadilhadas, antecipando de modo surpreendente a crise pós-moderna da conceção unitária da história, do sujeito e da verdade.

2. Se os aspetos decadentistas do livro fazem dele um exemplo ímpar da prosa do nosso *fim-de-século*, nem por isso nos parece legítimo reduzir o seu interesse a uma mera dimensão histórico-literária. De facto, a dualidade e a negatividade afirmam-se, já aqui, como tendências que se irão extremar na literatura novecentista. Considerada obra menor por alguns críticos, que veem nela a expressão rebuscada do estilo decadente então em voga, *História dum Palhaço* é expeditamente reduzida à condição de “promessa adiada de um grande escritor” (Guilherme de Castilho). No entanto, a desconstrução da narrativa tradicional aí empreendida e a presença da alegoria como figura intemporalizadora, que coloca em cena a questão do sacrifício perspetivado à luz do trágico e do grotesco, criando deste modo um intenso *pathos*, justificam uma reavaliação crítica da obra.

O primeiro a fazê-lo foi o próprio Autor, que decidiu refundi-la e reeditá-la em 1926, com um duplo título: *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (Brandão, 2005). Se a nova versão não veio acrescentar nada ao potencial de rotura que o livro já possuía na década de 90, permitiu contudo o seu redimensionamento no contexto literário da terceira década do século XX. Ao procurar fazer coincidir as articulações narrativas com os temas aí relançados, Raul Brandão reforça a coerência da obra dentro de uma perspetiva que não deixa de jogar simbolicamente com a referência a um mundo crepuscular, sem redenção possível.

Esta reedição abre a Raul Brandão a possibilidade de reunir textos publicados no decurso da década de 20, nas revistas *A Águia* e *Seara Nova*, uma parte dos quais já era o resultado de um prolongado trabalho de recuperação de *História dum Palhaço*. O texto inicial, “K. Maurício”, continua a ostentar a data de 1894 e a funcionar como uma introdução assinada

pelo Autor, que se atribui uma dupla função: a de editor dos escritos de K. Maurício e a de narrador textual supletivo, que se reserva o direito de tecer comentários e suprir lacunas biográficas. Nesse prólogo escreve Raul Brandão: “Entre a barafunda das suas notas destaca-se *A Morte do Palhaço*, romance incompleto, e quase autobiográfico: por isso lho publico, juntando-lhe o que nos seus papéis encontrei com o título de *Diário*” (Brandão, 2005: 178). Fica assim confirmada a dupla autoria do livro em moldes que permitem avançar a tese de K. Maurício ser um heterónimo, ainda que de vida curta, de Raul Brandão. O seu desaparecimento prematuro e a relativa marginalização da obra impediram que tal hipótese fosse sequer colocada.

O romance ocupa o primeiro capítulo do livro, seguindo-se o “Diário de K. Maurício”, onde são recolhidas pequenas narrativas já presentes na versão anterior: é o caso de “Espera!...” e de “A Voluptuosidade e o Amor”. Na última parte, intitulada “Os Seus Papéis”, são reunidos alguns contos: “A Luz não se extingue”; “O Mistério da Árvore”; “Primavera Abortada” e “Santa Eponina”. Atente-se no facto de *a árvore* ser um dos símbolos maiores da obra de Raul Brandão, o que justifica a adoção de um duplo título.

3. É sobre este conto que me proponho falar, inscrevendo-o numa tradição hagiográfica renovada com excepcional brilho por Flaubert – quando este publica *La Tentation de saint Antoine* (1874) e *Trois contes* (1877) – obras que seduziram Eça ao ponto de ele próprio se consagrar à escrita de contos de inspiração cristã, pequenas obras-primas que concretizam as suas reflexões sobre “a crise do positivismo científico e do naturalismo, à luz da oposição entre a *razão científica* e a *imaginação*” (Reynaud, 2004), avançadas em “Positivismo e Idealismo” (*Gazeta de Notícias*, 1893). As “lendas de santos” (*Últimas Páginas*) (Queiroz, s.d.) permitem-lhe dar livre curso ao prazer da escrita e à imaginação, desenhando um itinerário hagiográfico em que a fé religiosa é encarada, antes de mais, como uma “vivência singular” (Reynaud, 2004: 217). “S. Cristóvão”, “Santo Onofre” (publicado por Luís Magalhães nas referidas *Últimas Páginas*, em 1912), “S. Frei Gil” (Queiroz, s.d.: 615, 707, 756), “Frei Genebro” (narrativa mais breve, inserida nos *Contos* de Eça [*ibid.*: vol. I, 768]) são textos poderosíssimos, que se inscrevem na tradição *legendada* da espiritualidade cristã – *La Légende dorée* (*Legenda aurea* em latim, 1261 e 1266), de Jacques de Voragine, dominicano e arcebispo de Génova – e que vão alimentar intertextualmente o filão da hagiografia dos escritores finiseculares (como Eugénio de Castro, um dos poetas “novos”). Mas, também, daqueles que se afirmam no século XX (António Correia de Oliveira; e, destacadamente, Teixeira de Pascoas e Aquilino Ribeiro).

Raul Brandão e Júlio Brandão, jovens colaboradores da “Revista de Portugal” (1889-1892), iniciam-se na escrita hagiográfica em coautoria, publicando o 1º volume de *Vida de Santos - Virgem Maria (Mãe de Deus e Santa Isabel (Rainha de Portugal* no Porto, em 1891 (Lopes & C.^a editores), fazendo preceder os textos de duas notas de aprovação eclesiástica, respetivamente do Cardeal Bispo do Porto e do Arcebispo Primaz de Braga. O 2º volume,

anunciado na contracapa, (“S. António e S. Gonçalo de Amarante”) não chega a ser editado. Os poucos mas admiráveis contos que Raul Brandão nos deixou revelam-se, sem exceção, lugares de subversão estética, onde a mescla dos géneros e a fusão dos contrários produzem uma escrita de inquietante beleza, a qual é da ordem do sublime. Santa Eponina marca o reatamento de R. Brandão com a escrita hagiográfica, embora se trate, afinal, de uma pseudo-hagiografia, alimentada pelo maravilhoso cristão e por uma intertextualidade adaptada a uma conceção abjeccionista da santidade.

O conto abre com a descrição de Eponina, cuja “santidade” se anuncia logo no título e cuja beleza é hiperbolicamente exaltada: “Santa Eponina era tão pálida e tão linda, que, ao vê-la, as multidões ficavam extáticas, as árvores estremeçiam e os bandidos das montanhas, conquistados, vinham rojar-se-lhe aos pés. Era uma flor – a flor humana”. Como num conto maravilhoso, “fora criada [...] num berço de ouro, sobre o qual o rei e a rainha se curvavam, absortos naquela pureza que lhes sorria entre rendas” (Brandão, 2005: 305). À humanidade e à inocência de Eponina junta-se a marca da sua sobrenaturalidade, a qual não a põe, contudo, ao abrigo de um pressentimento de “desgraça e dor” marcas omnipresentes na visão brandoniana do mundo. Diz o narrador: “Mais que beleza havia nela encanto e alguma coisa que não pertencia à terra – expressão de inocência e ao mesmo tempo de espanto diante do mundo, como se a figura doirada e branca pressentisse a desgraça e a dor [...] Já em pequenina seu ascendente era enorme sobre os homens e os bichos”. (*ibid.*). A irrupção do sagrado num tempo e num espaço puramente imaginários cria uma dimensão mítica que os liberta de qualquer contingência. A sua alta condição social, reforçada topograficamente pela localização do castelo “no alto da montanha”, e identificado com um “altivo ninho de «águias»” (detalhe que importa reter), opõe-se à atração pelo “baixo”, que levará uma Eponina ainda criança a descer para se juntar aos lenhadores ou para procurar a “cova” onde se escondia Onofre, “um santo” e “um homem tremendo que só pregava cóleras”. A descrição de Onofre facilmente se reconhece dentro da categoria do grotesco, definido por E. W. Kayser no estudo fundamental que lhe consagra, em que o caracteriza como uma estrutura susceptível de possuir um conteúdo cósmico-conceptual que adquire preponderância nas correntes ou movimentos estéticos que refletem o mal-estar social, a insegurança cósmica, a crise de valores morais e religiosos: “uma mescla centrífuga do heterogéneo, força explosiva do paradoxal, o ridículo que produz terror” (cf. Reynaud, 1995). Dificilmente se acharia uma definição mais ajustada ao grotesco que atravessa a obra brandoniana. Os seus mestres terão sido Dostoievski e Gogol, Hoffmann, Baudelaire e Poe; e também Gomes Leal e Fialho de Almeida. Nestes últimos, é porém um recurso esporádico, ou cuja recorrência não tem o poder integrador que adquire em Brandão, o qual resulta de uma iluminação inicial – daquela intuição que José Régio tanto valoriza no Autor. Mas, sobretudo, de uma ostensiva necessidade de rotura, do puro desejo de fazer coincidir a sua estética com uma visão do mundo *sui generis*, tocada por “um fermento de vida inexaurível”, para me servir das belas

palavras de Jacinto do Prado Coelho. O que escreve Friedrich Schlegel no *Discurso sobre a Poesia*, publicado em 1800, aplica-se, sem dúvida, ao grotesco brandoniano: “o seu aspecto sinistro é revelador do mistério mais fundo do ser” (*apud* Reynaud, 1995: 824).

Também Raul Brandão viu no grotesco um princípio estético desestabilizador, que lhe permitiu subverter os modelos literários vigentes e pôr radicalmente em causa a oposição entre o *mimético* e o *discursivo*, jogar simbolicamente com a ambivalência da caricatura, ora cómica, ora trágica, abolir a oposição entre homem e natureza, entre a vida aparente e a vida oculta, entre o Bem e o Mal, entre o divino e o demoníaco, negar, enfim, os princípios de identidade e não contradição, pela instalação da dúvida e a assunção do *paradoxo* contra a *doxa* (*ibid.*).

De Onofre, que nos lembra, pela coincidência do nome e por viver numa caverna, o “Santo Onofre” de Eça, embora aquela se situasse no deserto da Tebaida, poder-se-ia dizer o mesmo que este disse numa carta a Oliveira Martins (17/471893): “Não creio que conheças este ilustre solitário, porque não há bem a certeza de que ele jamais existisse. Não da sua vida, que não a tem – mas dos agiologios, consegui extrair umas cem páginas, uma pequena *plaque*, para ir habituando o público a este *neo-flos-santorum*”. Na versão de Brandão, Onofre é um ser híbrido, “uma mescla do heterogéneo”, que comparece ao chamamento de Eponina:

[...] emerge rosnando com ferocidade, a cabeça hirsuta dum bicho, metade pedra, metade sapo, com a boca maior que o antro escuro, e que ao vê-la ficava logo dominado, transformando-se todo num riso sem dentes.

– Vamos ver os bichos!...

E lá o levava pela mão, ralhando quando ele estorcegava nos gadanhos os ninhos e as aves, até à lagoa, onde as feras que o santo subjugara, aproximando-se-lhe de rastos até aos pés, vinham beber ao fim da tarde. (Brandão, 2005: 306)

Figura ora animalesca, ora antropomórfica, movida pelo instinto, nem por isso deixa de ser o Santo que tem o dom de aplacar a agressividade das feras. Onofre simboliza a energia que se liberta do inconsciente coletivo, assustadora e indomável, que só Eponina, na sua inocência infantil, tem o poder de subjugar.

Tornada mulher e cada vez mais bela, Eponina rejeita a sua posição social para seguir a voz interior que a convoca para o destino que Deus lhe traçara: “[...] devia ser calcada como as ervas rasteiras. Ser nada nas mãos de Deus – para que Deus a ouvisse”. Tal como nas lendas de santos, a heroína tem que cumprir o seu destino, iluminada pela fé divina. Contra a vontade do rei e da rainha, que não conseguem dissuadi-la do seu intento; e depois de se abaterem sobre o reino todas as desgraças que dão testemunho da cólera divina, Eponina, bela e virgem, abandona o Castelo, deixando para trás o luxo e a riqueza, para ir ao encontro do mundo vil e de uma multidão de seres degradados que sonham possuí-la. No meio da noite, os velhos reis seus pais ouvem um grande grito, não de dor, mas de prazer, bestial e animalesco, que assinala o momento em que a princesa se transforma em Santa, através do sacrifício e de uma abjeção sem limites. “ – Cumpriu-se a vontade de Deus!”, grita enfim Onofre.

A santa entra “nas cidades dos leprosos, [...] nos bairros sem nome que recebem o lixo humano e propagam em conúbios monstruosos o lixo humano”; oferecendo os seus beijos e o seu corpo aos leprosos, aos desgraçados, “branca, inocente e límpida [...], sem compreender a lascívia, os desejos, o sonho de volúpias das almas tenebrosas. Foi de todos. A filha de reis, criada mimosa num berço de ouro, fez-se trapo, pior que trapo, obedecendo à voz que a tornava mais rasa que a lama, e saindo pura de todas as impurezas. – A matéria não importa – se o espírito está com Deus. Que digo! À matéria é preciso degradá-la” (*ibid.*: 309).

4. Júlia Kristeva, em *Les pouvoirs de l'horreur*, observa que “as diversas modalidades de purificação do *abjeto* – as diversas *catharsis* – constituem a história das religiões, e terminam nesta catarse por excelência que é a arte, «aquém e além da religião». Na sua perspectiva, “l'expérience artistique, enracinée dans l'abject qu'elle dit et par la même purifie, apparaît comme la composante essentielle de la religiosité. C'est peut-être pourquoi elle est destinée à survivre à l'effondrement des formes historiques des religions” (Kristeva, 1983: 24-25).

Eponina entregava-se a todos “os seres imundos que não tinham boca”, descendo cada vez mais baixo por amor a Deus. “Desceu tão baixo”, diz o narrador, “que viu tudo, viveu tudo e sentiu todas as formas de dor”. A dor e a compaixão são efetivamente eixos estruturantes do pensamento metafísico de Raul Brandão, expresso extensamente ao longo de toda a sua obra – a começar pela própria “História dum Palhaço” e pelas reflexões presentes no “Diário de K. Maurício”, que constituem o seu sólido lastro. O grotesco expressionista que já aqui se encontra constitui a “mixórdia” alquímica que a *vis* trágica irá sublimar no *húmus* da dor humana.

Raul Brandão pressente aquilo que Georges Bataille formulará num ensaio sobre Baudelaire, em que se afasta, subtilmente, da perspectiva de J. P. Sartre: “Je crois que l'homme est nécessairement dressé contre lui-même et qu'il ne peut se reconnaître, qu'il ne peut s'aimer jusqu'au bout, s'il n'est pas l'objet d'une condamnation” (Bataille, 2002: 31). De que modo procurará Raul Brandão contornar este perigo ou este jogo decetivo? Do meu ponto de vista, através de um desvio que se consubstancia num modo inovador de escrita, nalguns momentos pré-surrealizante, em que as ideias adquirem um estatuto novo, que lhes advém do reconhecimento da incontornável complexidade do ser humano, e de uma compaixão que transpõe os limites da experiência individual do autor, das suas referências culturais imediatas, dos seus mitos e obsessões pessoais.

Raul Brandão fez esta incursão no legendário cristão (Eponina, Santa cristã de origem gaulesa, terá efetivamente existido, mas a sua história desenrola-se num contexto completamente diferente; a santa Eponina brandoniana está porventura mais próxima da vida exemplarmente abnegada de Santa Clara de Assis, esposa de Cristo) para criar uma narrativa em que “os momentos mais intensos são «momentos de excesso e de fusão dos seres»”. O apelo do sagrado que experimenta Eponina (a voz insistente de Deus) implica o *sacrifício* do seu corpo puro, mas material, até que se consume a sua completa desmaterialização – ou

sublimação. É dentro do princípio de espiritualização progressiva do Universo, fulcral no pensamento de Raul Brandão, que se inscreve esta narrativa e, concomitantemente, uma poética da santidade, em que a remissão de um Mal radical só é superável através de expiação e da violência do sacrifício.

Do ponto de vista de escrita, Raul Brandão encontra na anamorfose expressionista e no *belo horrível* a forma da expressão que é signo de uma mundividência sem paralelo na nossa literatura contemporânea.

Bibliografia

- BATAILLE, Georges (2002). *La Littérature et le mal*. Paris: Éditions Gallimard, 31.
- BORJA, Luís de (1988). “Os Nefelibatas”. In Fernando Guimarães. *Ficção e Narrativa no Simbolismo*. Lisboa: Guimarães Editores, 25-43.
- BRANDÃO, Raul (1896). *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Mauricio)*. Lisboa: António Maria Pereira – Editor.
- (2005). *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Mauricio)/A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*. Edição de Maria João Reynaud. Col. Obras Clássicas da Literatura Portuguesa/Século XX. Obras Completas. Vol. III. Lisboa: Relógio D'Água.
- KRISTEVA, Julia (1983). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Éditions du Seuil, 24-24.
- QUEIROZ, Eça de (s.d.). *Obras de Eça de Queiroz*. Vol. 2. Lello & Irmão – Editores.
- REYNAUD, Maria João (1995). “Raul Brandão: no limiar da Modernidade”. In *Atas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de Setembro de 1993. Organização e coordenação de M. Fátima Viegas Brauer-Figueiredo. Lisboa – Porto – Coimbra: Lidel, 819-826.
- (2004). “Eça de Queirós e o Prazer do conto – Razão, Imaginação e escrita”. In *Sentido Literal*. Porto: Campo das Letras, 219-229.

.....

RESUMO

Em Raul Brandão, a visão da santidade inscreve-se numa *visão do mundo* singular, que é extensiva a toda a sua obra e antecede as experiências mais radicais levadas a cabo na ficção pós-modernista contemporânea.

ABSTRACT

For Raul Brandão, the understanding of sanctity is part of a singular *understanding of the world (Weltanschauung)* which encompasses his entire works and precedes the more radical experiences undertaken in postmodernist literature.

Santas e Histéricas: a neurose mística na neo-hagiografia naturalista

PALAVRAS-CHAVE: histeria, misticismo, Naturalismo, Abel Botelho, Teixeira de Queirós.

KEYWORDS: hysteria, mysticism, Naturalism, Abel Botelho, Teixeira de Queirós.

“La sainteté consiste à devenir ce que nous sommes.”

PIERRE BLANCHARD, *Sainteté aujourd'hui*

1. Em 1907, na dissertação intitulada *A Doença da Santidade (Ensaio psychopathologico sobre o misticismo de forma religiosa)* que apresenta à Escola Médico-Cirúrgica do Porto, Manuel Laranjeira, numa sondagem confluyente de misticismo e medicina, propõe-se examinar o estado psicopatológico que designa como “psiconevrose da virtude” (Laranjeira, 1907: 1). Privilegiando o estudo do êxtase místico como sua expressão paroxística, o autor sustenta que ele constitui “[...] um symptoma psycho-somatico que pode surgir na doença da santidade [...] por detraz do qual o mystico se defende contra os soffrimentos de sua enfermidade. Porque, em summa, pode dizer-se como corollario: a santidade é uma doença, e o extase — a sua therapeutica” (*ibid.*: 92). Nesta dissecação da fisionomia patológica do êxtase, não estava desacompanhado: insistindo no lugar nodal que, no temperamento místico, definido como “tendência exaggerada para a virtude” (*ibid.*: 21), ocupa a ancestralidade aberrante, tipificando a diversidade manifestativa da perturbação, oscilante “entre uma extrema anesthesia e uma extrema hypersthesia” (*ibid.*: 50) e esclarecendo a relação de contiguidade, mas não de determinismo recíproco, entre delírio místico e histeria¹, o retrato clínico que da monomania religiosa traça Manuel Laranjeira

¹ Sem subscrever uma relação de estreita causalidade entre misticismo e histeria e ressaltando, por isso, a possibilidade de um diagnóstico diferencial, Manuel Laranjeira não deixa de reconhecer que a influência recíproca de ambos os fenómenos pode produzir um “estado complexo, hystero-mystico”, argumentando: “As relacoens do mysticismo com a hysteria são ainda hoje objecto de largas discussões e o accordo está longe ainda de estabelecer-se. [...] Que a hysteria possa de direito apropriar-se de muitos delírios religiosos, como cousas exclusivamente suas, é o que os factos demonstram como sendo uma verdade incontestável. Que a hysteria não basta para explicar o mysticismo, é o que os factos demonstram egualmente d’uma maneira indubitável.”; “1º- Hysteria e mysticismo não

participa de uma nítida tendência finissecular para a “medicalização do sagrado” (Curado, 2010)² que um retardatário naturalismo, já tingido de decepção decadentista, difundirá como irrecusável *cliché* psiquiátrico³. Por outro lado, ao sublinhar que, no seu alarde psicossensorial, o fenómeno extático denuncia, na realidade, “tendências fundamentaes na estrutura mental e affectiva do mystico, entre as quais avulta a tendência ao gozo orgânico” (*ibid.*: 4), implica-se

.....
 estão ligados por uma relação de causa e effecto. Podem existir separadamente, como entidades isoladas. N’este caso, o diagnostico differencial é possível: um delírio de forma religiosa, mas exclusivamente hysterico, é um episodio abortivo, transitório, sem consequências; um delírio mystico é coherente, continuo, e faz parte integrante d’uma systematisação com génese e evolução proprias; 2º – Hysteria e mysticismo podem coexistir e exercer uma influencia reciproca. N’este caso o diagnostico differencial é por vezes impossivel, visto que d’essa coexistência e d’essa interfluencia pode resultar um estado complexo, hystero-mystico, onde é impossivel destrinçar o que ha de próprio á hysteria e ao misticismo” (Laranjeira, 1907: 59, 63-64).

² O debate oitocentista entre Medicina e Religião é indissociável da emergência de um renovado paradigma epistemológico, polarizado em torno do positivismo-cientismo triunfante e pontuado por reiteradas investidas anticlericais, o que explica que “o campo de batalha em que aconteceu o choque entre a Medicina e a religião durante o século XIX [tenha sido] o da vida mental” (Curado, 2010: 5). No estudo que dedica à “medicalização do sagrado”, Manuel Curado salienta que “durante o século XIX, existiram teses de Medicina cujo assunto era a experiência religiosa. O caso da naturalização da experiência religiosa e, em particular, o da medicalização dessa experiência testemunha uma confiança assoberbada no poder da razão e da ciência” (*ibid.*: 5). Observa ainda o mesmo autor que “apesar de o número de obras ser circunscrito, muitos são os aspectos da religião que esses médicos abordaram, nomeadamente a alma, os milagres, a experiência religiosa, os fenómenos místicos, os mitos religiosos sobre a origem do mundo, as relações entre a sexualidade e o êxtase místico, etc.” (*ibid.*: 6). Também Luís Machado de Abreu destaca, entre as diferentes estratégias persuasivas mais insistentemente dinamizadas pelo discurso do anticlericalismo português (1850-1926), uma que se apoia em argumentos de natureza terapêutica: “Há também, em bastantes textos, um tipo de argumento a que chamaremos argumento terapêutico. Encontrámo-lo, por exemplo, em autores como Júlio de Matos, Miguel Bombarda e Teófilo Braga. Na qualidade de médicos, os dois primeiros inscrevem o comportamento religioso na esfera das patologias, falando a esse propósito de «monomania religiosa». Júlio de Matos apresenta no seu Manual das Doenças Mentais as duas formas que a «loucura religiosa» pode revestir: a «demonomania» e a «teomania». A demonomania é uma forma depressiva e melancólica que se traduz como delírio parcial dos que se julgam condenados ao inferno e possuídos por forças demoníacas. A teomania é uma patologia expansiva ou maníaca dominada por sentimentos opostos; o doente vive em íntima felicidade, e considera-se em comunhão total com Deus, com O qual se identifica. Em ambos os casos, são remotas as possibilidades de cura” (Abreu, 2004a: 65). Como se sublinha ainda, a propósito da obra de Júlio de Matos, a impregnação do discurso anticlerical pela filosofia positiva concorre para a interpretação do “comportamento religioso entendido como patologia psíquica”: “Júlio de Matos encontra nas crenças religiosas um movimento contrário à marcha natural do espírito humano para a positividade, a ponto de admitir que, ao converterem-se em preocupação dominante, «elas preparam a loucura, quando não são mesmo uma denúncia da sua existência». Neste contexto nosológico, a vivência religiosa chega ao ponto de se ver assimilada a factor de perturbação psíquica catalogada no grupo dos delírios. Em carta de 1879 dirigida a Teófilo Braga, Júlio de Matos entendia que «todas as convicções erradas, todas as aberrações da crença ou de objectivação, não sensoriais, são consideradas formas de delírio e não alucinações». A dedução óbvia de tais prevenções leva naturalmente a ver no clero e nos educadores da consciência religiosa propagadores de obscurantismo e disseminadores de loucura generalizada” (Abreu, 2004b: 109).

³ Como refere Maria Helena Santana, “Vistas como derivação do instinto afectivo (a face feminina), ou como exacerbação nervosa próxima da mania (no masculino), as paixões religiosas são decididamente remetidas para o domínio da patologia” (Santana, 2007: 294).

a relação consubstancial de “erotomania divina” (*ibid.*: 36), histeria e natureza feminina, aliás abonada pelas influentes investigações que, desde 1862 e sob a égide de Charcot, os *médicins aliénistes* vinham a desenvolver no hospício parisiense de Salpêtrière.

2. Na realidade, como argumenta no admirável estudo que consagrou à *histeria santa* Cristina Mazzoni, as inflexões do discurso médico em torno da histeria terão que ser lidas à contraluz das manifestações históricas do misticismo feminino. Coligando loucura e experiência religiosa, a ressonante fortuna finissecular do “mito psicofisiológico” (Santana, 2007: 276) da histeria ilustra, a meio caminho entre o altar e o hospício, a solução de continuidade periodológica entre naturalismo e decadentismo. O enigmático estatuto nosológico da doença, aliado à sua natureza ostensivamente sexuada⁴, converteram-na tanto em território de assíduo escrutínio médico, como em espaço de investimento simbólico-imaginário. As conjecturas em torno da sua etiologia e da sua linguagem sintomatológica, substanciadas pelo zelo exploratório de Charcot – verdadeiro “Napoleão da neurose” (Walusinski, 2013: 36-37) – e seus discípulos, não deixavam de consolidar estereótipos de gênero, de acordo com os quais a mulher era, por disposição temperamental, especialmente propensa à histeria, uma vez que “o útero e o sistema nervoso determinariam estreitamente as manifestações da sensibilidade feminina” (Jesus, 1997: 408). Assim, a codificação essencialista de uma gramática de regulação social e simbólica do feminino é, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, indissociável do dispositivo estratégico que Michel Foucault descreveu como a “histerização do corpo da mulher” (Foucault, 1988: 99)⁵. Virgem ou prostituta, ela arrasta,

⁴ Embora, em finais do século XIX, fosse já incontroversa a existência de histeria masculina, a doença esteve, desde a sua origem, indissolúvelmente ligada ao destino biológico da mulher. A este propósito, nota Elaine Showalter que “doctors have tended to favor arguments from biology that link hysteria with femaleness: «Women are prone to hysteria because of something fundamental in their nature, something innate, fixed or given that obviously requires interaction with environmental forces to become manifest but is still a primary and irremediable fate for the human female». «As a general rule», wrote the French physician Auguste Fabre in 1883, «all women are hysterical and [...] every woman carries with her the seeds of hysteria. Hysteria, before being an illness, is a temperament, and what constitutes the temperament of a woman is rudimentary hysteria». The hysterical seizure, grande hystérie, was regarded as an acting out of female sexual experience, a «spasm of hyper-femininity, mimicking [...] both childbirth and the female orgasm” (Showalter, 1993: 286-287). A associação da histeria ao temperamento feminino é também acentuada por Maria Saraiva de Jesus: “O sistema nervoso seria, assim, o elemento do corpo mais atingido pela degenerescência da raça, e a mulher, definida pelo temperamento nervoso, é vista como a vítima por excelência das nevroses, entre elas a histeria. Esta ideia é transmitida por um adágio comum na 2ª metade do século XIX: *Hysteria solis feminis propria est*. Segundo o doutor Grasset, no famoso *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences Médicales* (1889), a histeria é «l'exagération du sentiment féminin devenu névrose». A histeria é, assim, associada à mulher, numa oscilação entre o que lhe é considerado «normal», porque próprio do «temperamento» feminino, e o que já é «exagero», «anormal». A «anormalidade» torna-se, portanto, numa específica «normalidade», porque está dentro dos parâmetros do horizonte de expectativas referente à mulher” (Jesus, 1998: 21).

⁵ Foucault descreve, nos seguintes termos, o dispositivo que designa como histerização do corpo da mulher: “tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado – qualificado e desqualificado – como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual, este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe

portanto, o fardo filogenético de uma natureza hiperssexualizada que apenas poderá cumprir-se salubrememente na maternidade: qualquer desvio deste ancestral *fatum* reprodutivo é, assim, suscetível de precipitá-la no abismo da degeneração histórica, irmanando, num destino ironicamente coincidente, a lúbrica e a santa⁶.

Produto de uma lesão fantasmática, enfermidade do espírito eloquentemente inscrita no corpo⁷, a histeria torna-se endêmica no fim-de-século europeu, ao ponto de Elaine Showalter cognominar o período que medeia entre 1870 e a Primeira Guerra Mundial como a “idade de ouro da histeria” (Mazzoni, 1996: 2; Showalter, 1996). A etiologia sexual do mal histórico, confinante tanto com a ninfomania, como, no polo diametralmente oposto, com a abstinência, torna-se consensual, depois de, em 1895, Freud e Breuer terem dado à estampa os seus *Estudos sobre a histeria*, onde ela surge expressamente associada à repressão traumática do desejo ou, mais genericamente, ao recalçamento erótico ditado por uma patogénica sexofobia cristã⁸. Embora Charcot se esquive à admissão confessa da origem sexual da histeria⁹, ela parece tacitamente pressuposta pelas sistemáticas pesquisas de “medicina

seria intrínseca, no campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade bológico-moral que dura todo o período da educação): a Mãe com sua imagem em negativo que é a «mulher nervosa», constitui a forma mais visível desta histerização” (Foucault, 1988: 99).

⁶ Como, a propósito dos códigos estético-ideológicos transicionais que conformam a obra de Abel Botelho refere Maria Saraiva de Jesus, “esta concepção da Natureza como força determinante do corpo e do destino humanos, conjugando a fisiologia com a metafísica, afasta-se da filosofia positivista que enformava as obras naturalistas e encontra eco nas freças fatalistas da sensibilidade decadentista de finais do século XIX” (Jesus, 1998: 119).

⁷ Não é de estranhar que, em contexto naturalista-decadentista, a histeria ocupe uma zona de indecidibilidade liminar entre corpo e espírito e se sublinhe a semiologia predominantemente psicossomática da perturbação. Como justamente esclarece Cristina Mazzoni, no diagnóstico finissecular do mal histórico, “the spirit becomes an extension of the body, becomes contingent on the movements and the changes that occur at the somatic level. [...] the spirit is a category that, paradoxical as it may seem, can and indeed should be known through its bodily manifestations alone” (Mazzoni, 1993: 62).

⁸ “If, as Freud argued, hysteria was the somatization of repressed sexual wishes and fantasies, then the social and cultural factors which encouraged and enforced the relegation to unconsciousness of these highly charged mental contents also encouraged the spread of the disease. Freud lumped these factors together under the heading of «‘civilized’ sexual morality». By this he meant the ethic which placed work and «getting ahead in life» before pleasure, which prescribed sexual abstinence before marriage and countenanced only male deviation from this norm, and which held that a «proper» woman was effortlessly chaste, lacking in curiosity about sexual matters, and utterly unconcerned with her own sexual satisfaction. More recently, a historian studying nineteenth-century American middle-class women has proposed that the contradiction between the relentless stress of their domestic life and the prevailing feminine ideal of frailty, docility, and subordination to men made the «flight into illness» through hysteria an appealing form of indirect dissent, a way of entering covertly into a power struggle with the male world: the symptoms of hysteria, really parodies of femininity, enabled women to take to their beds, thus defeating both their husbands, whose households they left unattended, and their male physicians, whose remedies they showed to be inefficacious” (Goldstein, 1982: 212).

⁹ “Similarly, in «La foi qui guérit» (an article prompted, like Émile Zola’s *Lourdes*, and Huysmans *Foules de Lourdes*, by the miraculous healings that followed the Virgin Mary’s apparitions to the peasant girl Bernardette

retrospectiva”¹⁰ que irá desenvolver em torno da doença da santidade, de que o diagnóstico lapidar de Francisco de Assis e Teresa de Jesus como “hystériques indéniables”¹¹ constituirá o corolário, ou pelo reexame científico, e por consequência dessacralizante, do fenómeno de *faith-healing*. A esta patologização do êxtase místico, em resultado da qual a carmelita de Ávila é proclamada como patrona da histeria¹², não é alheia a disseminação de um pietismo popular polarizado em novos lugares de culto – de que a feira de milagres de Lourdes constitui, porventura, o mais afamado – e as múltiplas variações ficcionais em torno do motivo

Soubirous in 1858), Charcot claims that faith healing «belongs entirely to the scientific order». The mediating factor in this operation is sexuality and, more specifically, female sexuality – also a repressed element in Charcot’s work. But the repressed, as Freud has taught us, will invariably return. Thus, although Charcot never explicitly discusses the sexual etiology of hysteria, being a strong opponent to the traditional etymology-based link between hysteria and the uterus, Freud records having heard him say that in cases of hysteria, «it’s always the genital thing... always... always... always» (Mazzoni, 1996: 21).

¹⁰ Em *Les Démoniaques dans l’art* (1887), Charcot desenvolve uma análise retrospectiva das representações estéticas da possessão demoníaca e do êxtase místico em obras emblemáticas da arte europeia, por forma a demonstrar a similitude iconográfica entre estes fenómenos e a sintomatologia da histeria que tinha anteriormente estabelecido. Dilucidando o conceito de “medicina retrospectiva”, explica Jan Goldestein: “The drive to demonstrate the positivist universality of the hysterical syndrome led the Salpêtrière school to its investigations of male hysteria and also to its predilection for what the positivist physician and republican politician Emile Littré had dubbed «retrospective medicine» – that is, the reinterpretation of past phenomena, misunderstood in their own time, according to the categories of medical science. What sorts of past phenomena were thus reinterpreted as hysterical? They were invariably those phenomena originally construed as religious in nature: on the one hand, demonic possession, where the individual became the vessel of the malign forces of evil; on the other, privileged intercessions of the forces of the divine, and most notably, mystical ecstasies” (Goldstein, 1982 : 234-235).

¹¹ “De même, Charcot remarque dans «La foi qui guérit» qu’il est «mieux de constater que certains de ces thaumaturges étaient atteints de la maladie dont ils vont désormais guérir les manifestations : saint François d’Assise, sainte Thérèse, dont les sanctuaires viennent au premier rang parmi ceux où se produisent des miracles, étaient eux-mêmes des hystériques indéniables». Là encore, la parité parfaite des exemples (saint François et sainte Thérèse) semble témoigner de cette volonté d’englober l’humanité tout entière dans cette charge contre les dangers de la religion” (Marquer, 2008 : 65-66). Como observa Cristina Mazzoni, “In an article written shortly before his death, titled «La foi qui guérit» («Faith-Healing»), Charcot diagnoses Francis of Assisi and Teresa of Avila as «undeniable hysterics», even as he describes their ability to cure the hysteria of others. It puzzled Charcot that these «hysterical saints» were for some curious reason, the most popular and effective miracle workers in the cure of what he considered hysterical afflictions. Charcot’s attention at the end of his life to the uneasy relationship of medicine and religion crowned his lifelong annexation to the medical field of extreme forms of religiosity” (Mazzoni, 1996: 20).

¹² “In the context of medical discourse mysticism had been effectively hysterized by 1895, so much so that some traits of the mystic could even be used to support a new interpretation of hysteria. «After all», Josef Breuer remarks toward the end of his theoretical section in *Studies in Hysteria* (1895), «the patron saint of hysteria St. Teresa, was a woman of genius with great practical capacity” (232). With this statement Breuer makes the saint into the epitome of the hysterical patient, alluding to the extremity of her religious experience and to the (nervous or organic?) illness she suffered». [...] Teresa of Avila, perhaps the most eloquent exponent of the language of eroticism in Christian lore, becomes in Breuer’s statement the model and the protectress of those women whose aching wombs prevent them from appropriating the language of their own sexuality” (Mazzoni, 1996: 42).

da cura pela fé neles inspiradas, como os romances de Zola ou de Huysmans¹³. Certificando a medicalização do milagre, o anátema mórbido de histeria constituía, pois, a única chave interpretativa à disposição da cultura laica para validar, por via racionalizante em tempos de triunfalismo cientista, as aparições da Virgem a Bernardette Soubirous (Gallini, 1994: 90)¹⁴. Por outro lado, esse diagnóstico deixa intuir o triunfo insidioso de uma ordem patriarcal que dele se apropria como dispositivo de autolegitimação. Colocando invariavelmente em cena mulheres, não é estranho que seja uma angulação restritivamente masculina a que regula, nos relatos de histeria, o regime de representação. A *genderização* aporética dessas narrativas não tem escapado a várias leituras de inspiração feminista: se, por um lado, o seu radical de apresentação androcêntrico as converte em ficções deformadas por um ponto de vista masculino monológico e unilateral, por outro, o aparatoso teatro sintomatológico que por seu intermédio se reencena viabiliza, como observou Elaine Showalter, a disruptiva enunciação de uma protolinguagem em que a retórica deslocada do corpo não faz senão compensar uma

¹³ Aludo, naturalmente, aos romances *Lourdes*, de Émile Zola (1894) e *Les foules de Lourdes*, de J.-K. Huysmans (1906). Inscrevendo-se na atmosfera de renascimento católico finissecular, ambos os romances apresentam testemunhos ficcionais do malogro do materialismo cientista-positivista que tinha tonalizado filosoficamente o século XIX, propondo, como postulava Huysmans, a via conciliatória de um “naturalismo espiritualista” (Roger, 2004: 7). Com a publicação de *Lourdes*, romance-documento, composto na sequência das visitas do autor ao santuário e da observação *in loco* do teatro taumatúrgico em que se tinha convertido, Zola justifica, a partir da sua teoria da influência do meio (natural, social, familiar), as visões místicas de Bernardette Soubirous, atribuindo-as ao desequilíbrio psiconervoso da jovem. Num gesto polémico de dessacralização, o romancista esvazia de sobrenaturalidade numinosa o fenómeno religioso, esclarecendo-o, em modelar leitura naturalista, à luz da ação concertada de hereditariedade, do meio e da educação. Essa interpretação estritamente materialista da síndrome mística traduz-se na coincidência indisfarçável entre os sintomas neuróticos da protagonista de *Lourdes* e o quadro clínico típico da histeria. Como refere Kathleen Ann Comfort, “those acquainted with the «tare héréditaire» that plagues the Rougon-Macquart clan are not surprised to find that the same disorder, hysteria, is the source of Marie de Guersaint’s paralysis in Lourdes. However, Marie’s «case history» differs from those of the majority of the members of the Rougon-Macquart in that her psychosomatic malady is closely linked with her amenorrhea, or absence of menstruation. Indeed, the familiar association between hysteria and sexual repression is glaringly evident in the depiction of the young woman’s miraculous cure at the Grotto in Lourdes” (Comfort, 2002: 332). Para uma discussão das modalidades e funções da multidão religiosa nos romances de Zola e Huysmans, vd. (Torres, 2007). Os ecos da publicação da narrativa de Zola em Portugal e do aceso debate científico-religioso por ela desencadeada encontram-se documentados na publicação de dissertações académicas sobre os milagres de Lourdes ou de romances, geralmente aparentados com roteiros de cunho documental, que elegend o santuário como cenário ficcional. Em 1896, por exemplo, Alfredo de Magalhães apresenta à Escola Médico-Cirúrgica do Porto uma tese de doutoramento intitulada *Os Milagres de Lourdes. Como Terapêutica Psicológica* que inclui menção expressa ao romance de Zola. Sobre este e outros testemunhos da receção portuguesa de Lourdes, vd. (Torres, 2010).

¹⁴ Acentuando a persistência e renovação do culto dos santos no século XIX, Jean-Claude Schmitt refere o surgimento de novos centros de peregrinação (Lourdes, La Salette, Ars) num momento em que, em virtude da Revolução Industrial, ganha proeminência um movimento de des cristianização e contestação religiosa. Como sublinha o autor, “Pour la hiérarchie ecclésiastique comme pour ses détracteurs, le culte des saints apparaît alors comme le front de résistance de la «piété populaire» traditionnelle face aux séductions de la libre pensée et du modernisme” (Schmitt, 1983: 6).

imemorial subtração da palavra feminina (Showalter, 1993: 286)¹⁵. Não será, pois, casual a crescente frequência com que o rótulo médico da histeria passa a ser convocado ao ponto de converter-se em inescapável sina biológica da mulher e o seu cada vez mais expressivo (e ameaçador) protagonismo no palco social¹⁶. Os sintomas histéricos não deixavam, deste modo, de prognosticar, por viés psicossomático, a insubmissão da mulher em relação ao seu acantonamento doméstico e ao seu destino reprodutivo (*ibid.*: 306), convertendo-se no “pathological by-product of the flowering of the bourgeois value system of patriarchal authority and sexual ascetism” (Goldstein, 1982: 212)¹⁷. Por outro lado, eles eram sinal indesmentível, em escala psicopatológica individual, da degenerescência coletiva da raça e do complexo de

¹⁵ Como sintetiza Elaine Showalter, “Feminist understanding of hysteria has been influenced by work in semiotics and discourse theory, seeing hysteria as a specifically feminine protolanguage, communicating through the body messages that cannot be verbalized” (Showalter, 1993: 286). Na mesma linha, Cristina Mazzoni salienta que “It is the mystic’s peculiar bodily manifestations that attracted Charcot’s clinical eyes and those of his charcoterie. Positivist doctors perceived the mystic’s corporeality – her ecstasies, her stigmata, her levitations – as her primary if not her only means of communication. The mystic’s body, like the hysterical body, was seen as «a body seized by language», as Wajeman says, speaking like a voice and becoming, in André Vauchez words about the mystics, an «instrument of privileged communication» [...] (Mazzoni, 1996: 191). Com efeito, as doentes de Salpêtrière eram, como informa Olivier Walusinski, maioritariamente de origem humilde e, portanto, analfabetas. A histeria constituía, pois, a estratégia possível de superação de um *deficit* autoexpressivo socialmente condicionado: “Peu ont fréquenté une école et savent lire et écrire. L’hystérie est le langage de leurs souffrances et de l’exposition des peurs, des traumatismes physiques ou psychiques vécus, substitut comportemental au vocabulaire dont elles ne disposent pas” (Walusinski, 2014 : 2).

¹⁶ Como destaca Elaine Showalter, “the «hysterisation» of women’s bodies which Foucault describes can also be seen from a feminist perspective as «a reassertion of women’s essentially biological destiny in the face of their increasingly mobile and transgressive social roles». That hysteria became a hot topic in medical circles at the same time that feminism, the New Woman, and a crisis in gender were also hot topics in the United States and Europe does not seem coincidental. During an era when patriarchal culture felt itself to be under attack by its rebellious daughters, one obvious defense was to label women campaigning for access to the universities, the professions, and the vote as mentally disturbed. Whether or not women who were labeled “hysterical” were associated with the women’s movement, they were often seen by doctors as resistant to or critical of marriage, and as strangely independent and assertive” (Showalter, 1993: 305). Correlacionando o diagnóstico (masculino) da histeria com a metamorfose dos papéis socialmente reservados à mulher e a eclosão de uma consciência profeminista, Olivier Walusinski observa que “it is clear that hysteria acted as a stage for showcasing the female body, where the backdrop of the female condition revealed itself. Hysteria bears witness to the era in which it arose, when the millennial representation of female submission was giving way and a new, independent woman was emerging, a forerunner to 20th century feminists” (Walusinski, 2013: 43). Segundo Cristina Mazzoni, “Virtue is somehow transformed into illness, and religiosity supposedly becomes dangerous for the woman’s own health if it escapes the narrow confines of her predestined sphere of action. If married, she is to be the angel of the household, not of the streets and certainly not of the unattainable and forbidden «place» of ecstasy. The woman who neglects her household chores to help the poor is definitively diagnosed as hysterical”. (Mazzoni, 1996: 34)

¹⁷ Acrescenta o autor: “Fin-de-siècle hysteria, it appears, was a protest made in the flamboyant yet encoded language of the body by women who had so thoroughly accepted that value system that they could neither admit their discontent to themselves nor avow it publicly in the more readily comprehensible language of words” (Goldstein, 1982: 213).

decadência que ecoa, como *basso continuo* mórbido, no *Zeitgeist* finissecular assombrado pela nevrose¹⁸. Essa pulsão degenerativa, estabelecida clinicamente, era, no âmbito da atmosfera de proselitismo republicano, laico e anticlerical que marcou o período, associada ao morbo cristão¹⁹. Desse mesmo diagnóstico era cúmplice a voga filosófica do ideário voluntarista-vitalista de matriz nietzschiana. No *Anti-Cristo*, publicado em 1895, Nietzsche definia o homem religioso como um “*décadent* típico” e justificava pelo ascendente deletério de uma religião que incensava “formas epileptóides” de virtude a “epidemia de doenças nervosas”. E, num lance de filosofia feita com o martelo, reumatava com arrebatada iconoclastia que, no seu desejo de entronizar atletas de Deus, “a Igreja só canonizou malucos *ou* grandes embusteiros *in maiorem Dei honorem...*” (Nietzsche, 2000: 80)²⁰.

3. Devo esclarecer que recorro ao termo *neo-hagiografia* para, por meio do processo de modulação genológica por ele consignada, designar *hagioficções*, isto é, exercícios ficcionais de refuncionalização – impulsionados tanto pelo mimetismo nostálgico, como pelo distanciamento paródico – da memória arquiteitual e da tópica formalizante da vida de santos e

¹⁸ No estudo que dedica à ideia da decadência na Geração de 70, sublinha Machado Pires que “o problema da histeria tornou-se preocupação central dos romancistas, que assim procuraram ilustrar teses sobre o comportamento das históricas ou analisar os casos que reconstituíam. Para o fim de século, esta será mesmo uma preocupação dominante. A decadência da sociedade vem assim a ser explicada em termos de psicopatologia individual, de morbidez” (Pires, 1992: 96).

¹⁹ Num artigo onde investiga a relação entre o diagnóstico da histeria e a política anticlerical na França finissecular, Jan Goldstein observa que, no caso específico da grande nevrose religiosa estudada por Charcot, a patologização do sobrenatural, estimulada pela crescente proeminência dos médicos alienistas, se encontrava ao serviço de uma ofensiva contrarreligiosa e era consonante com a “frenetic crusade for laicization which marked republican politics in this era”. Como conclui o autor, “Hysteria, then, contained within itself all of the rudiments of an antiaclerical campaign” (Goldstein, 1982: 236, 238).

²⁰ Embora longo, vale a pena transcrever integralmente o passo colhido em *O Anti-Cristo*: “O homem religioso, tal como o quer a Igreja, é um decadente típico; o momento, em que uma crise religiosa se apodera do povo, é sempre caracterizado por epidemias nervosas; o «mundo interior» do homem religioso parece-se, a ponto de suscitar confusões, com o «mundo interior» dos indivíduos sobreexcitados e exaustos; os estados «supremos», que o cristianismo propôs à humanidade como valor de todos os valores, são formas epileptóides: a Igreja só canonizou malucos ou grandes embusteiros *in maiorem Dei honorem...* Permitti-me, um dia, designar todo o treino cristão para a penitência e a redenção [...] como uma *folie circulaire* metodicamente provocada, num terreno, é claro, já preparado para tanto, ou seja, fundamentalmente mórbido. Não é dado a ninguém fazer-se cristão: ninguém é «convertido» ao cristianismo; tem de estar já suficientemente doente para isso... A nós, que temos a coragem necessária para a saúde e também para o desprezo, como nos é lícito desprezar uma religião que ensinou a compreender mal o corpo! Que não se quer livrar da superstição da alma! Que faz da alimentação insuficiente um «mérito»! Que, na saúde, combate uma espécie de inimigo, de demónio, de tentação! Que se convenceu de que se podia trazer uma «alma perfeita» num cadáver de um corpo, e que, para esse efeito, teve necessidade de arranjar para si uma nova concepção da «perfeição», uma existência pálida, doentia, idiótico-fanática, a chamada santidade – santidade essa, que é ela própria apenas uma série de sintomas de um corpo depauperado, enervado, incuravelmente corrompido!...” (Nietzsche, 2000: 79-80).

da (auto)biografia mística²¹. Em função das reflexões antes expendidas, não será difícil de compreender a assiduidade com que os autores finisseculares, sobretudo aqueles em que mais expressivamente se presente a vacilação perante a encruzilhada estética naturalista-decadentista, glosaram o repertório do legendário cristão que Eça ironicamente apodou de *neo-flos-sanctorismo*²². Ressemantizando o ideograma do santo, quer como expediente ilustrativo coadjuvante do romance de tese, quer como sintoma da deflação do otimismo científico-positivista e da viragem idealista do fim-de-século, autores como Abel Botelho e Teixeira de Queirós recorrem ao molde da hagiografia laica, deslocando, num gesto de reinscrição temporal e ideológica, o paradigma da santidade para um horizonte de referência contemporâneo. Sublinhe-se que as convenções que regulam a elocução místico-hagiográfica naturalmente se amoldavam à retórica profilática e demonstrativa do romance naturalista²³, designadamente à sua *dispositio* disjuntiva, decalcada do modelo diegeticamente maniqueísta da psicom-

²¹ Seguindo Alexandre Gefen, considero, portanto, a neo-hagiografia como “événement de survivance générique”, em função do qual a transplantação ficcional da biografia sagrada implica, forçosamente, uma transmotivação dos seus códigos expressivos e ideológicos: “À la manière dont les cathédrales abandonnées par la religion se trouvent réinvesties par la finalité sans fin de notre regard esthétique, la conversion littéraire de l’hagiographie passe nécessairement par une sorte d’évidement générique: les formes et les topiques traditionnelles du genre se trouvent désarticulées de leurs significations originelles et le genre non fictionnel, grave, de l’hagiographie est «fictionnalisé» par un pacte de lecture nécessairement distanciant, au point de ne conserver qu’un rapport nostalgique ou parodique à son origine sacrée, à un «jadis» radicalement perdu” (Gefen, 2009: 58-59). Tornando evidente a inevitável diglossia cultural na sua aclimação contemporânea, o intertexto hagiográfico medieval, agora emancipado da sua função catequética-edificante, funciona sobretudo como matéria-prima romanesca: “L’intertexte hagiographique médiéval fournit une source d’inspiration littéraire féconde perçue à la fois comme altérité et continuité de la condition humaine dans le temps et l’imaginaire collectif. Force est de constater cependant que, lorsque cet intertexte migre dans l’univers de la fiction contemporaine loin de son contexte d’origine, il joue, avant tout, le rôle de matériau romanesque dans l’exploration d’une conscience et d’une intériorité. Ainsi, les qualités de modèle moral du saint servent moins à l’édification qu’à donner un cadre de référence spirituel et culturel à la quête de soi sous toutes ses formes des personnages de la fiction. Comme sur un palimpseste, le lecteur peut distinguer non seulement les contours du saint médiéval émergeant dans la littérature contemporaine, mais aussi l’histoire et l’évolution troublantes, dans notre culture, du moi et de sa relation avec Dieu et avec l’autre” (Dunn-Lardeau, 1999: 170).

²² A expressão ocorre em carta de 17 de abril de 1893, dirigida por Eça a Oliveira Martins: “[...] interrompi o S. Frei Gil, para me devotar a Santo Onofre. Não creio que conheças este ilustre solitário – porque não há bem a certeza de que ele jamais existisse. Não da sua vida, que a não tem, mas dos agiologios, consegui extrair umas cem páginas, uma pequena plaquette, para ir acostumando o público a este neo-flos-sanctorismo” (Castilho, 1983: 256).

²³ No estudo que consagra às variações hagiográficas na literatura francesa do século XX, Aude Bonord sublinha que a recuperação contemporânea do intertexto hagiográfico cumpre, não raras vezes, a função de *exemplum* lúdico-instrutivo no contexto de uma literatura de ideias. Essa pulsão doutrinária e ensaística, em articulação com a dimensão fruitiva do contar, revela-se indeclinável no romance-monografia naturalista. Como observa a autora, “Sous le masque de la fiction et de la réécriture ludique d’une vie, ils diffusent une pensée sur leur époque comme les ecclésiastiques diffusaient auprès du grand public le message évangélique ou théologique dissimulé sous le charme des légendes. C’est par cette stratégie rhétorique de l’exemplum, qui instruit en plaisant, que les œuvres de nos auteurs rejoignent l’essai à maints regards” (Bonord, 2011 : 392).

quia, à sua pragmática pedagógico-edificante e à sua transparência didático-exemplar. Que tenha sido através desse *aggiornamento* finissecular de um legendário heterodoxo que estes autores escolheram tematizar ficcionalmente uma ginocrítica da santidade, em modalidade laica e anticlerical, só à primeira vista poderá suscitar alguma perplexidade. Com efeito, a prospeção do território da santidade no feminino tornava imperativa a reformulação, à luz do causalismo determinista e do materialismo agnóstico, do *topos* da predestinação divina do santo, cruzando-o com o debate sobre a fatalidade psicofisiológica da mulher. Permitia, além disso, equacionar, no espaço da ficção, as novidades da ciência psiquiátrica, sobretudo as atinentes ao estudo das relações entre êxtase místico e histeria, fazendo desaguar essa *desmiraculização* científico-racionalizante do sobrenatural cristão na diatribe impiedosa dos efeitos degenerativos de um fideísmo alienante propalado, com proselitismo evangélico, por clérigos fanáticos junto de comunidades ignorantes²⁴.

Deste modo, originalmente inseparável da propaganda pastoral da *cura animarum*, a hagiografia converte-se agora, no termo de uma operação simultaneamente médica e retórica de patologização da virtude, em instrumento de catequese secular e antitranscendentalista ou em retrato satírico da hagiomania. Outrora iluminado, o santo – ou, mais rigorosamente, a santa – é, para os romancistas-hagiógrafos naturalistas, um louco²⁵. Se, na hagiografia medieval, teologia e ginecologia²⁶ conspiravam no panegírico da virtude da santa que, em resultado da sua escalada pertinaz de perfeição, triunfava, numa violenta sujeição da sua natureza, sobre o impulso degradador da luxúria, na neo-hagiografia naturalista a construção denegativa da santidade feminina – a um tempo *contemptus sui* e *contemptus mundi* – é invariavelmente inquinada pela tara dolorista cristã e pela compulsão ascética de nítidos contornos aberrativos. A teomania feminina é, pois, no quadro ideológico da narrativa tardonaturalista, mais uma das exuberantes manifestações da “diátese das faculdades afectivas”²⁷ que Abel Botelho se propunha documentar com *O Barão de Lavos* e *O Livro de*

²⁴ Na minuciosa prospeção que desenvolve em torno das figurações da mulher na narrativa realista-naturalista, Maria Saraiva de Jesus salienta a função instrumental que *O Crime do Padre Amaro* desempenha na cristalização de uma tópica anticlerical, referindo que “sugerem os perigos do clero sobre os espíritos femininos, por meio do confessionalário ou da educação religiosa, as obras *O Crime do Padre Amaro* de Eça, «A Cura de uma Nevrose” de José Augusto Vieira, *Amor Divino* e *Cartas de Amor* de Teixeira de Queirós e *Os Lázaros* de Abel Botelho” (Jesus, 1998: 321).

²⁵ Nota Aude Bonord que “La rupture du saint avec les règles sociales renforçait sa marginalité et le faisait aisément passer pour fou aux yeux du monde. Dès le début du XXe siècle, à la faveur du succès des théories freudiennes, la médecine s’était en effet intéressée aux mystiques et les avait envisagés comme des cas pathologiques. De nombreux ouvrages établissaient alors une équivalence entre mystique et folie” (Bonord, 2011 : 133).

²⁶ Essa aliança de fisiologia e metafísica foi já salientada por Howard Bloch, para quem “in the misogynistic thinking of the Middle Ages, there can, in fact, be no distinction between the theological and the gynecological” (Bloch, 1987: 20).

²⁷ A expressão consta do conhecido prefácio de que Abel Botelho fez anteceder a segunda edição de *O Barão de Lavos* (1898) e onde explana os objetivos programáticos da suma romanesca da Patologia Social: “Por três modos diferentes se pode manifestar e exercitar a actividade humana, objectiva e psíquica. Dentro de três

Alda. Como espero convincentemente argumentar, ainda que em travestimento místico, Adosinda e Rosária – protagonistas respetivamente de *Santa Adosinda*, de Abel Botelho, e *Amor Divino (estudo pathologico de uma santa)*, de Teixeira de Queirós, de que aqui me ocupo – não são, à luz de um essencialismo estreito em função do qual toda a mulher é atávica depositária de um capital de voluptuosidade que urge satisfazer, constitutivamente diferentes do pederasta ou da ninfomaniaca. Compreensivelmente, a escalpelização ficcional naturalista irá incidir na *libido sentiendi* da santa, mulher histórica e *sponsa Christi*, numa coalescência bizarra de humaníssimo – mas coibido ou frustrado – apetite erótico e misticismo sensual. Como justamente assinala Alexandre Gefen, santidade, loucura amorosa e sublimação erótica tornam-se, neste misticismo da carne, indistinguíveis:

Alors que la philosophie (Bergson), la sociologie (Durkheim, Lévy-Bruhl) et la psychiatrie (P. Janet) explorent au tournant du siècle la réversibilité des expériences mystiques et la morbidité des états d'extase, une forme de réactualisation du genre de la *vie* est alors offerte par la récupération au début du XX^e siècle de la mémoire culturelle du modèle hagiographique (mais aussi des récits mystiques) au profit d'une écriture de la passion, et plus particulièrement de la passion féminine : confondant deux *libido* dont les analogies sont aussi anciennes que le christianisme, la figure de la sainteté y devient indissociable de la folie amoureuse, quête d'un absolu érotique ou vénération panthéiste du monde tel qu'il se donne, en autorisant la production d'un discours proprement littéraire sur les destinées intérieurs. (Gefen, 2009: 60)

4. Publicada entre março e agosto de 1901, em cinco capítulos, na revista *Serões*, *Santa Adosinda*, de Abel Botelho, cognominada pelo autor de *novella rustica*, desenvolve um núcleo efabulatório próximo de alguns dos contos coligidos em *Mulheres da Beira*. A moldura etnográfica da paisagem beirã enquadra agora uma legenda piedosa e sentimental de contornos melodramáticos, na linha do fatalismo sub-romântico que, com sincrética desenvoltura, Abel Botelho caldeou com o imaginário clínico e o léxico pseudocientífico de coloração naturalista²⁸. Desenrolando-se no marasmo paroquial e burguês de Leomil, a novela relata a tragédia doméstica protagonizada por Adosinda, jovem inexperiente e melancólica,

.....
fórmulas fundamentais se encerra todo o campo de ação da nossa individualidade, do nosso ipseísmo, do nosso modo de ser social e íntimo. De três sortes de faculdades, apenas, depende a solução do problema da nossa vida: – faculdades de sentimento, de pensamento e de ação. Quando o valor de todas três é igual, ou pelo menos equivalente, no modalismo orgânico de um indivíduo, este realiza o tipo psicológico, banal, sem interesse para o meu ponto de vista. O predomínio, porém, de qualquer dessas faculdades, no doseamento dum carácter, origina desequilíbrios, aberrações e anormalismos patológicos, os quais fazem o objecto dos estudos desta minha série de romances. *O Barão de Lavos* e *O Livro de Alda* pretendem ser a análise de dois exemplares humanos tiranizados pela diátese das faculdades afectivas, – o caso mais comum. Nos romances seguintes procurarei dar o traslado pitoresco de caracteres em que, ainda essa, e as duas outras ordens de faculdades predominem (Botelho, 1979: XX-XXI).

²⁸ Como refere Maria Saraiva de Jesus, “no magma cultural de finais do século XIX, Abel Botelho é um autor que revela tendências híbridas: utiliza um vocabulário científico ou pseudocientífico próprio do Naturalismo, mas a sua concepção fatalista da vida, mesmo quando de âmbito fisiológico, revela contaminações com o fatalismo romântico, de pendor metafísico e transcendental” (Jesus, 1998: 119-120).

desequilibrada pela leitura dissolvente de extravagantes “heroicas novelas de capa e espada” (Botelho, 2008: 75)²⁹, e David, o doutor delegado, D. Juan provinciano e sem escrúpulos que, depois de levemente a eleger como objeto de corte, cedo a pretere para render-se ao mais urbano e generoso desembaraço erótico da recém-chegada filha do capitão Sobrêda, “boneca envernizada e petulante” (*ibid.*: 47). Depois de, em furtiva surtida noturna, os ter surpreendido em entrevista amorosa, Adosinda é acometida de uma enigmática enfermidade que a precipita num calvário erótico que ambiguamente se dá a ler como vaticínio de santidade. A sua morte e subsequente entronização nimbam de dignidade hierática e cultural a mártir por amor, ao ponto de, por meio de aclamação popular, ser reconhecida como santa milagreira. Numa ortodoxa reedição da tópica naturalista, o desequilíbrio passional³⁰ é, em Adosinda – heroína trágica recortada do mesmo figurino de “anjos, santas e madonas da pintura pré-rafaelita em voga no fim-de-século” (Jesus, 1998: 329) – apresentado como produto inevitável de uma equação em que se indistinguem hereditariedade e meio. Como salienta Óscar Lopes, no decurso da análise que desenvolve da suma romanesca de Abel Botelho, nela “à fatalidade romântica das «paixões» substitui-se a fatalidade naturalista não menos metafísica do «encéfalo» e do «sangue»” (Lopes, 1987: 163). Isso mesmo se intui da analepse explicativa interpolada na novela que abre o terceiro capítulo:

Adozinda era um d’estes caracteres simples e ingenuos, uma d’estas ardentes e límpidas naturezas, feitas de bondade e de sol, de que a província guarda o segredo; creatura toda imaginação e crença, toda singeleza e ternura, que o seu excessivo grau de recetividade prejudicava, e que a sua candida inexperiencia entregaria fatalmente, desprevenida e inerme, ao rude embate desmoralizador da vida. Educada no meio do maior recato, n’um relativo isolamento, entre os carinhos meticulosos da mãe e a respeitosa adoração, a distancia, dos visinhos, acontecia assim que ela mal conhecia as mais rudimentares arestas do mundo exterior. [...]

Como era o mimalho, o «i de bem» da casa, e o velho medico da aldeia senteciára, do alto seu dogmatico empirismo, que aquela menina tinha «os humores brancos», prohibiam-lhe os paes toda a sorte de occupação physica, a não ser algum migalho de costura. Se ela queria ajudar á cosinha, arredavam-n’a «por causa do ar do lume»; não a deixavam amassar o pão, «porque lhe abria o peito»; nem ir colher as novidades á horta, «p’ra não molhar os pés». De sorte que esta forçada inacção refluiu sobre o organismo desfavoravelmente. Levava uma recatada e mansa vida de freira, quase sempre no seu quarto, sentada sobre o leito, a ler romances. O pae era assignante da *Bibliotheca dos dois mundos*, repositório barato e tentador das mais dissolventes invenções do Romantismo, de complicadas, heroicas novelas de capa e espada, por cuja valenciana trama

²⁹ Como bem nota Anabela Barros Correia, Adosinda evoca, na sua pureza hagiográfica e compulsão mística, as figuras de “Branca, d’*O Livro de Alda*, e Susana, de *Fatal Dilema*, bem como Lúcia, de *Sem Remédio...*, e Leonor, d’*Os Lázarus*” (Correia, 2008: 36).

³⁰ Na ficção naturalista, como observa Maria Saraiva de Jesus, “a paixão é concebida como um factor de perigo, provocando desestabilizações psicológicas e desorganização social. Pretende-se, portanto, reger a vida pelos princípios da Razão e do Dever social. Quase toda a literatura naturalista, e sobretudo a vertente mais influenciada pelo Decadentismo, como é o caso da obra de Abel Botelho, tematiza o conflito entre o Amor, a Paixão ou o Instinto, por um lado, e a Razão ou o Dever, por outro lado” (Jesus, 1998: 418).

se enroscavam, em competencia de maravilhoso, de paixão, de inverosimilhança, os nomes de Dumas pae, Feullet, Eugenio Sue, Gondinet, Montépin, Féval. (*ibid.*: 74-75)

Depois de arrolar as circunstâncias agravantes desta “comprometedora disposição”, (*ibid.*: 79), entre as quais avultam os “humores brancos”³¹ e a crónica deceção romanesca em face do real que excita um *bovarismo* compensatório³², enuncia-se, pela intromissão

³¹ Sobre a relação entre a teoria dos humores e os biotipos representados na narrativa naturalista, cf. (Santana, 1992, 63-74). Os escritores naturalistas recuperam a distinção dos quatro temperamentos – sanguíneo, nervoso, bilioso e linfático – em função da predominância do respetivo humor (sangue, bílis, atrabílis ou bílis negra, linfa ou fleuma) no corpo. Como conclui a autora, “São justamente os temperamentos femininos (se assim os podemos classificar) – o nervoso e o linfático – aqueles que a estética naturalista mais se compraz em analisar. Aparentemente de sinal contrário, exaltação nervosa e atonia linfática aparecem com frequência associadas e conotadas negativamente com a degenerescência do vigor físico, psíquico e moral da raça; metonimicamente, representam o decair de uma civilização” (*ibid.*: 70). Atestando o “aproveitamento ideológico dos temperamentos” (*ibid.*: 70), a histeria encontrava-se convencionalmente associada a um “temperamento bilioso-melancólico” (Didi-Huberman, 2003: 71).

³² O narrador demora-se, concedendo-lhe intencional destaque diegético, no delirante imaginário romanesco de Adosinda e na sua crónica patologia de leitura que a induz a uma quixotesca literaturização do real: “Tudo isso Adozinda devorava, com um pique de interesse, sempre crescente, até converter-se n’uma verdadeira furia obsessiva. Mal que um volume chegava, pelo correio, logo ella, a correr, se refugiava com elle no seu quarto [...]. Quando terminava o volume, com o seu pequenino e tenro cerebro fumegante da perturbadora impressão de todas aquellas cavallarias e lindas intrigas amorosas, Adozinda cerrava então, n’uma deliciada embriaguez, os olhos, e, com o livro no regaço, mergulhando entre os joelhos a cabeça apertada com as mãos crispadas, assim ficava, horas, procurando n’uma absorvente visionação interior reviver e continuar pela imaginativa estimulada os lances essenciais do drama que acabava de a comover. Depois, ao entardecer, mal o crepúsculo da tarde começava a adormecer os vales da sombra, a impressiva criança saltava da cama, passava ao mirante ao lado, e dahí passeiando pelo vasto panorama em frente os olhos devorados de febre, inquietos e alucinados, visionava então ao vivo pelo vago negrume dos montes o agitado desenrolar dos mesmos episodios do romance. Dialogava com ella a solidão, as coisas animavam-se... Tal grupo de pinheiros mansos, no alto d’um cabeçaço, afigurava-se-lhe agora ser um puro castello roqueiro... e via na sombra scentelharem vagamente as alabardas, ouvia o grito plangente dos esculcas, sentia ranger a ponte levadiça... e um possante cavalleiro, mascarado de ferro, lá entrava n’um desapoderado galopar, a brida á terra, a lança em riste, e amorosamente cingido contra o peito o melindroso vulto branco da sua amada! [...] Começou por esta forma Adozinda a desdobrar-se moralmente, a viver uma vida dupla. E gradativamente o sentimento especulativo conquistou-a, alheando-a cada vêz com mais repulsivo tédio da vida real. Uma attracção crescente, uma irresistível voluptuosidade fazia-a escrava incondicional de todo esse invisível mundo de pajens, ingénuas, galans, monstros e fantasmas, que n’um doce embalo lhe amnesiavam o cérebro e em rodilhões de imaginosa febre lhe enliçavam a alma. Sôb o seu inalteravel ascetismo, sob a sua compostura aparente, havia medonhas tempestades intimas, agitava-se um extravagante e escabelado cahos de reprimidas turbulências” (Botelho, 2008: 75-78). Na insistência tópica do romance realista-naturalista nos efeitos perniciosos que sobre a impressionável sensibilidade feminina exerciam as leituras românticas deformantes torna-se também inteligível o malogro de um modelo educativo fundado no escapismo alienante e no culto desregrado da imaginação. Como refere Machado Pires, “A par dos factores «rácicos», dos atavismos ou das «morbidezas» hereditárias, da condição social desfavorecida ou mórbida [...], responsabilização é feita muito claramente por via das leituras românticas, envenenando espíritos débeis e sem cultura” (Pires, 1992: 154).

do discurso analítico³³ do narrador, a tese clínica³⁴ de que “por efeito d’esta orientação falsa e perigosa, d’esta educação manquejante, d’esta hyperkinesia sentimental, grave e constante, Adozinda nutria a mais falsa e deleteria noção do amor” (*ibid.*: 79). Neste erotismo malsão, de contornos difusamente místico-sentimentais, entrelaçam-se infantilismo assexual de *femme fleur*³⁵, *fuga mundi* misantropa e aspiração masoquista ao martírio, numa sugestão implícita de uma etiologia mórbida da santidade que, com recurso

³³ A mobilização de uma vulgata pseudocientífica, comunicada por uma gíria aparatosa, pedida de empréstimo ao domínio da fisiopatologia, subverte uma retórica de cientificidade que escora a gramática de veridificação naturalista. A esse respeito, nota Óscar Lopes que “a própria terminologia científica ou pseudocientífica, utilizada de um modo impreciso, funciona como uma espécie de sucedâneo para o uso que nos autores clássicos era dado aos nomes mitológicos: a «pirexia do desejo», o «plasma etiológico», a psicopatologia «linfática» do Barão (como o «hiperemia» de Próspero) e muitos outros termos de aglutinação grega e uso clínico conciliam uma impressão de terríveis e incontroláveis forças ou numes de incubação hereditária” (Lopes, 1987: 169).

³⁴ Assinala Machado Pires que “mais zolaísta e minudente, menos «psicologista», segundo a discriminação então adoptada, Abel Botelho descamba facilmente no romance-monografia, no caso quase clínico, psicopatológico, na tese médica ilustrada em romance” (Pires, 1976: 67).

³⁵ Na construção do retrato de Adosinda, a novela multiplica sintomaticamente as sugestões de infantilismo, congruentes tanto com a figuração decadentista da *femme fragile*, como com a voga do arquétipo ofélico, de ampla ressonância plástico-literária, da mártir por amor. Sobre essa figuração do feminino frágil – “mulher-criança, mulher-doente, moribunda ou morta, mulher ideal de traços marianos” –, esclarece Maria Manuela Delille: “Na 2ª metade do século XIX vemos emergir insistentemente, em muitas obras da poesia e da pintura europeias, a figura etérea e delicada da *femme fragile*, um género de beleza feminina que continua, com características próprias muito significativas, a concepção básica romântica da mulher angelical. Trata-se geralmente de um tipo de mulher jovem, ou mesmo de acentuados traços infantis (*femme-enfant* ou *femme-fleur*), pálida e esguia, de aspecto cândido e virginal, não raro atingida por uma enfermidade grave (enfermidade essa muitas vezes fatal e identificada expressamente com a tuberculose), toda ela animada de uma espiritualidade mística, a qual amiúde lhe confere um perfil mariano de sacralidade” (Delille, 1993: 117).

Adosinda surge repetidamente associada a epítetos designativos como “encantadora criança” (Botelho, 2008: 40), “impressiva criança” (*ibid.*: 76), “alvoroçada criança” (*ibid.*: 91), “pobre criança” (*ibid.*: 98) ou “incompreendida criança” (*ibid.*: 142). O seu definhamento físico é metaforicamente figurado como regressão a um estádio infantil: “Pouco mais de um anno passado sobre a visita á Senhora da Lapa, já a prestigiosa criança, tornada uma mumia viva, não podia deixar o leito. Ahi não fazia mais volume que uma innocente de quatro ou cinco annos [...]” (*ibid.*: 135). Por outro lado, surge expressamente descrita como “pobre menina, passiva e resignadamente, pendendo a cabeça como um lírio” (*ibid.*: 122). Sobre a utilização da imagística floral aliada à histeria, cf. as reflexões seguintes de Elaine Showalter: “We could also look at the striking metaphor Breuer used in *Studies on Hysteria* when he called hysterics «the flowers of mankind, as sterile, no doubt, but as beautiful as double flowers». The image is botanical, sexual, and aesthetic. In cultivated flowers, doubling comes from the replacement of the stamens by petals. Like the double flower, Breuer implies, the hysteric is the forced bud of a domestic greenhouse, the product of luxury, leisure, and cultivation. Her reproductive powers have been sacrificed to her intellect and imagination. Like the curved flowers of Art Nouveau, or the *Jüngenstihl*, she is also an aesthetic object, standing in relation to a more sober «mankind» as feminine and decorative. Finally, the hysteric is seductive and attractive, but incapable of maternity or creativity. From Breuer’s point of view, as the case studies make clear, the hysteric’s sterility and her intense abnormal flowering go together, as if to echo Victorian stereotypes about the incompatibility of uterine and cerebral development” (Showalter, 1993: 291-292).

a um expressivo neologismo, poderia porventura designar-se como *hagiodeterminismo*³⁶. Essa congenialidade mística da protagonista, expressa num misto de compassividade angelical, caridade esmoler e melancólico ascetismo, é prefigurada, desde logo, pela etopeia que o narrador dela apresenta, dando razão a Maria Saraiva de Jesus quando salienta que “sobretudo nas personagens dos naturalistas mais ortodoxos, observa-se uma estreita interdependência entre os traços físicos e os traços psicológico-morais. A acção da Natureza é vista como não arbitrária, como uma força que determina o destino das personagens e inscreve no seu corpo as marcas desse destino” (Jesus, 1998: 281). A doença da santidade manifesta-se, pois, em Adosinda, virgem e mártir, como um dado fisionomicamente indissimulável:

Esta, a mais velha, era uma singela e suave criatura, repousada e melancholica, sóbria de fallas, de olhar dulcificante, feita só, parecia, para sarar as penas dos outros á custa do seu próprio soffrer... Tinha o seu rosto uma nobreza de linhas que fazia instinctivamente ajoelhar de roda d'ella as almas. A cor atenuada do cabello castanho, da epiderme ascetica, dos labios prudentes, dos olhos scismadores, como que a traziam envolta n'uma penumbra melindrosa de santuario. Os vizinhos tinham como de bom presagio ser Adozinda a primeira pessoa que elles viam, ao chegar á janella, cada manhã. E o seu quê de supersticioso respeito, uma carinhosa aura de lenda, quasi sobrenatural, ficára envolvendo-a perante a imaginativa extatica do povo, desde que um pintor do Porto, chamado a Leomil para restaurar os retabulos da egreja e pintar um novo pendão para a Misericordia, a escolhera a ela para modelo da Senhora das Dôres. (Botelho, 2008: 28-29)

Numa explícita sugestão de mórbida algolatria, a alusão à Nossa Senhora das Dores, bem como a convocação do estilema da *imitatio Mariae*, assíduo na hagiografia feminina, secundam a natureza sexuada da enfermidade mística que se manifesta em Adosinda, na sequência da descoberta da traição de David e da sua expulsão do éden insciente que habitava³⁷, e que o narrador não hesitará em assimilar ao mal histérico:

Para uma outra qualquer menina da sua idade e condição, não lograria atingir grandes consequencias o conhecimento d'aquella pequenina traição banal; porém perante o animo excessivo e violento de Adozinda logo assumiu tragicas proporções esse episodio trivial de galanteio. O abalo foi enorme, a decepção foi formidavel. E então que a sua mesma histeria intelectual, o seu mórbido aneio por sacrificar-se, a sua insalubre avidêz por crucificar-se em sublimes prova-

³⁶ N' *O Livro de Alda*, “Branca evoca também uma sensibilidade místico-erótica tipicamente decadentista em que a santidade e pureza associadas à castidade e contenção sexual funcionam como estimulantes de uma ainda mais intensa vivência da sensualidade” (Jesus, 1998: 136).

³⁷ A associação da traição de David ao conhecimento pós-lapsário do mal é retroativamente corroborada pela alusão irónica ao mito bíblico da criação no decurso de um diálogo inicial entre o magistrado e Adosinda: “– Que felicidade a minha, Adozinda! em me terem mandado para este recanto inédito do Paraíso... – Não exagge... – É a verdade, juro-lhe... A grande rejubilação da minha alma faz-me até de quando em quando entrever, imaginar que, por qualquer bom mysterio sobrenatural, eu me acho agora, aqui assim, absoluto e unico senhor do seu coração, companheiro feliz d'uma nova Eva... – Mas sem esperança do peccado... – corrigiu Adozinda, com propositada frieza, recolhendo a mão que o dr. David queria beijar-lhe” (Botelho, 2008: 40).

ções a austera virgindade do seu coração, concorriam para exagerar-lhe o mal, e exacerbar-lhe até limites descomedidos o agudo espinho d'esta dor, ao mesmo tempo temida com horror e desejada com alvoroço. (*ibid.*: 79-80)

Descritos pelo narrador como acessos de “loucura erótica” (*ibid.*: 130) – um diagnóstico que, por seu lado, a turbção sensual desencadeada na protagonista pela contemplação voyeurística do beijo entre David e a Sobrêdinha permite confirmar³⁸ –, os ataques de Adozinda são nitidamente reminiscentes da iconografia da histeria fixada fotograficamente por Charcot, em particular dos *grands mouvements* que predominavam no seu estádio exuberante de *clownismo*³⁹. Contracturas, espasmos e convulsões convertem o corpo da santa histérica

³⁸ Recorrendo estrategicamente à focalização interna, o discurso do narrador não deixa dúvidas acerca das perturbadoras fantasias sexuais que, num desregramento de erotofobia e desejo irreprimível, a contemplação do beijo por Adosinda alimenta: “Então, ao imprevisto estalar d'aquelle beijo, Adozinda largou de salto o muro, n'um repellão de brio, sinceramente indignada. Todas as reacções salutaes do seu caracter, impetuoso e puro, lhe subiram ás temporas em ondas de fogo. Saucudiu-a um ímpeto de raiva e nôjo, como se lhe tivesse sido roubado a ella mesma aquella beijo, ousado e brutal. Mas ao mesmo tempo o som d'esse beijo de satyro despertára ignorados appetites da sua carne... e agora á dor cruel da decepção, ao odio de morte á sua rival, á instinctiva aversão por aquella scena sensual e imprevista, juntava-se na tempestuosa desordem da sua alma uma voluptuosa anciã, uma perturbação, um pique de desejo. [...] E, – coisa singular! – Adozinda já não tinha pejo, já não tinha agora ciume... antes uma humidade gulosa lhe amollecia os lábios, sêccos há pouco e duros de ansiedade, e, com os cerebello n'um atordoamento, sonhava para o seu corpo fresco e virgem uma situação igual...” (Botelho, 2008: 94-95). Parece-me, pois, certo o juízo crítico de Joel Serrão sobre a onnipresença, na obra de Abel Botelho, de uma “«sensibilidade», que é sempre, veladamente ou às claras, de base e matriz sexual. Julgamos que em nenhuma outra obra literária portuguesa (com excepção talvez da de Gomes Leal) estejam tão presentes e se irisem de tantas cores os complexos pessoais de base sexual” (Serrão, 1978b: 113).

³⁹ Essa iconografia foi fixada através de um impressionante arquivo fotográfico precisamente intitulado *Iconographie photographique de Salpêtrière* e constituído por Charcot e seus colaboradores entre 1875-1880 e 1888-1918. Cf., sobre o assunto, (Schade, 1995: 499-517). A representação fotográfica do corpo histérico contribuiu, como acentua Christine Dupuit, para a estetização e espetacularização da doença: “Par l'utilisation de l'hypnose et de la photographie, Charcot impose une approche spectaculaire de la folie. L'iconographie aujourd'hui bien connue de la Salpêtrière repose sur une expérience littéralement impressionnante de l'hystérie: l'hypnose intensifie le jeu des symptômes et la photographie cristallise les formes de ce jeu en théorie. L'hystérie se révèle dans des corps stigmatisés, hystérisés qui se trament, se construisent et s'inventent au fil des photographies” (Dupuit, 1988: 124). Como refere Jan Goldstein, o extenso catálogo sintomatológico da histeria incluía, para além das convulsões e espasmos, desmaios e desfalecimentos (os “vapores” histéricos), paralisia dos membros, tosse, sensação de estrangulamento, estados de transe temporário, etc. Com base na observação exaustiva destes sintomas, Charcot postulou a sucessão, no ataque histérico, de quatro fases: “Charcot's goal was to subsume the seemingly random symptoms under positive laws; and he succeeded, asserting on the grounds of «attentive and sufficiently repeated observations» that the symptoms unfolded with complete predictability. In the hysterical attack, he taught, «four periods follow one another with the regularity of a mechanism». These were: (1) tonic rigidity; (2) clonic spasms or «grands mouvements», also called, with a whimsical pun, «clownisme» because of the circus-like acrobatics produced; (3) «attitudes passionnelles», or vivid physical representations of one or more emotional states, such as terror, hatred, love; the patient, who was endowed with an acrobat's agility in the second period, was now said to display the talents of a mime or dramatic actress; and (4) a final delirium marked by sobs, tears, and laughter and heralding a return to the real world” (Goldstein, 1982: 214).

num ostensivo teatro da paixão⁴⁰, entendida duplamente como arrebatamento místico ou sublevação erótica⁴¹, *locus* indecidível da agência divina ou da possessão demoníaca:

Imobilisavam-se-lhe os olhos em spasmos de aterrada supplica, ondas de fogo lhe escalavam o cerebelo. Ringiam-lhe os dentes com furia; e não aplacava sem voltar-se de bruços, arrepellando-se, vociferando, espumando, enterrando a face incendiada nas almofadas e dilacerando com as unhas o travesseiro. (*ibid.*: 131)

Deste modo, tanto a anódina panaceia prescrita pelo médico – “chá de tília e repouso” (*ibid.*: 100) -, como a inoperância do exorcismo praticado pelo padre Manuel⁴² ou do esconjuro recitado pelo grotesco *endireita* de Chavães ilustram o fracasso de uma ciência de pretensões omnicomprensivas ou de uma fé supersticiosa. Bem vistas as coisas, quando confrontados com uma fatalidade que é tanto biológica como metafísica, não parece haver diferença de monta entre o “ronceiro empirismo” (*ibid.*: 100) do médico, a “ineficaz e reduzida therapeutica do [...] latim e dos [...] conselhos” do padre Manuel” (*ibid.*: 102) ou a “crendice incorrigível” (*ibid.*: 107) nas mezinhas do curandeiro.

O estiolamento físico de Adosinda sinaliza a fisiologia da sua virtude. Numa assunção superlativa do abandono de si, a santidade exprime-se na *consumpção* antinatural do corpo⁴³

⁴⁰ As metáforas teatral e circense eram, com frequência, usadas por Charcot que, por seu intermédio, enfatizava a exuberância visual e a dimensão espetacular da histeria: “As these evocations of the circus and theatre suggest, Charcot’s approach emphasized the external and visual rather than the unseen and purely psychological” (Goldstein, 1982: 214-215). A propósito da teatralidade do cerimonial terapêutico de Salpêtrière, refere Michel Foucault: “Que a Salpêtrière de Charcot sirva, aqui, de exemplo: era um imenso aparelho de observação, com seus exames, seus interrogatórios e suas experiências, mas era também maquinaria de incitação, com suas apresentações públicas, seu teatro das crises rituais cuidadosamente preparadas com éter ou nitrato de amilo, com seu jogo de diálogos, de apalpações, de mãos impostas, de posturas que os médicos, gesto comum ou palavra, suscitam ou eliminam, com a hierarquia do pessoal que espia, organiza, provoca, anota, relata, e acumula uma imensa pirâmide de observações e de prontuários” (Foucault, 1988: 55).

⁴¹ “The convulsionaries acted as martyrs or witnesses, spectacularly playing out scenes of religious history on their own bodies by reproducing and thus almost magically conjuring up Christ’s violent death; crucifixion was not coincidentally their «favourite» posture” (Mazzoni, 1996: 12-13).

⁴² A identificação da histeria com a possessão demoníaca, já investigada, nas suas expressões artísticas do passado, por Charcot é, em *Santa Adosinda*, indeligiável de uma tópica anticlerical que denuncia tanto a estreiteza doutrinária de uma cartilha ineficaz em face do assombro, como a “pávida ignorância” (Botelho, 2008: 102) dos párocos de província. Assim se explicam as infiltrações grotescas detetáveis na construção do retrato satírico do padre Manuel. A este respeito, cf. sobretudo, pp. 31 e 64-65.

⁴³ Esse definimento galopante é, segundo o narrador, de etiologia melancólica: “E esta absorvente concentração do seu querer, do seu sentir n’um homem vivendo longe, esta allucinada e vehemente pertinácia n’um sonho cuja realização, tambem pelo seu querer, se não effectuaria nunca, mergulhavam-n’a n’uma melancolia irreductivel, consumiam-lhe rapidamente, n’um galopante dispêndio interior, o organismo calido e melindroso” (Botelho, 2008: 115). Como refere Cristina Mazzoni, as analogias ente histeria e tuberculose são, neste caso, inequívocas: “The body’s weaknesses *qua* body – the incipient tuberculosis and the effects of menopause – make it a privileged site for extracorporeal manifestations. [...] The less corporeal the body, the more «spiritualized» and thus open to the supernatural it becomes and thus open to the supernatural it becomes. Tuberculosis is a disease that literally makes the body less of a body, by consuming it, by making it thinner and diminishing it,

comunicada, na novela, por meio de uma copiosa fraseologia orgânico-degenerescente⁴⁴. Renunciar ao mundo implica, portanto, a drástica aniquilação do precível casulo carnal pela conquista laboriosa de uma existência espiritualmente desmaterializada. Paradoxalmente, tomando a santidade como metáfora mórbida, a histeria, coreografia excessiva do corpo convulso, não prescinde, em variante mística, da sua dissolução. E, portanto, a anorexia sagrada – que Manuel Laranjeira descrevia como “estagnamento nutritivo, espécie de entorpecimento hivernal” (Laranjeira, 1907: 85, nota 1)⁴⁵ – constitui tradução exemplar de uma somatização denegativa por meio da qual se consagra o triunfo do espírito sobre o corpo:

Depois, desde o dia seguinte que, com uma ferocidade intransigente, se recusou a vêr quem quer que fôsse, além da família, e começou a não querer comer. Por consequencia, a anorexia apressou-lhe ainda mais a consumpção e a ruína do arcaboço delicado. Os seus caracteres degenerativos avançaram n’uma aceleração de morte, n’uma espantosa progressão. A face tornara-se-lhe pronunciadamente cadaverica, o troco sêcco e chupado parecia ressecado ao fogo, e uma atrophica disposição, persistente e accentuada, reduzia-lhe rapidamente as feições, os membros a minusculas proporções, espremidas n’uma escala inverosímil.

Chegára agora a termos a pobrezita que, no dizer alanceado da mãe, não fazia entre os lençoes mais volume «que um grabato sêcco». (Botelho, 2008: 126-127)

Encarnando o rol nosológico de “todos os excessos de sensibilidade, todas as fobias, todas as pequeninas loucuras mansas” (*ibid.*: 127), Adosinda é retratada como degenerada superior⁴⁶: embora investida de inegável presciência, o dom clarividente não se revela, como

by digging caves within it, by «dematerializing it» [...]. The body thus becomes less of a body and more of a «spirit»” (Mazzoni, 1996: 61-62).

⁴⁴ A título meramente ilustrativo, vd. os exemplos seguintes: “a sua derrancada pallidez, a sua magreza, as suas olheiras róxas, as suas manitas de cêra” (Botelho, 2008: 116), “Que a pobre menina estava hectica era já opinião corrente na aldeia” (*ibid.*: 116), “avanço pathognomônico de ruína” (*ibid.*: 122), “atrophica disposição” (*ibid.*: 127), “depercimento orgânico” (*ibid.*: 131), “o corpinho delgado e protuberado de ossos, de Adozinda, começou a mirrar-se, a eczemar-se de feridas” (*ibid.*: 131).

⁴⁵ Na sua nosografia, observa Manuel Laranjeira que “nas vidas d’alguns mysticos faz-se menção de jejuns exorbitantemente prolongados e aponta-se esse estado como uma prova milagrosa de santidade. Na hysteria observam-se perturbaçoens de nutrição que se revelam por jejuns verdadeiramente extraphysiologicos, sem alteração apreciável no aspecto exterior dos doentes. Este phenomeno de estagnamento nutritivo, espécie de entorpecimento hivernal é sobremodo interessante, e precisava de ser estudado com verdadeiro rigor scientifico para ser reduzido ás suas legitimas proporçoens. Valia a pena” (Laranjeira, 1907: 85, nota 1).

⁴⁶ Na sua dissertação sobre *A Doença da Santidade*, Manuel Laranjeira, dissentindo da tese de Max Nordau, considera os místicos como uma espécie de degenerados superiores, na linha dos *representative men* emersonianos: “Degenerados ou não, a verdade é que os mysticos muitas vezes attingem na vida evolutiva da espécie humana um valor social que os colloca na elevada cathegoria de representative men, na justa expressão de Emerson. Como tal, elles não podem ser enfileirados ao lado dos degenerados – que, na vida evolutiva da espécie, representam a escoria segregada, inadaptada e inadaptável” (Laranjeira, 1907: 41). Relembre-se que a aliança entre loucura e clarividência surge expressamente consignada na Epístola de S. Paulo aos Coríntios (I, 3: 18): “Ninguém se engane a si mesmo. Se alguém dentre vós se julga sábio à maneira deste mundo, faça-se louco para tornar-se sábio”.

acreditava a “bronca singeleza popular” (*ibid.*: 133), de infusão divina. Como esclarece o narrador, ele manifesta-se, antes, como marca insofismável da sua disposição psicopática:

O próprio desequilíbrio, todo espiritual, da sua organização fazia-a vibrar n'um requintado dinamismo nervoso que a tornava como que uma vidente, pois sabido está que pela fenda degenerativa é que em nós entra o pensamento a luz divina. (*ibid.*: 128)

Alimentando a reputação de “santinha” que a ávida credence popular lhe atribuía, Adosinda converte-se em “improvisada pythonisa” (*ibid.*: 133), recorrendo com recém-conquistada desenvoltura ao “enciclopedismo milagreiro” (*ibid.*: 133) e assim acrescentando à sua fama de “extraordinária vidente” (*ibid.*: 134). Numa derrogação enfática da devoção referendada por fanatizante sufrágio multitudinário, o narrador não dissimula o que nesse culto forjado a uma santa improvável constitui burlesca evidência de um desejo de instantânea reparação taumatúrgica, de cegueira fideísta irracional e, em suma, de puro delírio coletivo. Observe-se, de passagem, que este anticlericalismo de incidência antidogmática não deixa de articular-se, na novela de Abel Botelho, com uma desassomburada crítica eclesial, de ocasional coloração antijesuítica, como se deduz, por exemplo, do relato da peregrinação à Senhora da Lapa, espécie de *mise en abyme* satírica destinada a iluminar o funcionamento da “fábrica da santidade”⁴⁷.

Também o culto forjado em torno de Adosinda não deixa dúvidas sobre o concurso de pietismo fruste e *voyeurismo* propagandístico na perpetuação de uma “indústria de santidade”, a que não faltará o culto fetichista das relíquias⁴⁸, numa exemplar ilustração dos

⁴⁷ A crítica à persistência opressiva do jesuitismo torna-se explícita na descrição transparentemente alegórica, de nítido valor indicial, do santuário da Senhora da Lapa: “Passado por grande milagre o caso, fêz-se-lhe imediatamente no mesmo sitio uma capela, com a Senhora alojada na lapa de granito, em compartimento envidraçado. No seculo XVII foi reedificada, adicionando-se-lhe então a poente um grande convento ou collegio, que foi dado aos jesuitas, e ainda hoje oprime com a sua negra mole sinistra a modesta capelinha” (Botelho, 2008: 119-120). Na descrição do anacrónico folclore cultural, são indisfarçáveis o acento irónico e a intencionalidade derrisória do discurso do narrador: “Mas bem mais ingénuos e anachronicos assuntos havia ali para admirar, para vêr. Exemplo: n'um pequeno altar, á esquerda, agoniza em leito envernizado, á moderna, um burguez S. José, vestindo camisa de dormir cortada por qualquer dos ultimos padrões da rua Augusta, emquanto, no primeiro plano, um anjo avança muito grave pelo seu pé, trazendo-lhe uma tijelinha de caldo. E no altar defronte, ha um menino Jesus vestido galhardamente á Luiz XV, com sua fita de sêda côr de rosa a tiracollo, á laia de grã-cruz” (*ibid.*: 121).

⁴⁸ Cf. “Quando tal boato correu pela villa, uma piedosa curiosidade ahi incitou logo o mulhierio, que todo á porfia começou demandando a casa dos Souzas, no vivo empenho de «vêr a santinha». Esta, as mais das vezes, condescendia com o pedido, dizia que as mandassem entrar. E emquanto se não fatigava, conversava com ellas muito, parecia interessar-se pelas coisas que mais particularmente a cada uma diziam respeito: e com um ar prophetic, n'este accento aladamente mystico dos contemplativos e dos tristes, dava-lhes conselhos, vaticinava-lhes factos e sucessos, muitos dos quais acontecia depois virem a succeder taes como a transcendental creança annunciára. Tanto bondou para que a improvisada pythonisa adquirisse foros de infallivel ante a bronca singeleza popular. Todas queriam agora sinceramente consultal-a; traziam presentes e offertas que os Souzas intransigentemente rejeitavam. – A romaria pela ladeira abaixo, até ao patim, era infallivel todas as tardes. Vinham e ajoelhavam diante d'ella; interpelavam-n'a sobre toda a sorte de assuntos, firmes na sincera

traços dominantes que Jean-Claude Schmitt reconheceu no texto hagiográfico «popular»: valorização do gesto em detrimento da palavra – e, portanto, da função propiciatória e tau-matúrgica do santo, mais do que da sua virtude ou da sua conversão interior –, exploração insistente de uma semiologia do corpo, predileção por figuras excêntricas à história espiritual (Schmitt, 1983: 18-19)⁴⁹. A trasladação do corpo de Adosinda e a sua sumária canonização pelas mulheres de Leomil, que o narrador cognomina de “sediciosas exumadoras”, traduzem a exclusividade da agência feminina na convalidação de uma santidade expressamente sexuada e, portanto, a reivindicação de um culto que apenas a elas parece dizer respeito. Como se só às mulheres, mancomunadas num destino compartilhado de invisibilidade histórica e afasia social, fosse possível aceder ao entendimento empático da *via crucis* erótico-sentimental da “incompreendida creança” (Botelho, 2008: 142).

5. Ora, é ainda o espetáculo da histerização do corpo místico que Teixeira de Queirós elegerá como *primum mobile* do romance *Amor Divino (Estudo pathologico d'uma santa)* que integra a série romanesca de traça confessadamente balzaquiana da *Comédia do Campo*. Com uma primeira edição em 1874, quando o autor cursava ainda medicina, o romance é republicado em 1915, em versão refundida e acrescido de um prefácio onde, numa aparente retratação do destempero anticlerical a que cedera na versão original⁵⁰, dá conta da intenção de concertar fé e ciência no apuramento do “diagnostico e etiologia da santidade” (Queirós, 1915: II). Se o formato ficcional e o olhar desapaixonadamente clínico são ainda

convicção do seu enciclopedismo milagreiro. E depois, adorativamente, retiravam ás arrecuas até á porta, sem se voltarem, tendo-lhe antes, prostradas de bruços, beijado o informe e reduzido mólhô de ossos que, gasalhado carinhosamente por um chale, lhe formavam os pésitos e as pernas comidas de inanição” (Botelho, 2008: 132-133). “No dia seguinte, logo de manhã, a onda dos devotos voltou a invadir n'uma supersticiosa avidéz a casa. Todos queriam vêr ainda uma vez a morta, beijal-a, tocar-lhe, alcançar d'ella uma recordação, uma relíquia. Houve quem, já préviamente munido de thesoura, lhe cortasse a occultas pedacinhos de cabelo; e a ultima camisa que Adozinda vestira foi retalhada em milhares de farrapinhos, disputados com sofreguidão pelos que vinham” (*ibid.*: 139).

⁴⁹ “Un trait dominant de l'hagiographie «populaire» est l'attachement prépondérant à la fonction propitiatoire du saint plus qu'à sa biographie, à ses miracles plus qu'à ses vertus exemplaires, à sa puissance individuelle plus qu'à son statut de médiateur auprès de Dieu. C'est dire aussi que, du point de vue des fidèles le rituel l'emporte sur la narration, que le Texte est fait de gestes plus que de paroles, et que la guérison physique est attendue plus volontiers que la conversion intérieure. [...] Le texte hagiographique dans la culture populaire est d'abord un langage du corps, du corps du fidèle comme de celui du saint : d'où le thème privilégié de la mort violente du saint [...]. De même que le Texte hagiographique fait dans la culture populaire une place plus large au corps, à ses souffrances, à ses modes d'expression et à ses désirs, il fait une place à ceux que l'hagiographie officielle a longtemps ou largement tenus à l'écart des autels :: les humbles (au haut Moyen Âge la noblesse est la condition première de la sainteté), les femmes, les jeunes et les enfants (le premier enfant canonisé ne l'a été qu'en 1950)” (Schmitt, 1983 : 18-19).

⁵⁰ “Não foi, porém, somente o intuito de proibidade artística, que me induziu a refazer a obra minguada; mas também um impulso de proibidade moral: este livro padecia, na sua primeira forma, de arremetidas sectarias, que lhe desmereciam o seu já pouco valor; tinha algumas cruesas contra padres e contra a religião, que me nada serviam a verdade, nem lhe acrescentavam o valor” (Queirós, 1915: VI).

reminiscentes da nosografia naturalista – o subtítulo não deixa, aliás, dúvidas sobre a natureza derivativa de uma ficção que o autor admite transcender da leitura do relatório médico do doutor Charbonnier Debatty⁵¹ sobre a estigmatizada belga Louise Lateau, complementada pela frequência da “historia d’alguns mysticos e de devocionários” (*ibid.*: VI) –, a calculada equidistância deste autor-relator⁵², que afirma posicionar-se “entre a *crença* e o *conhecimento*, entre a *fé* e a *sciencia*” (*ibid.*: II), dita a “tolerancia para com todas as opiniões, pois ela é a mais bela conquista da civilização moderna” (*ibid.*: VII). E sintetiza-se, nos seguintes termos, esse projeto ficcionalmente conciliatório que, suprindo as insuficiências do escrutínio médico positivo do fenómeno da santidade, permita dirimir o litígio entre “a fé ardente dos panegiristas e biographos dos santos” e “os racionalistas, apaixonados cultores da sciencia moderna” (*ibid.*: VII):

A fé ardente dos panegiristas e biographos dos santos, faz com que elles vejam nas suas vidas, somente acções miraculosas, derivadas do impulso e presença constante da divina vontade, sobre os seus organismos miserrimos; pelo seu lado, os racionalistas, apaixonados cultores da sciencia moderna, não vão além do conjuncto de symptomas pathologicos, objecto do seu estudo. Nas leituras que fiz, acerca do assunto, dei valor á sinceridade, quando a encontrei, n’um e n’outro campo. (*ibid.*: VII)

Essa relação tensiva entre a tradição místico-hagiográfica e o ideário ficcional pós-naturalista, já visivelmente tingido pela dúvida idealista finissecular, decadentista e neo-romântica, explica que, na versão revista do romance, a compreensão taxonomista do delírio religioso se compagine com um prudente recuo judicativo do narrador⁵³. O abrandamento do ufanismo

⁵¹ Trata-se da monografia *Maladies et facultés diverses des mystiques*, dada à estampa em 1875 (Bruxelles, Librairie de Henri Manceaux).

⁵² “N’este romance, eu não fui mais do que um relator do que observei e estudei nos dois lados”. (Queirós, 1915: VII) Tomando em consideração a neutralidade clinicamente desapaixonada do autor, Alexandre da Conceição sustenta que “O Amor divino reúne em alto gráo todas as qualidades d’uma verdadeira obra d’arte, no sentido realista do termo. Tem o caracter profundamente positivo d’um verdadeiro trabalho scientifico, tranquillo, impassivel e critico, como um estudo pathologico. Nunca em Portugal os intuitos e as aspirações da escolá realista foram melhor comprehendidos nem mais methodicamente seguidos” (Conceição, 1881: 110-111). É precisamente a prevalência de uma mundivisão hegemonzada pelo espírito positivo que explica, segundo o autor, o descaso entre o romance de Teixeira de Queirós e um público educado na “metaphysica sentimental de um espiritalismo milagreiro” (*ibid.*: 114): “O Amor divino é, no genero e sob o ponto de vista da systematisação positiva, o trabalho mais completo que se tem escripto em Portugal. Por isso passou ignorado e desapaludido, porque marca um periodo de evolução intellectual, a que ainda não chegou o nosso publico, educado na metaphysica sentimental de um espiritalismo milagreiro. Aquelles processos de analyse psicologica, aquella fria e impessoal observação dos factos, aquella ausência de declamação sentimental e de espirito de partido num drama, em que se vê uma mulher alegre, robusta e admiravelmente constituída para as grandes lutas da vida pratica, caminhar rapidamente para a sepultura pela mão do fanatismo religioso mais asiatico e bestial, passa desaperecebido á maioria dos leitores, que não comprehendem o valor artistico e a intenção positivista de taes processos de analyse” (*ibid.*: 114-115).

⁵³ Como refere António Machado Pires, “na segunda edição (1915), o autor moderou o rigor de anti-clericalismo das perspectivas naturalistas, não sobrepoê juízos ao que descreve, procurando imparcialmente mostrar

cientista que se torna inteligível no Teixeira de Queirós epigonal encontrará natural correspondência, como observou Óscar Lopes, na adesão “a uma espécie de religiosidade laica [...] tocada pelo chamado *tolstoísmo*, por um franciscanismo panteísta e outras tendências vagamente heterodoxas da época” e a “uma santidade feita do descrédito da ciência (que ainda cerca de 1900 exaltava)” (Lopes, 1987: 162). Ora, numa “atitude tipicamente positivista e realista, embora compensada por aspirações idealistas finisseculares” (Pires, 1992: 289), o ensaio ficcional de Teixeira de Queirós em torno do fenómeno místico não pode compreender-se senão à luz do interesse naturalista pelo “sentido physiologico e psychologico” (Queirós, 1915: III) da santidade⁵⁴, como aliás se deduz da atenção dispensada, logo no prólogo, ao sintoma da anorexia sagrada⁵⁵. Mas nele parece infiltrar-se um inquietante desconforto em face do sobrenatural, irredutível tanto à ciência como à religião positiva.

No caso de *Amor Divino*, a vocação explicitamente demonstrativa da fábula naturalista e a distensão romanesca possibilitam a Teixeira de Queirós uma meticulosa dissecação do crescendo degenerescente da protagonista. Rosária, “camponesa delicada, de cabellos fartos e olhos de mysterio” (Queirós, 1915: 4), dada a “crises de melancolia” (*ibid.*: 4) reconduzíveis a uma herança mórbida⁵⁶ – “sua mãe morrera deitando sangue pela boca” (*ibid.*: 4), segundo

as virtudes do missionário e os exageros das fanatizadas ignorantes. O sub-título mostra claramente, em qualquer caso, o escopo naturalista do livro e a formação positivista do autor. Génio, santidade, misticismo estão em paralelo com a demência, a histeria – numa sociedade decadente” (Pires, 1992: 95).

⁵⁴ Comentando a importância da formação intelectual de Teixeira de Queirós e da atmosfera ideológica de que foi contemporâneo, Joel Serrão salienta a reveladora coincidência entre as teses ficcionalmente demonstradas em *Amor Divino* e a dissertação de Manuel Laranjeira sobre a doença da santidade: “Com efeito, a textura positivista da sua formação mental mostra-se bem patente ao longo de toda a obra que nos legou. Só a objectividade de teor cientista se quadrava à sua maneira de encarar as coisas e os homens, para a qual deve ter contribuído a aprendizagem da medicina de então, aliada, claro está, às divulgações do pensamento de A. Comte e à atmosfera mental que as elites desse tempo respiravam. Daí ao agnosticismo era um passo fácil de dar, especialmente para quem, como Teixeira de Queirós, bebeu na infância, como toda a gente, um catolicismo fruste, contra o qual a maioria intelectual se revoltava com libertadora veemência. Por isso, o problema da ascese mística o preocupou sempre, como o demonstra a publicação e reedição do seu primeiro romance, *Amor Divino*, que estuda o caso de transformação de uma camponesa minhota numa «santa» local, devido ao ensino religioso ministrado. Caso muito significativo: *A Doença da Santidade*, como é sabido, virá a ser também o assunto da tese médica de outro agnóstico nortenho a braços como drama de valores religiosos negados, mas não substituídos, o destroçado Manuel Laranjeira...” (Serrão, 1978a: 103).

⁵⁵ Reportando-se à argumentação aduzida por Caroline W. Bynum, Tiago Pires Marques acentua que “é o jejum feminino, associado à comunhão periódica, que atualiza a natureza liminal do corpo da jejuadora: pela rejeição da comida terrena, ou profana, a jejuadora situa-se fora do campo das necessidades físicas e da fertilidade (impura) e torna-se mediadora do alimento divino (a eucaristia). O corpo da jejuadora eucarística torna-se veículo e símbolo de uma transposição de limites (boundary crossing)” (Marques, 2012: 157).

⁵⁶ A predisposição psicopatológica de Rosária, atribuível tanto à hereditariedade como a uma natureza especialmente impressionável, é pontualmente lembrada pelo narrador, mesmo quando se acentua o salutar vitalismo de um carácter formado em contacto privilegiado com a natureza: “Havia n’aquelle organismo um mysterio para esclarecer. As tristezas e melancolias de Rosaria escondiam qualquer coisa que seria bom definir. O confessor, um padre rude e simples, achava-lhe delicadezas, que não comprehendia. Quando ela lhe expunha os

informa o narrador – é fanaticamente instada à santidade pelo padre António, um dos missionários que temporariamente se instalam nas terras minhotas de São Tomé de Refuinho, abalando, com a sua retórica tremendista e ferocidade prosélita, o torpor bucólico do quotidiano minhoto⁵⁷. A cartilha apostólica destes “soldado[s] da milícia divina” (*ibid.*: 103)⁵⁸, arremessada a uma congregação ignorante e sugestionável com vociferante eloquência a

seus escrúpulos, as anciãs do seu peito, impacientava-se e respondia-lhe com pouco agrado: – Olha rapariga, deixa-te d'essas coisas. Come-lhe e bebe-lhe, canta e ri. Resa uma coroa a Nossa Senhora; é toda a penitencia que te dou. Rosaria ficava desgostosa pela não compreenderem, e reconhecia que só no trabalho, na lida da casa e na lavoura de seu pae encontrava remédio ao seu mal escuro. Às vezes recriminava-se a si mesma por causa d'estas melancolias, e até se excedia nas brincadeiras das festas, só para afogar o mal que a minava”. (Queirós, 1915: 6-7); “Era uma rapariga de entendimento simples, muito impressionável, mas que abrangeu, com sufficiente lucidez, e arreigada convicção, a metaphysica da penitencia, reconhecendo a enormidade das suas culpas” (*ibid.*: 98). Já confinada ao solar de Refuinho e determinada em percorrer a exigente scala perfectionis de uma santidade anunciada, Rosária reedita os sintomas dessa herança funesta: “A sua resposta foi debruçar-se no peitoral e golfar um pouco de sangue. Acudiram-lhe; o missionario amparava-lhe a cabeça e a fidalga gritou pelas criadas e pelas sobrinhas, que logo vieram enchendo o corredor de ruídos. Trouxeram bacias, todos se mostravam solícitos em a socorrer. Ella espalhava o seu sorriso resignado pelos semblantes amigos, e cheia de animo, dizia ter tido aquillo mais vezes. Até parecia orgulhosa, de ver o sangue de suas veias, dentro da bacia que lhe aproximaram. Talvez a consolasse a ideia reparadora da morte, que lhe abreviara o caminho da bem-aventurança” (*ibid.*: 163). Sublinhe-se que, nas narrativas de santidade naturalistas, o tema da hereditariedade surge entrelaçado com o topos hagiográfico da predestinação do santo, escolhido por eleição divina. Como lembra, numa das suas prédicas, o Padre António, “Os santos, esses são os eleitos que Deus, por um acto misterioso da sua vontade divina, marcou desde o nascimento para o glorioso destino. Tocou-os no coração, com a sua mão divina, iluminou-lhes a mente com a luz que aos outros cega, fortaleceu-lhes a vontade só com um olhar – são os eleitos, são os escolhidos!” (*ibid.*: 71).

⁵⁷ Como salienta Maria Vitória Figueiredo, “os missionários tiveram um papel específico na situação histórico-religiosa da segunda metade do século XIX. São constituídos por clérigos regulares e surgem, pois, após a reintrodução das ordens religiosas no país. Baseavam-se no chamado «Apostolado da Oração», criado pelos Jesuitas, e destinavam-se a suprir a falta de catequização (devido a factores diversos, como a ausência regular do ensino da doutrina católica ou a falta de padres em certas regiões), um pouco por todo o país” (Figueiredo, 2004: 126). Contrariamente ao “bom cura de aldeia, que percebe de perto o espírito do povo, partilhando com ele os problemas comuns e funcionando como um bom educador que com uma mão repreende e outra mão acarinha”, “a pregação pelo terror é, talvez, a linha mais determinante do perfil do missionário traçado por Teixeira de Queirós, maioritariamente neste romance, mas também noutros textos”. (*ibid.*: 126). Assim, uma certa “feição anticongregacionista, implícita na acção nefasta exercida pelos missionários juntos das populações” coexiste, na obra do autor de *Comédia do Campo*, com a figuração do “bom pároco na linha de Herculano”, autorizando a dedução de que “O homem-padre de fundo rural, menos teológico e mais simplório, parece estar mais próximo da lição evangélica que o sacerdote regular, mais douto, de pregação severa, tipificado nos missionários, que exercem sobre o espírito inculto do povo uma acção não orientadora e libertadora, mas avassaladora e destrutiva” (*ibid.*: 128).

⁵⁸ A série lexical evocativa do tópico da *militia Christi* é expressiva desse otimismo proselitista que anima a ação apostólica dos missionários e de que não se encontram arredados acentos bélicos: “Onde se encontre uma alma desejosa do amparo moral da religião, deve apparecer um soldado da milícia divina, para a amparar e instruir. O demonio não descança um só instante; á sua perversa solícitude deve corresponder a dilligencia dos que se dão ao delicioso mister da conversão.” (Queirós, 1915: 103-104); “– Morremos no nosso posto, somos uma milícia; os soldados não devem pensar no perigo, quando vão para o combate – insistiu o missionario novo” (*ibid.*: 146).

partir do púlpito ou durante a confissão, propagava uma vulgata de efeito garantido, onde confluíam terrorismo escatológico e pânico apocalíptico⁵⁹, recriminação da ingênita inclinação humana para o pecado e para a tentação⁶⁰, contrição dolorista e vitimal⁶¹, proscricção intransigente de todos deleites seculares e vituperação misógina das descendentes de Eva, inclinadas, por natureza, a “ardências lascivas” (*ibid.*: 93)⁶². Mais propenso à autossugestão, é no público feminino avassalado pelo evangelismo beligerante dos missionários que os

⁵⁹ “No púlpito, porém, mudavam completamente: pregando contra os peccados derivados do luxo e do bom trato social, eram implacáveis, violentos e até grosseiros. Golfavam raivas contra Satanaz, o inventor de todos os mundanismos provocantes. [...] Descreviam vigorosamente os tormentos, que flagelariam, no inferno, essas pobres mulheres. Mencionavam todas as particularidades das fogueiras e dos outros meios usados pelos demonios para atormentarem os réprobos. Expunham, com vehemencia, para convencer. [...] Contra o inimigo das almas eram sinceramente rancorosos – inventavam coisas insignificantes para o desacreditar. [...] Para certas raparigas, menos dadas á salvação da sua alma, taes predicados não tornavam o demonio absolutamente antipathico. [...] Porém, os missionarios, prevendo o caso, affeavam-no propositadamente e com acinte: tinha chavelhos retorcidos na frente, uma bôca de lobo rasgada até às orelhas, enorme cauda que elle não podia esconder completamente por mais que fizesse; os olhos eram de lume, o focinho de macaco. Mas acrescentavam sensatamente para prevenir creaturas incautas, que o diabo tinha o extraordinario poder de se transformar, diminuindo todos esses horripilantes defeitos, para se apresentar á vista da que procurasse enganar, bello e formoso, a ponto de muitas vezes se fazer passar como rapaz galante, semelhante aos janotas das cidades civilisadas, que se veem nos passeios públicos e até frequentam igrejas” (Queirós, 1915: 11-13).

⁶⁰ “Os missionarios tinham-lhes aberto, nas almas virgens, sulcos negros de pavor. O thema obrigado das missões era que, pela nossa fraqueza originaria, por causa do peccado, que fizera sahir do paraíso o primeiro homem acompanhado da primeira mulher, nós eramos criminosos de nascença, e que só nos podiamos resgatar d’essa grande falta, em que não tiveramos responsabilidade, por meio da oração e da penitencia. Para rehavermos a cubiçada patria celestial, com os bellos anjos d’uma formosura radiosa, com as gloriosas santas nimbadas de luz, com a Virgem, foco de graça, no seu throno de marfim, com o sereno Jesus á mão direita de seu venerando pae... tudo isto n’uma primavera absoluta e permanente, onde se não conhece, nem noite, nem sombra, só o poderiamos conseguir, por meio do martyrio da carne, da afflicção da alma, da morte durante a vida” (Queirós, 1915: 55-56).

⁶¹ “Quando a voz de qualquer d’estes dois missionarios, se levantava retumbante na meia escuridade d’um templo, todos os ouvintes, mormente as mulheres, que eram sempre em maior numero, sentiam sobre suas cabeças o pêsso das coleras celestes. Guiadas pela voz imprecativa do missionario, abatiam a frente sobre o chão, exhortando clamorosamente perdão da clemencia divina. Lamentavam-se com choros; esbofetavam-se em memoria do que os judeus fizeram a Christo no caminho do calvario; pediam perdão em alto clamor, formando côro implorativo da misericordia de Deus” (Queirós, 1915: 13).

⁶² “Um dos pontos, para que ella attrahira incautamente o exame do missionario, foi o das suas vaidades de parecer bem pelo vestuario. – Gostava de cores garridas, d’essas que o demonio aconselha para provocar os olhares dos homens? – Gostava. Era um grande peccado por conter o germen de muitos outros: cada um deve pensar apenas em cobrir a sua nudez, para decencia e agasalho do corpo. – O contacto da roupa fresca, na sua pelle nova, não lhe despertaria sensações apraziveis? – Despertava. A propria camisa pode accordar desejos sensuaes, quando a mente não ande occupada em pensamentos divinos. – Tinha espreguiçamentos nas tardes calmosas? – Tinha. O tentador serve-se da propria natureza para fomentar na mocidade ardencias lascivas, que levam as almas ao inferno, com a presteza com que o raio despedido das nuvens se some da terra. De certo brincara muitas vezes com amigas e companheiras da mesma idade. – Gostava que ellas lhe fizessem cocegas? Que desejos lhe resultavam d’esses actos? O mesmo a respeito das comichões que Deus manda aos corpos, para os experimentar: – quando se coçava, para as fazer desaparecer, sentia-se satisfeita só com o desaparecimento

efeitos desta teologia do medo e do melodrama agonístico da salvação mais funda comoção parecem causar. Com efeito, é o ascendente magnetizador que sobre Rosária virá a exercer o padre António que justifica a drástica abjuração do “seu passado de vaidades em romarias e espadelladas” (Queirós, 1915: 73). Confirmando o “ligeiro estrabismo dos seus olhos de mystico”, em virtude do qual “via o mundo n’um angulo doloroso” (*ibid.*: 10), o retrato que do missionário gradualmente se esboça no decurso da sintagmática narrativa insiste na inumana austeridade do seu itinerário de virtude, assombrado, contudo, por um passado de estúrdia hedonista anterior à sua miraculosa conversão⁶³. Em função de uma tipologia nominativa retomada no texto, aliás corrente na gramática hagiográfica, no padre António reencarnam, por emulação admirativa, figuras exemplares do panteão místico-hagiográfico, como São Paulo ou Santo António, inscrevendo o seu austero ideal de *uita perfecta* num *continuum* de santidade⁶⁴, flagrantemente discorde da negligente – mas bem mais humanizada – bonomia rústica do friso de personagens clericais reproduzido, com vagar realista, em *Amor Divino*. Moldando, num diligente jogo especular, a tosca discípula à sua própria imagem e semelhança, o missionário reedita, por procuração, o modelo contricionista e penitencial de devoção que professa. Instigada pela espiritualidade rigorista e pelo misticismo encarniçado

do incommodo ou ficava a pensar n’outras coisas?... A maioria dos peccados entram pelos olhos, que as mais das vezes não servem senão, para contaminar a alma” (Queirós, 1915: 92-93).

⁶³ “Diziam que fora robusto e folgassão, e até bulhento nas desordens da mocidade. Tivera amantes, companheiros insensatos, envenenara o corpo e a alma com luxurias e torpezas abomináveis. Com outros estroinas (dizia-se) assaltara uma noite um convento para raptar uma educanda a quem seduzira. Eram commentadas (apesar de se não saber ao certo se eram verdadeiras) as suas loucas proezas de outr’ora, os escândalos com que offendera a Deus e mortificara creaturas devotas. Parecia que o mais travesso dos demonios morara, dentro d’elle, durante esse periodo d’uma existencia de crapula. Mas, um dia, o conhecido estroina appareceu regenerado. Seria após alguma grave doença, em que o repouso e a dôr o trouxessem á meditação, como aconteceu a Ignacio de Loyola e a Francisco de Assis? Eu ignoro-o; mas dizia-se que sim, que a conversão de Antonio de Menezes, fôra um d’esses milagres, que o grande Deus pratica, em certos momentos, para demonstrar a sua omnipotencia e revelar, a incredulos, as maravilhas da sua permanente vigilância sobre as almas” (Queirós, 1915: 15).

⁶⁴ “Tambem não lhe faltava actualmente a flagelação da carne viciosa; pois que os cilicios que lhe rasgavam a pelle, ensaguentando-lhe o grosseiro vestuario, era facto quasi admitido, a mais das disciplinas com que se castigava todas as noites, como fizera José Cupertino e tantos outros santos. Aquella sua apparencia de magreza amarelenta, justificava essas supposições, que adornaram a vida de todos os mysticos celebres” (Queirós, 1915: 16); “– Eu retiro-me – insisti u o abbate. Fica n’uma casa de virtude. Adeus reverendo amigo, adeus senhora D. Maria. Ahi lh’o deixo. É o nosso S. Paulo. – Oh! reverendo abbate! – exclamou o padre Antonio, erguendo olhar implorativo. – Tem a fama! Tem a fama! – continuava a dizer, batendo a escada de pedra, com as suas pesadas botas de montar” (*ibid.*: 38); “A sua fama de vida austera e composta, abria-lhe caminho em muitas imaginações delicadas. Os proprios companheiros, com louvavel generosidade, o comparavam na eloquencia, ao seu homonymo, Santo Antonio, cuja lingua incorrupta, atravez de tantos seculos, ainda hoje se venera em Padua. Como esse egrejo portuguez, que abandonara a cátedra para missionar nas praças publicas e nos bosques umbrosos, o hodierno orador procurava com a sua palavra sincera, chamar corações a Deus, exalçando a prece entre as gentes incultas.” (*ibid.*: 67-68); “Sentia-se possuido da força intensa e da coragem ousada, que tornara grandes os martyres e os apóstolos. As suas pupilas brilhavam como lume, sobre a tez pallida. Era um S. Paulo, dominando o gentio com a sua ardente convicção” (*ibid.*: 143).

do seu confessor-médico⁶⁵, Rosária, numa nítida corporização do estereótipo anticlerical da “mulher fanatizada” (Abreu, 2004a: 57)⁶⁶, irá, analogamente, descrever uma trajetória anti-natural⁶⁷ de retirada do mundo e de emparedamento contemplativo, numa vertigem devota cujos contornos mórbidos o romance irá estrategicamente sublinhar⁶⁸.

Se a paixão e morte da Adosinda eram, na novela de Abel Botelho, em larga medida imputáveis ao delirante imaginário erótico-cavaleiresco inflamado pelo consumo imaturo e desregrado de uma literatura dissolvente, Rosária, campónia e iletrada, rende-se a uma espécie de *bovarismo ao divino*, em função do qual a evasão compensatória do real pela fantasia romanesca surge retextualizada como reclusão ascética e a identificação empática com as heroínas da ficção sentimental é substituída pela vontade emuladora das santas e místicas celebradas como paradigmas de virtude. Embora a leitura compulsiva de romances profanos por Adosinda seja, em *Amor Divino*, revezada pela escuta deslumbrada dos *exempla* piedosos e contos edificantes relatados pelo padre António a Rosária⁶⁹, o *efeito de quixotização*

⁶⁵ O modelo da relação de Rosária com o seu diretor espiritual é expressamente decalcado da prática clínica, o que explica que o padre António seja, em metaforismo terapêutico de gosto naturalista, descrito como médico ou cirurgião: “Soffriam certamente os dois, o medico e a doente, quando as feridas que estavam á vista, não marcavam o limite da molestia. Chegados a um ponto, o instrumento da sondagem encontrava razão para ir mais além. Aquele padre Antonio, atencioso e delicado do pulpito, desaparecia, por um irresistivel e mostrava-se antes, o duro saneador d’almas, o cirurgião a cauterisar as feridas do peccado.” (Queirós, 1915: 91); “Demorar-se-hia pouco tempo, uma visita de medico apressado a um doente que estima [...]” (*ibid.*: 189). Por outro lado, o próprio padre António não deixa de asseverar que “Deus era o grande medico, em tudo que se relaciona com a santidade” (*ibid.*: 121).

⁶⁶ No estudo que consagra ao discurso do anticlericalismo português, Luís Machado de Abreu refere que nele “predominam claramente três figurações do feminino que podemos caracterizar como a mulher fanatizada, a mulher seduzida, a mulher propagandista. [...] Entre as grandes acusações ao clericalismo está a de explorar a sensibilidade feminina, tornando-a instrumento dócil dos interesses eclesiásticos, através da confissão, da direcção espiritual e da pregação. Além da adesão religiosa pessoal, a mulher passaria ainda a ser usada como instrumento de domínio clerical sobre toda a família. Essa mobilização da consciência transforma rapidamente a mulher em agente fanático da religião e da Igreja. A literatura insiste particularmente na habilidade e na arte refinada dos jesuítas para atrair o coração feminino e conseguir a colaboração das mulheres, fazendo delas a principal arma da Companhia” (Abreu, 2004a: 57).

⁶⁷ Como salienta Machado Pires, o facto de os padres agirem contra a natureza constitui um “tópico da crítica naturalista anti-clerical” (Pires, 1992: 99).

⁶⁸ Manuel Laranjeira sublinhava, na sua monografia, que, no êxtase místico, “o estreitamento do campo da consciência do mundo exterior, compensado pelo acrescentamento do campo de consciência do mundo interior, produz-se pela concentração do espirito em torno d’uma ideia, Deus, amor divino, por exemplo” (Laranjeira, 1907: 72).

⁶⁹ A proliferação de *exempla* bíblico-hagiográficos, incrustados como fábulas ilustrativas na diegese – convocando episódios alusivos às figuras de Maria Madalena, Francisco de Assis, Clara de Assis, Catarina de Sena, Teresa de Ávila ou Santa Rosa de Lima – encontra a sua natural justificação no desejo de superação admirativa que o confessor espera estimular em Rosária, nela divisando profeticamente “uma Santa Clara, uma Santa Catharina de Senna” (Queirós, 1915: 143). Note-se que, se, por um lado, estes protocolos de ilustração pelo precedente subservem a pragmática de edificação pelo exemplo subjacente ao relato hagiográfico, não deixam, por outro, de contribuir para a validação documental de que é inseparável a lógica científico-experimental

– entendido como distorção perceptiva do real e vontade de despersonalização projetiva e alienante – que sobre ambas exerce a literatura (secular ou devota, pouco importa) não é, em essência, distinto:

Com o fim de justificar a exigência e de a polir, para que a sua candura a aceitasse, contava-lhe a historia de muitas santas, que tinham, como ella, sido peccadoras e gosavam presentemente a dita de viverem no reino dos céus. Os valiosos exemplos davam coragem á penitente e serviam para mostrar d'um modo pratico que, por maior que fosse o delicto, a igreja tem meios extraordinarios, para sahir d'elle e obter a salvação. [...]

N'uma linguagem clara, historiou o modo porque Satanaz quis desviar Theresa de Jesus do bom caminho do céu, e como tratara cruelmente Maria Moerl, a celebre stigmatisada do Tyrol, a quem aparecia na fórma d'um *gato preto*, só porque ella persistia na oração e na penitencia, guiada pelo seu confessor, o bom padre Capistrum. [...]

Rosaria, aquecida, por esta voz de carinho e bem timbrada, por esta palavra cheia de valor, quiz-lhe dizer n'uma confusão de lagrimas, que elle sendo o seu confessor, podia ser o seu padre Capistrum. Ella queria seguir uma vida de martyrios, ter um futuro dessa de que lhe falava. (*ibid.*: 96-97)

A escalada ascética de Rosária é, assim, apresentada como violenta e antissalutar denegação da natureza humana – e, mais especificamente, feminina – e o seu definhamento, declarado pela *vox populi* como signo de uma santidade em germinação, é esboçado por este narrador judicativamente retraído com revelador traço expressionista:

Rosaria rezava muito e alimentava-se mal. Os jejuos eram severos. Comia sómente duas vezes por dia: ao almoço uma agua d'unto com broa; depois habituou-se ao chá. Ao jantar uma garfada de arroz, algumas codeas de pão que amollecia no caldo das couves, que destemperava com agua para lhe saber mal, como José Cupertino fazia, deitando pó d'absinto na comida para lhe amargar. [...]

Em virtude da exiguidade proposital das comidas e da sua má qualidade, a gentileza do corpo de Rosaria foi-se apoucando. As feições eram tambem outras: o nariz afilara-se-lhe n'aquella agudesa sinistra, que denuncia molestia profundamente desorganizadora. Os seus olhos tinham o brilho de fogo interior e destacavam-se na pallidez do rosto, como esmeraldas sobre seda branca. Os beiços desbotados e seccos pareciam cobertos de escamas de peixe. A testa espalmada e os cabellos cortados rentes, augmentavam-lhe o aspecto cadavérico. No dorso das mãos brancas transpareciam, atravez da pelle, os cordões azulados das veias, onde corria um sangue pobre. [...]

do romance naturalista. Mais obliquamente eles não deixam, ainda, de insinuar a magnificação deformante que estes escritos ditados pela fé impõem a um modelo de real instabilizado pelo místico e pelo numinoso. Fica, contudo, por determinar se esta irrupção desorganizadora do sagrado no quotidiano prosaico não fica a dever-se mais à intermediação desfigurante do estrabismo místico do que a um efetivo aceno do transcendente. Como, com pertinência, observa Maria Helena Santana, “As citações de textos de vidas de santos permitem também confrontar a dupla perspectiva da Igreja e da Ciência face ao fenómeno místico: a ascese e a alucinação, respectivamente. À luz da ciência, os êxtases de Rosária não passam de ataques nervosos, fruto de uma imaginação atormentada e de um corpo depauperado. Só o fanatismo ou a ignorância alimentam outras leituras” (Santana, 2007: 303).

Os sucessivos jejuns e as resas aturadas haviam sugado a graça encantadora do seu corpo, o vigor contente, de quando vivia no erro. Aquelle organismo era uma lareira apagada, onde não brilhava o riso jubiloso da fogueira, que se levantasse em labaredas sussurrantes. Do seu olhar desertara o contentamento da vida comum, com suas victorias e derrotas. Era o lar triste, sem o brazido crepitante e sem as azas leves das chammas, a erguerem-se para o espaço.

Um extenso aparato imagístico de inspiração nosológica, combinado com sugestões de vampirismo e bestialização grotesca, conformam uma patografia do misticismo degenerescente, em que somático e semântico se indistinguem⁷⁰. Acercando a santidade factícia da mística de Refuinho da autoflagelação neurótica, descredibiliza-se a sua entronização popular e mina-se o seu prestígio aurático, lançando-se forte suspeita sobre o que, na realidade, não pode senão interpretar-se como fraudulenta fabricação e pasto de “futuros Bollandistas” (*ibid.*: 204)⁷¹. Teixeira de Queirós amplifica, com deleitado desembaraço clínico, o rol

⁷⁰ Ressalve-se que, à semelhança do se verificava já em Santa Adosinda, a impiedosa dissecação da degradação física da protagonista não é, em *Amor Divino*, incombinável com uma estetização da doença de contornos eufemizantes. Assim se explica que imagens de abjeção concorram, no caso de Rosária, com a figuração etérea da mulher-lírio de recorte pré-rafaelita: “Seguiram-se bastantes minutos de perturbação; mas a tosse diminuiu, o sangue acabou, e Rosaria, branca como um lírio, entrou n’um somno reparador. Parecia uma santa, recordava uma defunta!...” (Queirós, 1915: 194).

⁷¹ O romance insiste na feroz obstinação do padre António na conversão de Rosária. Com efeito, ao inflacionar os sinais da sua suposta santidade e ao exprimir inabalável crença na sua canonização, o missionário parece bem mais empenhado em propagandar a eficácia da sua ação apostólica e, por essa via, angariar o reconhecimento da hierarquia eclesiástica, do que na desinteressada consagração da virtude transcendente da jovem camponesa: “Esta conversão de Rosaria, tinha essa característica a marcar-a, e por isso, eu posso afirmar com a certeza que me dá uma profunda convicção, que um dia a Igreja resará por mais uma santa, o que tudo será pela Sua honra e gloria, por ser Ella o grémio da eterna verdade pregada por Jesus Christo»” (Queirós, 1915: 120); “– Parto contente. Levo uma grande certesa. Fallaremos de Rosaria no Correio Celestial... Apenas uns apontamentos, para futuros Bollandistas. Com obras d’estas assombraremos os incredulos! Será dia de festa no céu, quando ella se despedir da terra. Os demonios e os ímpios morderão os punhos de raiva, e nós vestiremos galas. Nem tudo hão de ser amarguras, para as almas religiosas. Estes tempos calamitosos, em que a mentira e a heresia assentaram arraiais entre christãos, não hão de durar sempre! *Sursum corda!*” (*ibid.*: 204). Teixeira de Queirós não deixa, aliás, de relatar, com mal dissimulada ironia, os “rumores de santidade” que a uox populi propaga em torno de Rosária, mencionando várias das suas expressões culturais: os putativos milagres in uita atribuíveis à mística de Refuinho, os inúmeros pedidos de intercessão e as peregrinações ao solar em que Rosária se refugia: “Na realidade os rumores acerca da santidade da filha do Thomaz do Monte, com a prova á vista d’alguns casos eficazes da sua intervenção perante o divino, com o que se resolveram problemas de vida trivial, espalhavam-se como sussurros de vento brando, que em breve engrossariam como soprar de rabanadas. A fidalga contava maravilhas, que outras pessoas acrescentavam. D. Maria affirmou um dia, que entrando-lhe no quarto, no momento em que ella orava de joelhos na cama, a vira suspensa no ar, como um froco branco de nuvem. Referiu este caso, em carta ao padre Antonio, que o admitiu como uma quasi certeza, <pois o mesmo acontecera a S. José Cupertino e a muitos outros bemaventurados, entre os quais podia citar Maria Moërl, a mystica do Tyrol, que, segundo Goerres seu biografo, foi vista, após uma procissão solemne a que assistira, erguida no ar e linda como uma rosa. Este exemplo, repetido pelo bom missionario, teve positivo valor de confirmação documental, e foi levado de boca em bôca, como o pollen fecundante de certas plantas, que vae de flor em flor, levado por lindos insetos” (*ibid.*: 182).

sintomatológico desta santidade doente – que inclui, por exemplo, “as hemoptises periódicas, as nevralgias craneanas, as insomnias e estrangulações demoníacas acompanhadas de gestos *afflictos*” (*ibid.*: 187)⁷² –, até porque, como lembra o abade Celestino, socorrendo-se de um aforismo de Pascal – que, em judiciosa transposição apócrifa, atribui a “S. Pascoal, um grande santo, que viveu em terras de França, nos tempos antigos e ahi converteu muita gente” (*ibid.*: 192) – “O estado natural de todo o christão é estar doente”. (*ibid.*: 192)

Ora, no caso de Rosária, o seu comprazimento algólatra⁷³, a sua misandria conjugada com o repúdio fóbico do corpo e da sexualidade⁷⁴, bem como a sua inédia radical⁷⁵, são sobeja atestação de um misticismo doente e de um processo de *desincarnação* auto-degradadora⁷⁶ que Teixeira de Queirós pretende expressa, mas tacitamente, evocativo da

⁷² É corrente, em *Amor Divino*, a inspeção demorada da fisiologia da santidade, testemunhando um processo de redução biologista da transcendência. Atente-se, a título exemplificativo, no seguinte passo: “Dormia somnos agitados e cheios de visões. Era amenorrheica; mas em certos dias do mez deitava sangue pela bôca. O seu corpo estava chagado nos quadris, por não se poder levantar da cama. No semblante, d’uma mobilidade inquieta, fulguravam dois olhos vivos como brasas. Porém, quando orava e via aparições celestes, ou quando a assombravam medos demoniacos, as linhas faciais riscavam-lhe sombras na pelle chlorotica” (Queirós, 1915: 185).

⁷³ “Rosaria sentia-se engrandecida na comparação. Este começo de martyrio era-lhe agradável, revigorava-a na fé, enobrecia-a nos sentimentos. Chorava doces e agradecidas lagrimas, que offerecia ao Altissimo. [...] Queria soffrer mais, queria soffrer muito e ver acrescentada a somma das injurias que encontrava na vida” (Queirós, 1915: 102).

⁷⁴ “Principiou a sentir repugnancia pelo seu proprio corpo, que fôra, durante algum tempo, habitação de Satanaz. [...] Se, em caminhos desertos, encontrava homens, fechava os olhos e dava-lhes a salvação sem os ver. Se acontecia ser o Bento, aquelle a quem déra a palavra de preferencia para marido, (o que devia ser peccado, por incluir a ideia de amor carnal) então fugia como louca, sem attender ao que elle podesse pensar. Aquelle rapaz simples, quasi receioso na presença d’ella, metia-lhe medo, tomava a seus olhos o aspeto d’um agressor á sua virtude e cubiçador da sua castidade” (Queirós, 1915: 73).

⁷⁵ A inédia consiste na “possibilidade de viver sem alimentos associada à vida mística e considerada pelos cren-tes como dom sobrenatural e sinal de santidade” (Marques, 2012: 164). Cf., a título exemplificativo, o passo seguinte de *Amor Divino*: “Conservava tenazmente deante dos olhos, os grandeza exemplos dos abstinentes celebres, que o missionário escolhera para lhe dar força de persistir no aspero caminho do jejum. Era Santa Rosa de Lima que desde os seis annos, passava tres dias por semana a pão e agua, e depois dos quinze não tornou a comer carne. Nas ultimas quaresmas da sua vida, despresando os saborosissimos frutos do Peru, sustentava-se de algumas pevides de laranja por dia. Poucos annos antes da sua gloriosa morte, conservava-se, da quinta ao domingo, em oração permanente, sem provar sombra de comida. Citara-lhe tambem Santa Catherina de Senna, que dos quinze aos vinte annos viveu exclusivamente a pão e agua, e nos derradeiros tempos da sua vida de milagres, tinha, como unico alimento, a hóstia consagrada. O mais extraordinario d’esses exemplos foi o de Nicolau Deflue que não comeu absolutamente nada durante os ultimos desenove annos e oito mezes do seu existir maravilhoso” (Queirós, 1915: 111-112).

⁷⁶ Sintetizando as conclusões de um estudo de Jean-Pierre Albert, Tiago Pires Marques destaca a recorrência, na tradição mística feminina, de “certa desmesura na experiência da dor e do sofrimento, na forma de mortificações e de atos repugnantes visando a degradação física, de suplícios e de doenças que adquirem um valor penitencial. Segundo Albert, a experiência mística da dor e da degradação da carne, acentuando o caráter heroico da personalidade em causa, e por conseguinte a natureza viril da espiritualidade, revela que a santidade feminina é construída no interior de um modelo estruturalmente masculino. Este aspecto é, para o autor, revelador da posição da mulher neste universo simbólico: em virtude de uma impureza constitutiva, de que o sangue

afeção histérica, subtraindo-se à formulação de um diagnóstico concludente. A insinuação deste parentesco, que possibilita ao romancista-relator manter a neutralidade judicativa prometida no prólogo da segunda edição⁷⁷, consegue-se ainda pela mobilização ficcional da semiologia da doença difundida pelas investigações clínicas e pelos registos iconográficos de Salpêtrière com que o autor da *Comédia do Campo*, sem dúvida, se encontrava familiarizado⁷⁸. Com efeito, as reincidentes sequências diegéticas que, em *Amor Divino*, se ocupam do relato dos arrebatamentos extáticos de Rosária procedem à evidente transposição narrativa da gesticulação caótica que Charcot, num gesto de musealização da histeria, laboriosamente descrevera e fotografara. Substantivando ficcionalmente o regime de representação instituído pela retórica visual do alienista⁷⁹, o corpo da mística de

menstrual é a marca mais visível, a mulher não pode, mantendo as características da sua natureza feminina, projetar-se no campo do divino. Desta lógica decorre a negação da capacidade de mediar no acesso ao sagrado, patente na recusa do sacerdócio feminino. Porém, essa mediação torna-se possível num regime excepcional ou anômalo, o do casamento místico com Cristo, em que a mulher morre carnalmente oferecendo sua virgindade ao Redentor. Este regime de santificação inclui um processo de desincarnação, através do qual a mulher transcende, através de atos heroicos de mortificação e autodegradação, seu corpo feminino. [...] A sacralidade feminina no mundo cristão repousa, pois, segundo esse autor, na negação das funções biológicas naturais da mulher, em particular, as da reprodução” (Marques, 2012: 149).

⁷⁷ Como refere Manuel Curado, “A mensagem que o seu romance [*Amor Divino*] transmite é claramente céptica. O leitor é deixado na dúvida sobre se os jejuns de Rosária a conduziram de facto a Deus ou se, pelo contrário, a patologias alucinatórias por falta de alimento. Este grande quadro naturalista da vida das aldeias minhotas é omissa a este respeito” (Curado, 2010: 17). Ótica distinta é a de Maria Helena Santana, para quem “De acordo com a tese formulada, é como doente e não como iluminada que a personagem deve ser interpretada. Dessa interpretação se encarrega o narrador onisciente, já que não há no romance outra voz autorizada, como é habitual nos textos naturalistas. [...] é o próprio narrador que classifica de imaginação e histeria as visões e ataques de Rosária” (Santana, 2007: 183). Em rigor, embora seja inequívoca a adesão do narrador (e do autor textual com ele solidarizado) à tese da histeria, só numa ocasião os ataques de Rosária surgem no romance explicitamente classificados como “hysterismos” (Queirós, 1915: 169), mesmo se, em justaposição intencionalmente ambígua, eles são, logo de seguida, também por ele descritos como “luctas acervas com o demonio” (*ibid.*: 169).

⁷⁸ Como observa Maria Saraiva de Jesus, “no romance *D. Agostinho* (1894), de Teixeira de Queirós, Charcot é referido como um grande cientista” (Jesus, 1998: 50).

⁷⁹ Como refere Elaine Showalter, “through his theatrical lecture-demonstrations [...], and even more through the photographic atelier that captured images of the hysterical women for the volumes of iconographies, Charcot emphasized the visual manifestations of hysteria and the hysterical body as an art object. His representations of gender were allied to aesthetic conventions about the female body, whether in painting, photography, or drama. Charcot not only borrowed from art in making the female body the focus of his investigation, but through his photographic atelier also contributed to the historical emergency of a «regime of representation» in which, according to the art critic Griselda Pollock, «the hysterized body of woman [...] was made the object of pathological scrutiny and deciphered in terms of masculine gaze and speech»” (Showlater, 1993: 310). Por seu turno, Cristina Mazzoni salienta que “The hysterical attack is made eminently visible in Charcot’s formulation because it unfolds in specific spaces: first of all, in the space of the Salpêtrière, where the hysteric shares, not without nosologically confusing consequences, the space of the epileptic; second, in the sharply defined space of the clinical-anatomical method, which turns the patient’s body into a map of hysterogenic zones, an imaginary geography of the body ready to be photographed, drawn, and classified – that is, re-produced” (Mazzoni, 1996: 23).

Refuinho converte-se, assim, no texto vivo onde são escandidas, com pedagógico rigor, todas as etapas do *grand mal* histórico tipificadas por Charcot, da fase epileptóide ao delírio extático⁸⁰, declinados os seus sintomas inconfundíveis como a *boule hystérique*⁸¹, ou ilustradas as posições corporais assumidas durante a fase de *clownismo*, como a de *arc de circle*⁸². Em conjunto, permitem a restituição mimética do ataque histórico como

⁸⁰ “Depois de muitos gritos e convulsões, Rosária, ligeiramente ferida no rosto, foi-se aquietando, tomando a attitude de prece quando orava, dizendo palavras murmurantes, que se não comprehendiam. Agitava ainda a cabeça e dava soluços, como no fim d’um grande choro; mas os seus musculos appareciam frouxos, como cordas bambas. Era uma especie de desleixo organico, parecia que o vigor da vida, a tivesse transitoriamente abandonado. Ouviam-se-lhe palavras de desvario, escondia o rosto com as mãos, bastas lagrimas lhe corriam dos olhos” (Queirós, 1915: 138); “A principio, as convulsões tomavam a forma de ataques demoniacos: atirava-se abaixo da cama e era preciso segurarem-na para não se ferir; mas depois principiaram a tomar o caracter de extasis, com os olhos em alvo, voltada para a imagem de Jesus soffredor, que estava em cima da commoda, tendo ao lado Santa Thereza [...]” (*ibid.*: 185); “Quando transpuseram a porta, o padre Antonio primeiro, viram-na n’um êxtase dos mais belos! Coberta, a sua nudez, d’uma pobre camisa afogada no pescoço, o tronco estava erecto, os olhos um pouco estrabicos, voltados ao alto. A bôca, levemente torcida n’uma supplica risonha, tinha expressão gloriosa e bela! As suas mãos estavam erguidas em prece, para o infinito deslumbrante, da sua visão interior! Abriu automaticamente os braços depois, e um grito agudo atravessou, como flecha, o ar quieto. A sua intelligencia estaria suspensa para as coisas terrenas; mas aquella alma unia-se, n’esse momento, directamente a Deus, e gosava da infinita alegria celestial! Havia n’aquelle todo d’estatua, intensidade de admiração, grandeza d’amor, força de exaltação... tal como o descrevem, nos grandes extáticos, desde S. Paulo a Santa Thereza!” (*ibid.*: 201).

⁸¹ No ataque histórico, “a «boule hystérique» was said to rise ominously in the throat [...]” (Goldstein, 1982: 211). Cf. os seguintes passos do romance onde a “bola na garganta” de Rosária é expressamente evocativa desse sintoma: “– Muito obrigadinha. Sinto uma bola na garganta, que lhe não sei dizer o que é. – Háde ser o inimigo, a rabiá dentro de ti; porque sabe o que lhe vae acontecer.” (Queirós, 1915: 84); “Por isso é que, ao ouvir seu tio ameaça-a com os cabos da policia, que ella acreditou estarem ali fóra, para a levarem, com as suas grossas mãos de cavadores, é que lhe veio uma perturbante afflicção, uma bola lhe subiu até à garganta para a abafar, uns silvos agudos lhe ressoaram nos ouvidos, e, finalmente, uma onda negra a cegou. Logo os seus braços e as pernas começaram a mexer-se, dava gritos e agitava-se em todo o corpo” (*ibid.*: 136-137).

⁸² Na fase de clownismo, assim designada por Charcot em virtude da exuberância circense das contorções do corpo da doente histórica, é comum a posição em *arc de circle*, isto é, o arqueamento das costas. Como refere Sigrid Chade, o alienista de Salpêtrière detetou postura similar em cenas de exorcismo ou em representações da crucifixão ou martírio hagiográfico. Cf. (Schade, 1995: 511). Didi-Huberman explica que Freud considerava a posição em *arc de circle* como uma pose invertida (e ambígua) de *jouissance*: “There is the arc de circle, notably, which is more typical but no less enigmatic, which Freud, according to the principle of «antagonistic inversion», saw as an «energetic repudiation..., through antagonistic innervations, of a posture of the body that is suitable for sexual intercourse». It is still a posture of jouissance, but topsy-turvy” (Didi-Huberman, 2003: 266). Cf. o seguinte passo do romance onde, no decurso de um dos ataques de Rosária, se descreve, sem expressamente ser designada nesses termos, a posição em *arc de circle*: “O ataque era violento [...]: tinha a face vultuosa e congestionada, os beiços roxos, as palpebras cahidas como n’um sonho. Os ecclesiasticos não conseguiam domar-lhe a força e soffriam repellões, quando ella se firmava nos calcanhares, retesando os musculos como cascavel ferida. Havia momentos de frouxidão aos quaes se seguia novo retesamento das pernas, formando arco com o tronco. Por fim deixou-se cahir, como morta, nos braços caridosos das fidalgas, que todas juntas a ampararam. Durante essa tempestade organica, a sua respiração era estertorosa, produzira gritos sibilantes, na sua bôca havia o regougo de palavras incompreensíveis. Foram-se encurtando os accessos no seu

reconhecível *tableau vivant*⁸³. Taticamente aparentado ao compêndio médico, indiciando uma indisfarçável *libido spectandi* na preensão quase escultórica do corpo em convulsão, a narrativa de Teixeira de Queirós insinua a possibilidade silenciada, mas de entre todas a mais plausível, de um misticismo aberrante que precipitará a morte da protagonista e a que não falta sequer a convencional etiologia sexual. Com efeito, para além do onirismo erótico-premonitório de Rosária⁸⁴, sintomático do recalçamento libidinal e da natureza sublimatória da sua compulsão mística, o texto sugere que ao “frenesi organico” (*ibid.*: 170) despertado na camponesa pela “alma delicada e viril” (*ibid.*: 170) do missionário não será estranho um ínvio desejo sensual reconvertido em deslocada aspiração núbil. A metáfora axial da *sponsa Christi*, corrente no formulário expressivo da mística feminina, é, na glosa doméstica desta santa rústica, recontextualizada em função de um quadro de amenidade conjugal e as núpcias espirituais com o Esposo reinterpretadas como fantasia desiderativa de servidão, concorde com incompletude congénita da natureza feminina⁸⁵:

tamanho e na sua frequencia. Ao fim de pouco tempo estava sossegada; mas ainda com alguns vomitos secos, suspiros e, depois, soluços cheios de lagrimas. Voltava á tranquilidade viva, como se sahisse d’um lethargo, mal compreendendo o que se havia passado” (Queirós, 1915: 121-122).

⁸³ Cristina Mazzoni considera a histeria “a mimetic modalità, a manipulable representational strategy, rather than a univocal referential diagnostic trem” (Mazzoni, 1996: 5).

⁸⁴ “ – Então que sou eu, tia Lindoria! Nunca fiz uma confissão geral. Tenho sempre andado em divertimentos, romarias e esfolhadas, como a cantadeira da Cerda! A minha alma deve estar no inferno. Até sonhei uma noite d’estas, que a tinha lá visto. A beata sorriu da simplicidade: – Cala-te moça! Pode lá ser! Se estivesses no inferno, não te via agora aqui a conversar comigo. Se isso podesse ser verdade, é que já tinhas morrido. – Pois olhe que o sonhei – insistiu. Até estava nua, como minha mãe me pariu. E tive muita vergonha; porque havia lá homes, com os olhos arregalados” (Queirós, 1915: 76); “A rapariga voltou a casa, com a alma cheia d’esperanças. Mas de noite, de novo se lhe alarmou a imaginação, vendo na escuridade representações diabolicas, de homens a puxarem-na pelos braços, para a levarem consigo” (*ibid.*: 78); “Fôra o caso de, na noite precedente, ter tido um sonho muito peor que os outros: eram demonios lubricos a provocarem-na com risos de convite, mostrando-lhe um mancebo loiro, bello e formoso. Acordou em grande sobresalto, padecendo d’uma sêde horrível. Foi á cosinha beber uma tigella d’agua, com a simples precaução de cobrir os hombros com uma saia. Ao entornar o cantaro para si, um nojento sapo, que ella não sabia como fôra poisar ahi, cahiu-lhe no casto peito, mal resguardado. Deu um grito, que seu pae ouviu, vindo depressa e encontrando-a n’aquelle desarranjo, em camisa, porque a saia lhe cahira ao chão, com o estremeção do susto. Devia ser signal de grande peccado que ella tivesse commettido. Sempre ouvira dizer que, os que não viviam em graça, encontrariam sapos no caminho. A ella acontecera-lhe peor, pois lhe cahira no seio. Esse bicho pelo qual sentira, em toda a sua vida, grande nojo, podia muito bem representar o tal rapaz loiro, que os demonios lhe haviam offerecido no sonho. Lindoria, apesar de sempre impiedosa no conselho, consolou-a: – Não seas tola, moça. Não entendes mais, é o que é. Isso de sapos é um modo de fallar” (*ibid.*: 80).

⁸⁵ Como bem assinala Maria Helena Santana, “Vocacionadas para o amor conjugal e maternal, a mulher deixa de cumprir a função que lhe destinou a natureza quando privada ou desviada desse ideal doméstico. Compreende-se por isso que as desordens femininas tenham sempre uma origem mais primária, e a paixão religiosa não foge à regra: em primeiro lugar é uma desordem afectiva, na medida em que representa uma forma de substituição falaz; por outro lado pode ser vista como doença nervosa, fronteira facilmente transponível, pois estaria inscrita na psicofisiologia do seu sexo” (Santana, 2007: 301).

Um frenesi orgânico a invadia; desejava ter ali perto a consolação d'aquella palavra límpida; sentir o forte arrimo d'aquella alma delicada e viril. Cubiçava-o com paixão, e, se adormecia, vinham-lhe sonhos carnaes em que lhe dava beijos. [...]

Como durante o tempo que elle estivera em Refuinho, tinha sido a encarregada de lhe arrumar o quarto, accordavam-se-lhe desejos de continuar a ser sua serva, para ter o goso infinito de lhe obedecer. Relembrava os sitios em que o vira resando de joelhos, com o rosto compungido, encostado á cama; a agua quente que logo de manhã, ás vezes com noite, lhe levava para se lavar; as botas engraxadas, que collocava junto da commoda; o sitio da gaveta onde lhe punha as meias e as voltas, que ella mesma engommava, ensinada pelas outras criadas, que já tinham servido ecclesiasticos. (*ibid.*: 170)

Formulado a partir da aliança cúmplice de psiquiatria e literatura, posicionando-se num ponto de observação androcêntrico e reificando, com traço quase caricatural, um paradigma essencialista de feminilidade, o diagnóstico da histeria mística consubstancia um poderoso dispositivo ideológico de catalogação biossocial. Como muito justamente salienta Maria Helena Santana,

Em conjunto, a literatura e a ciência do século XIX transformaram a histeria em figura central do discurso sobre o “outro” sexo. Com efeito, não só serviu para ancorar um conjunto de ideias preconcebidas em torno das suas necessidades e motivações (a ideia de que são carentes de afecto e protecção; de que são vocacionadas para o amor, etc.), como encorajou o discurso paternalista dos ideólogos acerca da sua nobre função social: a maternidade, a sociabilidade, a harmonia familiar. [...] Se percorrermos a história do conceito, verificamos que raramente o discurso da ciência terá sido tão conivente com a cultura androcêntrica dos seus autores. (Santana, 2007: 317-318)

Herdeira involuntária de um erotismo desorganizado que é inescapavelmente o do sexo a que pertence, desapossada do exercício de uma palavra que seja sua e coagida a exprimir-se por meio daquela que um ventriloquismo masculino⁸⁶ lhe empresta, à mulher excêntrica aos imperativos do seu género – seja ela histerica ou santa – só lhe resta enunciar enviesadamente o seu desejo, fazendo o seu corpo falar por si.

Mas a sentença mórbida da histeria, amparada por uma ciência psiquiátrica fortemente politizada⁸⁷, torna ainda audíveis, no dealbar de um novo século onde a ressaca cientista abre

⁸⁶ “All this leads us to the question of the hysteric’s – and the mystic’s – «ventriloquized body», to use Janet Beizer’s figure, chosen «to evoke the narrative process whereby woman’s speech is repressed in order to be expressed as inarticulate body language, which must then be dubbed by a male narrator»” (Mazzoni, 1996: 49).

⁸⁷ Acentua Tiago Pires Marques que “em Portugal, a psiquiatria do início do século XX foi intensamente politizada. Várias personalidades políticas da primeira linha do republicanismo eram psiquiatras ou neurologistas. Miguel Bombarda, Júlio de Matos e Egas Moniz são os mais conhecidos, mas não os únicos. Um dos elementos centrais do programa político do republicanismo era a laicização da sociedade portuguesa, sendo o clero católico e, em particular, as congregações religiosas, os seus adversários naturais. [...] Nesse período, surgiram vários trabalhos psiquiátricos patologizantes dos sentimentos e crenças religiosas. Por exemplo, em 1907, o médico e escritor Manuel Laranjeira defendeu, na Escola Médico-Cirúrgica do Porto, uma tese intitulada sugestivamente *A doença da santidade*. E, antes e depois de Laranjeira, vários psiquiatras republicanos, de António Maria de Sena a Júlio de Matos e Miguel Bombarda, dissertaram também sobre o problema do «delírio religioso», dos estados místicos e da «loucura religiosa»” (Marques, 2012: 162).

caminho ao retorno do recalçado metafísico, as inflexões de um diferendo epistemológico que conduz da fé ao saber positivo e, de novo, à fé. Os corpos amotinados pela loucura mística de Adosinda e de Rosária são, portanto, também a página onde se ensaia, para encerrar com as palavras de Teixeira de Queirós, “a procura d’um caminho entre a *crença* e o *conhecimento*, entre a *fé* e a *sciencia*” (*ibid.*: II).

Bibliografia

- ABREU, Luís Machado de (2004a). “O discurso do anticlericalismo português (1850-1926)”. In *Ensaaios Anticlericais*. Lisboa: Roma Editora, 35-68.
- (2004b). “A filosofia positiva na modelação do anticlericalismo em Portugal”. In *Ensaaios Anticlericais*. Lisboa: Roma Editora, 99-116.
- BLANCHARD, Pierre (1958). *Sainteté aujourd’hui*. Paris: Desclée de Brouwer.
- BLOCH, R. Howard (1987). “Medieval Mysogyny”. *Representations* 1-24.
- BONORD, Aude (2011). *Les “Hagiographes de la main gauche”. Variations de la vie des saints au XXe siècle*. Paris: Classiques Garnier.
- BOTELHO, Abel (1979). *Obras de Abel Botelho*. 2 vols. Porto: Lello & Irmão.
- BOTELHO, Abel (2008). *Santa Adosinda. Novella Rustica*. Tabuaço: Câmara Municipal de Tabuaço.
- CASTILHO, Guilherme de (coord.) (1983). *Eça de Queirós. Correspondência*. 2º volume. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- COMFORT, Kathleen Ann (Spring-Summer 2002). “Divine Images of Hysteria in Emile Zola’s *Lourdes*”. *Nineteenth-Century French Studies* 30.3-4, 329-345.
- CONCEIÇÃO, Alexandre da (1881). “Realistas e Romanticos. Estudo litterario a proposito da – Comedia do Campo, Scenas do Minho, volume 2º – Amor Divino, (Estudo pathologico d’uma santa) por Bento Moreno”. In *Notas. Ensaios de critica e de literatura*. Coimbra: Imprensa Académica, 103-117.
- CORREIA, Anabela Barros (2008). *O espelho deformante. Imagens do grotesco em Fatal Dilema, de Abel Botelho*. Lisboa: Faculdade de Letras (dissertação de mestrado)
- CURADO, Manuel (2010). “A medicalização do sagrado no século XIX português”. In *Congresso Internacional Ordens e Congregações Religiosas em Portugal. Memória, Presença e Diásporas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1-21.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia (janeiro de 1993). “A figura da «femme fragile» e o mito de Ofélia na lírica juvenil e no «Só» de António Nobre”. *Colóquio/Letras* 127-128, 117-134.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge-Massachusetts: The MIT Press.
- DUNN-LARDEAU, Brenda (1999). *Le Saint fictif. L’hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*. Paris: Honoré Champion.
- DUPUIT, Christine (novembre 1988). “Huysmans et Charcot: l’hystérie comme fiction théorique”. *Sciences Sociales et Santé* VI, 3-4, 115-131.
- FIGUEIREDO, Maria Vitória (2004). “O anticlericalismo em Teixeira de Queirós”. In ABREU, Luís Machado de (coord.). *Variações sobre tema anticlerical*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 121-129.
- FOUCAULT, Michel. (1988). *História da Sexualidade. I. A Vontade de Saber*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- GALLINI, Clara (Apr. 1994). “Lourdes e la medicalizzazione del miracolo”. *La Ricerca Folklorica* 29, 83-94.

- GEFEN, Alexandre (2009). “L’hagiographie, mort et transfiguration d’un genre littéraire. De G. Flaubert à P. Michon”. In KOBLE, Nathalie, SÉGUY, Mireille (dirs.). *Passé présent, Le Moyen Âge dans la fiction contemporaine*. Paris : Éd. ENS (coll. Aesthetica), 55-66.
- GOLDSTEIN, Jan (June 1982). “The Hysteria Diagnosis and the Politics of Anticlericalism in Late Nineteenth-Century France”. *The Journal of Modern History* 54, 2, 209-239.
- JESUS, Maria Saraiva de (1998). *A representação da mulher na narrativa realista-naturalista*. Aveiro: Universidade de Aveiro (dissertação de doutoramento).
- LARANJEIRA, Manuel Fernandes (1907). *A Doença da Santidade (Ensaio psychopathologico sobre o misticismo de forma religiosa)*. Porto: Typ. do Porto Medico.
- LOPES, Óscar (1987). “Inconsequências e transformações do Naturalismo”. In *Entre Fialbo e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: IN-CM, 161-172.
- MARQUER, Bertrand (2008). *Les romans de la Salpêtrière. Réception d’une scénographie clinique: Jean-Martin Charcot dans l’imaginaire fin-de-siècle*. Genève : Droz.
- MARQUES, Tiago Pires (julho/dezembro 2012). “De corpo e alma na margem: catolicismo, santidade e medicina no Norte de Portugal (c. 1900-c. 1950)”. *Topoi* 13, 25, 147-167.
- MAZZONI, Cristina (1996). *Saint Hysteria. Neurosis, Mysticism and Gender in European Culture*. Ithaca: Cornell University Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000). *O Anticristo. Ecce Homo. Nietzsche Contra Wagner*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- PIRES, António Machado (maio de 1976). “Teoria e prática do romance naturalista”. *Colóquio/Letras* 31, 59-70. (1992). *A ideia de decadência na Geração de 70*. Lisboa: Vega.
- QUEIRÓS, Teixeira de (1915). *Amor Divino (Estudo pathologico de uma santa)*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira.
- ROGER, Alain (2004). “Huysmans: Une «esthétique du cloître»”. *Revue d’Études Françaises* 9, 7-16.
- SANTANA, Maria Helena (1992). “Humores, biotipos e personagem naturalista”. In MONTEIRO, Ofélia Paiva (org.). *Poesia da Ciência, Ciência da Poesia*. Lisboa: Escher, 63-74.
- (2007). *Literatura e Ciência na ficção do século XIX. A narrativa naturalista e pós-naturalista*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SCHADE, Sigrid (December 1995). “Charcot and the spectacle of the Hysterical Body. The ‘pathos formula’ as an aesthetic staging of psychiatric discourse – a blind spot in the reception of Warburg”. *Art History* 18, 4, 499-517.
- SCHMITT, Jean-Claude (1983). “Présentation”. In *Les Saints et les Stars. Le texte hagiographique dans la culture populaire*. Paris : Beauchesne.
- SERRÃO, Joel (1978a). “Relance sobre a obra de Teixeira de Queirós”. In *Temas Oitocentistas II*. Lisboa: Livros Horizonte, 99-109.
- (1878b). “Apontamento sobre os romances de Júlio Lourenço Pinto e de Abel Botelho”. In *Temas Oitocentistas II*. Lisboa: Livros Horizonte, 111-116.
- SHOWALTER, Elaine (1993). “Hysteria, Feminism, and Gender”. In GILMAN, Sander L., KING, Helen, PORTER, Roy, ROUSSEAU, G. S., SHOWALTER, Elaine. *Hysteria Beyond Freud*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 286-335.
- TORRES, Eduardo Cintra (2007). “A multidão religiosa de Lourdes em Zola e Huysmans”. *Análise Social* XLII (184), 733-755.
- (2010). “Zola, Lourdes and the New Religious Crowd in Ideological Debates in Portugal (1894-1932)”. *Conserveries mémorielles* 8 (disponível em <http://cm.revues.org/758>).

- WALUSINSKI, Olivier (2013). "Hysteria in *Fin de Siècle* French Novel". In BOGOUSLAVSKY, J., DIEGUEZ, S. (eds). *Literary Medicine: Brain Disease and Doctors in Novels, Theater, and Film. Frontiers of Neurology and Neuroscience*. Basel: Karger, vol. 31, 35–43.
- (2014). "The girls of Salpêtrière". *Frontiers of Neurology and Neuroscience* ("Hysteria: The Birth of a Modern Enigma") 33 (2014), 1-7.

.....

RESUMO

A obsessão finissecular pela neurose mística, patente na obra de múltiplos autores naturalistas, sondou o que nessa patologização da virtude se reconhecia como expressamente sexuado e, portanto, reconduzível a uma psicofisiologia especificamente feminina. Amparado por estereótipos essencialistas de gênero, o diagnóstico da histeria facultava, mormente nas suas interseções com o misticismo feminino, um poderoso dispositivo ideológico de catalogação biossocial que a ficção literária não deixou de ecoar. Propõe-se, no presente trabalho, um reexame das relações entre histeria e santidade, a partir da análise de duas narrativas naturalistas: *Santa Adosinda*, de Abel Botelho, e *Amor Divino*, de Teixeira de Queirós.

ABSTRACT

The *fin-de-siècle* obsession for mystical neurosis, conspicuous in the work of innumerable naturalistic writers, has intentionally highlighted what in that pathologization of virtue appeared as unquestionably gendered and could hence be ascribed to a specifically female psychophysiology. Drawing from essentialist gender stereotypes, the hysteria diagnosis has acted, particularly when interrelated with female mysticism, as a powerful ideological tool of biosocial cataloging which literary fiction has predictably echoed. In this article, we seek to reexamine the relationship between hysteria and sanctity, as represented in naturalistic fiction, by focusing on two paradigmatic novels: Abel Botelho's *Santa Adosinda* and Teixeira de Queirós's *Amor Divino*.



Metamorfoses da santidade de um santo irrequieto. “Como um vento de morte e de ruína”: disforias anterianas

PALAVRAS-CHAVE: disforia, paráfrase poética, dualidade, mutação, santidade.

KEYWORDS: disphoria, poetic paraphrase, duality, mutation, sanctity.

Se a semelhança com Deus devolve ao Homem a santidade de forma ontológica, este ato purificador se intensifica na vocação à poeticidade para uma vida voltada ao confronto entre a interioridade e a executabilidade de um proselitismo, também, político e idealista. A recepção da graça pela expressão poética e da aplicabilidade pragmática de concepções sócio-políticas engendra uma dualidade conflitante no ser que à semelhança do divino se biparte entre a ação e a doutrina. Esse conflito se parece com o sacrifício da divindade e cresce na oração-poesia, nos atos de virtudes engajados na consagração dos santos sacramentos durante a visibilidade pública. Quanto a isso é que se vislumbra a dita santidade de Antero de Quental, pela voz de Eça de Queirós.

Ao se sobrevoar as palavras de Antero, avista-se, pela experiência da leitura e da interpretação, ou pela paráfrase poética, a recomposição dos estatutos de sua poética e assim deparamos com ...

O cavalheiro andante dos sonhos e dos meandros do pensamento, por desertos sob sóis e noites, que às escuras discorre os seus versos num mundo, seu, exangue. Qual o calvário a ser perscrutado por esse paladino do amor, que busca anelante o Palácio Encantado da Ventura?

Conheceu a Beleza ideal, e também, imortal e assim do alto do mais alto píncaro, a olhar o mágico mar ancestral e mudo, consagra o seu minguar, fundindo-se com a luz que jorra de seus ritmos interiores. Atônito pede às musas a forma pura, a ideia mais nítida, mas tropeça nas sombras em projeção da matéria impura na busca de linguagens do devir poético.

A imperfeição se lhe apresenta num encontro mágico e tenebroso, transmutada na fronteira do essencial desafio da expressão.

Em suas mãos a pena vacila sobre a folha ainda branca, o coração pede, a mente ordena, o verso sai-lhe em sangue, em gotas. A derrota, traiçoeira, o apavora, soluça ... a mão aperta o peito e num gemido pranteado irrompe no azul purificado pelo desejo escritural tão pestilento. Inaugura uma nova visão do infernal. Arrebatado, num largo voo, seu verso titubeia e sai da tinta tal qual um hálito rude e queimador.

Agora a natureza apresenta seu rebento “com a mão seca e fina da velha raça”, no dizer de Eça de Queirós, e eis o poeta, esbelto em sua natureza corpórea, que lhe dava beleza física, além de ser psicologicamente o carteiro do ideal, aquele que encarava as suas contradições de santo e homem e metamorfoseava a sua vida em alternâncias de momentos de meiguice e de rudeza diante do pasmo daqueles que o circundavam. No entanto, a influência sobre os companheiros, reflexo de uma extraordinária inteligência, e de um caráter petrífico e retilíneo, nada o fazia ficar indiferente aos humildes e às vicissitudes da pátria e assim sua mente se dilacera e a voz sussurra ondulante lenta e terna... (cf. Bandeira, 1942: 14).

Antes vivesse na floresta dos sonhos. O pensamento dorido, este sim, o pode conduzir a regiões insólitas, vago esquecimento que o conduz à fantasia. Mutante santidade de calma num dado momento, repleto de místicos desejos que o enlouqueceram: era o nirvana búdico que sua alma de artista procurava? ... a imensidade dos abismos espirantes. Que ermo espaço se lhe apresenta nessa viagem sem volta? O amor à escrita acalma-lhe o ser. A verdade onde está?? Onde está a santa verdade?! Só encontra o nada, num fundo de poço úmido e morno! Ruína!

Constrói em projetos de metamorfoses metafóricas transitáveis pelas grandes mitologias da poesia passional, tais como a Dor, o Desalento, a Dúvida, a Morte, a Pátria e o Desespero (cf. Fontanille & Zilberberg, 1998: 383), ainda o seu temperamento revolucionário empreende outras investidas do Ideal à procura de uma coerência, de um equilíbrio, desconcertantes, no entanto, o santo fraqueja, fracassa no medo à loucura.

Tudo isso se projeta num discurso lírico com características centralizadas no desdobramento do imaginário, na transmutação da gênese em apocalipse do abismo entre a vivência santificada e a vivência intelectualizada. Estes sim, dois sujeitos simbióticos marginalizados pela afetividade das semióticas das paixões fundamentadas no espaço passional e patêmico do texto e dos estados de alma, no embate entre a ação e a paixão, entre o agir e o sofrer e entre a razão e o sofrimento.

Se houve paixão, esta foi solitária, plena de desatinos que o seu poema revela com marcas do vivenciar que pelo verso mantém a contrução de um precipício actancial favorecido por uma verbosidade, um versalizante da semântica das disforias.

A Justeza da Idéia isola-se em tons de conflito de uma individualidade que apelava para a santidade de caráter e postura. Resvala na “santidade tradicional, voltada para a transcendência

ao humano e por uma santidade nova, revolucionária, constantemente unida ao poeta e aos símbolos ou emblemas da razão, da luz, do sol” e assim para tanto (Saraiva & Lopes, s.d.: 861).

Não houve nenhum filósofo, transmutou-se no poeta da dor ôptica ... Esta, a dor de toda a humanidade que seus versos tentaram abarcar. O verbo, a palavra, o som fremente morrem na garganta, mas rescuperam-se no soneto. Ah! a idolatria da forma primorosa de versejar. Cantar as urzes deste calvário, da existência, da inquietude, da ansiedade, do pulsar do coração no ouvido, ouvir o som surdo das arritmias. Agora a testa está fria, o poeta olha pela janela, o casario contorna a rua e desaba no atlântico. Quantas ilhas ao seu redor e atrás delas do mundo, mas qual o mundo que ele quer, a miragem?!

Que suplício é a febre deste Ideal, que o consome. O gênio da morte recolhe-o, leva-o amparado até ao Palácio da Ventura e da desventura de existir. Ruína! Que Fado é este, carregar este corpo, esta alma, esta dor e este pensar que é fogo e é luz nesta noite tão amada dos sobressaltos. Os sonhos, ah! os sonhos, o que é a vida? Que rebuliço é este, nesta santa madrugada? Resta agora, pouca luz, somente a da candeia. Larga a pena, abandona o papel, percorre o quarto. Esta é a antemanhã do nada que se aproxima, este é o tempo abismal, e esta uma cabeça que arde. Cruelmente o ânimo se extingue ... o dia se aproxima!

Procura a razão de tanta nulidade: Diderot, Herder, Rousseau, Goethe, Schiller, Kant, Sócrates, Hegel ... a identidade do ser e do saber. Agonia do conhecer, reconhecer o tempo que subordina todos os seres às leis da razão. A razão! Que é então conhecer? Qual é a natureza do sujeito pensante? O aniquilamento, a destruição de tudo? Antes não tivesse nascido!! Silêncio ...

O crítico Fidelino de Figueredo reflete uma das metamorfoses da sequência anterior. “O hegelianismo, nebuloso e às vezes astucioso iniciou Antero na especulação metafísica, para que era superiormente dotado, deu-lhe forças de luta para construir um novo credo, após o terremoto da fé tradicional, e, com essa sua inflexão democrático-social e humanitária, deu-lhe também estímulos para a ação otimista” (Figueredo, 1942: 93). No entanto é Deus que ele procura, vê-lo, olhá-lo, observá-lo. Ainda Fidelino: “Neste período, o sacrifício de Jesus já não lhe parecia inútil, como antes, porque Jesus era agora o avô longínquo de todos os revoltados” (*ibid.*: 93).

Mas é a transcendência da matéria que ele procura e outra metamorfose se desencadeia na séria poética do autor ...

Ah! Deus! Se Deus fosse possível, seria este ser que vos fala, absolutamente livre. Tudo é tão real e irreal ao mesmo tempo, absolutamente verdadeiro e falso ao mesmo tempo?! Onde estará a plenitude, no cantar?! Só pela razão o homem é verdadeiramente. Somente reinam os resquícios do Sofrimento, da Paixão, da Dúvida e do Mal em Torrentes de Dor que nunca param, nunca cessam! As súplicas tomam formas no verbo velado, o poeta é o silencioso intérprete sangrando das coisas invisíveis. Será a dor invisível?! O desengano foi demais, existir foi demais!!

A compreensão, ou melhor, a busca da compreensão de um Deus longínquo da História do Homem e da humanidade, como então reescrevê-la? Se a estrutura celeste se afasta cada vez mais em consonância com um *Deus otiosus*, retirado da criação por vontade própria, afastado das questões que são tantas, como sentir, então, a sacralidade da vida a ser redescoberta, pelo Ser, pela Dor ou pela Morte?! (cf. Eliade, 1992: 103).

Da Santidade e suas mutações vai-se à liturgia de ser outros papéis na cultura e na experiência vivencial íntima, na desenvoltura nunca alcançada, na busca com desconcertos e desempenhos úteis, no fracasso e no insucesso. A luz do ideal sempre a alcançar e nunca alcançada, a irretudibilidade pessoal, a face das imperfeições, as figuras e suas transmutações aos olhos da criação intelectual poética, veiculada pela habitual passagem pela rua até aquela praça, testemunha transcendental da indisposição contemplativa, e ele a se esquivar dos semblantes daqueles transeuntes que passam ... passam como efigies sem recuperação, brutalmente parte, abdica ... a metamorfose é agora mutação do físico e da mente (cf. Coutinho, 1978: 21-22).

Restam-lhe a perplexidade, a realidade, o real, a ficção, a cegueira, a esterilidade, a demolição, a outorga do viver, a face a ser vista e a fisionomia nunca revelada, em busca de um não-ser e ser registrado num vasto repertório de escrita metafórica das quimeras, da identificação com a morte, de um olhar desenxistenciador, a propor um tempo a abismar-se, para tanto a nominalidade das dores no texto e no tempo da escrita repostam-se à homologação de um desfecho na figura do Silêncio (cf. *ibid.*: 183).

Neste momento, no corredor a luz da manhã percorre as paredes e o chão. Ouvem-se passos sepulcrais ...

Ela aparece, penetrando estática no recinto. Depois de tanta luta, o sossego ... Descansa em paz o seu coração, o coração, este tão combalido, vagabundo, deserdado ... as portas abrem-se em ouro para toda a rua. Um longo suspiro resignado ecoa no silêncio e na solidão. A solidão, companheira dos lastimosos, dos cativos do indecifrável mistério do existir ... que largo vôo o espera para penetrar jubiloso na esfera onde vivem as almas que se adoram ... Sorte daqueles que moram livremente entre os astros, numa eterna primavera ... Para ele não! O corpo uma prisão! Para fugir num raio de luz não há tempo ... Despedida, Ruína! ... Tudo Ruína! ... um pouco mais de Razão e a alma será livre, mas é submissa do sonho! ...

Clamar, Óh! Deus grande, óh Deus forte ... Óh! Deus terrível! ... Antes não tivesse nascido ...

Segue erecto por toda a rua, caminha lentamente, convicto ... Conclusão: o poeta é um triste, a tristeza é da poesia ... O Gênio da Noite o acompanha ... a praça ... é lá!

Os que amou onde estarão, idos dispersos, arrastados nos giros dos tufões, levados, como em sonho, entre versos, na fuga, no ruir dos universos. Para um momento ... lá está a praça esperada ... onde haverá flores e encantos e também o pó e as cinzas ... tudo tão claro como a luz e a primavera como o mundo, as sombras e os quebrantos ... porém os sentimentos, estes sim, penam, torturam-se repetidamente.

A santidade nova de Antero esse Santo irrequieto devoto da renovação do mundo, do mundo português finissecular, era a santidade no dizer de Eça, do imenso da verdade, da vasta obra em profundidade. Santidade de um messias advindo, revivido e condutor, em trâmites metamorfosados de justiça e bondade, cativante e rebelde, misto de bondade e explosão, desbravamento e reconhecimento, forças de atração e repulsão ... “a lira divina de sete cordas” ... amaldiçoada pela Luz e pela Escuridão, homem do seu tempo, e do sem-tempo ... atemporal em tudo, infinitamente vivo e cru.

E assim, na mão de Deus, na sua mão direita, descansou afinal este coração, sobrevivente do Palácio Encantado da Ilusão, desceu a passo e passo a estreita escada da resolução. Carregava nas mãos flores mortais, também se enfeitou com elas de maneira transitória e imperfeita ... Agora tudo são selvas, mares e areias do deserto ... Dorme Antero, dorme enfim teu sono, teu coração está liberto finalmente. Dorme Antero, dorme na mão de Deus eternamente!!

Bibliografia

- BANDEIRA, Manuel (1942). “Prefácio”. In *Sonetos Completos e Poemas Escolhidos*. Seleção, revisão e prefácio de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Livro de Portugal.
- COUTINHO, Evaldo (1978). *A Visão Existenciadora*. São Paulo: Perspectiva.
- ELIADE, Mercea (1992). *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes.
- FIGUEREDO, Fidelino de (1942). *Antero*. São Paulo: Departamento Municipal da Cultura.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude (1998). *Tension et Signification (Philosophie et language)*. Sprimont – Belgique: Mardaga.
- QUENTAL, Antero (1886). *Os Sonetos Completos de Antero de Quental*. 1ª ed. Porto: Livraria Portuense de Lopes.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1994). “A Geração de 70”. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. VI. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.
- SARAIVA, Antonio José & LOPES, Óscar (s.d.). *História da Literatura Portuguesa*, 5ª ed. corrigida e aumentada. Porto: Porto Editora.

.....

RESUMO

Através do mote “Como um vento de morte e de ruína”, foi discorrido um texto polifônico e polidiscursivo, no qual aparecem, dentro de uma ordenação motivada e parafrásica que procurou mostrar o clima disfórico dos sonetos de Antero de Quental, amostras das metamorfoses dos grandes momentos da poesia do poeta-Santo, bem como a dramatização poética dos últimos momentos de sua vida.

ABSTRACT

Through the moto “Like a wind of death and ruin,” a polidiscursive and polyphonic text was built, in which appear - within a motivated and parafrastic order that shows the dysphoric tone of Antero de Quental’s sonnets - samples of the metamorphoses of the great poetry moments of the Saint-poet, as well as the poetic drama of his last moments.



Orbe celeste: histórias da perfeição

PALAVRAS-CHAVE: Santidade, ficção, peregrinação, psicomaquia, literatura barroca.

KEYWORDS: Holiness, fiction, pilgrimage, psicomaquia, Baroque Literature.

" – um homem sou só, de carne e osso – "

CAMÕES, Canção V

"Casos, opiniões, natura e uso

Fazem que nos pareça desta vida

Que não há nela mais que o que parece."

CAMÕES, Soneto "Correm turvas as águas deste rio"

A conferência inaugural do Colóquio "Metamorfoses da Santidade", apresentada por José Carlos Seabra Pereira, com o título "Camões e os caminhos difíceis da espiritualidade", levantou um conjunto de questões que puderam tornar-se pano de fundo para a minha intervenção e, sobretudo, para este artigo, tendo em conta a reincidência desses motivos da poesia camoniana na literatura posterior. Com efeito, a demonstração da "ânsia de perfeição", conjugando o Belo e o Bem, a valorização do "conhecimento", a presença constante do dualismo, estruturando múltiplos pares opositivos, são o ponto de partida para considerar o dissídio íntimo, o diálogo interior e a auto-superação, perante o absurdo e o desconcerto metafísico da poesia camoniana, que não será só ético e social.

A passagem da literatura maneirista para a literatura barroca operou uma sistematização deste dissídio, no sentido da sua aceitação como "dado adquirido". Se este "acordo tácito" sobre a evidência das dicotomias interiores não invadiu completamente a poesia, pelo menos a sua certificação marcou o percurso da produção ficcional, sobretudo a partir das obras de Gaspar Pires de Rebelo, acentuando-se através do século XVII, acabando por se considerar como norma da ficção alegórica nos finais de Seiscentos e primeira metade do século XVIII. A abordagem desta questão tem a ver com o processo de validação e legitimação da ficção romanesca barroca, que obedeceu à conjugação equilibrada do *prodesse* e do *delectare*, resultando numa vasta produção de novelas morais e exemplares (Augusto, 2010).

Na sua extrema condução dos comportamentos, espartilhados entre o vício e a virtude, condenando o primeiro, louvando o segundo, a ficção foi adquirindo contornos programáticos, constituindo, no conjunto da produção espiritual barroca, um vasto manual para esse estado de conformidade entre a vontade do homem e a vontade de Deus a que chamamos “santidade”. A procura desse estado de beatitude, forma maior de ultrapassar a fragilidade humana, implica um estado de perfeição, um estado que transcende a dimensão humana e aproxima o homem de algo maior, para além da contingência da vida e da morte. Este percurso para a santidade, que acontece quotidianamente, ganha na literatura espiritual barroca, contornos quase épicos e heroizantes, mercê das grandes alegorias, da *peregrinatio* e das *magnae pugnae*, que o compõem. Mas se não é quotidiano na aparência e no discurso retórico, é definitivamente um processo levado a cabo ao longo das horas, dos dias, da vida humana.

No primeiro artigo que publiquei na revista *Teografias* (Augusto, 2012a: 197-207), com o título “*Guerra Interior: conversão e alegoria*”, comentei esta obra, a *Guerra Interior*, do Padre Matias de Andrade, que se situa entre o tratado espiritual e a novela alegórica. Este manuscrito guardado na Biblioteca Municipal de Viseu D. Miguel da Silva, em Viseu, entretanto publicado pelo Centro de Literatura Portuguesa (Augusto, 2012c), muito importa para esta questão da santidade e das metamorfoses interiores. Com efeito, a feliz conjugação de géneros, de narrativa alegórica com tratado espiritual, permitiu aliar a sedução da alegoria com a utilidade dos preceitos doutrinários e morais. Relembro a história do soldado, perturbado com acontecimentos infelizes, que um Companheiro, eventualmente o seu Anjo da Guarda, levou para dentro de si mesmo por artes de um licor. Dentro de si, juntamente com o Companheiro, que o instruíu sobre cada passo da Cidade do Bem e da Cidade do Mal, assistiu à feroz batalha entre os seus próprios vícios e virtudes, tudo acompanhado de grande erudição teológica, contexto essencial para este entendimento tão antigo da vida como luta e peregrinação interiores.

Um dos aspetos da ilustração deste combate que mais importa considerar tem a ver com a insistência do Companheiro no exercício diuturno da “guerra interior” como forma de traçar o rumo mais seguro para a santidade:

Suponho não ignorais diz a Sagrada Escritura, por boca do Santo Job, que a vida do homem é ùa contínua guerra, *militia est vita hominis super terram* [Job, 7:1]. E falando do homem indefinidamente, vem a dizer que a vida de todo e qualquer homem é guerra. (*Guerra Interior*, 2012c: 56)

É este exercício constante, que decorre do conhecimento interior mais aprofundado e de uma nova consciência de si mesmo, da sua relação com Deus, com os outros e com o mundo, que conduz a uma alteração radical, a uma metamorfose irreversível. Também esta mudança, esta “conversão” sentiu o Soldado, nos últimos capítulos, depois da partida do Companheiro:

Vendo, pois, o nosso Soldado que se lhe tinha absentado seu amável Companheiro e que, privado da sua companhia, não tinha mais que fazer naquela soledade, se resolveu a voltar para a Praça donde saíra, mas tão mudado e tão outro que ele mesmo a si se desconhecia. Ia revolvendo

miudamente na memória as maravilhas que lhe sucederam naquele bosque, e desfazia-se em louvores de Deus pelos benefícios que ali lhe tinha feito. Fazia protestos e resoluções firmíssimas de ser dali em diante fiel Soldado de Cristo, exercitando-se na guerra interior daquele modo que o seu director lhe havia ensinado, e de batalhar nesta espiritual guerra com toda a valentia até alcançar perfeita vitória. E ocupado enfim destes pensamentos, chegou às portas da fortaleza quase alienado e sem saber como. Entrou para dentro e aqui cresceu de novo o seu assombro, parecendo-lhe que tudo ali estava mudado. Em nada do que via, e que de antes costumava dar-lhe alívio, podia agora achá-lo, porque estava o paladar do seu espírito totalmente outro. Andava na Praça como vendido, sem que a conversação dos amigos e os mais divertimentos, em que se entretêm os soldados, pudesse dar-lhe algum gosto, antes pelo contrário lhe causavam tal tédio que não sabia como havia de viver no mundo. Esforçava-se quanto podia por não parecer indigesto e pesado aos companheiros, pelo que não deixava deles dar conversação, mas que importa, se no meio dela se abstraía, ficando como alienado, de sorte que os que o tratavam não podiam deixar de advertir nele uma protentosa mudança, que os mais deles qualificavam por uma profunda hipicondria. Obrigados desta apreensão, inventavam quantas cousas lhes ocorriam para o divertirem e alegrarem como seus fiéis amigos, de balde porém era toda esta sua deligência, porque não eram a propósito aqueles remédios para curarem a profunda e amorosa chaga que no coração do seu amigo tinha feito a seta do divino amor. (*Guerra Interior*, 2012c: 200-201)

Este desenvolvimento da espiritualidade, da consideração da santidade como alvo possível à alma humana, mesmo na sua vida terrena, não é possível sem a ponderação do homem sobre si mesmo. Sobre esta matéria, diz também, na *Guerra Interior*, o Companheiro ao Soldado:

Havez de saber (proseguiu o incógnito Companheiro) que a maior desgraça dos homens do mundo é não se conhecer cada um a si mesmo. Esta é a origem de todos os danos e desgraças, assim comuas da República, como particulares de cada indivíduo. Por isso os Filósofos da Antiguidade, que melhor discorreram, puseram por primeiro princípio e preliminar de toda a sabedoria este documento: *Nosce te ipsum*, conhece-te a ti mesmo. (*Guerra Interior*, 2012c: 59)

Essa consciência de si mesmo é uma das premissas básicas de todo o desenvolvimento espiritual do homem, espaço interior onde acontecem as metamorfoses necessárias. Este percurso, que tem lugar na existência humana, feito de oposições, avanços e recuos, está representado em cada obra da ficção alegórica barroca.

As alegorias de Alexandre de Gusmão, de Nuno Marques Pereira, de Soror Maria do Céu, de Soror Madalena da Glória, autores de mais renome neste género ficcional, desenharam esse caminho. Trata-se de obras incontornáveis, dentro deste género, como, respetivamente, a *História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito* (1685), o *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (1728 e 1733), *A Preciosa* (1731), os *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio* (1736), a Segunda Parte de *Brados do desengano* (1739), *O Reino da Babilónia* (1749), deixando de referir aqui as obras mais breves de Soror Maria do Céu, as metáforas e os apólogos.

Uma das conclusões possíveis, depois da leitura atenta destas longas novelas, e tendo em conta a atitude do Soldado da *Guerra Interior* do Padre Matias de Andrade, tem a ver com o

facto de a “conversão” só se tornar possível depois do momento singular da metamorfose interior. Conclui-se ainda que esta conversão implica a terrível e imprescindível naturalidade do ato que separa a inconsciência da consciência, como se, vendo para lá do espelho –retomando as palavras de S. Paulo, na Primeira Carta aos Coríntios (13: 12): *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad facie*,– se tornasse impossível o retorno ao reino da sombra.

Trata-se de uma transformação interior, mas concretizada por metamorfoses alegóricas que pretendem fazer ver à protagonista a suprema diferença entre aparência e verdade. Este primeiro entendimento de “metamorfose”, relacionada com a transmutação quase mágica, súbita e didática, dos espaços, é um procedimento exemplificado em vários episódios das novelas referidas.

Em *A Preciosa*, de Soror Maria do Céu, datada de 1731, é fundamental a metamorfose dos Jardins de Delcídia, no capítulo VII, que na *Declaração desta moral allegoria*, se identifica como a alegoria da “Delícia Humana” (1990: 92-93). Depois do maior encanto provocado aos olhos de Preciosa, com uma descrição exuberante e ostentadora de beleza e riqueza, a transfiguração do espaço e das personagens revela a realidade escondida pelas cores da ilusão persuasora. Mostrando-se em toda a sua grotesca fealdade, a redução do brilho e da cor a sombras potencia o regresso ao caminho certo da virtude:

Estendeu a atemorizada Dama os olhos ao jardim para os retirar de tantas mortes e viu as flores trocadas em espinhos; as árvores nuas de toda a gala; a lapa, erário das riquezas de Delcídia, desfeita em terra com todas as riquezas; as fontes correndo a lágrimas, e a que dos bens do vale tinha o nome, mudados os cristais de suas águas em asqueroso lago [...]. Assim se revelava nas hediondas correntes a lastimosa transmutação do cauteloso jardim. (*A Preciosa*, 1990: 93)

Esta mesma transformação *a contrario* ocorre com o “palácio da glória do amor humano” (1990: 141-142), com o “palácio do Engano” (1990: 175-181), com as grandezas do Vale de Lágrimas (1990: 199-202), em todos eles se mostrando o ilusão do engano e a onnipresença do desengano (Augusto, 2012b).

Quase no final da novela, ocorre ainda uma metamorfose substancialmente diferente, que tem lugar no Palácio de Aspérrima, espaço descrito no capítulo XVIII, colocado entre penhas ásperas e rudes. Nesse espaço, onde Preciosa se devia penitenciar pela irresponsabilidade e pela inconstância que marcaram a sua peregrinação humana, o paraíso celeste revela-se no espelho das águas claras do rio. A rudeza transforma-se na glória imaginada do Paraíso, servindo de consolo e de esperança para Preciosa neste seu tempo de santificação:

Tudo o que vedes neste espelho, disse Aspérrima, é o que é; tudo o que olhais neste deserto não é o que parece. As asperezas desta soledade valem tanto para com ElRei e sua Corte que faz das lágrimas, pérolas; dos espinhos, flores; da terra, oiro; das peles, brocados; e das mulheres que aqui assistem, serafins, pagando-lhes assim (porque tudo é possível a seu poder) o passarem em seu serviço o rigor dos espinhos, a aspereza das peles, o amargo das lágrimas, o desabrigo do deserto, por pelejarem contra seus inimigos. (*A Preciosa*, 1990: 260-261)

Todas as novelas alegóricas apresentam episódios deste género, fazendo com que a metamorfose, concretização da passagem do Engano ao Desengano, venha a constituir um dos procedimentos e um dos efeitos de maior peso na economia da narrativa.

Na novela *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio*, também de Soror Maria do Céu, publicada em 1736, a metamorfose torna-se evidente no próprio título, mas comprova-se na divisão entre o *Vergel do Pastor* e o *Bosque do Caçador*: de um lado, a luminosidade de um jardim que se projeta para além do imediato, do outro, a sombra e a ruína da beleza apreendida pelos sentidos. Este “jardim da ilusão”, com o caçador e as suas ninfas, seduziu a Peregrina, mimando-lhe os sentidos, mas nele assistiu à ruína de cada um dos ídolos do Bosque, cada um deles descrito emblematicamente, com os adereços e respetivas letras (a nobreza, a formosura, a discrição humana, a esperança do mundo, a riqueza e o amor-próprio), acabando cada um reduzido à sua verdadeira dimensão, transformados em serpentes, desfeitos em terra, em ar e em “nada” (1741: 30-103). Também Soror Madalena da Glória recorreu a esta mesma configuração alegórica na *Segunda parte de Brados do Desengano*, publicada em 1739. A descrição do Palácio de Trimena realça os aspetos ilusórios, a artificialidade das figuras e a vanidade dos mitos, mas ainda mais espetacular é a descrição antagónica de dois palácios, o Palácio do Desengano e o Palácio do Engano, e a redução deste a cinzas por um foguete disparado do palácio contrário.

O jogo constante da aparência e da verdade, o efeito dramático da revelação, transformando a exuberância fingida e sedutora em fumo, pó, sombra e nada, acentuam o jogo anti-tético entre o Bem e o Mal e orientam a prefiguração da alma no seu caminho para a morada eterna. Mais uma vez o efeito estético intensifica o efeito persuasor.

A partir deste elenco, parece-me legítimo considerar dois tipos de metamorfose no contexto da ficção alegórica barroca. Por um lado, como foi visto através dos exemplos, é necessário ter em conta a metamorfose como procedimento retórico, de claro efeito visual, estratégia eficaz no confronto entre Bem e Mal. Por outro lado, torna-se evidente que a literatura espiritual barroca assenta num outro processo de metamorfose, com outros contornos, evidente em cada tratado e em cada novela, seja de carácter exemplar, moral, ou mais visivelmente alegórica. Esta metamorfose tem a ver com o percurso a ser feito pela alma humana, de aprendizagem e amadurecimento, de desprendimento da vaidade e da vontade própria, de substituição do amor-próprio pelo amor a Deus. Trata-se de um caminho de peregrinação, inerente ao conceito do *homo viator*, de aprendizagem, correspondendo ao tempo da vida humana, capaz de garantir a recompensa da felicidade eterna ou de conduzir a alma às penas do inferno.

A relação entre a ficção moral e os tratados espirituais torna-se evidente na sua complementaridade: como se os tratados espirituais definissem um percurso teórico, de doutrina e teologia, a ser concretizado pelas figuras na ficção espiritual.

Passo ao comentário da novela escolhida para exemplificar este processo. Publicado em 1742, em Lisboa, na oficina de Pedro Ferreira, com o pseudónimo de Leonarda Gil da

Gama, o *Orbe Celeste adornado de brilhantes estrelas*, de Soror Madalena da Glória, foi considerado como conjunto de apólogos, por Frei Estácio da Santíssima Trindade, na Licença do Paço dada em 1741. Tendo em conta o conjunto da produção das duas irmãs do Convento da Esperança, Soror Maria do Céu e Soror Madalena da Glória, já referida neste trabalho, esta designação de “apólogo” podia apontar para uma configuração alegórica das histórias de cada um dos capítulos da obra, mas o *Orbe Celeste* não é estruturalmente uma alegoria (Augusto, 2010: 355-360). Contudo, se não o é, ainda assim participa dos desígnios atribuídos à novela exemplar, moral e alegórica, sobretudo no que diz respeito à associação da fruição estética com a utilidade edificativa dos conteúdos. Como afirma o Doutor Fr. Luís Nogueira, manifestando a sua maior admiração, na primeira Licença do Santo Ofício, tornava-se fundamental conjugar o mover e o persuadir:

Asim o merecem os pensamentos delicados, e sublimes, as ponderações graves e acomodadas, o espirito fervoroso com que a Autora não só move, mas eleva; não só convence, mas persuade o caminho para o Ceo, asim pelas razões que propoem à consideração, como pelos eizemplos, e interceção dos Santos, que oferece à veneração, e imitação.

Desta forma, o conjunto dos acontecimentos narrados, as histórias de santos, as composições poéticas do *Orbe Celeste*, são aspetos que constituem um leque variado de matéria centrada no tema do desengano, visto como estado de espírito necessário à conversão da vida mundana à vivência espiritual. Esta matéria está arrumada em dezoito sequências, chamadas “Dias”. A sua interligação é conseguida pela presença e pelas reflexões da protagonista Marfiza, e em função da sua educação espiritual decorre a série hagiográfica, subordinada à vida exemplar de cada santo escolhido como modelo para o respetivo dia.

Situado um cenário campestre, entre o mês de agosto e o início do inverno, estilizada a natureza em metáforas, o percurso de Marfiza ganha claros contornos alegóricos: pode ser entendido como uma representação da alma humana na sua vida terrena, desde o engano da vaidade e sedução das coisas do mundo até ao reconhecimento do seu pouco valor e da necessidade de colocar a aspiração em mais alta esfera. Esta evolução moral nasce do contato, em cada um dos dias, com situações e personagens que exemplificam o desengano ou, de alguma forma, obrigam a demorada meditação sobre a matéria.

Com o primeiro dia, dedicado a Santo Agostinho, dá-se início à longa apresentação. Assim, numa formosa manhã de Agosto, Marfiza, “que retirada da Corte vivia em uma quinta de que era senhora” (*Orbe Celeste*, 1742: 2), prolongou o passeio pelo campo e sentou-se junto ao remanso do rio. Aí, observou surpreendida o alto voo de uma águia que, atingida pelo fogo de um caçador, se despenhou no rio. Quando interrogou o caçador sobre o acontecido, este remeteu para a soberba da águia, estabelecendo pontes de ligação com a “Águia africana”, dissertou sobre o dia de Santo Agostinho, sobre os sucessos da vida deste santo e, sobretudo, sobre a sua conversão. Depois, interpelou a ave morte, com palavras de lamentoso desengano, reconhecendo nela a metáfora evidente da vaidade humana:

[...] que a vida é nuvem que corre, fumo que se desvanece, flor que se murcha, luz que se apaga, eizalação que no ar se desmancha, e onda que quando, montanha de neve se divisa, humilde escuma se desfaz; de que presumem logo gerarquias, se tão depressa as transformam as mortallas; que homem pode haver que seja senhor da sua duração sem o sobressaltar o temor do seu fim? (*Orbe Celeste*, 1742: 6-7)

Depois deste discurso de evidente acumulação metafórica, o caçador partiu, como personagem que deixa um cenário, cedendo o lugar aos figurantes seguintes. Ficando sozinha, Marfiza sepultou a águia, junto de um cedro, onde gravou um epitáfio que reforçava a lição da efemeridade da glória humana:

Pára, errado caminhante
E nessa urna verás,
Toda a majestade em cinzas,
toda a vaidade em ar. (*Orbe Celeste*, 1742: 9)

Esta lição evidente sobre o desengano está reforçada nas quatro oitavas compostas no tempo que demorou a regressar a casa, contrapondo o “apólogo da águia real” à santidade de Santo Agostinho, que “soube a Glória merecer amando”:

Ese voo, que elevas presumida,
Esa altivés, que nas Estrelas toca,
Esa vaidade, com que o engano lida,
Ese esplendor, que a preunção provoca,
Ese esperar tão dilatada vida,
Esa porfia, que à fortuna invoca,
He flor, he fumo, he vento, he nada tudo,
Sendo ese nada hum dezengano mudo. (*Orbe Celeste*, 1742: 10)

Conjugando os apólogos¹, representados diante de si, como cenas escolhidas para sua edificação moral, com a hagiografia², Marfiza resolveu aproveitar os ensinamentos que podiam provir destes acontecimentos acidentais a que assiste, “que não há acasos sem fins misteriosos”.

A estrutura deste capítulo, apesar da apresentação inicial, vai repetir-se em cada um dos outros: diante de Marfiza, desfilam sequências, decorrem acontecimentos, apresentados

¹ Apólogo da Águia Real, Apólogo das sedas, Apólogo do Toiro, Apólogo *do cisne*, Apólogo sobre a Pega, Apólogo *das alcachofras*, Apólogo *da águia*, Apólogo *das rosas*, Apólogo *das sortes*, Apólogo *das turcas*, Apólogo *das açucenas*, Apólogo *dos espinhos e da açucena*, Apólogo *da aspide e da rosa*, Apólogo *do monstro marinho*, Apólogo *do cravo*, Apólogo *das maçãs*, Apólogo *do trovão* (coloquei em itálico os nomes que atribuí aos apólogos que não estavam com título).

² Dia de Santo Agostinho (1), Dia de São Francisco (12), Dia de São Paulo (21), Dia de São Pedro (29), Dia de Santo António (38), Dia de São João Baptista (50), Dia de São João Evangelista (62), Dia de São Vicente (78), Dia dos Santos Mártires, Máxima, Júlia e Verissimo (90), Dia de São José (102), Dia de N. Senhora da Conceição (112), Dia de Santa Clara (129), Dia de Santa Ana (141), Dia de Santa Rosa de Lima (150), Dia de Santa Pelágia de Antioquia (159), Dia de Santa Rosália de Palermo (168), Dia de Santa Maria Madalena (179), Dia de Santa Bárbara (194).

como pequenos casos, em que a protagonista procede à interpretação moral do sucedido, estabelecendo analogias com a vida do santo daquele dia, implicando uma relação constante entre desvio e louvor da virtude extrema que conduz à santidade.

Um outro capítulo que se impõe pela história de conversão, ensaiando outra história de santidade e mostrando como a mesma estrutura se repete de um para outro capítulo, é o terceiro, Dia de S. Paulo, com o “apólogo do touro”. Neste dia, saiu mais uma vez Marfiza para o seu passeio no campo:

[...] quando viu que, desgarrado do monte, atravessava o vale hum furiozo Toiro, que amiaçando estragos, e respirando incendios, fazia estremecer os mais robustos monstros, e para atalhar-lhe a fúria o seguia hum menino, fiando da debil força do seu braço o tiro de huma pequena pedra, que trazia na mão, e acertando-lhe com ella na armadura da testa, o derrubou na terra sem vida, perdida toda a sua fortaleza, e rendido à morte o que vaidosamente vinha asustando as vidas. (*Orbe Celeste*, 1742: 22)

À pergunta de Marfiza, surpreendida com aquele novo episódio de “David e Golias”, o menino respondeu-lhe invocando também a estátua de Nabuco, as asas de Ícaro, tomando a soberba como alvo do seu discurso: “Não ha mais fracas armas que as da Soberba, que como esta nasce da sem razão, em que se funda, qualquer opposição a vence” (*Orbe Celeste*, 1742: 23). Neste sentido, apresenta a história da conversão de S. Paulo, que tomava o caminho de Damasco, inchado de ira e soberba contra os cristãos, e “só ao eco de huma voz caiu vencido” (*Orbe Celeste*, 1742: 23). Depois que o menino deixou o cenário, Marfiza ficou “admirando” o sucesso, do que resultou o epítáfio e o romance com que termina o capítulo.

Nesta torre já caida
Repara, porque as de achar,
Que qual me viste te vês
E qual me vês te verás. (*Orbe Celeste*, 1742: 27)

[...] Se nem as Estrelas durão
Fixas nesa azul esfera,
Como mortaes acidentés
Podem prezumir de Estrelas!

Loucura parece rara
O ver que desta maneira,
Asopre a vaidade o pó
Que se levantou da terra. (*Orbe Celeste*, 1742: 28)

Passados estes dezoito dias de meditação, já era inverno quando Marfiza voltou para a corte, “mas ainda a tão repetidas vozes do desengano, se não davam por vencidos os pensamentos” (*Orbe Celeste*, 1742: 206). As 150 oitavas, sobre Jacob e Raquel (*Orbe Celeste*, 1742: 207-259), “dois eistremos de amor, e fermozura”, longe de divertir Marfiza, a deixaram ainda mais melancólica. Perdureou no seu espírito o eco do lamento de Jacob sobre a morte

de Raquel, com uma clara intertextualidade não só com o soneto camoniano “Sete anos de pastor Jacob servia”, mas sobretudo com o soneto “O céu, a terra, o vento sossegado...”, com o lamento solitário e inconsequente do pescador Aónio sobre a morte da sua Ninfa, a que a natureza se mantém indiferente. Trata-se de uma reinterpretação que parte da conformação de Jacob e Raquel, transformando a história bíblica da descendência de Jacob, e as doze tribos de Israel (*Gênesis*: 29-35), numa história de claro desengano. As últimas estrofes, com evidentes ecos camonianos, “Morreu Raquel, morreu minha alegria” (estrofe CLIV), estão contaminadas pela retórica da morte, contrapondo a beleza viva com a sombra escura da mortalha.

Foi esta tristeza, deixada pelo lamento de Jacob, que as criadas de Marfiza combateram, convidando a sua senhora a sair ao jardim, “que eicedendo os de Chipre fazia deliciozo o passeio [...] e sentadas em hum banco de floridas Murtas, lhe foi Jacinta compondo este Ramalhete” (*Orbe Celeste*, 1742: 261). Trata-se de um conjunto de composições, a maior parte de tema religioso, constituindo um “Ramalhete de várias flores colhidas no campo da consideração”, sob o título *Ao lado de Cristo na Cruz* (*Orbe Celeste*, 1742: 262). Mas este ramalhete de sonetos, oitavas, décimas e romances, não mudou o estado melancólico de Marfiza, e a criada Jacinta mudou de estratégia: “e pois neste Quadro não achei flores, que trocasem em divertimento as imaginações, busquemos estância mais alegre, que nem tudo ande ser motivos para contemplar, alguma ora se ade o ânimo divertir” (*Orbe Celeste*, 1742: 285-286). Deste modo, se apresenta um segundo “Ramalhete colhido pela malencolia no campo do divertimento”, neste caso com várias composições de matéria profana e amorosa, acrescentada de motes e glozas, e endeixas.

Contudo, nem assim a melancolia de Marfiza passou, como Jacinta pôde constatar, sem mais insistir, pressentindo na sua senhora um “alivio destinado para mais alta esfera” (*Orbe Celeste*, 1742: 318). É com esta consciência que termina a longa narrativa:

Dezenganada Jacinta, de que as imaginações de Marfiza perseverarão contra o divertimento, lhe dise: Não quero, senhora, cansarvos com as aparencias, vendovos penetrada das realidades, deixemos a inconstancia das flores, que talvez esteja o vosso alivio destinado para mais alta esfera, e não quero se queixe a vosa consideração, quando a perturbe a minha instancia, ao que respondeu Marfiza: Quando vencidas as trevas do engano, lhe aclara as sombras o conhecimento, não deve resistir-se o beneficio das luzes. Já advertida a pouca duração das flores, fique já para mim perpétua a flor do desengano, pondo termo o discurso aos contínuos estragos do tempo. Deixaram o vale, levando só dele a memória da inútil tarefa do divertimento, para buscarem nos retiros melhor emprego. (*Orbe Celeste*, 1742: 318-319)

A lição de desengano, que coloca a esperança humana num patamar para além da efemeridade terrena e que ensina a ocupar o espírito com vista ao cumprimento desse anseio, ficou bem explícita neste final da novela *Orbe Celeste*. Trata-se do ponto fundamental da literatura e da tratadística moral barroca e com ela se relaciona diretamente a consideração do *homo viator*, tópico fundamental da literatura (Curtius, 1989). Por outro lado, ambos

dizem respeito ao tema da santidade: viajante nos caminhos terrenos, passagem efémera, o destino do homem é o mundo d'além morte. A vida terrena é uma preparação para as glórias celestes que esperam, como recompensa, a alma que abdicou das vontades do corpo e dos prazeres dos sentidos. Este “tema” alimenta toda a literatura barroca, sobretudo a ficção, essa que conta histórias, como encantadora de serpentes, obrigando a uma sistemática conjugação do *delectare* e do *prodesse*.

Esta será a história de Marfiza, cuja melancolia só encontra sossego em “mais alta esfera”. Para as luzes do seu desengano foram necessárias as biografias exemplares de dezoito santos, cada um com a sua história de santidade, institucionalizada, mostrada em apólogos e múltiplas personagens que os explicam a Marfiza.

Cada uma destas narrativas hagiográficas é marcada pelo ato súbito da conversão, uma metamorfose essencial do Engano em Desengano: metamorfose mais lenta, mas sedimentada pelo exemplo, pela lição dos apólogos, pelas explicações, pelos epitáfios e romances, é a de Marfiza. Qualquer uma delas é uma história da perfeição.

Bibliografia

- AUGUSTO, Sara (2008). “A predestinada peregrina: dos enganos do bosque aos desenganos do rio”. *Máthesis* 17, 157-174.
- (2009). “As histórias de Preciosa, Peregrina e Angélica ou as metamorfoses da alma”. In *Mulher: Espírito e Norma. Actas do IV Encontro Cultural S. Cristóvão de Lafões*. São Cristóvão de Lafões: Associação dos Amigos do Mosteiro de S. Cristóvão de Lafões, 31-48.
- (2010). *A alegoria na ficção romanescas do maneirismo e do barroco*. Lisboa: FCG / FCT.
- (2012a). “Guerra Interior: conversão e alegoria”. In *Teografias I: Sentimento religioso e cosmovisão literária*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 197-207.
- (2012b). “Jardins do Bem e do Mal”. In *O Barroco em Portugal e no Brasil*. Coord. Aurélio de Oliveira *et alii*. Braga: Ed. Ismai, 289-300.
- (2012c). *Guerra Interior, de Matias de Andrade, 1743 (edição e estudo)*. Viseu: CLP / Quartzô Editora.
- CAMÕES, Luís de (1994). *Rimas*. Edição de Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina.
- CÉU, Maria do Céu (1736). *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio. Em que a Alma entra perdida e sae desenganada. Com outras muitas obras varias e admiraveis*. Lisboa Ocidental: Manuel Fernandes da Costa.
- (1741). *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio. Primeira e Segunda Parte*. Lisboa Ocidental: Antonio Isidoro da Fonseca.
- (1990). *A Preciosa de Sórora Maria do Céu*. Edição atualizada do códice 3773 da Biblioteca Nacional, introd. histórica e literária de Ana Hatherly. Lisboa: INIC.
- CURTIUS, Ernest Robert (1989). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Mexico-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica.
- GLÓRIA, Soror Madalena da (1739). *Brados do Desengano contra o profundo Sono do Esquecimento. II Parte*. Lisboa Ocidental: Oficina da Musica e da Sagrada Religião de Malta.
- (1742). *Orbe Celeste adornado de brilhantes estrelas e dous ramilhetes: um colhido pela consideração, outro pelo divertimento*. Lisboa: Pedro Ferreira.
- MORUJÃO, Isabel (2006). “Da Bíblia à Poesia – Jacob e Raquel: outros são os degraus”. *Via Spiritus* 13, 97-119.

.....

RESUMO

Este trabalho pretende mostrar como o tema da “santidade” é abordado na ficção romanesca da literatura barroca. Com efeito, ao estabelecer fortes relações com os tratados espirituais da mesma época, as novelas exemplares, morais e alegóricas, estabelecem um percurso de peregrinação e de psicomaquia, apresentando episódios de transmutação entre aparência e verdade, mas sobretudo ensaiando uma metamorfose interior, que permite à figuração da alma humana passar da ilusão e do engano ao desengano e à conformação com a vontade divina.

ABSTRACT

This paper shows how the theme of Holiness was represented in the Baroque fiction that has strong relationships with the spiritual treatises from de same period and establishes the basic allegories as pilgrimage and psicomaquia. These allegories are present in brief episodes of transmutation between appearance and truth. However, most important is the inner metamorphosis and the figuration of the human soul from the deception to the disappointment.



A santidade do poema: ascese da forma, metamorfose dos símbolos em Orides Fontela

PALAVRAS-CHAVE: Orides Fontela, poesia brasileira, santidade, ascese.

KEYWORDS: Orides Fontela; Brazilian Poetry; Holiness; Asceticism.

1. Sobre a santidade

"Percebi então que todos nós confrontados com certos poetas (se não com a poesia mesma), o desafio é sempre o mesmo e o exercício *crítico* sobre ela um combate perdido de antemão. O paradoxo é que este combate é uma espécie de vitória. A única que os deuses concedem à espécie crítica. O dever dessa tribo melancólica é de ter consciência da distância que a separa do milagre divino da Poesia. E falar dela como se não fosse o misterioso espinho que ao mesmo tempo nos fere e nos transcende com pura alegria." (EDUARDO LOURENÇO, 2007: 09)

O tema "metamorfoses da santidade" causou-me certa perplexidade da primeira vez que o li e confesso que, a despeito do meu empenho especulativo sobre a questão, ainda mantenho tal estado de espírito (tal perplexidade também reverbera no convívio íntimo que estabeleci com a poesia de Orides Fontela ao longo de vários anos). Por considerar-me parte de uma tradição cristã, o que obviamente não significa a adesão a uma doutrina, sempre foi claro o que significava a noção de santidade; pelo menos em seu sentido convencional, isto é, algo separado do profano e dotado de um valor absoluto¹.

¹ Não desconsidero que a oposição entre sagrado e profano recebeu na bibliografia especializada um tratamento dialético ou ontológico. No primeiro caso, o par "sagrado e profano" foi pensado como formação histórica, variando o seu sentido de acordo com os arranjos sociais e culturais de cada comunidade específica. Em contrapartida, na perspectiva ontológica, o termo "sagrado", associado à noção de potência criadora e destruidora, foi compreendido como a realidade efetiva, primeira e última, ao passo que o profano seria destituído de valor. Acerca do tratamento dialético ou ontológico sobre o sagrado e o profano, conferir os seguintes autores: Eliade (1992), Nola (1987) e Otto (1992). Embora a bibliografia especializada conte com uma quantidade expressiva de títulos, a base da discussão, no mundo moderno, encontra-se nos autores citados.

Deste modo, por ignorância ou por ingenuidade ou pelas duas coisas simultâneas, pareceu-me o tema conter um paradoxo intrigante. Se a santidade prefigura, através de sua presença nas coisas temporais e humanas, aquilo que um dia o crente será na eternidade com Deus, como se poderia apreendê-la se ela estivesse sujeita às inúmeras transformações? Como imaginar um conceito de santidade que não se inserisse em uma tradição e que não possuísse aquilo que torna possível um conceito: os limites da significação e a possibilidade de definição.

Colocava-me, de início, um problema de ordem filosófica ou um arremedo de reflexão teológica, ao me perguntar sobre o sentido do tema citado, ou, mais precisamente, ao me deparar com a relação de ordem metafísica entre o tempo histórico, contido na palavra “metamorfose”, e a eternidade de Deus, presente na expressão “santidade”.

Ora, justamente escapava-me, no corpo a corpo inicial com o tema, o caráter radicalmente histórico posto implicitamente na primeira parte do sintagma, “metamorfoses”, pois levado por certa vulgata da metafísica cristã, tendia a pensar a oposição ontológica entre o repouso (o Ser perfeito de Deus, o *perfectum*) e o movimento (o ser imperfeito das criaturas) como apreensão rigorosa do sentido da existência humana e, por conseguinte, do que significava o problema da santidade para a linguagem literária e religiosa.

Tomado por esses ecos da metafísica cristã, lembrei de uma passagem estupenda das *Confissões*, de Santo Agostinho, em que o problema das correspondências filosóficas e teológicas entre tempo e eternidade está sugerido. Como o leitor poderá confirmar logo abaixo, o campo semântico da noção de tempo abrange as ideias de movimento, instabilidade, degradação do ser e “não ser”. Ao passo que as possibilidades de significação da ideia de eternidade se relacionam com as noções de repouso, estabilidade, plenitude do ser e “Ser”:

Nem tudo envelhece, mas tudo morre. Portanto, no exato momento em que nascem e começam a existir, quanto mais rapidamente crescem para o ser, tanto mais correm para o não ser. Tal é a condição que lhes impuseste, por serem partes de coisas que não existem simultaneamente. São coisas que, desaparecendo e sucedendo-se umas às outras, compõem o universo. Também assim se realiza a fala, através de sinais sonoros. E o discurso não seria completo, se cada palavra, depois de pronunciada, não morresse para deixar lugar a outra. (Agostinho, 1984: 92)

Nesta passagem das *Confissões*, Agostinho formula uma idéia que será recorrente em vários momentos da sua reflexão: marcado pela mudança inexorável das coisas, nada se conserva absolutamente no tempo. A única coisa permanente é o movimento ininterrupto que só existe porque uma causa primeira o tornou possível, o que em linguagem metafísica recebe o nome de Deus, ou na recepção cristã de Aristóteles, o nome de motor imóvel. Acontece que mesmo o movimento se faz em vista de um fim. Assim, por exemplo, ocorre com a fala e o discurso que para se cumprir necessita que cada palavra dê lugar a outra. Cada parte do discurso precisa morrer para que o discurso como um todo se cumpra. Extrai-se disso uma consequência fundamental: a morte não é um acontecimento externo à linguagem, mas um

elemento constituinte do discurso, uma vez que a simultaneidade é atributo somente do divino. Mas nota-se, ainda, no trecho de Agostinho, que o movimento pode conduzir do *ser* ao *não ser*, quando cada palavra deixa de existir, mas também deste *não ser* ao *ser*, quando cada palavra deixa de existir em função de um *sentido* que realiza a finalidade do discurso. Para o discurso se cumprir é preciso que cada uma de suas partes vá cedendo o lugar a outra até que finalmente o todo se realize. Perceba o leitor que o “movimento” (marca indelével da temporalidade) está ferido ontologicamente por essa instabilidade que, mesmo orientada para a realização de um sentido, significa a marca da contingência.

A imagem simples que me ocorre, para ilustrar um pouco essa degradação das coisas, é de uma mesa de bilhar em que, após um jogador bater com o taco em uma bola, gerando o efeito do movimento em cadeia nas demais peças do jogo, percebe-se que, à medida que uma das peças fica distante do movimento primeiro, ela possui menos capacidade de se deslocar na mesa ou de deslocar as demais bolas. É claro que em uma mesa de bilhar o espaço físico é finito, o que coloca um limite para o fluxo dos objetos. Portanto, quanto mais distante da força inicial que produziu o movimento, menos poder de deslocamento. Analogamente, quanto mais nos distanciamos de Deus, mais rapidamente sofremos da degradação das coisas que existem no tempo, sendo que a morte é a confirmação derradeira da condição de criatura.

O corpo inerte, ausente de movimento, significaria que metafisicamente tal condição não é assim tão ruim porque implicaria ter cumprido um fim. Ser santo ou participar da santidade de Deus não consistiria tanto em conquistar o caráter extático de uma contemplação mística, mas, pelos movimentos interiores da alma, pôr fim às volições desordenadas da carne. Mas note o leitor que na imagem agostiniana do discurso, em que cada parte deve ceder lugar à seguinte, encontra-se um aspecto crucial, que eu diria ser o cerne da noção de santidade: as partes não subsistem por si mesmas, mas só completam seu sentido em razão de um todo. No caso do discurso, a realização do seu sentido. No que concerne ao homem, à edificação da comunidade dos fiéis. Por conseguinte, a santidade só se realiza no interior de uma comunidade na qual todos os membros são chamados a cooperar para a sua realização porque todos, afinal, são chamados à santidade.

Entretanto, se a santidade se define por uma propriedade específica que faz com que algo ou alguém exceda o comum em qualidade e em virtude, se no conceito de santidade há uma nota distintiva entre seres, capaz de indicar que algumas pessoas ou alguns objetos se destacam de um conjunto de coisas, embora esta separação só faça sentido se servir à edificação desse todo (comunidade ou igreja), então, segue-se logicamente que a transformação deste conceito incida propriamente em seu significado ou apenas nos objetos capazes de serem alçados à condição de santidade? Posso responder a tal questão se distinguir o chamado universal à santidade (a vocação), isto no âmbito da tradição judaico-cristã, das múltiplas formas de viver esse chamado (a realização histórica e particular dessa vocação).

Tomou, a título de exemplo, um caso paradigmático de inovação espiritual na história do cristianismo. Refiro-me a Francisco de Assis que encarnou de forma radical os atributos de pobreza e fraternidade, sem renegar a experiência da solidão, dimensão fundamental para a experiência mística. Sem entrar nos pormenores históricos de sua vida ou nas controversas interpretações suscitadas por suas hagiografias, pode-se a partir dessa figura paradigmática extrair, um pouco a força, a imagem nuclear da representação da santidade.

De um lado, a vida de São Francisco de Assis é marcada por episódios que seriam considerados cruéis por uma mentalidade contemporânea. Os longos jejuns relatados por seus biógrafos, a doença nos olhos no final de sua vida, os opróbrios vividos no início de sua jornada espiritual, todos estes aspectos convergem para uma imagem de santidade na qual a violência contra o corpo exige uma paciência simétrica do espírito. De outro lado, à violência e crueldade típicas como insígnias distintivas da santidade, violência e crueldade sofridas com paciência pelo santo, contrapõe-se a caridade, a fé e a esperança.

A santidade figuraria o espaço de convivência de opostos em que a vontade encenaria seu drama psicológico e até mesmo ontológico. A violência que o santo impõe a si mesmo, a luta contra as tentações e os demônios (o que na tradição de escritos espirituais do ocidente também é chamada de *psicomaquia*), transforma sua existência prosaica em algo de excepcional. Esta luta estaria sintetizada nesta possível máxima: quanto maior a tentação, proporcionalmente maior a chance de alcançar a santidade. Mas este caráter excepcional não é a expressão de uma particularidade irreduzível e sim o que se poderia chamar de universal concreto. Cada santo é modelo de virtude porque possui a consciência exigua de dois aspectos decisivos da santidade divina: a justiça punitiva e a misericórdia redentora. Além disso, o modelo para a santidade é o Cristo crucificado. Não é demais lembrar que Francisco de Assis, segundo um de seus biógrafos (Buenaventura, 1956: 617), teria recebido os estigmas de Cristo, o que foi lido pela tradição religiosa como sinal da identificação plena do santo com o filho de Deus.

Todavia, em um mundo secularizado e desencantado (Gauchet, 1985; Berger, 1985), tais lutas de feição quase épica ainda teriam razão de ser? Se não temos mais corpos macerados por longos jejuns, trilhas e noites escuras servindo de símiles para as jornadas espirituais das almas aspirantes à santidade, então caberia ainda a imagem tradicional da santidade? Mas se essa imagem tradicional da santidade, objeto de muita escrita no mundo ocidental, tornou-se anacrônica, qual seria a possível imagem de santidade em um mundo moderno e que escrita lhe corresponderia?

A pergunta que eu gostaria de submeter à apreciação crítica neste ensaio, levando-se em conta o conceito de santidade, pode-se formular deste modo: um poema da segunda metade do século XX pode ser lido, nas primeiras décadas do século XXI, como um ato espiritual por excelência? Poderá um poema, feito e recebido nesta clivagem histórica, ser um autêntico exercício espiritual, carreando para si atributos que antes estavam circunscritos

à esfera religiosa, mas também transformando tais atributos de acordo com as solicitações históricas da modernidade?

Qual seria a escrita possível para a santidade em um mundo moderno caracterizado pelo fenômeno da secularização e da morte de Deus? Por fim, ainda, inscrito na ordem desses problemas, caberia perguntar como um momento de uma tradição literária específica respondeu ou responde à experiência do sagrado. São perguntas amplas e para o meu propósito direi que minha hipótese de trabalho será pensar a partir de Orides Fontela, poeta brasileira da segunda metade do século vinte, a depuração formal da linguagem poética e a metamorfose dos símbolos poéticos como exercícios próximos da experiência da fé. Direi que este exercício de depuração se aproxima da ascese espiritual, da mesma forma que a reelaboração simbólica, presente nos poemas, concerne ao campo da experiência mística. Apenas advertindo de imediato que esta experiência mística não necessariamente está refém da tradição cristã.

Alguns cuidados devem ser tomados para o enfrentamento das questões apresentadas acima. O primeiro cuidado, de ordem geral, diz respeito a uma reflexão mínima dos possíveis vínculos entre poesia e experiência religiosa no mundo moderno. Nos limites deste ensaio, irei direto ao ponto com base nas reflexões do teólogo Jean Claude Renard (1973), em seu artigo “Poesia, fé e teologia”. O segundo cuidado concerne a uma circunscrição mínima do lugar de Orides Fontela no universo literário brasileiro. Terceiro e derradeiro cuidado diz respeito a um comentário analítico de alguns poemas de Orides Fontela em que fique claro qual o estatuto da palavra poética frente ao sagrado. Nesse momento final, o fio condutor do ensaio será o seguinte verso: “Toda palavra é crueldade” (Fontela, 1988: 31). À noção de crueldade pode-se opor a de caridade, por sinal, núcleo estruturante do raciocínio agostiniano para a fundação da ideia de comunidade e totalidade, conforme sugeri na primeira seção deste ensaio.

2. Poesia, modernidade e fé

A poesia apresenta-se, portanto, não só como *sinal* mas como *aquilo que faz sinal*: convida a tomarmos consciência de que existe, sempre e em toda parte, algo mais do que imaginamos existir. Palavra estilizada ou frase sem princípio nem fim, ela se *metamorfoseia*, além disso, constantemente, como para purificar-se do que ameaçaria desviá-la de si. Isto é, ela desmitifica, dessacraliza, desidolatra e até destrói sua linguagem a fim de depurá-la dos elementos estranhos ou petrificadores, para reconstituí-la de tal sorte que sempre fique aberta a novas e mais profundas maneiras de ser. O processo poético, por conseguinte, representa o esforço ao qual tende a fé ou que pratica de maneira natural, mas que ela ainda muitas vezes não tem o direito de realizar. Ora, ao que parece, só despojando o Mistério daquilo que toda instituição religiosa decide dogmaticamente (portanto idolatricamente) que ele é, sob o nome “Deus”, pode a fé ao contrário ficar sempre disponível a ele como ao “Espírito que sopra” onde, quando e como quer. Ou melhor, só mesmo passando continuamente pela chamada “morte de Deus” e profanando as nossas imagens do “divino”, para impedir que se imobilizem e nos imobilizem, pode o nosso

encontro com o Mistério ser o mais autêntico. Por isso nenhuma poética basta à poesia, como nenhuma teologia basta para a fé. Por conseguinte, o importante no poema não é que ele seja nem que diga isto ou aquilo, mas sim o fato de ser o único capaz de dizer o que diz, embora diga o que se diz através dele – e, na fé, não o que a liga a uma doutrina, mas aquilo que só ela permite ao crente viver pessoalmente no plano íntimo e depois manifestar-se no plano externo através de um novo comportamento. E isto também me inclina a ver na poesia o risco sempre mais extremo assumido pela linguagem e na fé o assumido pelo homem, tentando, tanto esta como aquela, atingir o absoluto. (Renard, 1973: 26-27)

No trecho acima, Renard aproxima o fenômeno da invenção estética da experiência do absoluto. Primeiro diz que a poesia vive de se renovar, é palavra que se metamorfosea, vivendo sob o signo da mudança, ela destrói tudo aquilo que ameaça petrificá-la ou que impede a emergência de novas maneiras de ser. Em segundo lugar, essa atitude anti-idólatra a aproxima da fé, na medida em que a experiência autêntica desta última não reside na adesão a um corpo supostamente estável de doutrina. Pelo contrário, e aqui incide o ponto nevrálgico da comparação para a condição do homem moderno, a fé, segundo Renard, nos despoja das nossas representações da divindade, das idéias fixas a respeito de Deus, permitindo-me uma aproximação do mistério. Por isso a morte de Deus, antes de ser a destruição da religião, como certa filosofia moderna vaticinava a partir de Nietzsche, é liberação para uma fé autêntica. Creio ser possível evocar as considerações de Paul Ricoeur (1988) em seu livro *O conflito das interpretações* no qual o filósofo defende a tese do ateísmo moderno como a passagem da religião, com base na idéia de um Deus providencial, para a fé, com lastro na experiência simbólica. Como terceiro e derradeiro ponto da longa passagem citada de Renard, devo sublinhar a autonomia e a irreduzibilidade de cada forma de expressão, seja pela poesia, seja pela fé. Em suma: a poesia e a fé são irreduzíveis a uma poética ou a uma teologia².

Levando-se em conta as ponderações de Renard, seria possível afirmar que a santidade se metamorfosea e se revela à experiência humana não apenas porque o seu mostrar-se no tempo concerne o momento histórico preciso do crente, mas porque há algo da ordem do numinoso, do mistério, que se furta ao conceito e é dado à intuição. Convocado pelas musas ou chamado por Javé, o poeta e o homem de fé primeiramente fazem uma experiência radical dos limites da linguagem. Toda a tradição mística acaba por constatar a derrota da

² Este caráter irreduzível do texto poético tornou-se um lugar comum na reflexão sobre o estatuto da poesia no mundo moderno. Temos dois exemplos contundentes nos seguintes excertos: “Pois o que determina o poeta é o fato de a palavra da poesia atestar a si mesma e não poder ser atestada por nada diverso. Assim, é com certeza equivocado quando, como acontece muitas vezes, as pessoas procuram se aproximar de fora da palavra poética, buscando, por exemplo, relações com a realidade para compreender o surgimento de uma obra poética...” (Gadamer, 2007: 118). No trecho a seguir de Eduardo Lourenço, a afirmação é do mesmo teor da passagem citada de Gadamer: “O que diz a palavra poética? O que não poder ser dito se não por essa mesma palavra. O que ela é só existe depois da vida nela inclusa. Ela é o impronunciável que paradoxalmente se pronuncia deixando intacta a essencial impronunciabilidade de tudo” (Lourenço, 2007: 14).

linguagem diante do mistério. Por isso, a linguagem mais adequada para expressar o inefável seja, segundo, Leo Spitzer, o símbolo:

Se a alegoria consiste num jogo intelectual em que uma série de qualidades fixas pertencentes a um reino serve de correspondente a uma série de qualidades fixas pertencentes a outro reino (de modo que uma “tradução” literal seja possível), um símbolo representa a identificação emocional de um complexo de sentimentos a um objeto exterior, o qual, uma vez que se tenha estabelecido a identificação original, produz imagens sempre novas, com ritmo e desenvolvimento próprios, nem sempre passíveis de tradução. O símbolo evolui continuamente no tempo, ao passo que a alegoria se fixa para sempre. (Spitzer, 2003: 67-68)

Enquanto a alegoria permite a tradução e por isso a fixação de um sentido, o que aos olhos de outra tradição crítica poderia ser a sua marca de historicidade, o símbolo possui uma inesgotável reserva semântica, o que lhe facultaria ser uma linguagem de empréstimo para a experiência mística. Entretanto, se na poesia mística, a hierarquia dos valores da fé são preservados, isto é, a linguagem poética só existe em função de algo que é da ordem do sagrado, o que na tradição cristã significa o respeito à ordem ontológica e metafísica do criador, na poesia moderna não se encontra esta vinculação ou sequer este horizonte de expectativa. É o que o crítico João Gaspar Simões classifica, em um instigante estudo de 1952, de *Sacralização do ato poético* na literatura moderna:

[...] Ou fossem amorosos ou elegíacos, religiosos ou ditirâmbicos, os versos dos poetas anteriores à Sacralização do ato poético eram sempre versos que conduziam a alguma coisa, que ofereciam passagem para algures, quanto mais não fosse para a identificação do leitor com os sentimentos e as aspirações do poeta. Hoje, não. Hoje a poesia não leva o leitor a parte alguma. Deixou de ser uma ponte entre duas margens – a margem onde está o poeta e a margem onde está o leitor. A poesia, pelo menos a expressão mais pura da poesia moderna, é um abismo onde o leitor se encontra frente a frente com o que no poeta é capacidade de criação de um universo de beleza absoluto e fechado, inferno místico a que Paul Valéry chamou um dia, à sua maneira, *délíce sans chemin*. (Simões, 1964: 272)

A diatribe do crítico português reside no fato da poesia moderna, em seu culto de ordem poética, ter se tornado uma finalidade em si mesma. Embora, contra o crítico, uma ressalva deva ser feita, ou seja, não se trata de toda a poesia moderna, mas de uma linhagem, que tem em Mallarmé seu expoente máximo. O caráter hermético e o apelo a uma transcendência vazia, para usar as expressões de Hugo Friedrich (1991), em sua *Estrutura da lírica moderna*, são aspectos encontráveis na lírica de Orides Fontela. A legibilidade dos símbolos de sua poesia não depende exclusivamente de uma inserção na tradição literária. Pode-se postular para essa poesia uma espécie de sistema autárquico de símbolos. Este caráter hermético e alguns aspectos dessa autarquia dos símbolos será o ponto de chegada deste ensaio.

3. A palavra cruel

3.1. Pobreza e exigência poética

Em um livro de perfis biográficos, *A literatura na poltrona* (2007), José Castello, jornalista e crítico literário brasileiro, apresentava Orides Fontela como poeta da crueldade, aliás, título de um dos seus capítulos. Para o autor, a poeta foi vítima em sua vida de uma imagem folclórica em torno de sua pessoa, o que fez que a atenção dos leitores se desviasse da sua obra para aqueles fatos diversos da vida comezinha. Tais fatos tornavam Orides Fontela uma espécie de personagem de anti-coluna social em que sobressaia o caráter instável do poeta, sua incapacidade para se adaptar ao mundo social e as desavenças com o seu círculo de amigos que acabou por se romper definitivamente, com exceção de seu editor Augusto Massi.

O retrato feito de Orides Fontela, por José Castello, colhe com precisão três momentos fundamentais da vida da escritora. Primeiro, a sua mudança de São João da Boa Vista para a cidade São Paulo, para cursar filosofia na USP. Segundo, o trabalho como professora primária, em uma escola da periferia de São Paulo, período em que conseguia sustentar uma vida mediana, morando inclusive em um apartamento conjugado do bairro da Liberdade. Terceiro, quando já professora aposentada, sem família, solteira e sozinha, passou a viver quase na miséria e pensou, em um momento de desespero, em ser faxineira, mas desistiu porque se não conseguia pôr ordem em sua casa, como poderia pôr na dos outros. O retrato feito por Castello é comovente, não chega a ser exíguo, porque traça uma linha direta entre a autora empírica e a sua obra, além de deslocar a imagem folclórica de Orides para o rol dos poetas desajustados socialmente, incompreendidos em seu tempo. Contudo, vale a pena citar a descrição que Castello faz dos bens materiais de Orides Fontela: “Pouco mais de cem livros, uma velha cadeira de balanço, uma máquina de escrever, um rádio antigo, algumas miudezas de cozinha. Isso lhe bastava” (Castello, 2007: 161).

A tentação, para quem já leu os versos de Orides Fontela é transpor para a sua obra poética esses traços expressivos de sua vida pessoal: o mínimo que precisou para sua sobrevivência parece ter se encarnado em uma poesia que com poucas palavras, apostando numa forma concisa e áspera, disse e significou muito. Mas se o traço da miséria material de sua vida pessoal traduziu-se em forma poética concisa, isto não chega a explicar o caráter contundente de sua obra, que a despeito das diferentes avaliações da crítica, continua a despertar o interesse de pesquisadores das universidades brasileiras, sendo que, por exemplo, sua obra poética ganhou uma nova edição de uma editora importante do circuito editorial brasileiro (Cosac & Naify) em 2006.

Poeta da dispersão lúcida, segundo Castello (2007), ou poeta Kitsch, segundo Vinicius Dantas (1986), o fato é que Orides Fontela recebeu a atenção de críticos como Antonio Candido (1988), Alcides Villaça (1992), Haquira Osakabe (2002), ou de filósofos como Benedito Nunes (1991) e Marilena Chauí (1996). Todos reconheceram o seu lugar único

na paisagem literária brasileira e os pontos de contato com a tradição literária do ocidente (da leitura literária dos pré-socráticos à leitura filosófica da alta literatura das primeiras décadas do século XX).

3.2. Sagrado selvagem: a santidade trânsfuga

FALA

Tudo

será difícil de dizer:

a palavra real

nunca é suave.

Tudo será duro:

luz impiedosa

excessiva vivência

consciência demais do ser.

Tudo será

capaz de ferir. Será

agressivamente real.

Tão real que nos despedaça.

Não há piedade nos signos

e nem no amor: o ser

é excessivamente lúcido

e a palavra é densa e nos fere.

(Toda palavra é crueldade).

(Fontela, 1988: 31)

Em sua *secura solene*, o poema de Orides Fontela não apenas enuncia que toda a palavra é cruel e violenta. O próprio poema é o resultado dessa crueldade em sua forma quase ascética, sem adornos superficiais, sem as futilidades do prosaísmo da vida social; o poema emerge a cada livro como a encarnação mais radical de uma santidade sem Deus. O poema é trânsfuga. A forma poética em Orides é fruto de uma ascese e de um intenso exercício espiritual. O que parece um paradoxo, afinal a santidade é o atributo máximo da divindade. Mas quando digo “sem Deus”, quero com isso significar que o tipo de espiritualidade, presente na poesia dessa escritora, difere de uma tradição cristã estrito senso.

Se como diz o verso citado “toda a palavra é crueldade”, então todo poema também o é, pois, em que pese a obviedade da conclusão, ele é afinal feito de palavras. Porém, cruel consigo próprio e com o provável leitor, o poema não seria a encenação da violência, mas enunciação/encarnação da força da linguagem ou acontecimento inaudito. Para lutar contra o que seria uma condição histórica da palavra poética, em um mundo saturado de imagens que provocam a afasia da palavra, o poema produz uma ascese da forma, porta-se como o

funâmbulo que se equilibra tenuamente entre o silêncio e a palavra, tendo como possível queda o abismo do tempo.

Toda palavra é crueldade e por isso ela também dissolve e profana o silêncio. Aqui reside uma das intuições fundamentais da poesia de Orides: a palavra não é apenas a conquista de uma forma, mas ato sacrificial que provoca a rotura da identidade das coisas, que expulsa a presença real das coisas. Entretanto, é esta crueldade da palavra que nos humaniza e também permite saber o vazio que habita o silêncio (palavra onipresente na obra da escritora). É o que aprendo no seguinte poema:

POEMA

Saber de cor o silêncio
diamante e/ou espelho
o silêncio além
do branco.

Saber seu peso
seu signo
- habitar sua estrela
impiedosa.

Saber seu centro: vazio
esplendor além
da vida
e vida além
da memória.

Saber de cor o silêncio
- e profaná-lo, dissolvê-lo
em palavras.
(*ibid.*: 149)

Saber de cor significa memorizar e trazer aprendido no coração, mas curioso como essa relação afetiva é apenas condição para o ato de subtrair o silêncio do âmbito sagrado e reinseri-lo na vida profana, marcada pelo descentramento ou dispersão das coisas. A palavra nos humaniza com o preço de sacrificar o sagrado selvagem. O poema “Esfinge”, ao evocar uma das figuras mitológicas, inverte um dos lugares fundadores do imaginário ocidental: não é o *logos* enigmático, ainda mergulhado no mito que desafia o homem, mas o mistério inumano onde o silêncio cresce selvagem. Esta dificuldade é testemunha de uma alteridade absoluta:

ESFINGE

Não há perguntas. Selvagem
o silêncio cresce, difícil.
(*ibid.*: 247)

No poema “Impressões”, um dos raros momentos em que a palavra “Deus” ocorre na obra de Orides Fontela, observo um contraste brutal entre aquela expressão e as impressões associadas às palavras “vida” e “tempo”, inclusive tal contraste é dado na disposição das palavras na página impressa: “vida” aparece no topo; “tempo”, no meio; “Deus”, embaixo.

IMPRESSÕES

Cimo
de palmeira rubra:
“vida”.

Lago
de amarelo turvo:
“tempo”.

Cubo
de metal opaco:
“Deus”.
(*ibid.*: 79)

As palavras “cimo, lago e cubo” articulam três instâncias decisivas da existência humana: vida, colocada no grau mais elevado; tempo, representado na imagem do lago de amarelo turvo que contém permanentemente uma quantidade variável de água, o que sugere uma instabilidade discreta; Deus, pensado no elemento sólido, fechado, em um contraste impressionante com a imagem da palmeira. Cada noção ou possível conceito (tempo, vida e Deus) está subordinado à imagem e graficamente em posição inferior. Isto sugere que a imagem tem prevalência sobre o conceito em sua apreensão cognitiva do mundo.

A prevalência da imagem sobre o conceito, o que seria um traço distintivo do procedimento artístico, possui implicações na representação da divindade e do humano. Se na poesia de Orides, a transcendência é profanada, chamemo-la de sagrado ou silêncio selvagem, em contrapartida, a imanência é sacralizada. Os poemas transcritos são contundentes na elaboração da díade transcendência e imanência:

TEOLOGIA

Não sou um deus, Graças a todos
os deuses!
Sou carne viva e
sal. Posso morrer.
(*ibid.*: 310)

A fonte
deságua na própria
fonte.
(*ibid.*: 334)

Leio
 minha mão:
 livro
 único.
 (*ibid.*: 335)

Se é legítimo dizer que há santidade do poema, com certeza o modelo não é uma transcendência metafísica, pensada nas propriedades ontológicas que inicialmente formulei neste ensaio. A santidade possível dos poemas de Orides Fontela não se faz nem por uma justiça punitiva, tampouco por uma misericórdia redentora. Não há soteriologia nessa poética. Talvez nem exista uma poética para esta poesia que é capaz de querer profanar o silêncio e depois, no último poema do livro *Teia*, dizer:

VÉSPER
 A estrela da tarde está
 madura
 e sem nenhum perfume.

 A estrela da tarde é
 infecunda
 e altíssima:

 depois dela só há
 o silêncio.
 (Fontela, 1996:90).

A ordem do cosmos, imagem antiga de um universo regido por leis e metonimicamente inscrita na referência à estrela da tarde, não é mais *símile* para a conduta ética e estética do homem. O céu, o cosmos, é infecundo e inodoro para a produção de uma subjetividade moderna. Não estamos nos alvares do tempo, pois é tarde e maduro o momento para o qual se volta o olhar poético. A distância entre o olhar poético e a estrela da tarde é imensa (“altíssima”) e “depois dela só há/o silêncio”.

O *logos* poético é capaz de indicar a presença de Vesper e só. O rigor e o vigor estéticos dessa poesia decorrem desse processo de depuração formal, desse gesto dialético que no ato da enunciação é cruel e profana o silêncio. Mas o trabalho paciente da elocução poética, trabalho de subtração, conserva os vestígios do silêncio não como sinônimos da simples ausência de som, mas, na condição de símbolo, a estrela da tarde é a mediação mais lúcida entre o humano imaginar e o silêncio selvagem. Humano imaginar que recebe um tratamento primoroso nos seguintes versos, por sinal inversão genial da sentença filosófica de um dos mais rigorosos e disciplinados filósofos do ocidente: Imanuel Kant, que, na *Crítica da razão prática*, dizia admirar duas coisas, a saber, o céu estrelado acima da sua cabeça e a lei moral dentro dele. Observe-se o que Orides Fontela faz com o *logos* filosófico:

Duas coisas admiro: a dura lei
 cobrindo-me
 e o estrelado céu
 dentro de mim
 (Fontela, 1988: 144)

Na poesia de Orides Fontela, o símbolo se metamorfoseia porque a promessa de sentido, que eu diria ser expectativa de um tempo futuro, cede lugar à presença ostensiva do poema que, se clama como a voz no deserto, não é prefigurando a boa nova, mas assumindo a radical condição da palavra humana no presente. A poesia de Orides Fontela não é apenas sinal, mas aquilo que faz sinal.

Bibliografia

- AGOSTINHO (1984). *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulinas.
- BERGER, Peter L. (1985). *O dossel sagrado. Elementos para uma teoria sociológica da religião*. Trad. José Carlos Barcelos. São Paulo: Paulus.
- BUENAVENTURA (1956). “Leyenda de San Francisco”. In *Escritos completos de San Francisco de Asis y biografías de su época*. Madrid: Editorial Católica, 523-665.
- CANDIDO, Antonio. “Apresentação”. In FONTELA, Orides (1988). *Trevo, 1969-1988*. São Paulo: Duas Cidades.
- CHAUÍ, Marilena (1996). “Prefácio”. In FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração, 09.
- DANTAS, Vinicius. “A nova poesia brasileira e a poesia”. *Revista Novos Estudos – Cebrap* 16, 40-53.
- ELIADE, Mircea (1992). *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes.
- FONTELA, Orides (1988). *Trevo, 1969-1988*. São Paulo: Duas Cidades.
- (1996). *Teia*. São Paulo: Geração.
- (2006). *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac & Naify, Rio de Janeiro: 7 Letras.
- FRIEDRICH, Hugo (1991). *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades.
- GADAMER, Hans-Georg (2007). *Hermenêutica em retrospectiva*. Trad. Marco Antonio Casanova. Petrópolis, RJ: Vozes.
- GAUCHET, Marcel (1985). *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris: Gallimard.
- LOURENÇO, Eduardo (2007). *Paraíso sem mediação. Breves ensaios sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Asa.
- NOLA, Alfonso di (1987). “Sagrado/Profano”. In *Enciclopédia Einaudi*. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 12, 105-160.
- NUNES, Benedito (1991). “A recente poesia brasileira. Expressão e forma”. *Revista Novos Estudos – Cebrap* 31, 171-182
- OTTO, Rudolf (1992). *O Sagrado*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70.
- RENARD, Jean Claude (1973). “Poesia, fé e teologia”. *Concilium* 05, 26-27.
- RICOEUR, Paul (1988). *O conflito das interpretações*. Trad. M.F. Sá Correia. Porto: Rés.
- SPTIZER, Leo (2003). *Três poemas sobre o êxtase*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify.
- SIMÕES, João Gaspar (1964). *Literatura, literatura, literatura...: de Sá de Miranda ao concretismo brasileiro*. Lisboa: Portugalia.
- VILLAÇA, Alcides (1992). “Símbolo e acontecimento na poesia de Orides”. *Revista Novos Estudos – Cebrap* 34, 198-214.

.....

RESUMO

Este ensaio discute a proximidade entre a depuração formal, presente na poesia de Orides Fontela, e a ascese espiritual, prática milenar da tradição ocidental. Para desenvolver a reflexão proposta, abordo o conceito de santidade, em seu sentido convencional; em seguida, reflito os vínculos possíveis entre poesia e experiência religiosa no mundo moderno e concluo com um comentário analítico de alguns poemas de Orides Fontela com o objetivo de definir o estatuto da palavra poética frente ao sagrado.

ABSTRACT

This essay discusses the proximity between the formal depuration, that is present in the poetry of Orides Fontela, and the spiritual asceticism, ancient practice of the Western tradition. I discuss the concept of holiness, in its conventional sense, to develop the proposed reflection; then, I think of the possible links between poetry and religious experience in the modern world and conclude with an analytical commentary of some Orides Fontela's poems in order to define the status of the poetic work against the sacred.



As etapas da santidade em Cecília Meireles

PALAVRAS-CHAVE: Cecília Meireles, santo(a), etapas, santidade.

KEYWORDS: Cecília Meireles, santo, steps, holiness.

1. Introdução

Cecília Meireles (1901-1964) é considerada uma das maiores poetisas do século XX. Em sua criação poética dedicou-se também ao tema da santidade. Leitora de *Flos Sanctorum*, a poetisa desde adolescente confessa que seu grande sonho era escrever um oratório do Apóstolo São Paulo. “Mas São Paulo é tão veementemente histórico que a menina que estudou música pelo desejo de dar força no seu sonho, diante das responsabilidades que tinha a enfrentar deteve-se, com moderação e humildade” (Meireles, 1957:2). Porém, este tema aparece em muitas outras de suas obras. Em sua narrativa da infância, *Olhinhos de Gato* (1938-1940), o destaque está em dois santos: Santo Antônio e o Senhor Santo Cristo dos Açores. Não obstante, também dedicou-se a três santas católicas: *Oratório de Santa Clara* (1955)¹, *Romance de Santa Cecília* (1957), e *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (1957). Pretende-se mostrar como a poetisa apresenta as etapas da santidade percorrendo desde os santos de sua infância até as santas de sua vida adulta, tendo como referencial teórico a imagem poética (literária) no pensamento de Gaston Bachelard.

2. Imagem poética

A imagem poética ou literária é um dos conceitos trabalhados por Bachelard em algumas de suas obras. Em *O ar e os sonhos*, o autor afirma:

¹ O *Pequeno Oratório de Santa Clara* e o *Romance de Santa Cecília* escrito mais tarde a dar notícias do seu passeio por *Flos Sanctorum*, mas cerca de dez anos quando se ocupava de teatros de bonecos, a autora programou uma série de esboços dramáticos, de que pouco a pouco se vem desencumbindo, todos eles referentes a episódios do *Flos Sanctorum* (Meireles, 1957:1).

Para merecer o título de *imagem literária*, é necessário um mérito de originalidade. Uma imagem literária é um *sentido* em estado nascente; a palavra – a velha palavra – recebe aqui um novo significado. Mas isso ainda não basta: *imagem literária* deve enriquecer de seu *onirismo novo*. Significar outra coisa é fazer sonhar de outro modo, tal é a dupla função da imagem literária. A poesia não lhe imprime algo que lhe seja estranho [...] (grifos do autor) (Bachelard, 2001: 257)

A intenção é justamente analisar o fazer poético de Cecília Meireles e mostrar um novo modo de sonhar e atualizar a imagem da santidade em sua criação poética levando-a a sonhar de novo. Além disso, o próprio Bachelard, em *A chama de uma vela*, chama atenção para a importância da imaginação na criação da imagem poética:

[...] a imagem, a verdadeira imagem, quando é vivida primeiro na imaginação, deixa o mundo real pelo mundo imaginado, imaginário. Através da imagem imaginada, conhecemos esta fantasia absoluta que é a fantasia poética [...]. (Bachelard, 1989:10)

A imagem é vivida primeiro na imaginação. Primeiro se imagina e depois vem a imagem. É nesta junção que se passa do mundo real para o mundo imaginado. Esta aí a fantasia poética. Esta fantasia poética estava presente no momento em que a poetisa se debruçava para pôr em versos e prosas suas palavras. Imaginação, imagem e poesia estão sempre conexas em seu labor poético. Esta conexão esteve presente quando Cecília Meireles deixou seu mundo real para criar sua poesia sobre o tema da santidade. Entre os santos da infância e as santas da vida adulta há imagens literárias criadas nesta fantasia poética. Lembrando que para merecer o título de imagem literária é preciso fazer sonhar de novo. É o que buscar-se-á na análise destas obras.

3. Os santos da infância

Cecília Meireles perdeu sua família prematuramente e foi morar com sua avó, Jacinta Gárcia Benevides, única sobrevivente da família. Na casa da avó, no Rio de Janeiro, ela conviveu com lembranças de sua família morta, desde roupas de sua mãe até sapatinhos de seus irmãos. Natural de São Miguel (Açores), a sua avó contou-lhe toda a cultura da ilha, a cultura religiosa. Além das lembranças de seus mortos, nesta casa tinha a imagem de Santo Antônio e do Senhor Santo Cristo dos Açores, santos de devoção popular portuguesa. Em meio a tantas mortes o imaginário infantil da poetisa, nesta convivência com os santos, criou imagens poéticas para representar aquele tempo trágico.

As imagens apresentadas em *Olhinhos de Gato* supostamente foram imaginadas diante de cenas reais que a poetisa buscava compreender. Diante de cada mistério o imaginário infantil ceciliano criava imagens para representar aquele seu mundo real. A primeira publicação de *Olhinhos de Gato* deu-se em capítulos durante os anos de 1938-1940, pela *Revista Ocidente* de Lisboa. Ele é uma narrativa da infância de Cecília Meireles, “uma narrativa intimista, com muita musicalidade e poesia. É a vida de Cecília Meireles relatada como num diário de

adolescente. Você conhecerá as alegrias, as tristezas e as experiências de uma pessoa que tão bem soube expressar um pouquinho de todos nós”².

Nesta narrativa, Olhinhos de Gato é a própria poetisa e Boquinha de Doce é a sua avó. Na casa moravam também Pedrina³ (Dentinho de Arroz), Có⁴, Maria Maruca⁵. Em *Olhinhos de Gato*, o eu poético assume um ser infantil e narra o mundo vivido na infância e sua relação com os santos da casa. Santo Antônio e o Santo Cristo dos Açores são personagens reais que interagem na vida da menina Olhinhos de Gato. Os textos são descritivos e apresentam o visual e o tátil articulados ao tecido poético. “Santo Antônio, bordado a veludo sobre um suave cetim azul, sorria para o menino sentado em seu colo, sobre um livro, e com a outra mão sustentava uma palma de flores. (“Tão bem que bordava! Mãos de prata⁶!”) (Meireles, 1983:15). O texto chama atenção para uma profissão de tamanha delicadeza, a bordadeira. Existe a bordadeira perfeita no trabalho que faz. E a chamada de atenção é justamente a esta bordadeira, as mãos de prata. Unido à profissão está o veludo macio, o cetim macio e o azul é suave. O azul pode significar tranquilidade, suavidade, harmonia. Observa-se uma sequência de adjetivos justapostos reafirmando a delicadeza de cada característica. Por sua vez, a imagem de Santo Antônio está relacionando com a suavidade do bordado. Ele sorria para o menino que estava sentado em seu colo. O menino estava sentado sobre um livro, denota leveza. Com a outra mão segurava a palma de flores. Palma é também uma flor delicada. Se com uma mão o santo segurava o menino sentado sobre um livro e com a outra sustentava a palma de flores, supõe-se que tudo estava leve. O mesmo se observa neste outro texto:

Entre os móveis havia umas zonas de sombra onde o silêncio parecia ter folhas e flores. Alguma réstia de luz descia, obliquamente, a certas horas – mas não chegava até aí. Via-se então, nessa lâmina de luz acordar um pequeníssimo e, no entanto infinito universo com astros bailando e brilhando numa lei incomunicável, e com habitantes invisíveis.

O príncipe de porcelana sorria eternamente para este mistério. E o próprio Santo Antônio se entretinha nessas contemplações, dividido entre o cuidado de sustentar ao colo o menino e na mão a sua palma de flores, que o vento não desmanchava que o sol não queimava, mas que alguma sinuosa traça mordida às vezes numa folha, numa pétala, num pistilo. (*ibid.*: 15-16)

² Contracapa do livro *Olhinhos de Gato*.

³ “Dentinho de Arroz era minha ama seca (pagem) – ela com outras mulatinhas e negrinhas tinham sido criada de minha mãe” (Sachet 1998: 26).

⁴ Có era uma Maricota, pessoa de cor, que foi governanta da Mamãe, e depois de sua morte ficou sendo costureira” (*ibid.*: 26).

⁵ “Maria Maruca era uma criada portuguesa, criada por minha Avó mas não açoriana” (*ibid.*: 26).

⁶ “Mamãe era muito era tão artista que bordava como no Oriente, a matiz, a ouro, fazia toda espécie de renda e trabalhos de agulha. Como só esteve casada seis anos, grande parte do seu enxoval foi usado por mim, quando era menina, e encantava-me descobrir cada monograma, seguir os mil arabescos de cada flor, e os seu inúmeros detalhes. Era tão habilidosa que recebeu das mãos da Princesa Isabel, filha do 2º Imperador, medalha de ouro pelos trabalhos executados na escola que frequentou” (*ibid.*: 80).

Observa-se que o santo estava entretido com a mesma cena da menina Olhinhos de Gato. Mas não deixava de cuidar do menino e da palma de flores. Por outro lado, o destaque está justamente na palma. Ela tem a conotação de eterna “que o vento não desmanchava que o sol não queimava”. Esses adjetivos atribuídos à palma de flores de Santo Antônio revela que Olhinhos de Gato tinha os olhos atentos a esta particularidade da palma de flores, a ponto de observar também que a traça mordida às vezes numa folha, numa pétala, num pistilo.

Nesta outra imagem o olho da menina contempla o rosto do santo. “Sobre o cetim azul, o rosto moreno do santo sorri, sem sofrimento” (*ibid.*: 72). Ele era moreno e sorria sem sofrimento. Estas características atribuídas ao santo aproximam cada vez mais o olho da imagem. É como se cada vez mais fosse interiorizando o que de fato era ser santo para Olhinhos de Gato. “Se a menina fica triste, senta-se por perto dele. Assim moreno, com aquelas feições, era um pouco seu parente” (*ibid.*: 72). E essa aproximação era tamanha que ela se sentia parente do santo. E neste jogo de aproximação com o ser santo havia tal intimidade a ponto dela ver que o santo movia a cabeça para olhá-la. “E embora ninguém acreditasse, se isso fosse contado, o certo é que frequentemente o santo movia a cabeça do lugar, virava o rosto para vê-la. Nessas ocasiões ela ficava extremamente feliz” (*ibid.*: 72-73). Ou quando também sorria de suas bricadeiras. “Embora Maria Maruca lhe assegurasse que o diabo aparecia, embrulhou-se em cortinados, enfeitou a cabeça com penas de espanador, e representou grandes dramas diante do espelho. Santo Antônio olhava e sorria” (*ibid.*: 87). O olho da menina cada vez mais vai descobrindo e contemplando no santo a imagem que tanto seu eu necessita para o fazer poético. Por isso, Bachelard, ao falar sobre o olho, observa que

Para o contemplador que constrói seu olhar, o olho é o projetor de uma força. Um poder iluminador subjetivo vem acender as luzes do mundo. Existe um devaneio do olhar vivo, devaneio que anima num orgulho de ver, ver claro, ver bem, de ver de longe e esse olho de visão é talvez mais acessível ao poeta que ao pintor: o pintor deve pintar essa visão mais elevada, o poeta se limita a proclamá-la. (Bachelard, 2003:151)

Quanto mais o eu lírico infantil se aproximava de Santo Antônio ia criando imagens nas imagens do santo e dando-lhe a conotação de um santo brincalhão, sorridente e atencioso. Santo Antônio morava ali onde também moravam todas as suas lembranças, todas as suas fantasias. Havia certa intimidade entre os dois. O mesmo não acontecia com o Santo Cristo dos Açores:

Há tantas coisas prodigiosas para ver e escutar! Aquele Santo Cristo⁷ que está ali de capinha amarela, cercado de flores, de pena e de frutinhas de massa, mora em terra distante, numa igreja

⁷ “A minha Avó tinha dois quadros do Senhor Santo Cristo. Já lhos descreverei. Se bem que fossem gravuras a aço, tinha capas de veludo superpostas, e a de um era cor de ouro velho, e a outra encarnada, e debruada de dourado. E a imagem estava num altar simulado, com um parapeito ressaltado de papelão, e toalha rendada, e castiçais e vasos de flores, tudo pequenino; e diante do altar, noutra plano, via-se uma freira ajoelhada. E em redor disso corria, numa largura de quase um palmo, uma moldura feita de flores de penas e de papel, por entre

muito antiga, de onde, em certas ocasiões, o levam a passeio, entre cânticos e luzes, sobre andores cercado de seda⁸. Mora lá, coberto de ouro, silencioso e quieto, mas vivo e atento ao destino dos homens. (Meireles, 1983: 16)

Mais uma vez o eu lírico infantil prendeu o olho aos detalhes do santo. Este Santo Cristo tinha capinha amarela, estava cercado de flores de pena e de frutinhas de massa, tudo chamava atenção do olho infantil. Ele morava numa igreja antiga e em certas ocasiões o levam a *passeio*. Ou seja, o santo passeava, é a criança falando. E, além disso, ele passeava entre cânticos e luzes. Havia a alegria e a claridade na marcha deste passeio. E o seu andor era cercado de seda. A delicadeza da seda se une a este momento festivo. Era um santo silencioso e quieto, mas atento ao destino dos homens. “Ele é que livra de peste, fome, naufrágio, trovoadas e tentações do Demônio” (*ibid.*: 16). Ele era um santo que não desamparava as pessoas. Além disso “suas unhas crescem, embora suas mãos estejam imóveis” (*ibid.*: 16). Isso mostra manifestação de um ser vivo nele. Ou até mesmo esta outra declaração. “Se uma flor distraída o espeta com algum espinho, logo sua presença responde: sua vida vem à superfície, sua carne sangra” (*ibid.*: 16). Ou nesta comparação “A capa de Boquinha de Doce é como a do Santo Cristo dos Milagres: toda brilhante de vidrinhos e com babado de gaze” (*ibid.*: 59). Estas imagens poéticas *cecilianas* são reais devaneios próprios do imaginário infantil. Para Bachelard,

nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contravento de todos os devaneios de alçar vôo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui a beleza das imagens. (Bachelard, 2006: 97).

Esta apresentação mostrou como eu lírico infantil viu o ser santo em sua obra. As imagens literárias apresentadas representam devaneios construídos nesta narrativa da infância da poetisa. Santo Antônio era o santo que sorria de suas brincadeiras, estava ao seu lado nos momentos tristes, era um pouco seu parente. O Senhor Santo Cristo era requintado, silencioso, mas atento ao destino das pessoas. Observa-se agora as santas da vida adulta que traz uma conotação bem diferente dos santos da infância, mas mantem-se este olho atento às imagens que levam o labor poético a criar imagens que transfiguram este mundo real.

as quais havia amoras, nêsperas, outras frutinhas cujos nomes não sei, cor de vinho pequenas como framboesas, etc. Quando fiquei viúva, uma amiga um pouco desvairada, cismou que eu não deveria levar comigo nada da antiga casa, e com isso se extraviaram não só coisas minhas como quadros, e roupas muito antigas de minha Avó, e outras miudezas que eu estimava muito. Por isso dizia o poeta: “Deus me livre dos amigos” (*ibid.*: 18).

⁸ “Ainda, não recebi o retrato do Santo. Como lamento ter perdido aqueles tão lindos que foram da minha Avó! Um tinha capinha de veludo cor de morango, e outro, ouro velho. Eram mesmo uma preciosidade. A minha infância estava metida naquelas flores, nas flores dos tapetes, no relógio de parede, nas gavetas, no guarda-vestidos, onde havia roupas de família cheias de barbatanas, rendas vidrinhos. Eu tive uma infância incomparável” (*ibid.*: 26).

4. As santas místicas – vida adulta

Esta convivência com o ambiente religioso feminino levou-a a poetizar sobre algumas santas. Saindo do universo infantil da casa de sua avó e passeando pelas páginas de *Flos Sanctorum*, a poetisa encontrou umas santas e a elas dedicou sua poesia. Em meio ao trágico e o seu fazer poético, as imagens de santidade aparecem dando à poetisa a vontade de sonhar de novo. Santa Clara (*Pequeno Oratório de Santa Clara*⁹ – 1955), Santa Maria Egípcíaca (*Oratório de Santa Maria Egípcíaca* – 1957) e Santa Cecília (*Romance de Santa Cecília* – 1957), são santas que encorajaram a poesia cecilianiana a ir ao encontro do seu eu poético feminino místico. Mas como disse Margarida Maia Gouveia (2002:107) “No caso de Cecília, trata-se de uma mística que se enquadra fora de princípios religiosos dogmáticos, que não age pela fé nem exige estado de graça. Misticismo laico, pois não elege ponto máximo em Deus pessoal, mas a força imanente da alquimia metafórica do verbo”. Poetizar sobre estas santas é a razão, neste caso, pela qual Cecília Meireles buscou nestas histórias a medida certa de cada verso em seu labor poético. Sendo assim, quais imagens poéticas de santidade aparecem atribuídas a Santa Clara, Santa Maria Egípcíaca e Santa Cecília na vida adulta de Cecília Meireles?

Em *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955) a santa é apresentada como aquela que se despojou de suas posses por amor à pobreza. Ela transfigurou este mundo material amando a Jesus Cristo e sendo cada dia mais pobre. A poetisa também buscou esta transfiguração na criação poética. O ser santo através do olho poético adulto traz características muito diferentes. Como se observa:

Fechai os olhos donzelas,
 Sobre a estranha serenata!
 Não é por voz que suspira,
 Enamorada...
 Fala com Dona Pobreza,
 O homem que na noite passa.
 Por ela se transfigura,
 - que é sua amada!
 Por ela esquece o que tinha:
 Prestígio, família, casa...
 Fechai os olhos, donzelas!
 (Mas, se sentis perturbada
 Pela grande voz da noite
 A solidão da alma,
 Abandonai o que tendes,
 E segui também sem nada
 Essa flor de juventude
 Que canta e que passa!) (....) (Meireles, 2001:1046)

⁹ Escrito por ocasião dos 700 anos do carisma clariano.

Observa-se aqui o eu lírico envolvido com outra temática da vida da santa. O cantor de serenata canta para sua amada “Dona Pobreza”. Esse canto seduz as donzelas que também sentem o desejo de seguir o mesmo caminho. Não é mais o eu lírico a olhar os detalhes da roupa dos santos, mas um eu lírico adulto a ver o enamoramento de uma jovem pela voz de um cantor de serenata:

Escultai, nobres fidalgos:
 A menina que criastes
 É uma vaga sombra,
 Fora da vossa vontade,
 Livres de enganos
 e traves.
 É uma estrela que procura
 Outra vez a Eternidade!
 Despidas de suas jóias
 E de seus faltosos trajes,
 Inclina a cabeça
 Com sua terna humildade.
 Cortam-lhes as tranças:
 Ramo de luz nos altares.
 Mas clara do que seu nome,
 No fogo da Caridade
 Queima o que fora e tivera:
 - ultrapassa o que criastes! (*ibid.*: 1049)

Aqui o eu lírico contemplou o momento da fuga da santa quando ela saiu de sua casa e deixou sua vida luxuosa ornada de ricos trajes e jóias. O eu lírico se aproximou de um elemento de suma importância na vida de muitas santas e santos que é o despojamento de suas riquezas materiais. Neste despojamento há também o corte do cabelo “inclina a cabeça\ com terna humildade.\Cortam-lhe as tranças:\ramo de luz nos altares”. Observa-se que o eu lírico disse “Cortam-lhe *as tranças*” e não os cabelos, os cachos. Existe um sentido poético em distinguir tranças e cabelo, cachos? Trançar o cabelo é um penteado. Talvez o eu lírico quisesse frizar este momento em que Clara fugiu de sua casa com um dos mais lindos penteados, pois ela tinha se preparado para iniciar uma vida de Caridade. “Mas Clara do que seu nome,\No fogo da Caridade\Queima o que fora e tivera:- ultrapassa o que criastes!” Clara não era mais a jovem donzela que morava em rico palácio, mas iniciou-se agora outra etapa de sua vida transfigurando o mundo material para dedicar-se completamente à Caridade:

Já quarenta anos passaram:
 É uma velhinha, a menina
 Que, por amor à pobreza,
 se despojou do que tinha,
 fez-se monja,

E foi com santa alegria
 Servir a Deus nos altares
 E, entre luz e ladainha,
 Rogar pelos pecadores
 Em agonia.
 Já passaram quarenta anos:
 E hoje a morte se avizinha.
 (Tão doente, o corpo!
 Alma, tão festiva!
 Os grandes olhos abertos
 uma lágrima sustinham:
 não se perdestes do mundo
 o seu sonho de menina!) (*ibid.*: 1552-1553).

O passar dos anos foi mostrado através do número 40 que pode simbolizar não simplesmente o tempo cronológico. Em se tratando de santidade, 40 anos, 40 dias é um tempo mítico. O povo do Antigo Testamento andou 40 anos no deserto; Jesus Cristo ficou 40 dias no deserto e sofreu três tentações. Ou seja, 40 anos foi o tempo decorrido para o auge da santidade de Clara. Embora seu corpo estivesse doente, sofrendo, sua alma estava em festa depois por ter passado este processo de purificação da carne. O mesmo aconteceu com o fazer poético ceciliano. É precisa certa purificação da palavra para criar imagens poéticas e chegar ao êxtase da criação. Esta intimidade com a vida da santa trouxe da profundidade de sua alma o labor poético para juntar cada palavra transformando-as em versos, em imagens que recuperam o seu eu sofrido com as batalhas da vida.

Em *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (1957) também aparece este tempo de purificação da santa através da contagem dos anos. Assim como Clara, Maria também sai de sua casa:

Voz mística

Maria do Egito, Maria,
 Por que saís de casa,
 Por que foges de tua gente
 Que vais morrer de melancolia?

Maria Egípcíaca

Venho para Alexandria.

Voz mística

Que vens fazer, Maria,
 Sem conhecido, amigo ou parente,
 Maria do Egito em Alexandria?

Maria Egípcíaca

Sou rio, serpente,
 Corro para onde quero, sozinha.
 Para longe corro.
 Sou perfume de óleo fervente,

Ervas, flores, semente
 Em viva brasa.
 Do meu fogo morro. (*ibid.*: 1180)

Sair de casa marcou nova etapa na vida de Maria. Ir para Alexandria e deixar sua casa familiar é buscar sua liberdade de mulher independente. Aqui o eu lírico se distancia daquela santidade desde o nascimeto de Santa Clara para mostrar em Santa Maria Egipcíaca outra forma de se viver a santidade.

Voz mística

Maria do Egito, que ainda és tão pequena,
 Que farás nesta grande cidade de mercadores,
 Nesta cidade de Alexandria?

Maria Egipcíaca

Não pensei de maneira alguma no meu destino.
 Vou deitar-me em franjas de água luzidia,
 Inaugurar um porto de amores,
 Ser a sua mais fina mercadoria.
 E quem trazer mirra, sândalo, benjoim
 Verá que são de cinzas seus pobres aromas,
 Quando se aproximar de mim.
 Pois não há pétalas nem gomas
 Que se compare ao perfume das túrgidas pomas
 Em meu corpo desabrochadas. (*ibid.*: 1182)

Maria saiu do interior de sua casa e foi para Alexandria vender seu corpo como os mercadores vendiam seus produtos. Há uma mulher que se aventurou para desfrutar o prazer que uma cidade grande oferecia, livre e dona de seu destino:

Eu mulher eternamente dada,
 Que em seu próprio fogo se sente abrasada.
 Sou minha escrava, mas sou minha dona,
 Amo o meu próprio amor, que não me abandona,
 que é todos os dias uma flor nova. (*ibid.*: 1186)

Livre e dona do seu destino, Maria deixou Alexandria e foi com um grupo de peregrinos para a Terra Santa. Na Terra Santa houve uma nova aventura, um novo tipo de amor:

Voz descritiva

Parou um barco em Alexandria,
 Cheio de romeiros para a Terra Santa.
 Na sua almofada, de onde o mar se via,
 eis Maria que se levanta.

Maria Egipcíaca

De que terra falais, e de que profecias

E por que navegais com pressa tanta?
 Vinde comer a minha mesa,
 Onde o alimento é a minha beleza,
 Vinde beber o meu vinho doce e forte.
 Por que ireis procurar a morte?
 Que gosto é o vosso por sepulcro e cruzes?
 Ficai comigo, descansai neste aposento
 Onde o meu sonho é o mar e a minha voz, o vento,
 E meus olhos outros faróis de extensas luzes...
 Ou levai-me convosco por estes mares que não conheço.
 Levai-me convosco, que posso pagar o que quiserdes.
 Eu mesma serei a moeda, seja qual for vosso preço:
 Pois meu peito é uma cesta de frutas e de flores,
 Meus olhos, uns tanques de inquietos peixes verdes,
 Minha cintura uma harpa com fitas de mil amores,
 E é uma noite de seda o meu cabelo aberto,
 E a minha boca uma tâmara entre os ventos do deserto...
 (*ibid.*: 1189)

Aqui houve o despertar de Maria para seguir os peregrinos para a Terra Santa e pagar a viagem com seu próprio corpo. Maria pagou com o que ela tinha para partir também como peregrina:

Voz descritiva

E Maria prostou-se com o rosto na poeira,
 E cheia de lágrimas respondia desta maneira:
 Senhor, Senhor, Senhor, eu sou Maria,
 Aquela do Porto de Alexandria,
 Que desde menina vivo dedicada
 A amar quem passa pela cidade.
 Como posso cantar para a Eternidade
 Se a minha vida é só para breves instantes?
 E como poderei amar a Divindade,
 Se apenas mortais tem sido os meus amantes?
 Senhor, eu não sou romeira nem peregrina,
 Eu sou a que fugiu de casa, quando menina,
 A que era tão breve tão leve e tão graciosa
 Que nem a palmeira, que nem a brisa, que nem a rosa.
 Não posso mais levantar meu rosto para o rosto
 Daqueles que deixei desesperado pelo desgosto,
 Como o levantarei para tua Face, que é divina?
 Senhor, não posso dar passo para frente!
 Sinto nos pés a força de uma pesada corrente
 E não consigo acompanhar toda esta gente

Que canta seus hinos diante de Ti ajoelhada...
 Mas eu amei quanto pude, amei por amar, mais nada.
 Deixa-me ir para trás, ao menos para o deserto,
 Aprender o que está errado e o que está certo,
 E voltarei, talvez, se conseguir um dia chegar perto
 De Ti, Senhor, e iluminada. (*ibid.*: 1195)

O deserto foi apontado por Maria como lugar de sua purificação. Veja bem, não foi alguém que apontou o caminho para ela. A própria Maria sentiu necessidade desta nova etapa em sua vida:

Vai para este deserto que escolheste, penitente,
 E abre teu coração à luz Onipotente
 Que desce em silêncio nos quatro horizontes.
 Banha-te nestas douradas fontes,
 E aquele grande fogo que consumia
 Tua vida em Alexandria
 Verá cair de teu corpo como vestido encarnado
 E estarás para sempre perfeita e livre do vil pecado! (*ibid.*:1195).

Santa Clara ficou quarenta anos penitente no claustro, Santa Maria Egípcíaca ficou cinquenta anos penitente no deserto. Cada uma viveu sua etapa de santificação de acordo com a necessidade de sua alma:

E Maria levou uns cinquenta anos sozinha
 Em penitência pelo deserto.
 Nada mais possuía, nada mais tinha
 Além de seu velho corpo, pela cabeleira coberto.
 Um pobre corpo como no inverno a cepa da vinha.
 Os 4 evangelhos sobre os 4 ventos
 Vinham trazer seus ensinamentos.
 E nem comia nem bebia,
 Maria de Alexandria
 Nem acordava nem dormia,
 E sua vida estava suspensa
 Entre o alto céu e a ânsia imensa,
 Alimentada só por um celeste rossio.
 E às vezes caminhava por cima das águas do rio. (*ibid.*: 1196)

O corpo da santa envelhecido pelo passar do tempo encontrava-se coberto pelos seus cabelos crescidos, ao contrário dos cabelos de Santa Clara que se apresentavam cortados para mostrar sua consagração religiosa. Como penitente, Maria viveu apenas da palavra do Evangelho para transfigurar sua vida de pecadora e entrar na vida de santidade. Este tempo no deserto foi a etapa estabelecida para purificar-se de todos os seus pecados. Deve-se também ressaltar que ao ir para o deserto Maria se despojou de suas posses, assim como Santa Clara.

"Nada mais possuía, nada mais tinha \ Além de seu velho corpo, pela cabeleira coberto". A diferença apenas está em Maria ter uma cabeleira e Clara não.

Para fazer versos é preciso se retirar, ficar sozinha em total intimidade contemplativa com o labor poético. Somente o eu e a poesia. Não um ser de isolamento, mas de encontro no êxtase poético para reinventar sua vida. Segundo Gouveia (2002: 109) "a vida para Cecília Meireles não se fecha ao estado contemplativo de isolamento e de meditação; a vida é *reinvenção poética*".

Em *Romance de Santa Cecília* (1957) já não traçou uma vida santa através da penitência, mas do martírio. O eu lírico se aproximou de cenas dolorosas da vida da santa para mostrar seu trágico martírio. Abandonar os velhos deuses e seguir o cristianismo foi a razão do seu sacrifício:

Desgostosa dos velhos deuses
Do Evangelho enamorada,
Percorria prados celestes
Entre santos e anjos andava.
Medo nenhum todava a fonte
Cantante e fresca de sua alma.
E o ardente sangue de martírio
Que os caminhos cristãos alaga
Era um rio do paraíso
Em que o seu amor navegava. (*ibid.*: 1170)

Aqui o eu lírico evoca o tempo da perseguição. Quem acreditava na mensagem do Evangelho conseqüentemente passaria por esta etapa. A perseguição quase sempre resultava no martírio. Em se tratando de santidade, o martírio jamais seria visto como algo negativo, mas uma etapa a ser percorrida neste caminho. Ou seja, o santo\santa encara o mártírio como um prêmio por defender a sua fé. Morrer por acreditar em Jesus Cristo pode ter sido desejo de muitos cristãos. Morrer desta forma os santificariam. Por isso ao dizer "E o ardente sangue de martírio\que os caminhos cristão alaga\era um rio do paraíso\que em seu amor navegava" mostra este desejo expresso por quem sabia ser este seu destino.

Cecília era de família rica, como Clara. Ao contrário de Maria que parece não ser de família abastada, pois vendia seu corpo para sobrevivência. Isso se observa quando ela se ofereceu aos marinheiros para pagar sua passagem para Jerusalém. Cecília era de família patricia:

Era de família patricia
E seus deuses abandonara
E os tiranos a perseguiram
Como os cachorros a caça.
E vieram soldados terríveis,
Quando ela do banho voltava,
Toda perfumada da infância

Que o coração lhe embalsamava.
 Seu corpo era uma flor tão pura!
 Que flor não seria sua alma? (*ibid.*: 1172)

Aqui o eu lírico aproximou esta imagem da santa e seus tiranos depois dela tomar seu banho. Como se fosse uma antecipação da sua morte. É costume em muitas culturas dar banho no morto antes de pô-lo no caixão. Talvez uma simbolização de que ela já estaria morta para este mundo. "E vieram soldados terríveis\quando ela do banho voltava,\toda perfumada da infância\que o coração embalsamava.\Seu corpo era uma flor tão pura!\que flor não seria sua alma?". Esta relação entre a pureza do corpo e a pureza da alma estabelece uma conexão de intimidade poética em que o eu lírico contempla a transparência da alma da santa.

Há em Cecília certa pureza e esta cena do banho reforça a ênfase que o eu lírico quer dar a esta imagem. Sendo de um corpo puro, puro maior seria sua alma. Além disso, o pertencer a uma família patriciana também é reforçado. A jovem rica e pura é destacada neste romance. Ou ainda a jovem cristã pura, rica e candidata ao martírio. A jovem parece não apresentar ameaça nenhuma, mas ser cristã era a ameaça maior daquela época. Esta comparação de que "os tiranos a perseguiam\ Como os cachorros a caça" – destaca a imagem de que o martírio da santa foi extremamente violento. Não que os outros martírios não o foram. Mas o eu lírico estabelece certo vínculo com esta imagem repetindo, por diversas vezes, este reforço ao martírio sangrento. Como observa-se nesta outra estrofe:

Fora de família patriciana
 E ali seu destino encerrava.
 Ao primeiro golpe, caída,
 Na sua santidade calma,
 Torce a cabeça e entrega a nuca
 Para ser logo degolada.
 Ao segundo golpe uma fina
 Fita de sangue se desata.
 Mas nem mesmo o terceiro golpe
 A cabeça ao corpo separa.
 Porque um anjo lhe ampara a testa,
 E o terceiro detem o sangue
 Que um colar de rubis ensarta. (*ibid.*: 1174)

Aqui nesta hora do martírio o eu lírico se usou da expressão "santidade calma" para mostrar esta entrega total da santa aos golpes dos tiranos ao mesmo tempo em que ela estava amparada pelos seus anjos. Novamente o eu lírico reforça a imagem da santa rica e mártir.

Era de família patriciana
 E esta foi sua morada.
 Virgem mártir Santa Cecília,
 Socorre quem se despedaça,

Por amor as coisas divinas,
 Sob o duro gume de espadas!
 Socorre a quem, por sonho puro,
 Com ferro e fogo o mundo mata!
 Protege a quem devotamente,
 Relembra o teu nome e relata
 A história do teu sacrifício,
 - luta do espírito e das armas –
 Cada 22 de novembro,
 Que ficou sendo a tua data. (*ibid.*: 1175-1176)

Em *Romance de Santa Cecília*, aparece a santa que doou sua vida para defender o Cristianismo. A santa se converteu ao Cristianismo e defendeu sua fé até à morte. Ou seja, ela transfigurou este mundo real ao ser sacrificada por acreditar em Jesus Cristo, a quem ela doou a própria vida. Em Cecília Meireles a doação foi para a poesia. Seus anos dedicados à escrita criativa fizeram dela uma poetisa reconhecida universalmente.

Talvez o que há entre Santa Maria e Santa Cecília é um “pecado” ou seja, uma falta muito grave vista pelo olhar moral e religioso. Maria era uma prostituta. Dar o corpo para muitos homens é considerado pecado grave para o Cristianismo e muitos outros seguimentos religiosos. Na época em que viveu Santa Cecília, os cristãos buscavam novos adeptos, eram considerados perigosos por causa de sua doutrina. Não obstante, na visão cristã, quem não se convertesse ao cristianismo seria condenado ao fogo eterno. Por isso, os novos convertidos sentiam o peso do martírio. Em Santa Cecília o pecado foi este e o preço de sua purificação foi o martírio. Gouveia, ao falar da poesia mística em Cecília Meireles, traça a seguinte conclusão:

A poesia é, pois orientada para uma espécie de lirismo místico (tendência generalizada dos simbolistas franceses) que rivaliza com a experiência do Absoluto dos místicos. A poeta empenha-se em construir uma linguagem na linguagem, um discurso do profundo e do inominável. Se a experiência estética se sobrepõe à crença religiosa, nela busca no entanto a estrutura de transcendência que envolva a palavra poética de uma aura de mistério de presença infinita, de distância (Gouveia, 2002:109)

Ao se referir ao estudo das santas a autora destaca que “se no Pequeno oratório de Santa Clara e Romance de Santa Cecília há um *substratum* cristão, que lembra a mística espanhola do Século de Ouro, esta espécie de intimidade lírica entre o poeta e seus santos, que dá ao poema uma aura de recolhimento” (*ibid.*: 108).

Ao poetizar a vida destas santas, Cecília Meireles destacou com ênfase o aspecto em que cada uma se empenhou para chegar à vida plena de santidade. Santa Clara viveu 40 anos de entrega total à vida de Caridade no claustro. Santa Maria Egípcíaca teve muitos amores, mas passou uns 50 anos no deserto se purificando de sua vida de pecados. Nos últimos dias, até flutuava. Santa Cecília deixou seus antigos deuses e se converteu ao Cristianismo, causa

do seu martírio. Todas elas transfiguraram este mundo terreno para viver a plenitude da santidade. Estas vidas, estas histórias no encontro com a poesia cecilianiana transformaram-se em imagens poéticas fazendo com que ela sonhasse também com este mundo, possível a ela, através da doação de si ao universo poético.

5. Considerações finais

A santidade apresentada nas obras de Cecília Meireles é um tema amplo e de merecido estudo. Aqui a proposta foi apenas em algumas obras de alguns santos/santas católicos, porém não se quer desmerecer este tema destacado no Budismo, Hinduísmo e entre tantas outras culturas e religiões merecedoras do labor poético ceciliano.

Buscou-se apresentar como o tema da santidade aparece na infância de Cecília Meireles e em sua vida adulta. E quais imagens poéticas ela criou a partir destas imagens vividas na infância e vida adulta. Na infância há os santos das brincadeiras e da delicadeza de cada ornamento. Na vida adulta há a transfiguração da vida terrena em uma vida eterna plena de santificação. Fazer poesia é assim brincar com as palavras, descobrir uma forma de torná-las belas para chegar ao gozo de ver uma obra acabada, eterna para quem viveu e morreu para ela. Cecília Meireles é eterna para o mundo da poesia. São suas estas palavras:

A autora confessa-se uma enamorada do “Flos Sanctorum”. Há temperamentos insatisfeitos com as simples grandezas terrenas, que, em geral, em fronteira do heroísmo. Para esse não parece impossível que o esforço humano consiga ultrapassar esse horizonte, e atinja o mundo longínquo da santidade. São esses temperamentos que facilmente segue a rota da lenda inventando-a, vivendo-a ou pelo menos vivendo por ela. É muito difícil, em certos casos, separar o histórico do lendário. O *Flos Sanctorum* é uma região de transfigurados, apazível de percorrer, com seus inumeráveis exemplos de esperanças. (Meireles, 1957:1)

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston (2006). *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.
- (1989). *A chama de uma vela*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Bertand Brasil.
- (2001). *O ar e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
- GOUVEIA, Margarida Maia (2002). *Cecília Meireles: uma poética do “eterno instante”*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- MEIRELES, Cecília (1983). *Olhinhos de Gato*. São Paulo: Editora Moderna.
- (2001). *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- (1957). *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*.
- SACHET, Celestino (1998). *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Ponta Delgada: Instituto Cultural.

.....

RESUMO

Pretende-se mostrar como Cecília Meireles (1901-1964) apresentou as etapas da santidade em sua poética. Para tanto, analisar-se-á a narrativa de sua infância, *Olhinhos de Gato* (1938-1940), *Oratório de Santa Clara* (1955),

Romance de Santa Cecília (1957), e *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (1957). O referencial teórico é a imagem poética (literária) no pensamento de Gaston Bachelard.

ABSTRACT

We intend to show how Cecília Meireles (1901-1964) outlined the stages of Holiness in her Poetics. To this end, we consider the narratives of her childhood, *Olhinhos de Gato* (1938-1940), *Oratório de Santa Clara* (1955), *Romance de Santa Cecília* (1957), and *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (1957). The theoretical framework is the poetic (literary) image in Gaston Bachelard's thought.



A santidade como “aprendizagem do pequeno sofrimento” no romance *Fronteira*, de Cornélio Penna

PALAVRAS-CHAVES: Cornélio Penna, *Fronteira*, romance católico, santidade.

KEYWORDS: Cornélio Penna, *Fronteira*, Catholic novel, sainthood.

"Toda cidade a conhece, mas apenas pela sua fama de santidade e pelos milagres que, dizem, já tem feito. Eu já a vi, seguramente, há dez anos, e nesse tempo só se falava no seu martírio e nos crimes de sua família brutal. Disseram mesmo que ela ia casar-se, e aqui esteve hospedado o seu noivo, que saiu desta casa para ser enterrado, e isso deu muito que falar. Mas, já sabe todas essas histórias, não é verdade?" (*Fronteira*, 62)

Sobre o romance de estreia de Cornélio Penna

Tarefa das mais complicadas é resumir *Fronteira*, primeiro romance de Cornélio Penna, publicado em 1935. Em grande parte, por sua complexa estrutura narrativa, dupla e em um certo nível sobreposta, mas também pela dificuldade em reconhecer qual seria a questão central nesse romance em que, como já observou Tristão de Athayde, “tudo é estranho e inatural” (Athayde, 1958: 4).

A diluição de alguns limites em *Fronteira* é inquestionável, o que tão bem condiz com o título do romance. Ainda com Tristão de Athayde, “Tudo se passa na ‘fronteira’ entre o sonho e a realidade, entre o passado e o presente, entre o natural e o preternatural, entre a lucidez e a loucura” (*ibid.*). Entretanto, há que se notar que a estranheza provocada por tal diluição, interpretada não raro como elemento responsável pelo caráter obscuro e impenetrável não só de *Fronteira*, como, depois, da ficção corneliana, foi em grande parte responsável por uma espécie de consenso da crítica quanto ao caráter excepcional das personagens de Cornélio Penna, tidas como criaturas atormentadas, no limite entre a lucidez e a loucura. Aos olhos de Massaud Moisés, por exemplo, são seres “esquivos e incorpóreos” (Moisés,

1996, 514), ao passo que, para Oscar Mendes, “são criaturas semi-loucas e absurdas”, “seres estranhos e fantásticos, mais símbolos e abstrações, muitas vezes, que criaturas humanas” (Mendes, 1982). Luís Bueno enxerga-as como “criaturas de exceção, com uma vida interior tão profusa quanto estéril” (Bueno, 1996). Em meio às cobranças da crítica, identificam-se normalmente dois motivos de insatisfação: o de que as personagens soariam artificiais demais, inverossímeis; e o de que, mergulhadas no pecado, não seriam dignas de figurar como centro de dramas supostamente católicos. Atravessando esses dois motivos, a concepção de que o romancista (católico) denunciaria, por meio dos seres que cria, sua atração pelo comportamento desviante, o que ganha relevância ao considerar-se a atividade ficcional como abaladora dos limites entre criador, Criador e criaturas.

Em *Frenteira*, objeto de estudo do presente artigo, a dissolução também atinge a dimensão religiosa, que se torna mais complexa e reveladora à medida que se acompanha o conturbado processo de preparação para o dia do grande milagre de Maria Santa, uma de suas personagens. Nesse romance a noção de santidade é apreendida em toda sua obscuridade, num contexto em que o ato criminoso possibilita o reconhecimento da verdadeira condição humana, de seus limites e de sua miséria, espaço esse em que Deus, por sua vez, mostra-se mais próximo. Trata-se de um percurso marcado pelo contato vertical com o sofrimento e pela possibilidade de transcendê-lo, processo que envolve o grande risco de esmorecer diante da impossibilidade de encontrar uma finalidade para a própria existência.

A santidade em *Frenteira* revela-se, assim, um processo tão idiossincrático e definidor da temática original do romance de estreia de Cornélio Penna, quanto um núcleo comprometido com as questões filosófico-literárias da sua ficção e também de um certo momento da nossa história, em que se fazia necessário (re)pensar um lugar para a fé na vida moderna e, de uma perspectiva paralela, (re)formular mecanismos literários que pudessem dar conta dessa empreitada. Além disso, revela-se um caminho por meio do qual é possível redimensionar muito do que a crítica já observou a respeito do caráter excepcional das personagens cornelianas.

O crime como espaço para a revelação do humano e do divino

De volta à cidadezinha do interior das Minas Gerais em que outrora estivera, o narrador de *Frenteira* chega à casa em que se encontram Maria Santa e sua tia, D. Emiliana, e registra, não se sabe quanto tempo depois de sua chegada, suas impressões sob a forma de um Diário¹. De acordo com o relato, Maria Santa vinha sendo preparada pela tia para o grande dia da revelação de mais um de seus milagres. A relação entre Maria e o narrador parece datar de outros tempos e, na ocasião do suposto reencontro, mostra-se misteriosa, marcada por

¹ Sempre que nos referirmos ao narrador de *Frenteira*, teremos em conta o narrador-personagem-autor do Diário. O “segundo” narrador será o Leitor do Diário.

um misto de atração e repulsa, pelo sentimento de pecado e remorso. O que se esconde por trás dessa conturbada relação não é revelado, e menos ainda se sabe sobre a estranha ligação entre Maria Santa e uma outra personagem, o Juiz, cujo mistério é mantido pelo fato de o narrador negar-se a ler o que contém uns papéis deixados por aquele. Sugere-se que tais papéis lançariam luz sobre a insinuação de um crime cometido no passado, envolvendo Maria e o narrador.

Em percurso semelhante ao do narrador, configurando uma espécie de duplo seu, aquele que se identifica no final do romance como o Leitor do Diário sugere ter voltado a essa mesma casa e, por meio de uma antiga mucama, teria tido acesso ao Diário escrito pelo primeiro. No “Epílogo” que acrescenta ao conteúdo desse relato, o Leitor afirma ter transcrito integralmente o documento que lhe fora entregue, resistindo ao desejo de corrigi-lo, de atenuar-lhe a introspecção mórbida, como se negasse nele ter algum tipo de participação. Juntamente com o Diário, recebe da mucama os papéis deixados pelo Juiz, devidamente presos por uma fita e um alfinete, certamente um entre os espetados no corpo de Maria Santa no dia da “revelação”, procedimento comum entre os fiéis presentes na casa, que intencionavam guardá-los como relíquias. O Leitor do Diário, à semelhança do que ocorre com o narrador, não lê os papéis deixados pelo Juiz, sendo o segredo sobre o crime mais uma vez mantido.

Embora, à superfície, fosse possível ler *Fronteira* como uma tentativa frustrada da parte de D. Emiliana de comprovar a santidade de sua sobrinha, não se deve acreditar que uma ou outra sejam as personagens centrais; tampouco que se trate de um romance de “santidade falhada”. Nesse sentido, é sugestiva a atitude de Tristão de Athayde quando sutilmente reconsidera a possibilidade de tal interpretação: “[...] esse romance de Santidade falhada ou antes da sede de santidade insatisfeita e incompreendida” (Athayde, 1958: 5). O próprio Leitor do Diário, no “Epílogo” do romance, sugere não acreditar que Maria Santa fosse a personagem principal do relato – “Aqui terminou o diário que transcrevi integralmente, e resisti ao desejo de corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção mórbida, e tornar Maria Santa a principal personagem do livro” (Pena, 1958: 165)². Não se tem, no caso, um narrador que registra os fatos que testemunhou, ou que está ocupado em seguir a personagem principal para assim justificar de onde viria o seu conhecimento. Não há como precisar em que medida narra a si mesmo ou narra o sentido de tudo o que o cerca, deixando-se tomar por um nexos cujas forças nem sempre consegue compreender, dificuldade que se agrava quando se verifica que a sua própria identidade é posta em xeque, em processo de (re)descoberta, quando se anuncia uma busca interior que ao mesmo tempo atravessa e ilumina a trajetória de Maria Santa.

Ao chegar à casa de D. Emiliana, o narrador revive as sensações de sua longa cavalgada: “Parece-me que entrei nesta cidade furtivamente, como alguém que volta da prisão para o

² As citações de passagens dos romances de Cornélio Penna, bem como os correspondentes números de página, terão como referência a seguinte edição: PENNA, Cornélio (1958). *Romances completos de*. Rio de Janeiro: Aguilar.

país natal” (*ibid.*: 9). A alusão a um crime cometido no passado permeia desde o início as entrelinhas do romance, particularmente a relação entre o narrador e Maria, motivando a conturbada busca interior que de certa forma ambos compartilham.

Relaciona-se diretamente ao crime a figura do Juiz, que visita a casa de Emiliana com a intenção de conversar com o narrador e Maria Santa longe da presença da velha senhora – detalhe que por si só reforça a hipótese de algo condenável envolvendo aqueles dois. Em uma dessas visitas, inicia-se uma cena em que a iminência de um crime parece reproduzir uma atitude criminosa que se dera no passado, sobre a qual saberiam o narrador e o magistrado, justificando assim a conclusão comum sobre o comportamento ameaçador de Maria Santa. De certo modo fascinados pelo olhar de “cólera gelada” de Maria, que se voltava ao Juiz como “florete de aço agudíssimo”, ambos pressentem o perigo, já muito próximo: “Senti [narrador em primeira pessoa] um calafrio percorrer o meu corpo, como se a visse sacar das dobras do vestido um punhal, e percebi que o pobre homem também tivera a mesma impressão de perigo” (*ibid.*: 31-2). Ao estender, como quem se despede, a mão ao narrador e a Maria Santa, o Juiz reitera a alusão ao crime. Sem reparar, estende-lhes também “a sua velha bengala, cheia de nós, com iniciais de prata muito grandes, encimadas pelo emblema da justiça” (*ibid.*: 32). Além do emblema identificado na bengala, não deixa de ser sugestivo seu aspecto nodoso, imagem que questionaria a própria noção de justiça, como que embaçando-a por extensão, ou então reforçando o próprio caráter ambíguo ou paradoxal do crime cometido. De longe, já na rua e sentindo-se mais calmo por se ver livre das portas do casarão de Emiliana, diz-lhes, ressaltando mais uma vez a ideia de volta/circularidade: “- Eu hei de voltar, e esclarecer muitas coisas!” (*ibid.*: 32).

Pálida e com os olhos apertados, demonstrando impaciência, Maria Santa fecha a folha da porta, apagando brutalmente a visão da cidade que se recortara por momentos entre os batentes. Não é ao acaso que o narrador recupera essa paisagem, que tem a cadeia como centro, que se funde à imagem de uma caveira que espreita ao longe, hostilmente, e em dias de chuva despeja sua “baba” até a casa de Emiliana. Tal imagem sugere configurar um duplo fantasmagórico do próprio Juiz, da justiça, ou então da consciência do narrador, como se este pressentisse ou soubesse de algo que incriminasse Maria, a ele, ou a ambos³.

O próprio ato criminoso, ainda que de forma velada, parece em algum nível duplicar-se no contato entre Maria Santa e narrador, como na cena do jardim, no capítulo XXXIV. Passeando pelo silencioso jardim da casa de Emiliana, ambos percebem que a escuridão parecia viver, tal qual uma presença invisível. O narrador sente que Maria Santa se afasta,

³ Em outro momento, o narrador questiona o comportamento evasivo de Maria Santa diante do Juiz, como se esta tivesse algo a esconder: “E vi com espanto Maria Santa tirar do seio um papel, do qual não me lembrava, e contar muitas coisas que dissera e fizera, e que eu não tinha visto nem ouvido, apesar de ter tido os olhos bem abertos, e os ouvidos atentos” (Pena, 1958: 44). Ao fazê-lo, entretanto, mais que corroborar a acusação do Juiz sobre a culpabilidade de Maria, levanta suspeita sobre sua suposta visão consciente das coisas, já que se sabe que a fala do Juiz perturbava-o a ponto de perder os pés da realidade.

como se se perdesse nas sombras, e chega a duvidar se ele próprio não seria um fantasma, “entre os outros fantasmas que pareciam rondar furtivamente o jardim” (*ibid.*: 64). Depois, um estranho contato entre ambos se passa, num misto de atração e repulsa:

Senti, depois, uma mão trêmula agarrar-me o braço, e unhas, em garra enterraram-se na minha carne. Um bafo quente chegou-me até à boca, adocicado e morno, e senti que todo o meu corpo se encostava a outro corpo, em um êxtase doloroso e longo, inacabado e insatisfeito... Quando voltei a mim, procurei afastar com violência o monstro que viera das trevas, mas estava só de novo, e voltei para casa, sem procurar explicar o que me sucedera, e já no meu quarto, lavei a boca, o rosto e as mãos, como o fazem os criminosos, para apagar os vestígios de seu crime... (*ibid.*: 65)

No capítulo seguinte, a cena anterior parece estender-se, muito embora não se saiba ao certo quanto tempo depois ela se dá. Reforça-se mais uma vez a ideia do sofrimento moral, associada à sombra do crime, como o motor da busca das personagens e da revelação de sua verdadeira condição humana.

Como essa última passagem sugere, ao menos na percepção das personagens o crime em questão estaria ligado ao sexo, muito embora não pudessem compreender o seu verdadeiro sentido⁴. Nesse sentido é reveladora a cena em que o narrador adentra o segredo do quarto diante de cujas portas Maria Santa ajoelhará-se, beijando o chão, sem que o narrador “pudesse distinguir se o movimento era automático ou sugerido por alguma intenção religiosa” (*ibid.*: 58). Nada vendo, a princípio, mais que o mesmo quarto de sempre, perscruta-o com olhar suspeito, envolvendo-se a ponto de parecer reviver a cena de gozo e brutalidade passada em outros tempos, possivelmente entre Maria Santa e o noivo:

Colchões e travesseiros, enormes, levemente cobertos de poeira, estavam em ordem, com o pano desbotado pelo tempo. Mas pouco a pouco, diante de meus olhos dilatados pela atenção, as suas flores, de um vermelho longínquo, começaram a se mover, aumentaram e espalharam-se, ora juntando-se em desenhos esquisitos, ora separando-se, em fuga rápida, e se escondiam nos grandes rebordos do espaldar. Pareciam de sangue seco, restos de crime... Pareciam de sangue cansado, débil, esbranquiçado...

⁴ Quanto ao crime, parece mais constituir uma lembrança que se foi apagando com o tempo, “como um ruído que se afasta” (*ibid.*: 35), cujo rastro provoca dúvida e aflição: “Agora, a última frase do Juiz retumbava em meus ouvidos, penetrando-me na mente e nela se esculpiu, gravada por aquelas mãos curtas e peludas. / (Hei de voltar e esclarecer muitas coisas!)/Serão as mesmas ‘coisas’ que nos atormentam, perguntei eu, no dia seguinte, à minha imagem, refletida no velho espelho do quarto. E resolvi desde logo interrogar Maria Santa. /Fui à sua procura, e atravessei apressadamente as salas vazias e sonoras” (*ibid.*: 35); “Dolorosa curiosidade sacudiu meus nervos, e, sem pensar, como se algum demônio falasse por mim, repeti alto e brutalmente a pergunta que me perseguia desde a véspera, apenas modificada por novas reflexões. /- O Juiz sabe, *realmente*, de alguma coisa?” (*ibid.*: 37 -grifo do autor). Não se pode afirmar, assim, em que medida as personagens atribuiriam ao sexo o peso de um ato transgressor simplesmente por constituir uma possibilidade de interação ou comunhão com o Outro não prevista pelo conjunto de forças que impregna a dimensão em que se encontram.

Pareciam de sangue espumoso, lembrança de ignóbeis volúpias...

Pareciam de sangue...

Recuei com repugnância, e senti, como se tivesse pousado sobre o colchão as minhas mãos, o cavado dos corpos em suor, agitados por inomináveis estremecimentos. Que gemidos alucinantes teriam batido de encontro àquelas almofadas de madeira, com grandes veios escuros, como o dorso da mão do diabo, de envolta com odores mornos de gozo e de brutalidade.

Todo o quarto parecia agora viver intensamente, e sentia em meus ouvidos um clamor de vida pecaminosa, trêmula, indecente, do crime humano da reprodução, e o seu ambiente poderoso, entontecedor de crueza e nudez, envolveu-me em sua onda amarga.

Recuei, mais ainda, e, sentindo atrás de mim as folhas da porta, abri-a, e fugi sem destino certo. (*ibid.*: 59)

É importante notar que não se trata de um simples acontecimento obscuro ocorrido no passado, objeto de investigação policial, o que se sustenta apenas em certo nível, tendo em conta a insistência do Juiz; este, por sua vez, só faz reforçar o caráter incompreensível do suposto crime. Não interessa a Cornélio Penna fornecer elementos que atestem ou não a ocorrência do ato criminoso, tampouco os leitores são motivados a seguir quaisquer pistas. Interessa ao romancista que as repercussões desse crime atuem sobre as personagens como “em processo”, presentificadas, realçando assim os tênues limites entre presente e passado. É justamente irmanados pelo peso de um ato criminoso que tomam consciência de sua condição humana, de seus limites e de sua miséria, consciência essa que aponta, por sua vez, para a possibilidade de transcender o sofrimento, mostrando-se Deus assim mais próximo:

- Sei que você tem sofrido muito – continuou [Maria Santa], fazendo os mesmo movimentos e tomando o mesmo timbre de voz que eu – sei que você tem sofrido, e que o ‘sombrio mistério de sofrimento e mal moral’ de que você me tem falado tantas vezes...

Parou de falar, e fechou os olhos ruborizada, como se revivesse uma visão vergonhosa, e a sua voz tornou-se, de repente, sincera e trêmula, quando murmurou: tenho pena de nós...

Reabrindo os olhos depois disse-me com tranquilo desdém:

- Mas você continuou – e repetiu – você continuou...(*ibid.*: 42)

A santidade como reeducação

Em um nível mais superficial da narrativa de *Fronteira*, pode-se entender o ritual místico de preparação por que passa Maria como uma tentativa mal sucedida arquitetada por Emiliana, de cuja honestidade e fé há suficientes indícios para se duvidar⁵. Ainda que sejam

⁵ Sabe-se, por exemplo, das lendas em torno da suposta riqueza da velha senhora, ao passo que se insinua em vários momentos seu interesse nas moedas oferecidas pelos fiéis. Não se deve com isso supor, no entanto, que a imagem de Emiliana se construa como sendo intrinsecamente má. Há algo de ingênuo no modo raso como por vezes julga a fé e a caridade alheias que nos faz questionar se de fato teria arquitetado a santidade da sobrinha como em uma farsa: “- O Juiz não aconselharia você a fazer isso, se tivesse religião! Ele não vai à igreja, e não dá esmolas a ninguém” (*ibid.*: 44). O narrador e Maria Santa chegam a flagrá-la menos desarmada ao menos, logo após ter sido vítima de uma acusação atravessada do narrador, que insinuaria ser ela uma charlatã: “Mas

muitas as razões para se suspeitar de Emiliana e do modo como conduz a preparação da santidade da sobrinha, há algo mais forte nesse processo que vai muito além do controle da velha senhora e que acontece de modo arrebatador, independente de seus planos. A verdadeira dimensão religiosa de *Fronteira* reside no modo como o narrador e Maria Santa, movidos pelo sofrimento moral que os irmana, buscam compreender-se, um ao outro e sobretudo a si mesmos, como se necessitassem encontrar uma finalidade para si próprios num universo cujos signos parecem conduzir a um mesmo ponto opressor. Nesse sentido, a passagem que se segue é bastante reveladora.

Depois de passarem algum tempo sem se falar, o narrador encontra Maria Santa parada diante de uma cômoda, observando uma grande caixa com tampa de vidro, esta, aos seus olhos, “formando um quadro de pesado e faustoso mau gosto”:

Através dos vidros, viam-se bichos e reflexos fulvos, uns, outros rubros como brasas, com carapaças cinzeladas em detalhes infinitamente pacientes. Outros ainda, verdes e trabalhados como jóias antigas, pareciam dormir ali dentro, tal e gentil e ingênua naturalidade com a qual tinham sido dispostos. (*ibid.*: 53)

Como lhe conta Maria, o quadro havia sido feito pela Marquesa do Pantanal, depois da morte do marido, quando veio para a sua fazenda dos Meireles. O quadro havia muitos anos estava pendurado à parede da casa de Emiliana, como mostrava a marca do seu peso no reboco. Acompanhando com os olhos os animais mortos ali postos sem simetria nem preocupação com arte, o narrador deixa-se tocar, revivendo

[...] toda a angústia daquela mão distraída, que pregava aqui e ali, como ao acaso, os ‘carneirinhos’ dourados e crespos, o beija-flor de cabeça de fogo, outro cor de bronze, e, mais alto, entre caramujos e borboletas fanadas, todo em cores vivas, o corruipião, o pássaro familiar, o doméstico das antigas Donas, que aprendia a sua maneira de assobiar e as imitava com carinho. Certamente aquele quadro tinha sido o companheiro e recreio da Marquesa, em seus longos anos vazios que a fizeram compreender o vazio do além. Nas intermináveis horas de angústia solitária, era ele que decerto a ajudava a fugir de sua tentação sombria e silenciosa, que dela se aproximava de súbito como o golpe de asa de uma ave noturna. (*ibid.*: 54)

quem pretende enganá-la – disse eu, querendo quebrar aquele mau encantamento – eu não posso enganar a ninguém, e Maria é Santa, como a senhora faz crer aos seus amigos e clientes.../ [...] Era uma simples infeliz, sem ódios, sem ambições, sem ideias ocultas, aquela mulher que chorava diante de nós, e quando me volvei para Maria Santa, vi em seus olhos, na clarividente piedade que os iluminava, que ela também sentira a mesma revelação que eu” (*ibid.*: 72). Em alguns momentos revela-se igualmente mais frágil, como quando sugere disputar a atenção da sobrinha com o próprio Padre Olímpio, cuja atitude de quem “sofre do remorso alheio, sem saber para quem nem por que vive...” (*ibid.*: 48), se provocava a admiração de Maria pela humildade e desprendimento, não produzia mais que o desprezo da tia: “ - Padre Olímpio é filho do demônio. Deus me perdoe – [...]” (*ibid.*: 49). Prevalece, entretanto, uma imagem forte e autoritária de quem observa, controla e restringe o que se passa na casa sem estar necessariamente presente em carne-e-osso.

Em meio a essa atmosfera que, como reforçam as imagens da marca do quadro sobre o reboco da parede e a referência ao corrupção, remete ao passado familiar de Maria Santa, a cena é reveladora do modo como a busca interior de um é perpassada e mesmo motivada pela do outro, como se elas em certo nível se sobrepusessem. Tocado pelo quadro, o narrador diz lembrar-se da melancolia da Marquesa, que perdera o marido em pleno esplendor burguês, retirando-se para uma fazenda longínqua “onde decerto fizera esse horrível enfeite, conseguindo, com um heroísmo que não alcanço, afastar idéias negras e inquietas durante quarenta anos tristes” (*ibid.*: 55). A resposta de Maria confere uma nuance mais realçada ao sofrimento e à inquietude já identificados pelo narrador no “passatempo” da Marquesa. Suas palavras iluminam um comportamento que é comum a ela, a esta última e que é sintomático da necessidade de encontrar uma finalidade para a existência, seu verdadeiro papel no curso dos tempos:

Não creio nessa tristeza sem remédio, que me parece também sem causa – respondeu-me Maria, agora com desusada atenção, e fitou-me curiosamente nos olhos. – Não sei se lhe contei que, quando pequena, me desesperava e andava pela casa toda como uma onça na jaula (sim, era assim que eu me sentia) e exclamava para mim mesma, em insistente e angustiosa interrogação: que é que eu faço? que é que eu faço?

“Pois olhe – prosseguiu franzindo os lábios em um sorriso tímido, - ainda hoje sou assim, mas nunca encontrei quem me compreendesse, quem entendesse a minha loucura, que se tornou para mim uma prisão, onde me debato sozinha, cada vez mais sozinha e tenho medo de mim mesma. Todas as mulheres que conheci nunca se aborreceram por falta de finalidade, por essa falta geral, absoluta, que eu sinto confusamente, e que me faz pensar e dizer coisas que me espantam e me parecem ditas por outra pessoa. Eu via esse mesmo espanto no rosto daquelas a quem tentava explicar que ainda não achara, e não achei, uma significação, uma utilidade, uma definição para mim própria (*ibid.*: 56)

O contato com o narrador impulsiona Maria em sua busca, o que não significa que a lógica que norteia a psicologia das personagens venha à tona com clareza. Tem-se um processo em que o velar e o revelar praticamente se confundem, como se uma força maior impossibilitasse a compreensão:

Depois que conheci você, compreendo melhor o que me aflige, e me parece que os nossos olhos, os meus e os seus, descem dentro de mim, e procuram juntos a verdade. E eu me sinto, em vez de consolada, mais afastada ainda de minha consciência. (*ibid.*: 56)

Particularmente no caso de Maria Santa, compreender-se significaria ameaçar os planos de Emiliana para sua santidade, o que certamente justifica nesta última as tentativas de separar a sobrinha do narrador. Sabe-se que é Emiliana aquela a chantageá-la com o segredo sobre qual seria de fato sua Missão (*ibid.*: 56) e com ameaças de suicídio sempre que de alguma forma suas imposições eram questionadas - “Eu mesma não sei dizê-lo...Tia Emiliana afirma que é pecado, é vaidade mundana a minha precupação de me estudar, de procurar explicações para as minha ‘maluquices’, mas fica nervosa e impaciente quando falo assim como

agora, involuntariamente, e uma vez gritou – e Maria Santa aproximou-se de mim em tom confidencial – que eu não falasse mais, senão ela se mataria...” (*ibid.*: 56 – grifo do autor). Em meio a rituais e restrições de comportamento que parece não compreender, Maria sugere entregar-se às imposições de Emiliana sem tanta resistência, possivelmente por julgar que o crime cometido a privara para sempre de qualquer dignidade: “ - Não sou digna! agora é tarde! depois do que se passou é tarde! é tarde!” (*ibid.*: 57). Talvez não tivesse total consciência de que o mal moral decorrente desse crime pudesse constituir seu único caminho rumo à salvação. A relação de devoção que Maria demonstra ter com o “quarto do crime” constitui sintoma de como é sinuoso o percurso da Graça em *Fronteira*, reforçando ainda a imagem do crime como local de redenção:

E repentinamente, ajoelhou-se e beijou o chão, sem proferir palavra, e sem que eu pudesse distinguir se o movimento era automático ou sugerido por alguma intenção religiosa. Do lado oposto a imagem de Nossa Senhora das Vitórias, do alto, dominava toda uma parede da sala, mas foi diante da porta que me indicara, que Maria se prosternou. (*ibid.*: 58)

A transformação por que passa Maria Santa torna-se mais evidente quando da chegada de uma misteriosa visitante à casa de Emiliana. Há elementos sugestivos no modo como a personagem é anunciada e na imagem que a ela se sobrepõe. Em meio a um mergulho interno do narrador, logo após ter acusado veladamente Emiliana de charlatanismo, a viajante surge revestida de um caráter sobrenatural, parecendo configurar ao mesmo tempo um sinal antecipatório do que se passaria ao narrador mais adiante:

Pensei em sair, pois sentia um arrepio percorrer-me os membros e veio à minha mente a visão e o desejo de ir até a fonte milagrosa da cidade, a Água-Quente, passando pelos caminhos de areia ainda morna do sol, para sentir nas mãos o beijo úmido das samambaias orvalhadas.

Depois...depois voltaria lentamente, em plena noite, em plena natureza, atravessando com pavor o mato deserto, e, quando ouvisse o ruído de cavalos, correria sem rumo certo, com a cabeça perdida de medo, pois poderia ser o tropel da mula-sem-cabeça...

E nesse momento ouvi o trote rápido e forte de dois cavalos que se aproximavam, e pararam com grande rumor em frente à porta da casa, e um riso argentino, estrídulo, veio até nós, graduado com afetação.

A porta abriu-se violentamente, e a viajante entrou, e parou no limiar, ainda deslumbrada e cega pelo contraste entre a penumbra da sala e a luz da rua. (*ibid.*: 73)

Com a chegada da viajante, a palidez e o alheamento de Maria acentuam-se, “como um fantasma de tédio, realçado pela legenda crescente de sua sobre-humana abstinência” (*ibid.*: 74). Sabe-se, assim, que já há algum tempo a sobrinha de Emiliana não se alimentava, o que preocupava a velha senhora, ainda que insistisse ser aquela uma santa. É curioso que, já nesse momento, a imagem do narrador, como a de constante ameaça, seja “invertida”, ainda que simbolicamente, para a de possível caminho à salvação:

Foi por isso que Tia Emiliana me recebeu como se fosse a própria Providência Divina que surgisse, com suas luzes, naquela sala escura e sinistra [...]. Uma escada erguia-se abruptamente, e penetrava de modo brutal na muralha muito larga, subindo para o sótão, tendo um grande Arcanjo São Miguel, grosseiramente esculpido e pintado, que servia de suporte ao teto, de pilastra para o áspero corrimão. (*ibid.*: 74)

É a mesma viajante aquela a trazer um pouco da luz do sol para o interior sempre sombrio da casa de Emiliana – “Está alguém aqui? Que diabo, por que não abrem as janelas? Isso parece a casa do remorso!” (*ibid.*: 75) –, o que não significa que sua presença seja estabilizadora. Ao contrário, não se sabe se encarnaria o Bem ou o Mal no jogo de forças em meio ao qual se debatem as personagens.

Após ouvir a mesma risada sonora de dias atrás, tendo subido a viajante para os quartos do sótão pela mesma escada mencionada na passagem acima, Maria Santa levanta-se, faz o sinal da cruz e põe-se a rezar com voz abafada. Tia Emiliana reage como se o próprio mal lhe tivesse passado ao lado. Ajoelha-se e diz ter sido Nossa Senhora a passar pela casa. Como se justificasse seu comportamento ao narrador, que nem pensara em pedir-lhe qualquer explicação – “A Santíssima Virgem não podia permitir que esta casa fosse manchada por esse demônio, e veio Ela Própria purificar-nos com a sua Presença. E Maria teve a felicidade de recebê-La” (*ibid.*: 76).

Não se sabe em que medida Emiliana teria pressentido o Mal, supostamente corporificado pela viajante, ou então aproveitado da atitude sugestiva da sobrinha como pretexto para forjar mais uma prova de sua santidade. Nesse momento, uma das mucamas que trabalham na casa de Emiliana, as quais parecem participar do “milagre” de Maria de modo paralelo, como se compartilhassem de um segredo que aos demais não se revelaria, diz as seguintes palavras pressagas, anunciadoras de um fim para tudo e todos:

Vi que a negra se debruçava sobre um grande boião de barro, e tapava os lados com as pontas longas de seu xale preto, cuja franja escassa chegava até o chão, formando assim um porta-voz. E dizia ela:

- Maria meu'tá'i...Maria meu'tá'i...a cidade vai morrer...tudo vai morrer...as invenções do demônio também...ela também...

Suas amigas entoavam um cântico que mais parecia um gemer de bruxas.

E nesse momento reparei que, nos corredores escuros, muita gente, silenciosa e recolhida, nos observava com olhos espantados e embrutecidos. (*ibid.*: 76)

Ainda quanto à viajante, mostra-se intrigada pelo modo com que dela se distanciam os demais: “– Tia Emiliana porque é cigana. Maria porque é santa, e você... [...] – Oh! você – exclamou ela com volubilidade – você porque gosta excessivamente de santos e de santas de qualquer espécie” (*ibid.*: 117). Rindo-se com frequência – e o narrador pergunta-se, amedrontado, se seria por astúcia ou amargura –, ela parece entender a “esquisita e absurda” situação que se passa na casa da velha senhora. Revela a este que, para onde quer que fosse teria que recomeçar vida nova, tranquilizando-a e consolando-a o fato de que ali onde estava nada

poderia esperar ou temer de novo. A partir desse ponto desenrola-se um longo – e imprescindível – embate entre a visitante e o narrador que descarta a afirmação de que aquela seria apenas um “truque de fantasmas”, como já afirmou Mário de Andrade (1958: 174):

- Consola de quê? – interroguei, rindo-me.

- De ter sido tão má, ou demasiado boa, conforme quiser. Aqui, eu me perco em reflexões sem fim, porque toda a gente é santa, ou está caminhando rapidamente para isso...mas não serão de minha devoção!

- Minha amiga! – repliquei, com impaciência, diante do seu riso persistente – a sua revolta e zanga diante da santidade de Maria me fazem rir a mim também, porque vejo que não a compreende. E ainda me rio das tentações e dos caminhos seguidos pelos santos de *sua* devoção.

“Os montes de ouro, as comidas brutais, as mulheres nuas que surgiam em seus grabatos, em noites tormentosas, cortadas de rezas e de flagelações, parecem-me brinquedos. Essas visões e o terror que inspiravam enchem-me de espanto, e vejo, com olhos divertidos, diante de mim, homens sujos e velhos que tocam buzina e tangem sinos pedindo socorro para suas crises... Parece que a satisfação de seus ingênuos, anódinos e santos instintos era um alto e imperdoável crime...e seus pensamentos perdiam-se no mundo exterior, sem nunca se lembrarem dos inextricáveis meandros, as singulares tentações que encontrariam dentro de si próprio, a ponto de perderem a compreensão do impossível, do verdadeiro fim, do ideal único.

“Então todas as vaidades, toda a luxúria e toda a maldade parecem-nos risíveis e mesquinhos ensaios. Sem um limite para o nosso horizonte, sem meta, caminhamos para todos os lados, sem nos encontrarmos e sem conseguirmos a explicação do nosso próprio significado – disse eu, lembrando-me de certas palavras de Maria Santa. – Essa é a verdadeira tentação, e quem a vence e conserva ainda sua razão é um santo maior que os outros, mesmo que tenha andado pelos piores caminhos.”

- Mas os meus santos... – tentou ela dizer, agora muito séria.

- Os meus santos - interrompi – satisfazem apenas a nossa necessidade de mentira, como contrapeso à realidade, como contrapeso à realidade demasiado maravilhosa que existe em nós. A santidade, hoje, só pode ter um aspecto, que é o da reeducação, mais difícil e lento, por ser uma aprendizagem do pequeno sofrimento. Os santos passam despercebidos ao nosso lado, porque o homem não compreende a dor, que é sempre uma surpresa, um imprevisto aviltante. “A tentação mais terrível é o espírito sem saída, sem explicação possível, que acaba por se tornar apenas um estéril instrumento de destruição, mergulhando a vida numa vaga fatalidade.

“A humilhação verdadeira e a irremediável miséria, voluntariamente aceitas, trazem em seu seio o pequeno monstro que dormita em cada um de nós, mas que só desperta nos eleitos, e esquece aqueles que a própria vida repele, pela sua serenidade imerecida, pela sua incompreensão diante de seus mistérios, pela sua *renúncia involuntária*, que é um triste crime divino...”

“Não queira você criar um ambiente de preocupação e de loucura artificial em torno de si – continuei, e olhei com receio para todos os lados – porque seria então um crime humano, e o castigo está nele próprio, nesse mesmo ambiente, que depois se torna espesso, angustiante, e não se retira quando dele nos cansamos, e se agarra a nós, como mancha indelével. É verdade que todo esse tumulto, toda essa imensa infelicidade não pode durar muito tempo, e o sofrimento não é igual...”

E ri de novo, diante de recordações que vinham em bandos desordenados, e surgiam do fundo de minha memória já quase morta. Eram restos de velhos desgostos e reflexos de antigas alegrias, que chegavam até a mim em confusão, receosos de ser, como sempre, repelidos com violência, e mandados novamente para seu silêncio cansado.

As lágrimas, achando os vincos do riso, correram mais facilmente... (Penna, 1958: 118-9 – grifo do autor).

Como é possível acompanhar, o papel da misteriosa personagem é o de provocar no narrador um momento em que antigas reflexões vêm à tona de forma intensa e reveladora. Suas palavras redimensionam a noção de santidade e também a do verdadeiro sofrimento na atmosfera mística em que se desenrola *Fronteira*. Do confronto entre os seus santos e os do narrador sobressai a concepção de santidade que acreditamos nortear toda a ficção corneliana: aquela resultante da aprendizagem do pequeno sofrimento, da aceitação voluntária da humilhação e da miséria humanas, a que teriam direito os que sobrevivem à terrível tentação de, sem compreender o “único fim”, esmorecer ou desesperar-se diante da dificuldade de explicação para si mesmos. Demonstrariam essa noção, concretizando-a em sua busca por si próprios e por Deus, o narrador e Maria Santa. Já a evidenciavam os comentários desta última sobre o quadro bizarro da Marquesa do Pantanal, iluminando assim uma busca que se arrasta no tempo.

Diante da suspeita e capciosa oferta de ajuda da viajante, que pede ao narrador que lhe conte a vida – como se quisesse confundi-lo ao trazer à tona a prova de sua falta de conhecimento de si mesmo, da falta de sentido de sua existência –, aquele tece os seguintes pensamentos, que de certa forma sintetizam seu sinuoso percurso em *Fronteira*. Como é comum na ficção corneliana, identifica-se na seguinte passagem a figura do duplo, desta vez nos pensamentos que parecem ao narrador vir de fora, dando vida à sua voz, e também na “duplicidade sem fundo que também nos escutara [a ele e à viajante], como um ouvinte inoportuno”:

“Para mim, percorro quartos e salas, ruas e praças, cidades, campos e montanhas, e encontro unicamente com pequenos remorsos ou mesquinhas dores e preocupações que tinham ficado esquecidas nos seus recantos, nas suas paredes, em um detalhe de suas pinturas, numa pedra do seu calçamento, ou na paisagem que, de repente, volta à minha memória, e se enquadra em uma inquietação vaga, que ainda persistia, mas cuja origem já não sabia mais.

“Muitas vezes, revejo um gesto que, no momento, julguei insignificante, e era, no entanto, como muitos anos depois verifico, toda a meta final daquela parte de minha existência. E quando me encontro com qualquer dos meus retratos, vejo nele apenas uma imagem superposta à minha, uma criatura estranha que me olha com olhos inexplicáveis, e cuja vida interior me é desconhecida e desagradável.”

[...] Aqueles que me estimaram ou tentaram amar-me, eu os atormentei com minha insaciável desconfiança, com a minha vontade sempre diferente da deles, com a minha amizade que ultrapassava os seus fins. Uma atitude me convencia melhor que um raciocínio, porque me cansava menos e satisfazia melhor minha sede de ternura. As três figuras que se debruçaram sobre o meu leito, eu as adorei sem que meu carinho as alcançasse.

Como poderei recordar isso tudo com prazer, ou sequer com uma espécie de sinceridade voluntária? De tudo o que me ficou foi a lembrança inquieta e invasora de uma agonia longa e muda, degradante, que suporrei por muitos anos, silenciosamente, sob o peso e a depressão constantes da perpétua ameaça de novos e desconhecidos calvários, junto dos quais deveria passar sem ver nem ouvir, como passamos junto dos micróbios de espantosas doenças, que aguardam o momento de assaltar as vítimas designadas”. (*ibid.*: 121-2)

A voz que parece vir de fora do narrador não revela a intenção de esclarecer o seu drama: no universo da ficção cornelianiana, quanto mais se explica o sinuoso processo de busca das personagens, mais forte é a impressão de que toda lógica é inútil.

A noção de santidade que as passagens acima evidenciam não se faz entender, nas palavras do narrador de *Fronteira*, “como contrapeso à realidade, como contrapeso à realidade demasiado maravilhosa que existe em nós” (*ibid.*: 118); tampouco, nesse sentido, apresenta-se como mero exemplo edificante a ser seguido pelo leitor, como é comum em certa literatura católica. Antes, resulta de uma verdadeira compreensão da dor que aponta, a um só tempo, para o centro da ficção de Cornélio Penna, como da literatura católica (brasileira) das primeiras décadas do século XX.

Haquira Osakabe permite considerar ser esse o modo como Cornélio Penna teria corporificado em sua ficção o que chama, em termos gerais, de “sentido da vida”, núcleo fundamental que unificaria a literatura católica brasileira. Acredita tratar-se de um núcleo “inarredavelmente ligado à grande interrogação herdada pelo homem do início do século sobre o seu possível lugar num mundo que se lhe apresenta desprovido de ordem e consequentemente de significado”⁶.

Para Osakabe, a concepção da existência ligada ao sofrimento, que aproxima tantos escritores católicos, decorreria em parte do obscurecimento do próprio sentido dessa mesma existência, constituindo tema recorrente em toda a segunda metade do século XIX⁷. Estaria exatamente aí o vazio que justificaria, aos seus olhos, a visão trágica do homem que marcaria a grande literatura católica da primeira metade do século XX:

Dentre os católicos, citem-se como exemplos Bernanos e J. Green que situam seus dramas no limite do desespero para tentar arrancar desse extremo a resposta salvadora. Diante deles, um Teilhard de Chardin, e numa outra escala especulativa, Jacques Maritain, tentariam consolidar as bases de um novo tipo de otimismo cristão no sentido de conter a penetração mortífera de um pessimismo devastador. O contexto de entre guerras, o sucesso do comunismo, o impacto do nazi-fascismo, tudo isso dispunha o homem para o desespero⁸.

⁶ Trata-se aqui de um texto inédito intitulado “O romance católico da década de 30”. A citação encontra-se à página 7 da versão original. O crítico considera, na passagem citada, desde o mais antigo representante da literatura católica brasileira, José Albano, passando pelos outros poetas e chegando às publicações mais tardias como *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, e *A menina morta*, de Cornélio Penna.

⁷ *Ibid.*: 7-8.

⁸ *Ibid.*: 8.

Ainda com Osakabe, de uma perspectiva mais ampla, a onda mundial de uma literatura católica refletiria, antes de mais nada, essa situação particularmente trágica, traduzida num “processo básico de inquirição e demanda” – “A convulsão política e social, o sentimento de um Universo à deriva, exige que Deus se manifeste”⁹. Ao justificar o tom trágico que marca a grande literatura católica do início do século XX, o crítico lança luz sobre aquele que seria um dos principais *Leitmotive* do momento, ou seja, a contemplação direta de Deus, motivo este tirado da tradição mística espanhola de San Juan de la Cruz, “mas significativamente sempre ligada a uma acentuada manifestação de sofrimento”¹⁰. Osakabe permite ainda redimensionar a questão da santidade em Cornélio Penna por um outro viés. Atentando para a entrega a uma união com Deus como saída mais recorrente dessa literatura, o crítico lança luz sobre um aspecto central: o caráter intuitivo dessa via mística.

O crime como raiz da santidade de Maria

Aquele não era o primeiro milagre da sobrinha de Emiliana, o que também justifica as visitas de peregrinos já recebidas há algum tempo no pátio da casa, antes mesmo de a boa nova ter sido anunciada em todas as partes da cidade¹¹. Como a narrativa de *Fronteira* leva a entender, a revelação do milagre de Maria não se pauta necessariamente pelas etapas estabelecidas pela tia, mas se reconhece como percurso sinuoso que é exacerbado pela presença do narrador, e em que salvação e perdição parecem confundir-se. Emiliana sugere adivinhar a importância do narrador nesse processo, acompanhando-o vigilante e desconfiada, cheia de impaciência e receio.

Sabendo começarem as visitas somente ao meio-dia, o narrador resolve voltar ao quarto de Maria, quando a vê, espantado, ir até ele

com a desesperada energia que nos dá a extrema fadiga [...] e pareceu, de repente, que tinha caído sobre seu corpo uma túnica que a envolvesse, toda eriçada de nervos, que estremeciam e se agitavam em tumulto sob sua pele lívida e brilhante. (*ibid.*: 124-5)

Dá-se assim uma cena em que a verdade mais profunda do que se passa no interior de Maria Santa é revelada ao narrador, sem que essa verdade lhe seja propriamente compreensível, como se tal revelação se processasse em um outro nível ou código em certa medida comum, mas obscuro, como se a perversão dos sentidos ou a incompreensão, no fundo, fosse inevitável. Em meio aos olhos dilatados de espanto de Maria, suas “mãos violentamente cerradas, com inumeráveis tiques, os dentes que lhe batiam irresistivelmente”, revela-se ao narrador a

⁹ *Ibid.*: 8-9.

¹⁰ *Ibid.*: 9.

¹¹ Chegava “finalmente o primeiro dia da Semana Santa, e também o primeiro do milagre de Maria Santa, que se repetia agora, depois de alguns anos de interrupção” (Penna, 1958: 124). Como observa o narrador, “Já toda a cidade sabia que ela havia cinco horas se achava em seu leito, imóvel, muito pálida, sem sentidos, com os dedos entrecruzados, e a cabeça afundada nos travesseiros, iluminada apenas por um círio” (*ibid.*: 124).

“crise de dor imensa, renegada, que a dominava”, que o enche de tristeza, calma e inesperada bondade e, logo em seguida, de “ansiosa felicidade” que o faz ajoelhar-se diante dela, estendendo-lhe os braços num misto de adoração, pedido ou então oferta de socorro (*ibid.*: 125).

A continuação dessa cena, no capítulo seguinte, é paradigmática do modo conturbado e paradoxal como a revelação de Maria Santa se dá aos olhos do narrador e também aos dos leitores, já perplexos, arrebatados por uma lógica que não se compreende e que se revela a única possível no universo da ficção cornelianiana. Como que perdida em sonhos, Maria é vista pelo narrador a segredar “coisas que não se repetem” a alguém que não era ele, mas a um “seu confidente habitual e invisível, e a quem parecia querer explicar a confusão dolorosa de seus desejos, de seu corpo e de seu espírito” (*ibid.*: 126). Cresce no leitor a suspeita sobre a conotação sexual da fala desta última, como se expusesse a si mesma ou ao narrador – quem sabe a seu ex-noivo já morto, ou mesmo a Deus – os seus desejos carnis mais recalcados, num impulso de libertar-se do peso do suposto crime cometido no passado; aos olhos do narrador, que se sente como se violasse um processo de que não sabe ao certo ser o real interlocutor, revela-se a verdadeira condição humana de sua companheira, o que paradoxalmente parece se dar por meio de um experiência mística intensa em meio à qual, por sua vez, a confissão de Maria encontra-se em contradição com as reações por ela provocadas no narrador. A sombra da reincidência de um crime é reinstaurada pelas palavras finais deste último, sem que se saiba se o rumo que tomam as personagens é o da perdição ou redenção:

Ele estava entre nós, mas estava só nela mesma, e eu percebia a dor sagrada daquela confissão, o trêmulo orgulho com que ra feita, a alegria lenta e sobre-humana da libertação que representava, em sua maravilhosa simplicidade, em sua nitidez absoluta, em comunhão com a terra. E não pude resistir por muito tempo àquela violação, que praticava involuntariamente, e agitei-me para evitar que a atmosfera se cristalizasse entre nós.

Em seu delírio frio, em sua febre de fantasma, os seus olhos, apesar da visível inconsciência em que estavam mergulhados, eram tão estranha e profundamente humanos, que me assustaram, quando me debrucei sobre eles, e me veio uma vaga vontade de apagar de qualquer forma aquele raio luminoso, tão puro, tão transparente em sua divina inocência, em tamanho contraste com as palavras que meus ouvidos escutavam, e que me confundiam e enlouqueciam em sua embriaguez doente, em sua mor deleição.

Lembrei-me, então, de tantas coisas que fizera involuntariamente, sob o impulso de muitas razões, todas contraditórias, e irritei-me, ao reconhecer que decerto faria muitas outras ainda, e talvez as mesmas, mas voluntariamente... (*ibid.*: 126-7)

A ideia de morte, de alguma forma presente em toda a narrativa de *Fronteira*, perpassada pela de decadência, passa agora a atormentar o narrador de modo mais notável. É exemplar a passagem que compreende o capítulo LXVI, em que, deitado em sua cama como se delirasse, vê as tábuas do teto moverem-se, lembrando-se de que seriam necessárias poucas delas para envolverem-no em um ataúde. Vem-lhe ainda à lembrança um sonho antigo, a noite em que morrera a única pessoa que lhe fizera ver a vida com olhos que não fossem os

seus. O processo de putrefação do corpo comido por vermes é recomposto em detalhes a um ponto em que, tendo descido a zonas de trevas, em que se remoíam antigos questionamentos, consegue vislumbrar alguma possibilidade de saída:

Atingi de novo o fundo daquela angústia antiga, mas não morta, e de novo me pareceu ultrapassar os limites de minha possibilidade de crença, e, com penoso esforço, e como se me tirasse, arrastado pela mão, da floresta inextricável, espessa e temerosa, cheia de secretos cochichos, de camadas angustiadas e longas trevas, onde me perdera, consegui trazer-me a outra região mais pura, onde poderia haver paz e perdão. (*ibid.*: 129)

Desconhecendo sua própria voz, como se a saída estivesse além de si mesmo, em uma espécie de duplo seu, questiona se haveria propósito em dar uma significação para tudo, “uma *intenção* remota e pouco sensível aos outros” (*ibid.*: 130 – grifo do autor): “ – Quem sabe é tudo apenas um engano seu? – disse, então, baixinho, e com melancólica ternura, desconhecendo a minha própria voz” (*ibid.*: 130). Ao fazê-lo, não deixa de, em outro nível, questionar a viabilidade da busca por uma lógica que permita compreender o seu próprio comportamento, como também o universo de Cornélio Penna. O estado de suposta tranquilidade ou estabilidade a que conduziriam algumas conclusões do narrador é posto em xeque pelo mecanismo de ouvir-se, como se desse conselhos a si mesmo, em atitude de quem acha ridículo buscar respostas que podem não existir, ainda que se saiba que o ser humano não se limita à matéria. A resposta para tais questionamentos, que envolvem a morte e também as crenças sobre o que haveria depois dela, talvez se encontrasse na simplicidade, para o que seria necessário procurar outro ponto de partida:

“Talvez tudo seja um erro de sua vontade, uma realidade que não seja a sua... porque você não é um ser exclusivamente material, e decerto possui alma, que é menor do que seu corpo, e não está de acordo com ele, excedida, sufocada, superada em tudo por ele...
– É melhor, e tenho uma quantidade de razões para acreditar nisso, mas todas contraditórias – continuei, com voz mais humana, menos fora do mundo, em um tom sentencioso e de conselho que me parecia ridículo – é melhor você voltar ao seu passado, procurar outro ponto de partida, mudar as etiquetas de seus sentimentos, e você encontrará, talvez a sua perda simplicidade...” (*ibid.*: 130)

Pela madrugada abrem-se as portas aos visitantes e peregrinos que se apresentavam diante da casa, enchendo a rua e depois os pátios. Notando que os visitantes ainda não tinham entrada junto de Maria Santa, o narrador vai ao quarto em que ela estava deitada por meio de uma porta alternativa. Ao chegar, reconhece os dois vultos que pareciam velar atentamente o seu sono: uma imagem do Senhor dos Passos e outra da Virgem das Dores, postas ali sem que se visse quando nem como – atrás da primeira delas, Tia Emiliana, que consertava as dobras do grande manto que cobria a imagem de Jesus ajoelhado, esmagado pela cruz. Esquálida e serena, Maria Santa revela-se ao narrador como “o fantasma de outra mulher, até ali ignorada”, como em “vago e mau encantamento”; vê-se desamparado e sem

forças para defender-se “da insuportável sensação de exílio que me dava a brusca mudança de cenário que se operara em torno de mim” (*ibid.*: 132-3). Sentindo mais uma vez aproximar-se a fronteira da loucura, procura satisfazer a necessidade imperiosa de “realidade normal”, quando então nota o

grosseiro esculpido das estátuas, o exagero teatral de seus vestuários e de suas atitudes, e, finalmente, o vestido preto e vulgar de Tia Emiliana, com seu grande rosário de prata passado no pescoço, e a negra, de lenço branco amarrado à cabeça, com as pontas pendentes, atrás, e manchado de óleo. (*ibid.*: 133)

Esse olhar mais racional, que de alguma forma descortina o aspecto mais humano do que se passava na casa de Emiliana, o que envolve o particular interesse desta última nas moedas coletadas entre os visitantes, não garante ao narrador penetrar a verdade das coisas. Ao ouvir, já de volta ao seu quarto, os ruídos provocados pelos fiéis no aposento de Maria Santa, o narrador deixa-se levar por uma estranha música, feita de orações, súplicas, gemidos e suspiros, quando então sente a presença de Jesus, ainda que não O visse:

Senti que todo aquele desespero, toda aquela ânsia me fascinavam, me alucinavam, me faziam duvidar de minha própria existência real, em uma esquisita libertação, em uma dolorosa separação do interno e do externo, que se isolavam, para fazerem uma criação artística, monstruosa e involuntária.

Sozinha, fora de mim, a realidade, que anunciavam, há tanto tempo, surdamente, os meus pressentimentos e desconfianças, surgia agora diante do meu espírito em desordem, com fulgurante verdade e nitidez.

Queria fugir, não tomar parte na luta que se tornava iminente, e tentei esquecer os anos esquecidos de minha vida, em que tivera forças apenas para viver, a procurar sempre uma forma libertadora, e a ela sacrificando, sem o saber, as pequenas alegrias que a integram, em uma cadeia longa e sutil, que só muito tarde se liga e se distende.

[...] O tempo passara, e, ao ouvir os passos dos últimos visitantes que se retiravam lentamente, recitando preces a meia voz, senti, com a cabeça mergulhada nas cobertas, um grande e gelado medo, porque sabia que Jesus me acompanhara, sem que eu O visse... (*ibid.*: 135-6)

No dia seguinte, o narrador sabe por Emiliana que havia sido escolhido para velar o corpo de Maria aquela noite. Ainda que a justificativa tenha sido a de que a velha senhora encontrava-se por demais cansada, tantas noites sem dormir, há razões para suspeitar de suas intenções, sobretudo porque até então evitara o contato entre ambos. Não se sabe por que Emiliana deixara havia pouco o seu quarto como quem tivesse “fechado atrás de si um crime” (*ibid.*: 137), tampouco por que diante de Maria Santa agia como se realizasse “cerimonial solene e bizarro” (*ibid.*: 140). Fica a mesma impressão que tem o narrador, a de que o pedido de Emiliana ocultava uma “secreta intenção” (*ibid.*: 141). Não se descarta a hipótese de que a cena seguinte, já depois de ter saído o último visitante, tenha sido meticulosamente preparada por ela:

Nos ombros a túnica era presa por laços, e meus olhos, neles se fitando intensamente, me fizeram compreender, e depois ver, que estavam desatados, e deixavam entrever a carne morena e pálida das espáduas de Maria, por entre duas bordas do vestuário imaculado, que, apenas tocados por meus dedos cautelosos, caiu, para os lados, com surpreendente facilidade. (*ibid.*: 142)

Os sinais da proximidade da redenção do narrador de *Fronteira* tornam-se mais evidentes quando, diante de Maria, sente uma nova força poderosa a animá-lo, invadindo-o em tumulto, espécie de revelação sagrada cujo desfecho seria iminente:

Gozei, com indizível tranquilidade, da pacificação de todas as minha inquietações, de todos os meus antigos terrores, e aquela vida animal que nascera e agora se agitava em mim, em surdina, despertava as fontes mais secretas de minha energia, sem depender de minha vontade e dos desejos mórbidos de meu espírito, que se tinham retirado para as trevas de onde tinham vindo, em bandos confusos.

Parecia-me que o futuro se abria, iluminado, e via diante de meus passos, que seriam agora conscientes e seguros, outro domínio, sadio e sagrado, e era um sacrifício pisá-lo de outra forma que não fosse a indicada pela ordem sucessiva, só agora revelada, do destino.

[...] Via, com delicioso pavor, o nascimento, a criação muito complexa e difícil do animal que, de um salto, me deveria dominar, aplinar e destruir, talvez para sempre, as curvas e os ângulos do meu caráter incompleto, inacabado... (*ibid.*: 143-4)

O que se passa internamente com o narrador de alguma forma se concretiza no contato com o corpo sem consciência – em êxtase ou já morto? – de Maria Santa, em uma tentativa de humanização – ou seria de santidade? O que seria uma obscura cena de necrofilia é interpretado pelo narrador como ato de verdadeira caridade do corpo de Maria Santa, como se, entregando-se a ele sem consciência e em ato de inocência puríssima, lhe tivesse restituído a vida. Independentemente de o processo de preparação de Maria ter sido arquitetado friamente por Emiliana, a santidade da sobrinha, ou melhor, a Graça que alcançaria, parece realizar-se em algum nível, concretizando-se na figura do narrador, como se desse continuidade a um processo cujas razões mais profundas não se compreendem. Sugere-se assim que a associação entre sexo e crime teria o seu sentido invertido, ao menos aparentemente e aos olhos do narrador. Num universo em que o mesmo se duplica, circularmente, contribuindo para o clima de clausura, não se pode afirmar ao certo se o contato íntimo entre Maria e o narrador, ao duplicar um ato criminoso cometido no passado, constituiria possibilidade de salvação, de comunhão e de transmissão da Graça divina, ou seja, se esse ato duplicado seria de fato redentor:

Não me parecia cometer um crime moral, ao desvendar vagarosamente, um a um, os melancólicos segredos daquele corpo que todo ele se me oferecia e se recusava, ao mesmo tempo, em sua longínqua imobilidade.

Era uma caridade incomensurável que ele praticava, inconsciente, mas por isso mesmo, mais valiosa e quase divina pela sua inocência puríssima, sobre-humana.

E vinham à minha boca, em confusas e irresistíveis golfadas, palavras redentoras e esquecidas de amor universal, que eu murmurava como em sonho, um sonho enorme de fecundidade, de presença, de seiva humana e eterna, que latejava com violência em mim, e espantava para bem longe fantasmas subitamente apagados e envelhecidos...

Que alegria intensa, total, que felicidade alta, pura, inebriante, ma fazia tremer os dedos quentes e cada vez mais audaciosos!

A repercussão profunda que sentia despertar e erguer-se, em mim, através deles, fazia com que se abrissem, devagar, diante de meus passos sonoros, as portas da vida... (*ibid.*: 146)

Na manhã seguinte, Emiliana encontra o narrador sem sentidos e o carrega, sem pedir ajuda a ninguém, até a cama deste. Fecha a porta a chave, levando-a consigo, e deixa-o entre um estado de sono agitado e de vigília. Como se tivesse tido um momento de iluminação, antes mesmo de perceber o que se passara ao olhar a sua volta, o narrador julga compreender exatamente o que se passara enquanto dormia:

Quando me levantei e consegui dominar os meus nervos em desordem, sem que nada, nenhum indício de sua passagem me fizessem compreender a verdade, já estava dentro de mim, sem que tivesse sido produzida ou sugerida por meus sentidos, a compreensão absoluta e clara de seus gestos, e a justificação de sua espionagem.

Os meus dedos trêmulos não procuraram a vela que devia estar sobre minha mesa de cabeceira, porque sabia ser desnecessário acender a luz, pois tinha a certeza, de antemão, que tudo ao redor estava meticulosamente em ordem, tudo fora minuciosamente, metodicamente posto em seus lugares, com uma naturalidade e engenho tal que não saberia de forma alguma distinguir o que fora feito por minhas próprias ou o que fora repostado por mãos inimigas...

E tinha a certeza, também, de que os papéis deixados pelo Juiz já não estavam no seu lugar... (*ibid.*: 148)

O narrador sugere, assim, que Emiliana teria interesse particular em eliminar quaisquer vestígios do ato que se passara entre ele e Maria, ato este supostamente arquitetado por ela, bem como em afastar de sua vista os papéis deixados pelo Juiz, que de alguma forma os incriminaria. Embora fique a impressão de que, aos olhos de Emiliana, a missão estaria cumprida, não se pode afirmar se isso se teria dado à sua revelia ou a seu contento. As marcas a serem apagadas, de acordo com o entendimento da velha senhora, seriam as de um crime ou da libertação de um ato criminoso, ou então de um crime redentor?

Verifica-se extrema controvérsia em relação à interpretação dessa cena central em *Fron-teira*, a qual lança luz sobre a questão da santidade. Luís Bueno, por exemplo, acredita em seu caráter redentor, por meio de uma leitura segundo a qual o sexo não constitui uma mácula, mas possibilita a comunhão com o Outro (Bueno, 2006: 544). Para Haquira Osakabe, por sua vez, a raiz da santidade de Maria estaria num suposto crime nunca esclarecido, o de assassinato, naquela mesma casa, de alguém a quem Maria teria se entregado. O próprio narrador partilharia do misto de culpa e remorso difuso demonstrado por ela, sem conhecer a verdadeira dimensão. Como explica o crítico,

Maria Santa purga sua dupla culpa [teria tentado ter com o narrador uma violenta e obscura aproximação sexual tempos atrás] com uma santidade que não a isenta da sexualidade viciosa e sorrateira. Não consegue livrar-se com ela das marcas do sangue de um crime que, ocultado, cobra-lhe o martírio do seu silêncio e estigmatiza anualmente o seu corpo. É esse corpo, quase cadáver, que incita o narrador a um novo pecado, ao seu pecado: o amor quase sacrílego com o corpo da Santa. Deste modo, o território moral de *Fronteira* pode ser equacionado por esse cruzamento entre o pecado e o crime que o redimiria e uma santificação purificadora que assimilaria os dois primeiros termos. A presença do narrador, no entanto, engendra a possibilidade de um novo pecado, mas aí o crime reparador não mais ocorre. Ao contrário, o pecado estimula um novo pecado: o sacrílego que se sobrepõe ao primeiro crime e repõe todo o transe existencial num plano novo, o sagrado. É esse conteúdo que sobrepassa o romance todo e que pode orientar para uma redenção que não ocorre e que oblitera as fronteiras entre o real, o desejado e o recusado. (Osakabe, 2004: 83)

A interpretação de Haquira Osakabe mostra-se particularmente iluminadora ao apontar, ainda que indiretamente, para a tensão provocada pela repetição de um mesmo no universo da ficção cornelianiana – no caso, o ato criminoso. É preciso, quanto a essa questão, ressaltar o modo como o contato com o corpo em êxtase – ou já morto? – de Maria Santa repercute no narrador, tal qual lhe possibilitasse, como que por transferência, uma nova percepção do que o cerca e de si mesmo, tornando-o assim mais próximo da redenção, ou mesmo de tê-la encontrado. Trata-se da sombra que paira ao final do romance, quando então o narrador mostra-se mais próximo da santidade do que seria possível pensar.

É curioso notar como, logo após o contato físico entre o narrador e o corpo de Maria Santa – passagem emblemática do misterioso processo de santificação que ocorre na casa de Emilianiana –, seres misteriosos como a visitante e também o visitante (amigo de consultas do narrador) voltam à cena, como se Cornélio Penna tivesse a preocupação de não tornar clara ou possível qualquer verdade que se quisesse afirmar sobre o que de fato se passa na cena central do romance. O visitante, por exemplo, movimenta em sua conversa com o narrador um universo de credences e superstições locais, entre as quais parece querer incluir o que se dera com Maria Santa como parte da mesma mascarada que tanto o aterrorizava. Entretanto, ao contrapor essa mascarada ao verdadeiro mistério e à grande desgraça entrevista nas montanhas – grande maldição dos tempos –, não se sabe se pretendia justamente o contrário, ou seja, alertar o narrador para a verdade do que se dera na casa de Emilianiana e para uma grande desgraça por vir, como se sob essa óptica é que os fatos deveriam ser vistos por este último¹².

¹² Cornélio Penna entreviu, quando ainda menino, o enterro de Maria Santa, sobre a qual correram muitas lendas. Como já se comentou, antes de escrever *Fronteira*, o autor havia pedido a Aníbal Machado e Raul Bopp que escrevessem sobre a pobre mulher (ver “Cronologia da vida e da obra de Cornélio Penna”. In PENNA, Cornélio [1958]). *Romances completos de*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1370). Na passagem citada, pode-se pensar que os comentários do visitante representem uma tentativa – que refletiria a do próprio Cornélio Penna – de reforçar a profunda verdade do que se ocultava sob as lendas em torno de Maria.

Na sequência à passagem acima mencionada, a imagem do labirinto a que dois interlocutores imaginários conduzem o narrador é reveladora do estado interno em que este se encontra, dimensão em que se identificam uma divisão de forças que bem poderiam ser a razão e a inconsciência, ou então Bem e Mal, em meio às quais Cristo seria o ponto de partida, possível norte:

Uma personagem invisível, na sombra, diante de mim, parecia interrogar alguém que me dominara, e exigia meticulosas explicações que eram dadas fora de minha consciência.

[...] Para me guiar naquele terrível labirinto, para o qual me conduziam os dois interlocutores, eu precisaria de aceitar Cristo como ponto de partida, mas não o encontrava perto de mim. E senti-me submergir na solidão, perdendo-me por entre as coisas estranhas que se tinham juntado a mim, e que me acompanharam sempre, sem comigo se unirem completamente. (Penna, 1958: 155)

A solidão extrema, já sentida pelo narrador como espaço de manifestação divina a ser preservado, revela-se, como se acompanha na passagem acima, como ausência de Cristo, como se o isolamento e a impossibilidade de verdadeira interação com o Outro constituíssem a evidência de que Deus residiria somente nesse ato de comunhão, no Outro mais que em si. Para esse mesmo sentido aponta o que diz a voz misteriosa junto ao rosto do narrador, que, como pensa, fornecia-lhe uma reposta para suas interrogações, espécie de explicação para si mesmo e, seria possível pensar, para o que se passara entre ele e Maria Santa:

Julgava não ter dormido, mas alguém me disse três palavras junto do rosto, e essas palavras respondiam de forma nítida, precisa, total, às interrogações que se faziam em mim, durante aquela noite interminável, em uma antinomia dolorosa, que me devorava.

Levantei-me impetuosamente, e revistei as sombras de meu quarto com olhos interrogadores. Com passo febril percorri-o todo, e abri as portas do pesado armário que, pareceu-me, se haviam movido; depois, de joelhos, estendi os braços e verifiquei que não havia pessoa alguma sob o meu leito.

A minha pobreza me amedrontava, e se até bem pouco era vítima de meu frenesi, agora dominava-o com minuciosa e irônica paciência, e desatei a rir, ao ver que meu quarto estava bem fechado, mas desta vez por dentro, tornando-o um refúgio seguro, mas sufocante de isolamento. Com certeza – pensei em voz alta, e falava com aqueles que pareciam me observar e assistir, na sombra – outra pessoa me diria que tudo isto é mentira, e riria dessas dúvidas que parecem sem solução...mas a verdade – continuei bem baixinho agora, para que nem eu ouvisse – é que nada se torna bem meu, verdadeiramente meu, e a zona moral que me acompanha tudo destrói ou afasta, sem que eu possa ver tocar o que me cerca e vem comigo, e me oprime com a sua presença incompleta e perturbadora...

E lembrei-me de que lera, ou alguém me dissera, que Deus não faz parar aqueles que caminham juntos...(*ibid.*: 156)

É revelador o que diz baixinho para que nem ele mesmo ouvisse, tampouco aqueles que pareciam observá-lo, certo de que tudo seria tomado como mentira. Como levam a entender suas reflexões, a necessidade de comungar com o Outro confunde-se, num certo nível, com

o desejo de sentir tudo o que o cerca como se fosse seu de alguma forma, impossibilidade que o força a enfrentar, como resultado, a “presença incompleta e perturbadora” que poderia ser interpretada como a própria necessidade de transcender a dimensão humana dessa falta, de satisfazer sua sede de Absoluto.

É justamente essa necessidade que parece conduzir o narrador na passagem que se segue logo após a cena citada, ainda que ela se encontre no capítulo seguinte. Nela, o impulso de entrega à cidade, seus habitantes, ao mesmo sopro que lhe dá vida – imagem que espelha um movimento em direção ao Outro – é percebido como o caminho para que o narrador conheça melhor a si mesmo e possa dar vazão, como se assim lhe conferisse sentido, ao amor “inaplicado” que sentia em seu coração. É sugestivo que esse caminho de salvação implique ainda um aprendizado em relação ao modo de lidar com o próprio sofrimento – livrar-se dele ou contaminar os outros não seria a solução –, e não por acaso sugira a necessidade de transcender a dimensão humana “transpondo a vida para outra inteligência”:

Aproximei-me da janela, que dava para plena cidade, em sua descida tumultuosa de telhados lívidos, iluminados pelo violento luar, e debruçando-me em seu peitoral, respirei com força, a grandes haustos, aquele ar adormecido, com suas ondulações lentas, que arfavam em ritmo com todos aqueles peitos, ocultos à minha vista.

- Talvez não os tenha conhecido bastante – murmurei, e agora minha voz me parecia familiar e amiga – e se deles me aproximasse, e ouvisse seus segredos, decerto me compreenderia melhor, e afastaria de mim essa doença de reserva e de infelicidade que me acompanha por toda a parte, como um fruto seco preso à sua árvore, e gastaria, talvez, esse enorme amor que existe, inaplicado, em meu coração.

A confusão e o mal estão em mim, mas possuem vida independente e involuntária, longe de meu raciocínio e de minha vontade, e é preciso que estranhos me auxiliem e me libertem.

“Mas quem me libertará? – continuei, mais animado - não posso inocular-lhes o meu sofrimento, e isso não me curaria.

“Transpondo a vida para outra inteligência, terei talvez o repouso que me falta...

“Mas, quem teria falado tão perto de meu travesseiro? Não foi uma voz brasileira, porque era justa e clara. A nossa natureza diz uma coisa, e os nossos homens outra. Como poderia ouvi-la?” (*ibid.*: 157)

O percurso do narrador ao longo do romance permite acreditar que a voz que lhe fala ao ouvido seja a sua própria, consequência de um processo de entrega humilde à lógica das coisas e dos seres que já se identifica no início de *Fronteira* e do qual o contato íntimo com Maria Santa seria o momento culminante, espécie de via sacra marcada pelo sofrimento que lhe possibilitaria uma nova inteligência de si mesmo, da vida e também de Deus, transformação certamente responsável por sua percepção de que se tratava de uma voz “estrangeira”. Ao final de *Fronteira*, paira a suspeita de que essa percepção mais profunda, passo além no conhecimento de si mesmo, não seria a promessa, e sim sintoma de que o narrador estaria - por que não? - mais próximo da santidade.

Tendo em conta o conjunto da ficção de Cornélio Penna, verifica-se que o processo de percepção de si mesmo, do Outro e de Deus, catalisado pelo contato entre Maria Santa e o narrador em *Fronteira*, atravessa os romances seguintes do autor, *Dois romances de Nico Horta*, *Repouso* e *A menina morta*, compondo uma dimensão que irmana as personagens num nível vertical. É justamente dessa perspectiva que deve ser redimensionado muito do que a crítica já observou sobre o caráter excepcional dos “seres cornelianos”.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de (1958). “Nota Preliminar”. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos de*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- ATHAYDE, Tristão de (1958). “Nota Preliminar”. In PENNA, Cornélio. *Romances completos de*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- BUENO, Luís (1996, 29 de dezembro). “A intensidade do pecado”. *Folha de São Paulo. Caderno Mais!*. (2006). *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp.
- MENDES, Oscar (1982). “Dois romances de Nico Horta”. In *Seara de romances*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial.
- MOISÉS, Massaud (1996). *A literatura através dos textos*. São Paulo: Cultrix.
- OSAKABE, Haquira (2004). “O crime como redenção: Uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30”. In OSAKABE, Haquira (et al.). *Formas e mediações do trágico moderno. Uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora.
- “O romance católico da década de 30” (texto inédito).
- PENNA, Cornélio (1958). *Romances completos de*. Rio de Janeiro: Aguilar.

.....

RESUMO

Em *Fronteira* (1935), romance de estreia de Cornélio Penna, Maria Santa é preparada pela tia, D. Emiliana, para o grande dia da revelação de mais um de seus milagres. Este artigo trata de como a questão da santidade é explorada nesse romance, num contexto em que o ato criminoso possibilita o reconhecimento da verdadeira condição humana, de seus limites e de sua miséria, espaço esse em que Deus, por sua vez, mostra-se mais próximo. Trata-se de um percurso marcado pelo contato vertical com o sofrimento e pela possibilidade de transcendê-lo, processo que envolve o grande risco de esmorecer diante da impossibilidade de encontrar uma finalidade para a própria existência.

ABSTRACT:

In *Fronteira*, Cornélio Penna’s premiere novel, Maria Santa is prepared for the great day in which she will perform yet another of her miracles. This article analyzes the way Penna’s novel explores the theme of sainthood from a context in which transgressive acts reveal the truth about the human condition - its limits and its misery - and thereby generate a space in which God seems increasingly present. This path to sainthood is punctuated by vertical encounters with suffering, the possibility of transcending that suffering, and the risk of becoming disheartened when faced with the impossibility of discerning the purpose of one’s own existence.



Vozes do sagrado em *Lavoura arcaica*, novela de Raduan Nassar

PALAVRAS-CHAVE: Raduan Nassar, literatura brasileira, novela, sagrado.

KEYWORDS: Raduan Nassar, Brazilian Literature, Novel, Sacred.

Lavoura arcaica é uma novela de assuntos graves, trágicos, narrada do ponto de vista do pensamento em fluxo de André, protagonista ao lado do pai, Iohána, dos irmãos, Pedro e Ana, tendo os demais membros da família como coadjuvantes. Lemos, assim, numa novela dramática, dinâmica, rumo a um desenlace, a contrariedade vivida por André diante de um pai apegado à perfeição moral, algo sagrado para Iohána, pregador do sentido da existência como uma dádiva da criação, medida que toma no âmbito da santidade, da sabedoria divina e transpõe para suas prédicas frequentes à família, quando à mesa dos sermões da casa. Tal idéia de santidade, elaborada por Iohána no seu sermônário frequente, traz a direção espiritual para a família e provém do ideário de um santo, de alguém como Iohána, que pensa apartado, separado do que é mundano, imperfeito. Assim, a santidade compõe o papel do patriarca junto à família, que a convoca para viver a realização de valores ordenados por gestos, palavras e atos em conformidade com a majestade da palavra divina, dados por dizeres de dicção bíblica exemplares, envolvidos em citações, para nós, dos *Provérbios* e do *Evangelho de São Lucas*.

A novela é uma forma narrativa que, preponderantemente, caracteriza os atos das personagens, no caso, avigorada por valores de citações bíblicas no interior dos sermões de Iohána. Desse modo, compreendemos seu papel, afeito a uma vida de santo, interiormente livre e em harmonia com a concepção religiosa de vida que apregoa. André, ao contrário, vê-se em desarmonia com a vida da sua casa: confronta-se com o pai, o irmão Pedro e tem uma relação incestuosa com Ana, a irmã; dessa maneira, distancia-se dos seus semelhantes, dos traços dominantes de família, com funções sagradas. Diante disso, contando com outra visão de santidade, após abandonar a casa paterna, André, como diz, funda sua catedral.

Temos, assim, um embate entre duas catedrais, observável a partir de dois momentos. O primeiro, num diálogo com Pedro, após comentar com o irmão o teor dos sermões do pai: “[...] Pedro, meu irmão, eram inconsistentes os sermões do pai” (Nassar, 2006: 47). O segundo, na direção do mesmo argumento acima e cômico da divergência insolúvel com o pai, traz sua decisão, agora, dentro de um solilóquio: “[...] sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso [...] a paciência também tem os seus direitos” (*ibid.*: 87-8).

Contamos, como dissemos, no interior da novela, com citações de vozes bíblicas, vozes do envelamento da narrativa, legitimadoras dos saberes, querer e poderes inscritos no modo da ação de Iohána sobre sua família, a partir da mesa dos sermões da casa. O que lemos nos sermões de Iohána, de acordo com Fiorin (1994: 29 ss.), é produto de um exercício de intertextualidade promovido por Raduan Nassar, ao incorporar, desde o início, ao texto da narrativa, o sentido do texto dos *Provérbios*. Desse modo, a novela confirma o sentido do texto citado. Há unidades de sentidos dos *Provérbios* em *Lavoura arcaica*. Dos *Provérbios* lemos, em *Lavoura arcaica*, uma analogia entre situações e valores bíblicos, mediante uma afinidade de estilo e, até, por meio de palavras semelhantes. Raduan Nassar quer imitar a entoação dos *Provérbios*. Vejamos algumas de tais situações narradas presentes nas falas de Iohána:

1-Em relação ao domínio dos ânimos, da alma, lemos nos *Provérbios*: “O insensato desafia todo o seu ímpeto, enquanto o sábio o controla [...]” (Prov. 29, 11). Em *Lavoura arcaica*, de forma análoga, temos: “Não perder de vista o equilíbrio, cultivando o autodomínio, precavendo-se contra o egoísmo e as paixões”. (Nassar, 2006: 56)

2-Quanto à serenidade como uma conquista da sabedoria, lemos nos *Provérbios*: “o homem de entendimento é de espírito sereno” (Prov. 17, 27). Temos em *Lavoura arcaica*: “a paciência é a virtude das virtudes, não é sábio quem se desespera”. (Nassar, 2006: 60)

3-Relativo à prudência, à moderação, à maturidade como medidas, trazem os *Provérbios*: “Fonte de vida é a sensatez para quem a possui, a disciplina dos estultos é a estultícia” (Prov. 16, 22). Consta de *Lavoura arcaica*: “é insensato quem não se submete”. (Nassar, 2006: 60)

4- Nos *Provérbios*, os traços da família são firmados como conduta irremovível: “Não desloquem as marcas antigas que os teus pais colocaram”. (Prov. 22, 28). Assim como em *Lavoura arcaica*, conforme os sermões de Iohána: “na união da família está o acabamento dos nossos princípios”. (Nassar, 2006: 60)

5- Nos *Provérbios*, a família, como uma casa, mostra-se sólida a partir do seu alicerce: “A casa de um homem justo é de grande durabilidade, mas com o produto de um homem perverso ela é danificada” (Prov. 15, 6). O mesmo sentido do trecho acima lemos em *Lavoura arcaica*, onde: “hão de ser esses, no seu fundamento, os moldes da família: baldrames bem travados, paredes bem amarradas, um teto bem suportado”. (Nassar, 2006: 60)

Dos dizeres bíblicos do *Evangelho de São Lucas* também notamos, nas palavras dos protagonistas, citações tanto da parte de André, como de Iohána. André, por um lado, diverge da exemplaridade das palavras bíblicas, mantendo-se, por outro, no interior do tema e figuras

da parábola “O semeador”. Iohána não as subverte, mantendo-as memoráveis. Temos, assim, notada, a divisão de posições entre pai e filho a partir dos lados direito e esquerdo da mesa dos sermões. A semeadura de palavras de Iohána é contestada de uma forma, inicialmente, contida e, depois, incontida, por parte de André. Diz Iohána ao filho já rebelado: “E pode haver tanta vida na semente, e tanta fé nas mãos do semeador, que é um milagre sublime que grãos espalhados há milênios, embora sem germinar, ainda não morreram” (Nassar, 2006: 161). André, em polêmica com o pai, responde-lhe: “Isso já não me encanta, sei hoje do que é capaz esta corrente; os que semeiam e não colhem, colhem contudo do que não plantaram [...]” (*ibid.*: 161).

Diante do exposto, Iohána evoca os mistérios da parábola “O semeador”, conforme o *Evangelho de São Lucas*, na mensagem profética que prevê a palavra divina como a semente que gera, compensada e abundantemente, a boa nova, independente, até, do modo e lugar da semeadura, subordinada apenas à generosidade e perseverança de quem ouve acerca da sua dádiva.

Lemos no *Evangelho de São Lucas*:

O semeador saiu a semear. Ao semear, uma parte da semente caiu à beira do caminho e foi pisada; e os pássaros do céu a comeram. Outra parte caiu sobre as pedras; brotou, mas secou, por falta de umidade. Outra parte caiu entre os espinhos e, crescendo ao mesmo tempo, os espinhos a sufocaram. Ainda outra arte caiu em terra boa; brotou e deu frutos, até cem por um. (Lc 8-5)

A mesma divergência entre argumentos que promove a polêmica entre pai e filho, pautada pelas citações da parábola “O semeador”, lemos no momento em que a novela cita a parábola da volta do filho pródigo, nomeada “O filho perdido e reencontrado”. Tornamos a observar o soar modificado da voz bíblica a partir das observações de André, no momento da sua volta para casa, julgando seu próprio comportamento rebelado, mediado, então, junto a Iohána, por Pedro, o portador da “santidade da progenitura” (Nassar, 2006: 108). Dessa maneira, André reflete, incomodado com a situação do seu regresso: “ele [Pedro] não poderia deixar transparecer, ao anunciar a minha volta, que era um possuído que retornava com ele a casa; ele precisaria dissimular muito para não estragar a alegria e o júbilo nos olhos de meu pai” (*ibid.*: 148). Para o pai, no entanto, conforme o contexto bíblico, houve alegria diante do retorno de André. Iohána recebe-o saudando-o: “aquele que tinha perdido tornou ao lar, aquele pelo qual chorávamos nos foi devolvido” (*ibid.*: 149). Louva seu retorno: “Abençoado o dia da tua volta! Nossa casa agonizava, meu filho, mas agora já se enche de novo de alegria!” (*ibid.*: 149). Constatamos na parábola “O filho perdido que retorna”, conforme o *Evangelho de São Lucas*, a direção dos argumentos da saudação de Iohána pela volta de André: “Pois este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi encontrado” (Lc 16-24).

Raduan Nassar imita gestos copiosos da Bíblia, avivando-os com palavras semelhantes às dos textos consagrados, e, com isso, como no caso, construindo uma contenda entre pai contra filho, representada na atitude de André diante da quebra da sua devoção pela família,

configurada na frieza da sua volta ao lar, mediada pelo irmão e não, conforme o bíblico, por resignação pessoal.

A narrativa de *Lavoura arcaica*, destaquemos, dá-nos o bíblico, segundo Volochínov (s/d: 8 ss.), por meio de uma metáfora entoacional, de uma entoação que se faz indutiva, enfática e realça no enunciado a exemplaridade dos valores bíblicos presumidos e divididos entre duas vozes: a do pai contrária à do filho, materializadas pelo texto novelesco.

A entoação indicia um contexto, uma situação e nos remete para a análise do texto, na sua relação de contiguidade – da palavra à frase, da frase ao texto. Tais palavras, unidades mínimas funcionais do discurso, mostram-se como significantes textuais, verdadeiros segmentos da narrativa, volume de fragmentos do texto, consistentes de sentido. Assim, o texto de ficção, enquanto representa uma situação, uma realidade literária, revela sua ficcionalidade, controlando-a no interior da sua organização singular.

O texto literário, dada sua natureza, pode reorganizar, reordenar, por meio da generalização do discurso, um conjunto de fatos culturais paralelos, homólogos ao seu temário, fazendo-se inteligível, mesmo transposto, por meio de valores, de ordens discursivas diferentes. O leitor do texto literário, assim sendo, troca idéias com ele, interpreta-o, valoriza-o, procura um preço justo ao valorizá-lo, interpretá-lo. Quando lemos trocamos enunciados por idéias; trocamos valores, uns pelos outros. O leitor da ficção é seu intérprete. O sentido de interpretação, deriva do vocábulo latino *pretium*, que nos deu a palavra preço. A leitura é uma negociação entre convergências e divergências no preço de uma interpretação. O início de tal negociação dá-se com a seguinte conduta: como aliaremos uma leitura à materialidade de um texto? Precisamos dar ao texto voz e vida, tirá-lo da sua situação de fragmento, situá-lo, apreciá-lo. O preço de uma interpretação envolve-se com estimativas, avaliações, valores aproximados. Os valores significativos que envolvem uma interpretação mostram-se sempre contextualizados; assim, no interior de um contexto, a palavra, portadora de valores, nas situações provocadas pela língua, perde sua autonomia e passa a suportar valores, a relacionar valores com outras palavras de outros contextos.

Segundo Roland Barthes (1992: 184), ler é “abrir entradas na palavra”, decodificá-la (*ibid.*: 184). Ler, conforme Barthes (*ibid.*: 186), “torna-se então método intelectual destinado a organizar um saber, um texto, e a restituir-lhe todas as vibrações de sentido contidas na sua letra...”.

Luiz Fernando de Carvalho (2007a) dirigiu o filme *Lavoura arcaica*, retirado do argumento da novela de Raduan Nassar. Após a filmagem, num depoimento do diretor, transparece sua opinião como leitor da novela de Nassar; nela, Fernando de Carvalho (2007b) declara que André, o protagonista do seu longa, lê a tragédia de Édipo com os olhos de Hamlet.

Lavoura arcaica, ao lado de *Rei Édipo* e *Hamlet* representam situações vividas no âmbito da questão identitária. André e Hamlet atuam, uma vez vendo-se na vida subjugados pela autoridade paterna, por meio de um comportamento desnordeado, desvairado. André remete-nos

para o perfil de Édipo, a personagem da tragédia de Sófocles, pela maneira desafiadora como o protagonista de Nassar encontra-se, no embate com o pai, irremediavelmente voltado para os meandros primordiais da existência, os das interdições. Desse modo, para nós, André, como Édipo, vê-se vítima das decisões do pai e, como tal, diante da sua desgraça, encara sua família, depois de abandonar a própria casa e após um caso amoroso com a irmã, Ana. Uma vez de volta ao lar, procura sua salvação, tendo como sabido que ultrapassou os limites da sua humanidade e procura, mesmo assim, decifrar-se, ver-se mediante suas transgressões e diante dos seus familiares, principalmente de seu pai, vivo, e soberbo. A ameaça para a harmonia no meio familiar, tanto em *Rei Édipo*, como em *Lavoura arcaica*, sempre esteve, com ênfase, nas figuras de um filho. Laio, como sabemos, é quem ordena, por sugestão dos oráculos, o homicídio de Édipo, então, recém-nascido. Édipo, no entanto, é quem matará seu pai. O pai de André, na novela, ao tomar o conhecimento da paixão consumada entre os filhos, enlouquece, mata a filha e vê-se, com isso, liquidado diante da ofensiva de André.

A figura paterna, em *Lavoura arcaica*, como percebemos, nas suas constantes manifestações, na impositação proverbial das suas falas, é quem traz a dicção truculenta da fala oracular presente na tragédia de Sófocles. André, longe de casa, como Hamlet, age com inteligência e memória, voltado, criticamente, para sua tragédia pessoal. *Rei Édipo* e *Lavoura arcaica* voltam-se, ao seu modo, para um drama familiar; na novela, criado por André, diante de sua paixão consumada pela irmã, Ana. Tal conflito, diante de um erro trágico de André, um erro sem volta, rompe com a vida ordenada de uma família dominada pelo pai, conforme o do mito trabalhado pela fábula de Sófocles, em que o erro também encontra-se dividido entre pai e filho. Tanto a tragédia como a novela contam, dessa maneira, com um desenlace trágico e com seus mediadores: Creonte, o coro, Tirésias, mensageiros, pastor, respectivamente, em *Rei Édipo*; Pedro, o irmão de André, em *Lavoura arcaica*.

O enovelar de *Lavoura arcaica*, a partir da fábula mítica de Sófocles, conforme a leitura suscitada por Luiz Fernando Carvalho, volta-se para um erro humano, no âmbito de um discurso plural sobre o mundo, de idéias sobre idéias, de vozes sobre vozes e desafia as posições absolutas assumidas pelo homem, mostrando-o fragilizado mediante tal desafio. *Lavoura arcaica*, como lemos, dialoga com valores representados pelos discursos bíblicos, reflexivos, memoráveis, envoltos com o tema da constituição da subjetividade humana, o que também nos transparece através de gestos teatrais que revelam o drama humano, o de existir, como em Sófocles e Shakespeare. Édipo, Hamlet e André são empurrados para a fatalidade, arrastados pelo destino; são monstruosos e virtuosos; acumulam sofrimentos e horrores diante do vivido.

André traz para sua casa a confusão e a cólera, próprias de Hamlet e Édipo; como Hamlet, livre das interdições do mito, livre no interior do livre-arbítrio, na capacidade individual de escolher uma linha de ação sem limitações, quer diante dos homens, quer diante de Deus; nos moldes de Édipo, apaixonado pelo próprio eu e que se vê como herdeiro do próprio

equilíbrio, conquistado no interior de hesitações e no tom de uma prece a Deus, “acometido”, “exasperado”, o que transparece numa confissão ao irmão Pedro:

[...] embalando nos braços a decisão de não mais adiar a vida [...] acabei gritando minha parte alucinada, levando nos lábios esquisitos uma prece alta, cheia de febre, que jamais eu tinha feito um dia, um milagre, um milagre, meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular [...]. (Nassar, 2006: 102)

E, diante de tal decisão, no curso, ainda, da mesma confissão ao irmão, encena, como que no âmbito de uma prece, um enfrentamento com o pai, como lemos: “[...] meu Deus, e eu Te devolvo a vida e em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho de meu pai [...]” (*ibid.*: 104). A seguir, ainda ao lado do irmão, no tom da prece acima simulada, conclui da sua lenta e convulsa confissão, já no curso de um solilóquio:

[...] na corrente de meu transe [...] a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!) e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista [...] e dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico obsessivo, virando a mesa dos sermões [...]. (*ibid.*: 109)

André, como Hamlet e Édipo, desvendou o pai; viu no seu comportamento algo assombroso, desproporcional; viu-se anulado pelo querer do pai. André desafia o pai diante da família, assim como Hamlet, consciente de suas transgressões, começa por matar o pai da noiva, o irmão, o marido da mãe, seu tio, padrasto. O volume do conflito entre Iohána e André, dado o autoritarismo do primeiro, está na relação direta do amor transgressor de André pela irmã, Ana. André, com isso, quis liquidar a autoridade do pai, abalá-lo, transtorná-lo, a ponto de matar a própria filha; matou-o na vida diante da própria família, dos primos e amigos; sacrificou-o. As transgressões cultivam as obras *Rei Édipo*, *Hamlet* e *Lavoura arcaica*. André, durante o seu embate, como Hamlet, ensandece e liquida seu pai diante da família.

O homem, para Sófocles, conta com a intervenção da divindade no seu destino; diante disso, sua existência depende das mediações dos profetas, sacerdotes e oráculos. Tanto Laio como Édipo, errantes, viveram sob o jugo dos deuses. Para o Shakespeare humanista, o homem tem o destino nas próprias mãos. O destino de Hamlet esteve nas mãos do seu pai e dele próprio; assim, o terno príncipe da Dinamarca precisou assumir o reino da Dinamarca e diante de homicídios em série. Antes, entre ser ou não ser rei (após deixar a Universidade e voltar para casa), deu ao seu destino um tom percebido como hamletiano: entre angústias, dúvidas e ensandecimentos, tudo, conscientemente vivido.

André, como o pai diante do seu pai, avô de André, tem um traçado de vida a seguir, porém, conscientemente, interrompe tal trajetória ao aniquilar, no patriarcado que rege sua família, o poder de Iohána. Enfrentando-o, tira-lhe a razão, enlouquece-o; primeiro,

fazendo-se errante, saindo de casa, depois, com sua volta, revelando-se apaixonado pela irmã. O comportamento aflito de André busca uma cifra, um resultado no âmbito da vontade da sua revolta e, assim, transita, no seu delírio, entre o ser e o não ser um santo; transita, conforme pensa, entre as “coisas do direito divino, coisas santas” (*ibid.*: 142), como quem busca, conforme novamente palavras do protagonista: “aliciar os barros santos” (*ibid.*: 118). O pensamento de André em ação incorpora atitudes de excesso; mostra-nos, diante disso, o protagonista em êxtase e no interior da violência do sacrifício da ordem familiar, para ele, o caminho de uma nova santidade.

André procura, para a sua alma, algo divino, sem nenhum limite intelectual entre o consciente e o inconsciente; parece-nos, com isso, querer excluir o incesto da área do sagrado e, desse modo, contestar verdades primordiais, enfrentando a mudez da alma, da alma de todos. Assim, André, por meio do incesto, procura um amor do mais verdadeiro, sem par, fundamentado na irmandade, um amor inicial, realizado, como disse, a partir de “uma paixão singular” (*ibid.*: 102).

O trágico, na novela, na linha do desenlace da tragédia, dá-se numa revelação transcendente que ultrapassa uma individualidade. Como vimos, há algo de André no Édipo, de um lado – o homicida, parricida, violento, soberbo, irascível, incestuoso, que se manifesta em dadas encruzilhadas de todas as gentes. Do outro, parece-nos, há um sonho individual de destino, uma entrega ao prazer da ira e do amor. Algo, de fato, transcendente, que perpassa questões consagradas e amaldiçoadas, ao mesmo tempo, pelo destino. Há algo de excessivo no seu papel, uma *hybris*, uma presunção que o dirige para desafiar o incesto, na direção de remover uma tendência primordial, da constituição da família, algo arraigado na sociedade humana.

André, de um lado, encontra-se apaixonado pela irmã e não vê tal sentimento como incestuoso; do outro, não suporta mais o mundo do pai. Ao mesmo tempo, como observamos, não se opõe à memória da divindade; vê-se livre de pecado, proponente de outro entendimento da santidade, experimentando-a como uma sublimação, que transforma um comportamento sexual, modifica-o na sua orientação secular, momento em que também desestabiliza, na sua casa, o credo do pai. São de André para a irmã as palavras abaixo, contrárias ao pai:

[...] querida Ana, é tudo tão frágil que basta um gesto supérfluo para afastarmos de perto o curador impertinente das virtudes coletivas; e que guardião da ordem é este? apumado na postura, é fácil surpreendê-lo piscando o olho com malícia, chamando nossa atenção não se sabe se por porrete desenvolvido que vai na direita, ou se pra esquerda lasciva que vai no bolso; ignoremos pois o edital empertigado deste fariseu, seria fraqueza sermos arrolados por tão anacrônica hipocrisia, afinal, que cama é mais limpa do que a palha enxuta do nosso ninho? [...] a vida só se organiza se desmentindo, o que é bom para uns é muitas vezes a morte para outros, sendo que só os tolos, entre os que foram atirados com displicência ao fundo, tomam de empréstimo aos que estão por cima a régua que estes usam para medir o mundo [...]. (*ibid.*: 132)

André, no seu delírio, hesitação, insatisfação, sublimação, parece-nos querer tirar o homem da marcha original, de uma conduta original; encontra-se impelido para não ver, quer colocar-se nas trevas. As trevas sinalizam-lhe um novo mundo; fazem-lhe brilhar um novo mundo possível de vida; as trevas como clarividência, no interior de um mundo em que possa, conforme pensa, “aliciar os barros santos” (*ibid.*: 118); mais, perseguir “nos nichos a lascívia dos santos” (*ibid.*: 135).

A vertigem e êxtase de André dão-nos a trajetória da força metamórfica da atitude de alguém em busca (por meio do excesso, do sacrifício) um novo conhecimento acerca do humano no homem, como lemos nas interrogações da trajetória de um santo.

A disposição da narrativa de *Lavoura arcaica*, sua matriz figurativa, possibilita-nos a leitura, por meio de um *corpus* multifacetado, de uma intertextualidade que manifesta no papel de André a voz de um sujeito cultural, refletido na sua transgressão, humano e, ao mesmo tempo, à margem do mundo estabelecido como humano, uma vez que, por meio de uma razão sacrílega, procura ultrapassá-lo anulando os ditames simbólicos da sua pertença, sozinho, imerso na sua tragédia, numa situação em que vê para o seu destino, o destino que der para sua alma.

Tanto o filme de Luiz Fernando Carvalho, como sua observação pessoal acerca da trajetória de André, preponderantemente, mostram o que a novela de Raduan Nassar diz; no entanto, uma vez que a prosa novelesca não dá voz para Ana, a narrativa cinematográfica possibilita-nos pensar como Ana, enquanto contracena e dança, também experimenta, entre os familiares, amigos, uma nova maneira de ser. Assim, talvez, mais do que a novela em prosa, o filme teatral de Luiz Fernando Carvalho mostra-nos, no momento da segunda festa, o desejo que pulsa do lado esquerdo da mesa dos sermões de Iohána e que tumultua a ordem familiar. Iohána, na ordem da sua mesa, não vê tal situação; essa disposição da mesa em desordem ele começa por perceber a partir da volta de André, quando, então, mantém um diálogo difícil com o filho. Acontece que não há solução para o conflito familiar instalado; não há solução para o retorno da ovelha tresmalhada de Iohána. Desse modo, enquanto Ana, junto aos convidados da festa convocada pelo seu pai, dança em círculos e diante de música, uma espécie de dança coral com movimentos ritmados e erotizados pelo corpo, seus interlocutores dançantes demonstram, nos seus passos medidos e semblantes assustados, o conflito por eles todos presumido no âmbito da família de Iohána. Dessa maneira, reunidas pela dança, as famílias representam, como num canto coral, vozes interiores contidas, que precisam argumentar, replicar; carecem de refutação trágica; necessitam replicar às vozes superiores e interiores à razão humana as desavenças contidas no interior da família de Ana e que ora encontram-se expostas, no êxtase sacrificial dos movimentos da filha de Iohána.

No filme teatral de Luiz Fernando Carvalho, conforme a disposição da tragédia de Sófocles, o trágico, o incontrollável, irremovível, já aconteceu. André e Ana constituem-se do reverso das falas ancestrais do avô e do pai: amaram-se no espaço sagrado da casa do avô,

o da casa velha; com isso, transgrediram as regras estruturais da família no interior da casa velha, a partir do que lá foi reverberado pela fala do avô, lugar em que Iohána, a partir da sua infância, apreendeu o assunto das suas prédicas do que lhe foi apregoado pelo seu pai. Ana e André investiram contra Iohána; o fantasma paterno assombrava-os. O filme mostra-nos, assim, no momento da segunda festa, no que tange ao desejo que pulsa do lado esquerdo da mesa, a necessidade de mudanças na ordem familiar, mais do que a novela em prosa. Acontece que não há solução para o conflito familiar instalado; não há solução para as ovelhas tresmalhadas de Iohána.

Lavoura arcaica, nas suas coerções discursivas, dramatiza conhecimentos que nos contam a história da capacidade de um indivíduo em escolher uma linha de ação sem limites, quer diante dos homens, quer diante de Deus, por meio de atos inteiramente livres, que dramatizam a própria concepção de liberdade do homem. André age conforme a sua vontade, o seu juízo, numa conduta voluntária, distante dos comportamentos habituais de vida.

A literatura, com a realidade das suas idéias, de acordo com a poética aristotélica, reconhece, no legado da cultura, valores seculares que suscitam, diante de matizes efabulados em novos estados da cultura, avaliações no seu tempo.

Lavoura arcaica, em prosa e filmada, mostra-nos, com textos de naturezas distintas, como certos significados, por meio de valores errantes no tempo, aproximam-se, confrontam-se, estabelecem nexos, relações, interfaces singulares em que o homem é e não é dono do seu destino; apresenta-nos, no interior das suas vozes sobre o sagrado, seu protagonista, André, como um homem que pensa e age e suscita reflexões em torno da idéia de santidade.

Lavoura arcaica dá-nos visibilidade para os atos de um sujeito, André, no curso da sua íntima metamorfose, envolvido numa sofrida tomada de consciência e que, com vontade própria, age contra ditames estabelecidos pelo pai e, desse modo, como Hamlet e Édipo, deforma-se e se conforma com o seu destino.

Bibliografia

- BARTHES, Roland (1992). *S/Z*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- CARVALHO, Luiz F. (2007a). *Lavoura arcaica*. LCF Produções & Video Filmes. Barueri: Europa Filmes. 2 DVD's.
- (2007b). *Lavoura arcaica*. LCF Produções & Video Filmes. Barueri: Europa Filmes. DVD 2: Depoimentos.
- FIORIN, José L. (1994). "Polifonia textual e discursiva". In *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- NASSAR, Raduan (2006). *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VOLOCHÍNOV, Valentin N. (1926). *Discurso na vida e discurso na arte*. Este texto foi originalmente publicado em russo, em 1926, sob o título "Slovo v zhizni v poesie", na revista *Zvezda* n. 6, e assinado por V.N. Voloshínov. A tradução para o português, feita por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, para uso didático, tomou como base a tradução inglesa de I. R. Titunik ("Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics", publicada em V. N. Voloshínov (1976). *Freudism*. New York: Academic Press, 1976.

.....

RESUMO

Este trabalho analisa as estratégias narrativas, de Raduan Nassar em *Lavoura arcaica*, utilizadas para mostrar uma visão do sagrado e da santidade.

ABSTRACT

This paper studies the narrative strategies, used by Raduan Nassar in *Lavoura arcaica*, that show a perspective of the sacred and of the sanctity.



Entre Santos: metamorfoses da sacralidade em Machado de Assis

PALAVRAS-CHAVE: retórica machadiana, metamorfose, sacralização, ironia.

KEYWORDS: machadian rhetoric, metamorphosis, sacralization, irony.

“Entre Santos” é a segunda estória, no conjunto de dezesseis, na estrutura compositiva de *Várias histórias*, publicado em 1896. Escrito sob irônica “Advertência” – “As VÁRIAS HISTÓRIAS que formam este volume foram escolhidas entre outras, e podiam ser acrescentadas, se não conviesse limitar o livro às suas trezentas páginas” (Assis, 1997: 476) – vale-se ainda de epígrafe de Diderot: “Mon ami, faisons toujours des contes... Le temps se passe, et le conte de la vie s’achève, sans qu’on s’en aperçoive” (*ibid.*: 476).

Nesse sentido, o procedimento de metamorfosear ironicamente os sucessos cotidianos, encontram no aparato divino espelho de repercussão. Deste jogo é que sugere – no caso específico – emanar o teor ácido do discurso machadiano, expondo a cru as débeis vicissitudes humanas. Isto se dá, pois, o narrador machadiano dispõe nesta sequência discursiva, em primeira instância, recair sobre a materialização fantástica de sucesso difuso: prosa descontraída entre santos.

Assim, a linguagem – no entre de santos diálogos ou de diálogos diabólicos, que pouco se afastam da divinação e se aproximam do frágil e relativo padecer humano – oscila estrategicamente cambaleante entre a realidade ficcional insuspeita e outra que emerge de uma relatada vivência onírica, aparente exercício de descortínios e suspeições. Em verdade, a atitude narrativa mantém-se em passo seguro diante de proceder estratégico dissimulativo, imperando malabarismos situacionais, artimanhas e desvirtuações discursivas. Assim, o entre-espaço realidade/ficção, no tempo aberto entre a entrada e a entranha, parece desvelar que todos os caminhos conduzem ao entorpecimento.

Num primeiro momento, algumas posições desdobradas quanto à natureza das vozes que alicerçam e desenvolvem a estória efervescem. Por um lado, marca de aparente bondade

e reflexo das referidas artimanhas, uma voz narradora concede a palavra a um personagem (“capelão”) que também assume aquele posto, e, tomado pelo espanto – internamente ao universo narrativo –, introduz a estória. Sugere-se de antemão que o primeiro observa e a tudo controla, pelo olhar: mão-no-queixo, confortavelmente estendido em cadeira imaginária, aos balanços. Entretanto, por outro lado, pode-se pensar em intrincado recurso retórico em que se promove um exercício de desdobramento afetivo pelo construto de uma dicção em duplo, viabilizada pela figura de um alter-ego ficcionalizado. Ou seja, o primeiro, de um nível externo ao desenvolvimento da história, vê – embora em alguns momentos torne audível [entre parênteses] a voz – de lugar seguro e aprazível para, como fortaleza divina, espreitar a pequenez das atitudes humanas registradas em texto; e o segundo, de dentro do evento narrativo, fala, materializando-as pelo discurso através de inusitado sucesso, até culminar com o derradeiro despistamento das próprias ações e destinar todo o processo ao leitoso e fértil universo de um realismo impregnado de natureza fantástica, quem sabe se “para deixar entrar o sol, inimigo dos maus sonhos” (*ibid.*: 490). Ou ainda, a multiplicação de outras vozes, mais e demais. Todas congregadas em apenas uma – a voz do discurso – que se lança aos lados, num movimento sugestivo visando a amalgamar os deslocamentos de idas e vindas da condição humana, sentada no trono da língua, absortamente, aparando as próprias unhas. Muito ao gosto do espírito machadiano.

Essas situações desdobradas/metamorfoseadas possibilitam-se em virtude da própria denominação da narrativa: “Entre santos”. Isto é, o que segue é algo disposto no intervalo de coisas: vozes, narradores, situações reais e para-reais. Enfim, um discurso a mediar ações e atitudes da condição do humano por intermédio do fazer textual. Ou seja, o fértil reflexo de entroncamentos e embates convulsivos entre instâncias narrativas e narradas, à luz da experiência humana. Assim, de modo semelhante à conversação entre os santos – todos imbuídos somente de temporalidade canônica – ocorrem também diálogos entre níveis, tempos, modos, conjugados em um único corpo que se compõe no entre do escrito e do suprimido, do dito e do ouvido, do sonhado e do calado, a partir de duplo espanto: o de dentro da história (plano do enunciado) e o da história que se ergue de outros olhos, justamente os do receptor. Então, que coisa fazer diante do fantástico jogo de metamorfoses a ir e vir? Desses tantos e quantos sóis desventurados: nós mesmos, espelho de nossa flébil condição?

O fio discursivo desenvolvido parece construir-se em razão mediada por duas instâncias. Ou seja, a partir do jogo tensivo entre duas regiões espacializadas: a deflagração da já referida fragilidade humana (relatividade/ausência de luz) concernente ao plano da história e respectivo contraponto, a todo momento referendado pela incidência do registro “Luz” a iluminar e organizar a disposição discursiva que engendra o vasto/estrito caminho da tragédia humana. Nesse sentido, no embate entre o discurso e a história, o conflito se acentua firmando-se cada vez mais trágico. Assim, o percurso se dá no entre-espço do dito e

do como dito, enviesamento que, ao cabo, conduz aparentemente, como referendado, ao território do fantástico.

À lucidez do discurso, o registro “Luz” ocorre várias vezes ao longo da história que se desdobra em três níveis distintos; embora intercambiantes. Desse modo, acompanhar a frequência com que o narrador o utiliza – no percurso de constituição do exame da condição do humano, em sentido plural – pode ascender claridade a alguns labirintos que a narrativa engendra.

O primeiro jogo convulsivo do percurso de “Entre santos”, após a explosão latente no próprio título, evidencia-se logo no minúsculo parágrafo de abertura:

Quando eu era capelão de S. Francisco de Paula (contava um padre velho) aconteceu-me uma aventura extraordinária. (*ibid.*: 484)

Observa-se a presença de duas vozes enunciando-se em justaposição. Ou melhor, a primeira – desde já identificada por N2 (narrador 2) – manifesta uma história presenciada pelo próprio agente, personagem que só se designa pelo *status*-de-estar – “capelão de S. Francisco de Paula” – que, de um tempo futuro em relação ao ocorrido, narra o fato. Em verdade, “uma aventura” que julga extraordinária. Um primeiro questionamento pode ascender à curiosidade do leitor. Se se trata do protagonista, que razão teria o condutor do discurso para não nomeá-lo? Observa-se que a ele se impõe uma situação de dependência – é o “capelão-de” – fato que o coloca desde cedo em posição de inferioridade em relação a algo que se mostra de fato em nível superior. Ele, um representante da divindade na terra; o outro, a própria divindade: S. Francisco de Paula. O que se nota, portanto, é um coalhar-se de situações opositivas e generalizantes. Ao termo “capelão” – sugestivo por derivar do antigo provençal *capelan*, e este do **baixo** latim *cappellanus* – associa-se o termo “capela”, o “lugar-de”, e simboliza “pequena igreja”. Ao que parece, esses fatores visam a materializar a natureza inferior, portanto, ainda frágil da condição humana. Em oposição a esta, o registro de nome: Francisco de Paula; acrescentado da sagração de divindade: “São”, posta-se e generaliza condição inversa: a plenitude, a natureza edênica da divindade a ser atingida pelo esforço do humano. Este fato aponta, obrigatoriamente, para exercício de trânsito, de deslocamento de uma condição a outra. Nesse sentido, o que leva aquela figura ficcional a revisitar o sucesso destacado parece se ajustar à tentativa de compreensão da própria travessia e, talvez, o espanto; ou então – apesar da figura de que se reveste –, a possível incredulidade que ainda lhe atormenta o espírito pelo viés da extra-ordinariedade do fato. Assim, desde logo, algo parece desestabilizar o verbo, e situar em espaço pantanoso o que há de crença, e de ofício e entrega às lides da representação da fé cristã na terra, criando distúrbios no idioma da respectiva ocupação. Essa voz, pronunciada no tempo e no espaço, apesar de ser a responsável por conduzir o relato da própria experiência e assumir tom de vitalidade afirmativa, não pode se consubstanciar como exercício revelativo ou mesmo como entendimento do enigma que busca, talvez, compreender, pois – subliminarmente – constitui-se, desde a

raiz, de experiência tal que só materializa dúvida, incredulidade e sacrilégio. No entanto, é justamente a que se dá ao trabalho, impregnando sentido de falseamento por constituir-se, estrategicamente, numa ação narrativa de voz destituída de onisciência; e mais, destituída de condições internas e externas para retificar tal situação: “Depois, não pude ouvir mais nada. Caí redondamente no chão. Quando dei por mim era dia claro...” (*ibid.*: 490): a própria voz do auto-abandono. Portanto, a variação temporal que implicaria em aquisição de um *status* diferenciado pela passagem do tempo, do passado para o do agora da narração – pelo registro elíptico –, só evidencia o cerne da fragilidade apontada, avalizando-se, possivelmente, como uma espécie de, por ora, desacontecimento.

Justaposta a ela, manifesta-se o registro da segunda voz – aqui identificada por N1 (narrador 1) que – desde o princípio – se associa ao espírito da do narrador machadiano com todos os qualificativos desnorteadores que lhe são atribuídos. Esta voz, por sua vez, situa-se em nível diverso do de N2. Dispõe-se de fora, em tempo simultâneo, ao posterior utilizado por N2. Isto é, não em relação à história relatada por N2 e sim em analogia à própria disposição narrativa de N2. Portanto, N1 assume postura de observador soberano de todo o percurso tateante que N2 enfrenta, e com apatia e fastio, parece limar as próprias unhas. Assim, a luz de que N2 tanto necessita para aclarar o sucesso e o espírito – embora não o saiba – impossibilita-se desde sempre, uma vez que a barreira discursiva parece só permitir o acesso metaléptico intromissivo do nível mais externo para o mais interno e não o contrário. No entanto, em tempo apropriado retomar-se-á reflexão nesse sentido. Por ora, o destacar-se dos dois níveis de vozes.

Em nível externo, a voz de N1, por breves pinceladas, sugere controlar e supervisionar todos os passos que seguirão no transcorrer da história. Nesse caso, o registro das intervenções tanto vem demarcado explicitamente por intermédio do uso de parênteses, como no primeiro parágrafo, quanto infiltrado/amalgamado à própria voz de N2, em geral pela retórica do discurso indireto livre, reverberado em duplo. Já no nível interno à história, a voz do personagem-narrador N2, enuncia – por tê-lo vivido – um fato enigmático. Esse desdobramento discursivo – por enquanto – abre espaço para a instalação de um entre-lugar demarcado por uma condição de ausência-de-luz. Assim, pelo avesso, a primeira referência recorrente a ela – Luz – manifesta-se pelo concurso do binômio: mistério/não-luz. Entretanto, outra situação convulsiva se aprofunda a partir da evidenciada. Manifesta-se pela atitude possível de não se tratar de dois narradores e sim, como aventado, de exercitação de uma dicção em duplo, viabilizada pela figura de um alter-ego ficcional. Nesta posição, a relatividade do caráter de domínio de uma instância onisciente amplifica-se ainda mais pelo caráter de falseamento no exercício da própria constituição dela. Isso ocorre pois, enquanto de aparente nível externo uma fração de voz vê/observa e se dispõe a valorar-se de acordo com uma condição de superioridade divina; a outra fração rola pelos meandros da própria história que narra, impregnada de dúvidas em articulações sonoras que buscam um saber

jamais revelado. Destarte, tanto um procedimento quanto outro, em verdade, conduzem ao mesmo ponto, qual seja: o da impossibilidade de concretude de certeza ou mesmo resolução da questão abordada: o percurso do ser rumo à luminosidade. Assim, se no primeiro caso o teor misterioso e enigmático permanece pois N1 – onisciente – omite, naturalmente, informações conclusivas; no segundo caso, N1 não passa de um engodo, sujeitando-se de qualquer modo, à inconsciência que invade N2. Isto é, ele mesmo. Portanto, a complexidade variativa que o discurso de “Entre santos” veicula sintetiza-se no congruente retrato geral: o que há é o concurso de uma única voz, a voz do um-coletivo, anunciada pela instância do discurso que conduz a narrativa da humanidade, simplesmente no tempo e no espaço, sem elucidar e determinar desfecho buscado, esperado, revelado.

De posse de tais desdobramentos, o discurso caminha. Toma a palavra o capelão e põe-se em percurso buscando relatar os sucessos que tanto o atormentam. Desse modo, sem demarcações espácio-temporais precisas, registra que “Morava ao pé da igreja” (vide associação a “capela”) e que, numa noite, recolhera-se tarde. Entretanto, se a datação dessa noite perde-se no tempo do passado e da memória; fixa-se como a noite do desespero, isto é, verificação de ausência de luz agindo no discurso como metáfora anunciada da própria condição, além de figurativizar-se, não é demais refrisar, em metonímia da humanidade. Assim, ao constatar que as portas do templo estavam bem fechadas, observou presença de luz no interior da igreja – a qual morava ao pé. Uma luz de qualidade diversa – “fixa e igual [...] de uma cor de leite que não tinha a luz das velas” (*ibid.*: 484) – das prontamente reconhecíveis. Para destacar o episódio, o capelão vale-se do relato direto suscitando conferir maior dramaticidade à cena, além de imprimir no receptor sentido de maior credibilidade, e incitá-lo à aproximação. O jogo se dá pela sedução, a partir do anúncio sugestivo de um mistério. Em verdade, há um debater-se constante visando a que alguém ou alguma instância lhe preste auxílio e lhe possibilite “salvação”. Salvamento da tragédia humana – quem sabe – através do outro ou do próprio discurso. Por isso, carece encontrar respaldo na figura a que/quem dirige a voz. Entretanto, como destacado, por recurso modal relativo à utilização de discurso figurativo – “A primeira e a segunda porta que comunicam com a igreja estavam fechadas [...] até que dei com a terceira porta aberta” (*ibid.*: 484) – experimenta a condição inexorável e tópica de que não vai receber respostas às intenções, pois a primeira porta dispõe-se em direção ao nível tópico onde situa-se N1; a segunda, o cerne do conflito, à posição de N2, que ocupa enquanto personagem, portanto fechadas; e a terceira – “aberta – é justamente a que expõe o mistério, portanto, sem possibilidade de revelação. A terceira ainda é a que se revela no dentro do espaço físico ao qual o capelão não “mora”, por habitar no sopé dele. Assim, estabelece-se também um diálogo intervalar entre o dentro e o fora com função de possibilitar o deslocamento do dentro do discurso para fora dele, isto é, a materialização intervalar intercambiante do binômio ficção/realidade.

Desse modo, desde a primeira ocorrência do registro “Luz” no discurso – ao mesmo tempo que ilumina o início da caminhada – antecipa-se como condição a ser atingida e não elemento de salvação exterior que venha a eliminar, por um passe divino, a efêmera fragilidade humana. Serve somente como alerta e alento.

Após o primeiro impacto, o leitor é apanhado pelo próprio susto do capelão e o mistério ganha visibilidade. Além da luz que de dentro da igreja “não vinha de parte nenhuma” (*ibid.*: 485), uma vez que “os lustres e castiçais estavam todos apagados; era como um luar, que ali penetrasse, sem que os olhos pudessem ver a lua” (*ibid.*: 485), os sentidos do frade eram ainda invadidos por vozes “regulares, claras e tranqüilas, à maneira de conversação” (*ibid.*: 484). O fato é que a realidade o surpreenderia com situação mais alarmante que um esperado diálogo entre gatunos ou mesmo outro, entre mortos. O espanto/assombro – que o poderia ter conduzido ao “abismo da loucura” (*ibid.*: 484) – avolumara-se pelo extra-ordinário: a verdade de uma conversa entre cinco imagens de santos que – feito homens – desceram dos respectivos nichos e amistosamente, em tom mediano, inventariavam e comentavam entre si as orações e implorações que cada qual havia recebido no transcorrer do dia. O juízo do capelão, talvez induzido por voz superior no discurso, humaniza o exercício dos “santos” avaliando-os como “terríveis psicólogos” que “desfibravam os sentimentos”, “como os anatomistas escalpelam um cadáver” (*ibid.*: 485). A manifestação de tal consciência não sugere sustentar-se por si, uma vez que é efeito direto de uma visão que só instaura deturpação mental por experimentar sensações de pavor e aterramento: “Que perdi a consciência de mim mesmo e de toda outra realidade que não fosse aquela, tão nova e tão única, posso afirmá-lo” (*ibid.*: 484), razão que suscita, pelo emprego do discurso indireto livre, o aparecimento de uma das possíveis vertentes destacadas: a manifestação quase-divina da intervenção onisciente de N1 no desdobramento convulsivo da história.

Deste ponto em diante, o capelão mantém-se na posição de personagem que a tudo observa, atuando com perfeito *voyeur*. Entretanto, a condição justaposta de segundo narrador deturpa-se em virtude de – a partir de então – passar à condição de talvez insuspeito (o que pode parece improvável) narratário de uma terceira instância narrativa, localizada em nível interno à história relatada. Nesse sentido, a voz de N2 só faz atualizar o que seus sentidos captam deste terceiro nível, justificando assim, a condição assumida. Portanto, não-sujeito das ações, pela condição de espontâneo narratário que a própria curiosidade lhe impõe. Esta situação apresenta-se determinante e sustenta o estado de relatividade e desconforto que experimenta o personagem. A condição de narrador, portanto, de condutor de um dado discurso relativiza-se, agora, por dupla imposição. Primeiro, como mencionado, pela espécie de submissão em relação a N1, no diálogo entre os níveis externo e interno à história; acrescida agora pela condição de se fazer narrador internalizado a partir da de narratário, no diálogo entre o nível da história e outro interno a este. Aqui, a estratégia discursiva aplicada, por mais uma vez, cuida de promover um falseamento na estrutura até então

construída. Recorda-se que a condição de ausência de saber de N2, em primeira instância, ocorre pois se encontra em nível menos abrangente do que o de N1, só se viabilizando o acesso do nível externo para o interno. Isso determina a relatividade de onisciência de N2. Entretanto, agora seria o momento da resolução deste problema, vez que N2 foca diretamente a raiz do enigma; e mais, situa-se em nível mais abrangente do que o terceiro que aprecia. Se o construto discursivo mantivesse desdobramento linear, o problema estaria em vias de ser solucionado. No entanto, nova rasteira de palavras lambe os olhos e as expectativas do receptor e do próprio N2. Isso ocorre pois, embora seja o espaço limitado por caracterizar-se como uma história dentro da história, a carga potencial da(s) voz(es) que comanda(m) este terceiro nível qualifica(m)-se como superlativa(s) em relação à de N2, pelo aspecto de divindade da qual se constituem, mesmo assumindo dimensão e tom aproximados da de humanidade. Ao que parece, é assim que, embora aberta, a terceira porta impede o acesso de N2 ao nível mais interno, cujo personagem tomado pelo espanto só viabiliza a N2 vivenciar a relatividade da própria condição, determinada pela de narratário de N3. No entanto, mesmo o aspecto de divindade da(s) voz(es) de N3 não constitui potencialidade para que se viabilize o acesso deste(s) para o nível que lhe(s) é mais externo, o de N2. Este suceder, retomando a linha da consequencialidade normativa primeira, justifica o fato de – mesmo santos, donos de um saber que extrapola os limites sensíveis da relatividade humana – não se aperceberem da personagem que furtivamente os espreita. Isto é, a estratégia discursiva bailarina, ora permitindo, ora não a circulação de saber entre os níveis que compõem a narrativa.

Os sucessos do terceiro nível movem todas as forças convulsivas do texto. A condução é executada pela conversa entre os cinco santos que – deliberada e quase-amistosamente – iniciam uma comportada disputa de poder. O modo como se apresentam diante dos fatos sugere algumas reflexões consecutivas. Primeiro, por dialogarem, pode-se pensar na não-conagração de uma voz particularizada que conduz a narração deste nível – embora o sobressair da de S. Francisco de Sales em relação às demais – e sim, ser tomada como conjunto de vozes que delinea a potência coletiva de uma única voz (N3) a veicular informações sobre a ferida central que a narrativa enovela. Segundo, permite ao receptor reconhecer, por intermédio dela, expressões e posições da própria condição – exercitando, desse modo, ponte que oferece passagem da ficção para a realidade exterior – vez que também se aproxima/reconhece/identifica com as atitudes exemplarizadas pelo relato de S. Francisco de Sales ao descrever, aos pares, a trajetória do personagem a ele diretamente ligado:

– Tem cinqüenta anos o meu homem, disse ele; a mulher está de cama, doente de uma erisipela na perna esquerda. Há cinco dias vive aflito porque o mal agrava-se e a ciência não responde pela cura. [...] Ninguém acredita na dor do Sales (ele tem o meu nome), ninguém acredita que ele ame outra coisa que não seja dinheiro, e logo que houve notícia da sua aflição desabou em todo o bairro um aguaceiro de motes e dichotes; nem faltou que acreditasse que ele gemia antecipadamente pelos gastos da sepultura. (*ibid.*: 486)

Se, ao nível do discurso, o entrecruzar tensivo – por intermédio de desdobramentos de vozes, disposições modais, conjugações espacio-temporais – apresenta-se como elemento relativizador da potencialidade simbólica do registro “Luz”, sentido similar repercute no plano da história movendo forças tensivas a partir de relações determinantes entre santidade e humanidade, geridas por atitudes divinas humanizadas; gradações evidenciadas pelo entrecruze de personalidades divinas em ação de julgamento, como oportuniza-se no último registro do termo “Luz” referente a este nível:

Mora perto, e veio correndo. Quando [Sales] entrou trazia o olhar brilhante e esperançado; podia ser a *luz* da fé, mas era outra coisa muito particular, que vou dizer. (*ibid.*: 488, grifei)

Observa-se que a onisciência de N3, deflagrada pelo julgamento efetivado sobre o personagem – devido a condição coletiva de narrador e/ou santo – especifica um sítio que coloca sob suspeição o teor de validade da fé empreendida pelo personagem. Isto se verifica por intermédio dos registros avaliativos em crescendo: “podia ser” e “mas era outra coisa”. Ou seja, delinea estado de ausência de luz. No entanto, os olhos do personagem entraram brilhantes e esperançados, o que de algum modo suscita, ainda que metaforicamente, presença de luz. A junção dessas duas instâncias num mesmo elemento compõe o cenário e se amalgama ao cerne das situações delineadas por construir-se no entre-estado das coisas. Desse modo, alia-se a molde figurativo de efeito diverso, qual seja, o de luz que não se consagra completamente como tal por vitalizar conjuntura de falseamento – tremeluz – para o todo do conjunto narrado.

Assim sendo, o destaque de tais razões sugere ainda mais delimitar o tom geral de aparente desacontencimento. Por isso que, como mencionado, o diálogo tensivo entre Luz – materializada pela presença dos santos e sistematizada no plano do discurso –, e espaço de ausência de Luz – evidenciado pela tragédia humana através do plano da história – é que supostamente conduz ao aparente desfecho fantástico da narrativa. Entretanto, se bem o leitor se ativer ao fazer discursivo, deve perceber que algo não sustenta a concretização onírica verificável ao término do sucesso, relativizando e colocando em cheque – sim – o caráter de fantasticidade até então veiculado. Isso, pois, o universo em foco só se valida no “entre” das coisas, de modo a permitir que o que seria de ficção fantástica se amalgame ao que é de realidade experiencial a ponto de deixar o receptor entregue – causticamente – à própria sorte, com um retrato indelével das próprias convicções e atitudes no construir persecutivo da escalada da fragilidade humana à concretização da própria luz.

Assim sendo, a realidade do terceiro nível evola no ar das palavras e expira em razão distinta do respectivo início. Se antes – vista de fora – resultou em espanto; agora – dada por dentro – reflete sereno contentamento:

E os outros santos riram efetivamente, não daquele grande riso descomposto dos deuses de Homero, quando viram o coxo Vulcano servir à mesa, *mas de um riso modesto, tranqüilo, beato e católico.* (*ibid.*: 490, grifei)

Ou seja, atitude antecipativa de que não há nada de fantástico, nem no processo de evolução humana, nem no desdobramento da narrativa. Simplesmente, parece assim se manifestar, pois o discurso de N3 suspende-se pela consciência de tal saber, figurativizando-se num festejo de benevolência.

N3, embora a presença, suspende-se, dilui-se etérea na beatitude da tranquilidade fluídica do riso. Assim, a voz que narra a passagem destacada parece duplicar-se. Em virtude disso, ao mesmo tempo, compreender-e-não a natureza excelsa ali delineada. Isso se dá, pois modaliza-se pelo entre-choque do discurso indireto de N2 com voz intrusa N1, consagrando o entre-espaço dos respectivos níveis, pelo recurso retórico do discurso indireto livre.

Portanto, ao invés de lugar de desacontecimento, determinado por aparente construção do elemento fantástico, o que se acentua é o de franco acontecimento em virtude do retrato real veiculado, pela deflagração do evento trágico que é devido à condição humana; entretanto, fraternalmente aquecido pelo calor do “dia claro” e “do sol” que amenizam os maus sonhos: o caminho para a Luz.

Bibliografia

ASSIS, Machado de (1997). *Várias histórias*. In *Machado de Assis. Obra Completa*. 9ª reimpressão, vol. II. Organização de Afrânio Coutinho. Biblioteca Luso-Brasileira. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.

.....

RESUMO

O presente estudo visa a refletir sobre jogos retóricos praticados pelo narrador machadiano na construção de “Entre santos”, especificamente no que concerne às metamorfoses de sacralização/dessacralização experimentadas pela condição humana.

ABSTRACT

The following paper aims to analyze the rhetoric games used by Machado de Assis narrator in “Entre Santos”, mainly those sacred/secular metamorphosis experimented by the human condition.



Homo Viator sentado: uma novela de João Paulo Borges Coelho

PALAVRAS-CHAVE: Homo Viator, santidade, literatura moçambicana.

KEYWORDS: Homo Viator, sanctity, Mozambican Literature.

1. Nos livros do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho é muito visível a presença da História e da Geografia nas suas diversas modalidades. Tratando-se de um ficcionista empenhado em entender a complexa realidade sociocultural e histórico-política do seu país, não é de estranhar esta presença, caucionada pelo facto de o autor ser também um historiador especializado na História Contemporânea de Moçambique e da África Austral. A tematização literária de temas históricos é comum a outros escritores moçambicanos; pense-se, por exemplo, nos romances de Mia Couto e de Paulina Chiziane, em algumas narrativas de Nelson Saúte, ou no famoso *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, que recupera, de forma desassomburada, a figura de Gungunhana, com o hipotético propósito de denunciar as contradições da prática política moçambicana pós-colonial.

Como tem sido muitas vezes sugerido, esta questionação da História inscreve-se num paradigma cultural dominado por preocupações que nem sempre se harmonizam com os critérios estéticos, intrinsecamente definidores do texto literário. É natural que assim aconteça numa literatura que está, de certa forma, dando os primeiros passos seguros, em comitância com as profundas transformações do país, após o processo traumático da descolonização e das consequências nefastas da prolongada guerra civil. Um país que procura definir as linhas estruturantes da sua identidade conta necessariamente com a ajuda dos artistas, cabendo aos escritores um dos contributos mais rendosos. Para darmos apenas um exemplo da universalidade deste fenómeno, recordemos os momentos críticos da História de Portugal, em que *Os Lusíadas* e a figura tutelar de Camões surgiram como rosto da Nação. A inscrição programática da História e da política no texto literário tem, por conseguinte, uma legitimidade cultural de longo alcance, tanto no tempo como no espaço. E também não

são raros, em diferentes lugares do mundo, os momentos de perturbação, quando o discurso estético é invadido pelas intenções autorais de cariz testemunhal, ideológico e interventor.

João Paulo Borges Coelho, enquanto romancista, contista e novelista, configura, neste domínio, um caso singular de maturidade literária e filosófica. Desde o seu primeiro romance, *As Duas Sombras do Rio*, publicado em 2003, até à novela “futurista” *Cidade dos Espelhos*, editada em 2011, o escritor vem demonstrando, com assinalável pertinência, o percurso evolutivo da Literatura Moçambicana nas últimas décadas. É claro que, à partida, poder-se-ia afirmar algo de semelhante a propósito de Mia Couto e, com outras implicações, de Paulina Chiziane. No entanto, estes dois últimos autores têm fundamentado a sua representatividade em processos de escrita bem determinados: Chiziane dá cidadania ao mundo negligenciado das mulheres, e Mia Couto reinventa a língua portuguesa, oralizando a escrita. Evidentemente, nem os romances de Paulina Chiziane se restringem às temáticas feministas – que ela, de resto, não aprecia – nem a narrativa coutiana se reduz à seriedade lúdica do vocabulário¹. Apesar disso, os leitores mais familiarizados com a obra dos dois romancistas tenderão, naturalmente, a pôr em relevo essas características estereotipadas.

Ora, a escrita de Borges Coelho não se distingue por nenhuma marca particular, ostensivamente indiciadora da afirmação de uma identidade. Dito de outro modo, o escritor é apenas escritor; e, segundo creio, é nesta aparente tautologia que reside a importância histórico-literária da sua obra². Para se perceber melhor esta questão, talvez sejam úteis algumas palavras acerca da narrativa *Cidade dos Espelhos*. Publicado na sequência do sucesso alcançado pelo romance *O Olho de Hertzog*, vencedor do prémio Leya, em 2009, o livro pretende ser, a partir da notação genológica que completa o título, uma “novela futurista”. Trata-se, de facto, de uma novela, um género que o autor tem privilegiado, pois em 2008 publicou *Hinyambaan*, uma “novela burlesca”, e também podem ser lidas como novelas algumas das “estórias” que integram os magníficos volumes do díptico *Índicos Índicios: Setentrião* (2005) e *Meridião* (2005). A recepção crítica de *Cidade dos Espelhos* foi muito interessante, porque a estranheza “futurista” do texto extremou algumas opiniões. O núcleo da controvérsia é muito bem sintetizado por António Cabrita, quando recorda que na sessão de lançamento do livro em Maputo, Borges Coelho disse o seguinte: “Escrevi este livro como um manifesto pela autonomia da literatura” (Cabrita, 2011). O “Manifesto” é saudado e secundado não só por António Cabrita, mas igualmente por Luís Carlos Patraquim que, num texto crítico polemicamente saturado de referências literárias, filosóficas e cinematográficas, defende a novela e remata a sua apreciação com estas palavras: “Parafraseando Rimbaud, é na liberdade

¹ Reflectindo sobre a “oficina literária” de Mia Couto, a ensaísta Simone Caputo Gomes diz que “se tivéssemos que resumir sua obra em um único termo, ele seria ludismo” (Gomes, 2012: 274).

² Rosania da Silva, num artigo sobre *As Visitas do Dr. Valdez*, coloca a questão nos seguintes termos: “Sem grandes inovações no campo da linguagem e da narrativa e sem utilizar os modernismos presentes em outros autores da literatura moçambicana, João Paulo Borges Coelho tem marcado de forma regular e definitiva o seu espaço no campo da ficção moçambicana” (Silva, 2012: 257-258).

livre que está o compromisso do autor de *Cidade dos Espelhos*. Só me resta saudá-lo com admiração e amizade. E convidar-vos à leitura” (Patraquim, 2011).

No início do texto, Patraquim desvaloriza a designação “futurista” atribuída à novela, e coloca toda a ênfase interpretativa na tessitura literária. Com efeito, os elementos “futuristas” são relativamente negligenciáveis, e podem constituir apenas um dos atributos da liberdade criativa reivindicada pelo autor. As determinações geográficas são reduzidas ao mínimo, procurando-se, desse modo, um plano de universalidade intemporal, que, na verdade, só pode ser destacado por quem não conheça a restante obra do escritor. A aparente rasura espaciotemporal exige uma leitura minuciosa, porque é nos micro-episódios e no apurado trabalho linguístico que se revela a intenção fundamental do texto. Ou seja, sem perder a dimensão universal, *Cidade dos Espelhos* é uma novela sobre Moçambique. São, aliás, sobre Moçambique todos os livros de João Paulo Borges Coelho. Mas, tendo o seu país como tema central e obsidiante, o autor do romance *Crónica da Rua 513.2* (2006) está muito longe da literatura ideologicamente comprometida com visões parciais da realidade sociopolítica. Referi, de propósito, o livro *Crónica da Rua 513.2*, porque a exactidão do título, pormenorizadamente explicado no primeiro capítulo do romance, nos permite, por um lado, dar conta de uma das características deste escritor – a sua minuciosa topografia cordial; e, por outro lado, dá-nos o mote para a proposta de leitura do texto que justifica este trabalho: a novela “O pano encantado”, inserta em *Setentrião*, o primeiro volume de *Índicos Índicios*.

2. Os textos que integram os dois volumes de *Índicos Índicios* obedecem a uma macro-organização de natureza geográfica, bem assinalada nos títulos dos livros: *Setentrião* reúne “estórias” situadas no norte de Moçambique, e *Meridião* conta outras “estórias” localizadas na parte sul do país. Um dos pontos de ligação entre todos os textos é também de matriz geográfica: o mar Índico que, em nota preambular do autor, é apresentado como

Uma água mansa que também sabe enfurecer-se. Azul, se lhe bate o sol, mas tantas vezes parda, tingida por tudo o que essa costa deixa que se escape pelas suas líquidas veias – terras e ramagens, memórias e afogados, enredos e procuras – que ali se abrem para a fertilizar. (Coelho, 2005: 9)

Deixando de lado, por ora, as “estórias” de *Meridião*, vejamos como “O pano encantado”, o primeiro texto de *Setentrião*, se relaciona com a questão das metamorfoses da santidade. A primeira nota importante tem que ver com o espaço: a narrativa decorre na Ilha de Moçambique, e a personagem principal é Jamal, um jovem alfaiate que passa a maior parte do dia sentado, pedalando à máquina de costura.

A Ilha de Moçambique tem sido, ao longo dos séculos, um local dos mais variados encontros, e tem recebido pessoas ilustres. Recordemos apenas cinco poetas: Luís de Camões, Jorge de Sena, Miguel Torga, Rui Knopfli e Alberto de Lacerda – que lá nasceu –, porque todos eles têm que ver, de uma forma ou outra, com o assunto que pretendo tratar. Os poetas que têm passado pela Ilha – e são muitos – têm-lhe prestado homenagem da melhor maneira que

sabem: dedicando-lhe poemas. Todos eles têm um antepassado comum – Camões, que ali ficou encalhado, roído de miséria, e burilando *Os Lusíadas*³. E é precisamente no primeiro Canto de *Os Lusíadas* que surgem as referências iniciais que interessam ao propósito deste trabalho. Ao chegarem à Ilha de Moçambique com a intenção de fazer aguada, os Portugueses estão longe de imaginar que os espera uma escaramuça, com consequências de pouca importância no desenvolvimento da viagem, mas com implicações relevantes na semântica global do Poema. Vasco da Gama só quer chegar à Índia, mas Camões supre a desatenção de Gama, e descreve com colorido os habitantes do lugar que se aproximam dos marinheiros. Gama, no entanto, resume a sua curiosidade a três perguntas práticas: “Quem sois, que terra é esta que habitais,/Ou se tendes da Índia alguns sinais?” (*Os Lusíadas* I, 52). A primeira pergunta, que é que mais nos interessa, tem a seguinte resposta:

- Somos (um dos das Ilhas lhe tornou)
Estrangeiros na terra, Lei e nação;
Que os próprios são aqueles que criou
A Natura, sem Lei e sem Razão.
Nós temos a Lei certa que ensinou
O claro descendente de Abraão,
Que agora tem do mundo o senhorio;
A mãe Hebreia teve e o pai Gentio. (*ibid.*: I, 53)

Os senhores da Ilha são, portanto, muçulmanos. Mas não são os seus habitantes naturais, porque esses são criados pela natureza, sem “Razão” e sem “Lei”, ou seja, sem religião. Os Muçulmanos têm a “Lei certa” ensinada pelo “claro descendente de Abraão”, isto é, são seguidores de Maomé. O seguimento do episódio narra o conflito entre os marinheiros cristãos e os muçulmanos, mas a vocação miscigenadora da Ilha de Moçambique tem permanecido intocável. Desse facto se apercebe Miguel Torga, quando, em 1973, faz um périplo de desalento por Angola e Moçambique, e quase dá a viagem por perdida. Mas visita a Ilha, e do seu espanto temos este testemunho, escrito no *Diário*, a 6 de junho de 1973:

Louvido seja Deus Nosso Senhor! Até que enfim posso regressar sossegado, com a viagem justificada em todas as minhas exigências de homem e de português. Aqui, sim. Aqui a pátria chegou e sobrou. Aqui todos os que vieram se transcenderam, deram o melhor de si, mereceram a aventura e a glória. (Torga, 1986: 31)

O motivo maior do encantamento de Miguel Torga consiste no seguinte: “Branços, pretos, pardos e amarelos num convívio fraterno, os vivos a mourejar ombro a ombro, os mortos

³ Sobre a passagem de Camões pela Ilha de Moçambique, Jorge de Sena disse o seguinte: “E de Camões, biograficamente, nós não sabemos praticamente nada. Uma das coisas que nós sabemos é que ele esteve na Ilha de Moçambique e até, o que é muito interessante, esteve na Ilha de Moçambique não no sentido glorioso, de ser recebido com bandeiras, com charangas, com foguetes, etc., não, o pobre do homem estava era encalhado lá, entalado de dívidas, sem dinheiro para ir para Portugal” (Sena, 2013: 207).

a repousar lado a lado” (*ibid.*: 31-32). E no romance autobiográfico *A Criação do Mundo*, é mais explícita a questão religiosa: “Cristo de mãos dadas com Maomé, a Tora ao lado dos Evangelhos, o vestido a saudar o sari e a capulana” (Torga, 2013: 546)⁴. É esta convivência interétnica e pluricultural que predomina na apreciação de Torga, e que também impressionou Jorge de Sena, mas o interesse de Sena estava noutro ponto: pretendia encontrar-se com os seus amigos Camões e Gonzaga⁵. Encontrou-se, de facto, com o primeiro, e sobre esse encontro escreveu um dos seus poemas mais violentamente escatológicos⁶. Desse poema, intitulado “Camões na Ilha de Moçambique”, recordemos os versos seguintes:

Tudo passou aqui – Almeidas e Gonzagas,
Bocages e Albuquerque, desde o Gama.
Naqueles tempos se fazia o espanto
desta pequena aldeia cidadina
de brancos, negros, indianos, e cristãos,
e muçulmanos, brâmanes, e ateus. (Sena, 2010: 230)

3. Feita esta breve apresentação do espaço de “O pano encantado” e salientando, desde *Os Lusíadas*, a questão religiosa associada à Ilha, voltemos ao alfaiate Jamal e à sua vocação de *Homo Viator*, em busca da santidade. Rui Knopfli é o poeta maior da Ilha de Moçambique, pois dedicou aos seus mistérios um livro inteiro, o excelente *A Ilha de Próspero*, publicado em 1972. Este livro é relevante no contexto deste trabalho, porque no antepenúltimo parágrafo da novela de Borges Coelho é feita uma alusão sibilina a um poema, sem se indicar o autor, através da expressão “disse um poeta” (Coelho, 2005: 43). O poeta é Rui Knopfli e o poema, intitulado “No crematório Baneane”, integra o volume *A Ilha de Próspero*. Socorro-me agora de outros dois poemas do mesmo livro: “Mesquita Grande” e “Ponta da Ilha”. O primeiro termina com este verso: “Só Alá é grande e Maomé o seu profeta” (Knopfli, 2003: 355); e o segundo tem o seguinte remate: “À nossa volta sobram os templos e os deuses” (*ibid.*: 362).

⁴ A referência surge na parte final do volume “O Sexto Dia”, de *A Criação do Mundo*. As considerações romancescas de Miguel Torga sobre a Ilha de Moçambique são muito similares às que escreveu no *Diário*, um facto que reforça a dimensão autobiográfica do romance.

⁵ Numa das suas crónicas de viagem, Jorge de Sena exprime esse desejo de encontrar na Ilha de Moçambique os dois poetas: “Talvez que o Luís me apareça, ainda que morto, ou mesmo me apareça o meu estimado Gonzaga que ali acabou degredado (instalado em frente da Ilha, na terra firme, como se dizia, no Mossuril), muito respeitado pela sociedade da região, e anafado e rico de negociar brasilicamente em escravos, para ajudar aos emolumentos das suas actividades jurídicas” (Sena, 2011: 194-195).

⁶ Eis o relato do encontro: “Foi do lado da Contra-Costa (o lado do oceano), ao vento fresco da noite, que nos encontrámos. Ele muito queixoso e triste, eu, já com alguns dias de Moçambique (Terra Firme e Ilha), sem saber o que dizer-lhe que ele não soubesse já de cor e salteado. Agasalhei-o num poema que não é para este lugar. Mas, amigo dele verdadeiro, não lhe dei dinheiro para que volte à pátria. O lugar dele é enalhado ali, aonde não está mal de ambiente, por entre tantas paredes que surgiram do século XVII que tanto o coligiu, leu e estudou” (*ibid.*: 202).

A proliferação de deuses e respectivos templos sinaliza, evidentemente, o ecumenismo religioso referido por Miguel Torga e Jorge de Sena; mas a paráfrase corânica “Só Alá é grande e Maomé o seu profeta” associa duas crenças fundamentais do Islamismo, e aponta numa direcção potencialmente oposta, retomando, de certa forma, a fala do interlocutor de Vasco da Gama no primeiro Canto de *Os Lusíadas*, quando diz que os muçulmanos têm a “Lei certa”. É precisamente neste espaço cultural saturado de hibridismo religioso e teológico que se situa a figura complexa de Jamal, sentado à máquina de costura, mas pedalando constantemente, como se viajasse em peregrinação sem sair do mesmo lugar. Jamal representa, na verdade, uma actualização muito engenhosa do tema do *Homo Viator*, um conceito que, como explica Aires A. Nascimento, tem uma longa tradição radicada na sociedade romana, mas que adquire um valor novo ao ser associado ao termo *peregrinus* (cf. Nascimento, 2012: 1017-1018). Num ensaio intitulado “*Viator e peregrinus*: correlação e complementaridade”, o ensaísta ensina-nos o seguinte:

Utilizador de um caminho que liga a comunidade com o santuário de destino, o peregrino goza da veneração que lhe advém do propósito espiritual que o anima. Na sua função específica, *Viator* interpreta e concretiza a ligação com a meta de destino e por isso recebe do *peregrinus* o reconhecimento da memória. (*ibid.*: 1018)

Reflectindo sobre tema similar, o medievalista espanhol José Ángel García de Cortazar chama a atenção para a diferença existente entre a peregrinação exterior e a interior: a primeira fundamenta-se na *stabilitas in peregrinatione* e a segunda privilegia a *peregrinatio in stabilitate* (Cortazar, 1993). *Homo Viator* e *peregrinus* são termos e conceitos que há muito se desvincularam do contexto da religiosidade medieval, e, em alguns casos, ignoram mesmo o estrito conteúdo religioso, confundindo-se, por vezes, com outras categorias como “errância” ou “viagem”. Na novela de João Paulo Borges Coelho não há qualquer tipo de errância; trata-se, em meu entender, de um exemplo de *peregrinatio in stabilitate*, porque o peregrino Jamal é um *Homo Viator* sentado. A *stabilitas* – ou seja, e ao mesmo tempo, a “firmeza” e a “quietude” – não constitui, no entanto, a *quies* mística, desejada por todo o homem que é verdadeiramente *peregrinus*.

Jamal, um crente que tenta preservar a pureza do Islamismo, não pode fazer a sua *Hajj*, a peregrinação a Meca, porque não tem condições económicas para essa obrigação. E salientemos, desde já, que o lirismo da novela não oblitera uma dimensão realista muito eficaz, delindo, por essa via, as visões encantatórias e escapistas da Ilha de Moçambique. Ele é um simples empregado do senhor Rashid, o alfaiate que é dono da Alfaiataria 2000, um negócio futurista no nome, mas anacrónico no calendário, o que permite ao escritor assinalar outro dos temas do texto: a reflexão sobre o tempo. O senhor Rashid e Jamal são ambos muçulmanos, mas representam e vivem duas formas muito diferentes de entender a religião. O patrão deixou-se influenciar pelo hibridismo religioso da Ilha, e representa, de certo modo, uma cedência aos costumes dos habitantes que, em *Os Lusíadas*, são apresentados como

não tendo nem “Razão”, nem “Lei”. É essa a interpretação de Jamal, muito clara na seguinte passagem do texto:

O senhor Rashid também teme a Deus, embora sem a severidade do empregado. Teme-o a espaços, quando se lembra, quando o assalta a consciência. Mas tem tanto em que pensar – alguém que lhe deve um casaco e não paga, uma encomenda de linhas que não chega do Monapo – que só lhe sobra tempo para orar, não para reflectir. Ora na Naquira, a confraria mais antiga. Ou finge que ora, acha Jamal. Porque segundo o ajudante é impossível orar ao som infernal do batuque que ali tocam enquanto oram, nessa inculta confraria do patrão que se deixou conspurcar pelos valores da terra e dos homens, quando só os de Deus deveriam prevalecer. (Coelho, 2005: 37-38)

E um pouco mais adiante, já em pleno trabalho da *peregrinatio in stabilitate* de Jamal, uma das derivas históricas, tão caras ao escritor, elucida-nos sobre as divisões em diferentes confrarias da comunidade muçulmana, justificando a original peregrinação do jovem alfaiate:

E enquanto dois ramos escuros se tresmalham – a Naquira do patrão Rashid cada vez mais se perdendo nas luxúrias africanas, a Qadiriyya de Abdurrahman cada vez mais se curvando, se prestando a servir inficéis senhores – no centro, um ténue mas alvíssimo bordado representa a Shadhuliyya Madaniyya, confraria de Jamal, impoluta e inabalável na defesa da fé. (*ibid.*: 41-42)

4. As expressões “um ténue mas alvíssimo bordado” e “confraria de Jamal, impoluta e inabalável na defesa da fé” obrigam-nos, finalmente, a comentar a inventiva *Hajji* descrita na novela. A ideia de peregrinação começa logo na primeira frase do texto:

Para entrar na Ilha de Moçambique é necessário atravessar a ponte. Ponte estreita, metálica, quase infinita, que nos leva da terra firme para o outro lado. (*ibid.*: 13)

Todos estes elementos são concretos e obedecem a uma exactidão topográfica. Podem, todavia, veicular um sentido simbólico, se tivermos em conta o desenvolvimento da história. A ponte que permite ao narrador entrar na ilha e coligir os elementos da narração, também pode ser a *ponte* inventada, que Jamal borda no seu pano encantado, e que o leva a Meca, o lugar de destino, que serve como santuário a este *Homo Viator* sentado. No plano mais superficial da concretude, a ponte dá passagem a um narrador que, ao deparar-se com a Alfaiataria 2000, manda fazer um fato, e é esse anódino episódio que lhe permite a efabulação que constitui os diversos níveis da novela. Reparemos que a ponte é “estreita [...] quase infinita” e leva-nos da “terra firme para o outro lado”. Temos, portanto, no *incipit* do texto, o anúncio simbólico, ainda que inadvertido, do conteúdo religioso do plano principal da novela. O segundo parágrafo apresenta-nos Jamal com as características fundamentais da sua idiosincrasia, salientando aquelas que, segundo a minha leitura, conformam a imagem do *peregrinus*:

Assim inquieto é Jamal, o alfaiate, sentado no seu banco de madeira negra e sem idade, naquela imensa sala antiga de paredes grossas, rasgada a meio pela luminosidade crua do dia que irrompe lá de fora, através da porta, como uma faca abrindo a carne [...] fugindo da luz para procurar o fresco, entrando nela para poder ver o que faz na sua Singer, também ela sem idade, os pés

toscas accionando o pedal para a fazer ronronar e, com esse som, coser os panos que tem em mãos. (*ibid.* 13-14)

Reparemos, desde logo, nas palavras “inquieto” e “sentado”, pois elas transmitem, aparentemente, duas ideias opostas, mas que, neste contexto, se harmonizam perfeitamente, porquanto a inquietação psicológica e espiritual da personagem só pode ser serenada pela quietude física: é estando parado que Jamal melhor viaja, ou seja, *peregrinatio in stabilitate*. Não tendo dinheiro para ir a Meca, o alfaiate borda num pano todos os lugares importantes que distam entre a Ilha de Moçambique e a cidade mais sagrada dos Muçulmanos. Note-mos ainda, em favor da minha interpretação, que o narrador descreve a alfaiataria com um vocabulário de tonalidades monásticas: o banco é de “madeira negra e sem idade”, a “imensa sala antiga” tem “paredes grossas”, a luz irrompe da rua como “uma faca abrindo a carne”, e, signo maior, aproximando Jamal dos peregrinos mais comuns, “os pés toscos accionando o pedal”. Isto é, mesmo estando parada, a personagem está em movimento contínuo, tanto físico como criativo e espiritual.

A oposição entre a luminosidade do espaço exterior e a penumbra celular da alfaiataria também me parece relevante, por dois motivos. Por um lado, marca a diferença entre o mundo mercantilista representado pelos turistas, e o ambiente sagrado que Jamal pretende preservar; e, por outro lado, tem que ver com dois conceitos muito antigos, também relacionados com o tema da peregrinação: os tópicos configurados nos termos “anábase” e “catábase”, entendidos em sentido lato. A recusa do mercantilismo convoca ainda um outro tópico binário, igualmente procedente da cultura clássica, e que será incorporado na semântica redentora do *Homo Viator*: a oposição filosófico-teológica entre o *otium* e o *negotium*.

O materialismo mercantilista é representado pelo dono da alfaiataria, o senhor Rashid, e pelos turistas. O incidente nuclear da novela resulta do encontro entre a dedicação de Rashid ao *negotium* e a curiosidade turística de uma italiana que compra o primeiro pano bordado por Jamal. O texto é claro na denúncia do acto sacrílego: o patrão não tem em conta “a penosa caminhada de Jamal” e o empregado “fitou a Singer com um olhar vazio, fitou as mãos que tinha abandonadas em cima da máquina sem saber o que fazer-lhes” (*ibid.*: 33). Convém lembrar que Jamal bordava em casa “sentado na cadeira como se fosse uma estátua” (*ibid.*: 31), e quando continuava o bordado na alfaiataria era apenas para “enganar o tempo” (*ibid.*: 32), não confundindo, portanto, o *negotium* com o seu *otium* particular, entendendo o “ócio” no seu verdadeiro sentido: o tempo que é destinado às actividades do espírito, a fatia de tempo que nos liberta das obrigações da sobrevivência. Não pensa assim o senhor Rashid, sempre ocupado com as malhas do ofício; por isso apenas ora, mas não reflecte (*ibid.*: 37), ou seja, orar não é uma forma de libertação.

Curiosamente, esta discrepância entre o comportamento das duas personagens da novela também pode ser interpretada à luz do tópico *puer senex* que, como ensina Ernst Robert Curtius, na sua erudita obra *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, “é um produto

do estado de espírito da Antiguidade tardia” (Curtius, 1995:149) e, associado a exemplos similares encontrados na Bíblia, transformou-se “num lugar-comum da hagiografia” (*ibid.*: 151). Além disso, e no âmbito das culturas africanas, este par constituído por um jovem e um “mais velho” funciona de uma forma anómala, porque, ao contrário do que é costume, é ao mais jovem que cabe a função de preservar a pureza das tradições; é ele quem revela a *sapientia* normalmente definidora dos mais velhos. Devemos, todavia, notar que se trata de duas figuras muçulmanas, que entroncam, portanto, na tradição judaico-cristã, e, como salienta Curtius, embora o cabelo grisalho seja um “símbolo gráfico da sabedoria” entendida como atributo da ancianidade, “a sabedoria pode encontrar-se também em jovens” (*ibid.*: 150), não apenas santos do catolicismo, como, por exemplo, Santa Eulália, mas igualmente em figuras sagradas de outras culturas.

Jamal é caracterizado, desde o início da novela, como sendo um crente exemplar: é temente a Deus e obediente, manifestando “olímpicas indiferenças” (Coelho, 2005: 21) por todas as coisas mundanas, e prestando apenas uma concentrada atenção ao “texto do pano” (*ibid.*: 35), em que inscreve o seu labor litúrgico. A peregrinação interior é diariamente complementada por uma itinerância regular pelas ruas da Ilha, levando-o do resguardo da alfaiataria ao espaço doméstico, onde continua o bordado. Durante o percurso, encontra tempo e espaço para orar, mas nem o tempo nem o espaço se adequam ao rigor da sua fé, como podemos confirmar no passo seguinte:

Há, no seu semblante, uma surda luta, ou ali ou na nossa imaginação. Por um lado a doçura que lhe traz sempre a oração, por outro a surda irritação de ter de ser assim, na esquina da Igreja de Nossa Senhora da Saúde, por já vir tarde. (*ibid.*: 28)

O caminho percorrido diariamente por Jamal, entre a casa e o trabalho, é minuciosamente descrito por João Paulo Borges Coelho, e simboliza, em meu entender, a metamorfose da “via dolorosa” consubstancial aos movimentos contrários, mas complementares, de anábase e catábase. Num artigo intitulado “Três viagens exemplares na narrativa medieval portuguesa”, António Martins Gomes sintetiza a questão da descida ao Inferno, como *locus* narrativo, e recorda os exemplos de Gilgamesh, Hércules, Orfeu, Eneias e Cristo, “no tempo antecedente à sua ressurreição e descrita no Evangelho apócrifo de Nicodemos” (Gomes, 2009: 28). No caso de Jamal, trata-se de uma reconfiguração dos termos. A sua catábase não tem que ver com a profundidade, mas com o labirinto; e a anábase não se manifesta na ascensão física, mas no recolhimento que propicia a elevação espiritual. O labirinto é formado pelos bairros populares que o rapaz tem de atravessar, e que são descritos de forma disfórica: “caminho tortuoso”, “desorganizada floresta de casas”, sucessão de mundos “todos iguais, encharcados de um breu que os frágeis candeeiros já não desafiam” (Coelho, 2005: 29-30).

E é em casa, “sentado na cadeira como se fosse uma estátua”, de “costas direitas, joelhos juntos num sentar correcto” (*ibid.*: 31) que começa a peregrinação de Jamal. O lugar de partida é a casa, e a linha sobre o pano desenha os valores protegidos pelo refúgio doméstico:

“pureza” e “devoção” (*ibid.*: 34). Linha a linha, a agulha vai escrevendo (*ibid.*: 35) o roteiro que conduz à cidade santa, salientando alguns pontos orientadores: Pemba, as Quirimbas, Zanzibar, e terras desconhecidas que Jamal “assinala em razão de as ter lido no Livro, e portanto ser certo que ali estejam” (*ibid.*: 36). E, finalmente, Makkah. “E Makkah, estando onde devia estar, está também numa certa casa do bairro pobre de Macaripe, na Ilha de Moçambique” (*ibid.*: 36). Ou seja, a peregrinação de Jamal volta ao lugar de partida, para que “ele pudesse ser um haji, um fiel que visitou a Cidade” (*ibid.*: 37). Recordando as palavras supracitadas de Aires A. Nascimento, estão assim asseguradas as características do *peregrinus*, adstritas à comunidade e à memória, mormente à memória secular inscrita no Alcorão, o Livro que guia o peregrino em terras que nunca visitou como *Viator*.

5. No final da novela, sabemos da determinação de Jamal em não permitir que este segundo pano encantado possa ir parar às mãos infieis de algum turista, nem que para isso tenha de recorrer à violência. A referência, no último parágrafo do texto, à “tradição da terra, barulhenta e inculta, blasfema e excessiva” (*ibid.*: 44), em confronto com a pureza do desígnio do jovem muçulmano, abre outras perspectivas de leitura, que a novela sinaliza, mas não desenvolve. Fátima Mendonça sintetiza bem algumas dessas perspectivas nas interrogações seguintes:

Quem estará do lado certo? O cliente/estranho que profana pelo acto da compra o pano bordado de Jamal/alfaiate? Ou o alfaiate/patrão Sr. Rachid [sic], cuja fé islâmica se adequa pragmaticamente ao meio social? Ou antes o alfaiate/empregado Jamal que na sua viagem interior, corporizada no bordado dos caminhos que levam a Meca, ambiciona recuperar a pureza da mesma fé pela anulação da distância entre a Ilha e o espaço sagrado de Meca, alienado da(s) realidade(s) que a sua condição lhe impõe? (Mendonça, 2011: 200)

Estas questões são muito pertinentes e expandem os círculos semânticos da novela, podendo mesmo conduzir-nos à reflexão acerca da proximidade entre a pureza da fé e a intolerância religiosa, pervertendo, assim, o desejo de santidade, cujos mártires extremistas já não sofrem, como os supliciados cristãos, o martírio individual, mas arrastam, na sua crença alienante, muitas pessoas inocentes. Por conseguinte, Fátima Mendonça tem razão quando chama a atenção para o facto de a fé islâmica do senhor Rashid se adequar pragmaticamente ao meio social. Na verdade, Jamal é uma figura duplamente insulada: porque vive numa ilha, de que não consegue sair mesmo em sonho estético-místico, e porque não é capaz de se irmanar com o que julga ser a decadência religiosa dos seus conterrâneos. Voltando ao episódio do Canto primeiro de *Os Lusíadas*, Jamal é um continuador do muçulmano que dialoga com Vasco da Gama, pois está convencido de ter a “Lei” certa, e revela pelos africanos o mesmo tipo de displicência sobranceira do seu antepassado. Não compartilha, portanto, em nenhum aspecto, a exuberância cromática que caracteriza a Ilha de Moçambique, e que tanto impressionou Jorge de Sena e Miguel Torga. Todavia, e em seu abono, devemos dizer

que a promessa de violência contida no último parágrafo de texto pretende apenas proteger, sem armas, a sua íntima necessidade de redenção.

Ao longo deste trabalho, parti do princípio que “O pano encantado” é uma novela. Todos os livros de João Paulo Borges Coelho têm indicações genológicas muito precisas: *As duas Sombras do Rio*, *Crónica da Rua 513.2*, *Campo de Trânsito*, *As Visitas do Dr. Valdez* e *O Olho de Hertzog* são romances; *Cidade dos Espelhos* é uma “novela futurista”, *Hinyambaan* é uma “novela burlesca”. Apenas os dois volumes de *Índicos Índícios* eludem a exactidão do género através do termo “estórias”. No século passado, este tipo de colectâneas trazia, normalmente, uma designação menos abrangente – “Contos e Novelas”. Não pretendo aventurar-me no campo espinhoso da genologia, porque é necessária uma profunda vocação de santidade para “arrumar”, na literatura contemporânea, “estórias” e “narrativas” em compartimentos formatados pelas noções de “conto”, “novela” ou mesmo “romance”. Gostaria, no entanto, de sugerir, muito brevemente, alguns motivos que me levam a considerar “O pano encantado” um texto mais novelístico do que contístico.

Num estudo sobre a novela como género literário distinto do conto e do romance, Judith Leibowitz utiliza o termo *Gestaltungsziel* para defender uma ideia que, à partida, parece ser cristalina: cada género literário traz inscrito na sua estrutura um propósito formal com implicações semânticas. E no concernente à novela, as duas noções nucleares são “intensidade e expansão” (Leibowitz, 1974: 112). Esta proposta teórica não é consensual, havendo quem pense, como, por exemplo, Valerie Shaw, que intensidade e expansão são dois conceitos classicamente definidores do conto (Shaw, 1995: 20). Creio, todavia, que intensidade e expansão são termos que ajudam a entender os mecanismos de funcionamento da novela. Curiosamente, num pequeno texto de apresentação das estórias de *Setentrião*, João Paulo Borges Coelho diz o seguinte:

“O pano encantado” traz bordadas várias histórias dentro da mesma história: sobre o espaço, sobre o tempo e sobre as misteriosas forças que alimentam as nossas convicções; alguns textos inéditos de Liazzat Bonate ajudaram-me a percorrer esse labirinto. (Coelho, 2005: 10)

A referência aos trabalhos de Liazzat Bonate coloca o texto na esfera da História, especialmente da investigação académica acerca da diversidade de manifestações do Islamismo em Moçambique. Desse círculo temático temos abundantes exemplos na novela, cabendo particular importância à questão da aparente incompatibilidade entre a confraria do senhor Rashid e a de Jamal. Mas é ao dizer que “O pano encantado” traz “bordadas várias histórias dentro da mesma história” que o resumo do autor projecta no texto uma proposta hermenêutica que se aproxima de uma incipiente, mas acertada, teorização da novela. Com efeito, e seguindo de perto o ensaio de Judith Leibowitz, o que distingue o conto da novela é fundamentalmente a expansão concêntrica dos *Leitmotive*. O conto constrói-se em torno de um motivo centralizador e intenso; o romance privilegia vários motivos, organizados numa arquitectura hipotáctica, um pouco à semelhança do que acontece na tetralogia operática *O*

Anel do Nibelungo, de Richard Wagner; a novela parte de um motivo central que se mantém do princípio ao fim da narrativa, mas vai sinalizando círculos concêntricos que expandem o motivo original.

Em “O pano encantado”, a narração da *peregrinatio* de Jamal constitui o primeiro círculo semântico, que vai atraindo à sua órbita outros motivos de reflexão: a heterogeneidade dos cultos islâmicos, a idiosincrasia cultural da Ilha de Moçambique, a pobreza dos bairros periféricos; e, numa dimensão diferente, mas consentânea, a rendibilização de indícios que possibilitam uma leitura transcultural, inserindo o texto numa corrente antropológica de vasto alcance, tanto no tempo como no espaço. A Ilha de Moçambique, não deixando de ser o que é, é mais do que parece ser, e o mesmo se pode dizer do senhor Rashid, de Jamal e até da turista italiana que, sem ter consciência do sacrilégio, compra o primeiro pano encantado. Todo este esquema de funcionamento novelístico está magnificamente trabalhado em *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann, porque o motivo central da novela – a mortal obsessão de Gustav von Aschenbach pela beleza do jovem Tadzio – é apenas o primeiro círculo, a que se juntam outros, como os anéis de Saturno. Que um processo literário similar seja utilizado por João Paulo Borges Coelho é sintoma evidente da madurez estética da literatura moçambicana contemporânea.

Bibliografia

- CABRITA, António (2011). “Defesa do Manifesto”. In: <http://raposadasul.blogspot.pt/2011/09/defesa-do-manifesto.html>.
- CAMÕES, Luís de (1989). *Os Lusíadas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação.
- COELHO, João Paulo Borges (2005). *Índicos Indícios I – Setentrião*. Lisboa: Caminho.
- CORTAZAR, José Ángel García de (1993). “El hombre medieval como «Homo Viator»: peregrinos y viajeros”. In <http://www.vallenajerilla.com/berceo/santiago/homoviator.htm>
- CURTIUS, Ernst Robert (1995). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Madrid: FCE-España.
- FERNANDES, R. M. Rosado (1993). “Catábase ou descida aos Infernos: alguns exemplos literários”. *Humanitas* XLV, 347-359.
- GOMES, António Martins (2009). “Três viagens exemplares na narrativa medieval portuguesa”. *Textos e Pretextos* 13, 24-33.
- GOMES, Simone Caputo (2012). “Breves reflexões sobre a oficina literária de Mia Couto”. In CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania, ed. *Passagens Para o Índico. Encontros Brasileiros com a Literatura Moçambicana*. Maputo: Marimbique, 265-286.
- KNOPFLI, Rui (2003). *Obra Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LEIBOWITZ, Judith (1974). *Narrative Purpose in the Novella*. Haia-Paris: Mouton.
- MATHE, Alberto (2012). “Samora em diálogo com Ngungunhane: a metáfora dessacralizadora da figura do herói em *Ualalapi*”. *forma breve* 9, 319-328.
- MENDONÇA, Fátima (2011). “João Paulo Borges Coelho – Índicos indícios a norte”. In *Literatura Moçambicana – As Dobras da Escrita*. Maputo: Ndjira, 197-203.

- NASCIMENTO, Aires A. (2012). “*Viator e Peregrinus*: correlação e complementaridade”. In *Ler contra o Tempo. Condições dos textos na cultura portuguesa*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1017-1048.
- PATRAQUIM, Luís Carlos (2011). “Cidade dos Espelhos”. In: <http://www.opais.co.mz/index.php/cultura/82-cultura/16175-cidade-dos-espelhos.html>
- SENA, Jorge de (2010). *Antologia Poética*. Edição de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães/Babel.
- (2011). *Rever Portugal. Textos Políticos e Afins*. Lisboa: Guimarães/Babel.
- (2013). *Entrevistas 1958-1978*. Lisboa: Guimarães/Babel.
- SHAW, Valerie (1994). *The Short Story – A Critical Introduction*. London/New York: Longman.
- SILVA, Rosania da (2012). “Uma leitura por fora do texto em *As Visitas do Dr. Valdez*, de João Paulo Borges Coelho”. In CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania, ed. *Passagens Para o Índico. Encontros Brasileiros com a Literatura Moçambicana*. Maputo: Marimbique, 257-264.
- TORGA, Miguel (1986). *Diário XII*. 3ª Edição revista. Coimbra.
- (2013). *A Criação do Mundo*. 4ª Edição conjunta. Lisboa: D. Quixote.

.....

RESUMO

Na novela “O pano encantado”, João Paulo Borges Coelho reactiva o motivo do *Homo Viator*, associando-o a uma fantástica e artística peregrinação a Meca.

ABSTRACT

In the novella “O pano encantado”, João Paulo Borges Coelho reactivates the *Homo Viator* motif, associating it with a whimsical and artistic pilgrimage to Mecca.



Adjetivar santos: um estudo linguístico de pagelas

PALAVRAS-CHAVE: pagelas, superestrutura, género textual, descrição.

KEYWORDS: holy cards, superstructure, genre, description.

1. Introdução

A religião e as práticas religiosas estão presentes em todas as sociedades e envolvem o crente numa relação com o sagrado, consigo próprio e com os outros. A expressão dessa religiosidade revela-se de um modo individual mas também comunitário e é, em parte, veiculada com o auxílio de objetos religiosos, segundo as culturas e as épocas. No caso do catolicismo, encontramos artefactos como crucifixos, escapulários, estátuas, ex-votos, medalhas, oratórios, registos, terços, velas, etc. Também fazem parte da prática religiosa os rituais e os textos. De facto, para além da Bíblia, a vivência espiritual é alimentada por diversos escritos de parali-teratura religiosa tais como biografias de santos e de almas piedosas, livros ou brochuras de cânticos, de orações e de espiritualidade, catecismos, missais e pagelas.

As pagelas são pequenas estampas que geralmente contêm mensagens no verso e que são utilizadas para diversos fins. Há pagelas que se distribuem para marcar celebrações como o batismo, a comunhão, a profissão de fé, o crisma, a ordenação sacerdotal, festas da catequese, entre outros marcos e sacramentos. Também se imprimem pagelas fúnebres, compreendendo orações e expressões de saudade. Outros tipos de oração, pensamentos, poemas, novenas e textos para meditação são também objeto de pagelas. Finalmente, assumem especial destaque as pagelas dedicadas a santos, beatos e mártires. Também conhecidas por santinhos (ing. *holy card*, fr. *image dévôte*, it. *immaginetto*), estas pagelas apresentam algumas características visuais e linguísticas próprias, que serão objeto da presente pesquisa: “Os santinhos são retângulos de papel cujas faces comportam, de um lado, uma imagem de santo (ou santa, ou santos) e, do outro, textos em que se combinam preces e prescrições para

utilizá-las corretamente, detalhes da vida do santo, propaganda da gráfica que imprime o material, etc.” (Menezes, 2011: 43).

O santo, para a Igreja Católica, é uma pessoa já falecida e que passou por um complexo processo de canonização, embora popularmente não seja raro designar-se por santo alguém que ainda não consta do cânon dos santos.

O processo de canonização introduziu-se na Idade Média. A regulamentação dos processos de beatificação e canonização foi feita por Urbano VIII, em 1642, e é a que, fundamentalmente, vigora ainda hoje. Desde 1969, foi constituída a Congregação para as Causas dos Santos, resultando da reorganização da Congregação dos Ritos. A nova Congregação é responsável pelas beatificações e canonizações. Em 1983, João Paulo II simplificou o processo. Começa na diocese na qual a pessoa morreu, com a supervisão do bispo. Depois, toda a documentação é enviada a Roma, nomeando-se um postulador para acompanhar o processo. Exige-se uma ação milagrosa pela intercessão do servo ou serva de Deus. Comprovada tal ação milagrosa, promulga-se um decreto declarando-o “venerável”. [...]. Antes da canonização, exige-se um segundo milagre, ocorrido depois da beatificação. Este também costuma exigir-se dos mártires. Por beatificação entende-se uma sentença do papa pela qual é permitido, a certos grupos de fiéis ou até a toda a Igreja, o culto público de um(a) servo(a) de Deus. É um estágio preparatório da canonização. Esta é o último ato do processo iniciado, quando se trata de elevar aos altares uma pessoa falecida com fama de santidade. Através da canonização, o nome de uma pessoa falecida é inserido no catálogo (cânon) dos santos (Zilles, 2007: 493-494).

Para o teólogo jesuíta Martindale, um santo é uma figura história real em quem os crentes veem um modelo de conduta a seguir: “Antes de mais nada digamos: os Santos foram homens de carne e osso. [...] não são ficções. [...] foram homens reais, figuras históricas que revolucionaram a vida humana [...] foram e são personalidades vivas, com as quais milhares de outros seres vivos acreditam que podem pôr-se em contacto vital e, por esta crença, dirigem a sua conduta” (Martindale, 1956: 8-9).

2. *Corpus* e metodologia

O presente estudo partiu da recolha de um *corpus* de cerca de três centenas de pagelas em língua portuguesa. Após a observação deste *corpus*, procedemos ao levantamento e análise dos aspetos gráficos, bem como à proposta de uma superestrutura textual para este género de textos.

Seguidamente, procedemos a uma seleção de 100 pagelas com o verso impresso, sendo 50 de santos e 50 de santas, em cujos textos estivessem contidos nomes e adjetivos referentes ao retratado. Na seleção das pagelas de santas, não incluímos as que representam Maria, alvo de um grau de devoção que não encontra paralelo em nenhum outro santo. De facto, é normal os catálogos de pagelas das gráficas listarem em categoria à parte as pagelas de Maria, já que a Mãe

de Jesus apresenta uma pluralidade de epítetos e numerosas evocações diferentes, sendo as suas diversas representações icónicas acompanhadas de símbolos próprios. A partir do subcorpus de 100 pagelas, foi elaborado o levantamento e o estudo dos adjetivos, nomes e metáforas utilizados para descrever e caracterizar estas pessoas, para além do título de santo, beato ou mártir.

3. Grafismo da pagela

Graficamente, as pagelas de santos caracterizam-se por apresentarem imagens e textos sobre estas figuras, impressos em pequenos retângulos de papel estampado, que os fiéis muitas vezes colocam dentro de missais, bíblias ou livros de orações (ver exemplos na figura 1).



Figura 1 – Exemplos de pagelas

Apresentam, na parte da frente, uma estampa retratando o santo, na qual se podem encontrar elementos simbólicos, mais frequentes quando o santo é retratado numa pintura, do que quando se trata de uma fotografia. Por exemplo, na primeira estampa da figura 1,

Santa Luzia é representada com a palma do martírio¹, os olhos numa taça² e um renque de açucenas brancas, símbolo de pureza³. A açucena, também conhecida como amarílis, surge ainda no segundo exemplo, junto de Santo António. O simbolismo das flores nas pinturas religiosas é muito frequente e antigo, tal como acontece na heráldica.

Para além do papel, a pagela pode conter outros elementos colados ou cosidos: pequenas medalhas (2.º exemplo da figura 1), minúsculas relíquias como pedacinhos de pano que tocaram o santo (3.º exemplo) ou pequenas lascas de madeira de uma árvore relacionada com uma aparição (4.º exemplo). O papel pode ser artisticamente dobrado e/ou recortado (5.º e 6.º exemplos) ou substituído total ou parcialmente por outros materiais, tais como plástico, tecido ou lâminas de cortiça ou madeira.

4. A superestrutura da pagela

Apesar de ser um texto muito breve, dadas as limitações de espaço impostas pelo pequeno retângulo de papel, a superestrutura de uma pagela pode conter uma pluralidade de elementos textuais, embora raramente os contenha todos. A listagem e hierarquização destes elementos, apresentados na tabela 1, definem a superestrutura textual da pagela, por nós elaborada a partir dos exemplos do *corpus* estudado.

Superestrutura da pagela		
- Cabeçalho	- Nome do santo	
	- Título canónico	- Servo de Deus
		- Venerável
		- Beato
		- Santo
	- Festa do santo	
	- Local de veneração	
	- Efeméride	
- Proteção concedida		
- Legenda da imagem		

¹ Segundo Biederman (1994: 252), “From early Christian times onward, there are frequent depictions of the martyr’s «palm of victory» and the flourishing palm tree of the paradise to come after the Last Judgment, often in combination with lilies and grapes”.

² Embora não esteja historicamente documentado, segundo a tradição popular, uma das torturas constantes do martírio de Santa Luzia terá sido a extração dos olhos (Butler, 1983: 178).

³ “The lily became for the Christian world a symbol of pure, virginal love. Gabriel, the angel of the Annunciation, is usually portrayed holding a lily, as are Mary’s husband Joseph and her parents, Joachim and Anne. The «lilies of the field» – which «do not toil» but are praised in the Sermon on the Mount as models of those who, in their faith, ask no questions – made the flower the attribute of many saints [...]” (Biederman, 1994:207).

- Texto principal	- Citação	
	- Oração	- Título (tipo, objetivo, alvo)
		- Texto da oração
		- Instruções
		- Indulgências concedidas
- Dados biográficos do santo		
- Pedido	- Objeto do pedido	- Comunicação de graças obtidas
		- Donativo ou colaboração
		- Encomendas
- Contacto para envio da resposta ao pedido		
- Divulgação da pagela	- Expressão de agradecimento pelas graças obtidas	
	- Instruções de distribuição	
	- Solicitação de distribuição	
- Autorização de impressão	- Tipo de autorização	- <i>Imprimi potest</i>
		- <i>Nihil obstat</i>
		- <i>Imprimatur</i>
	- Identificação da autoridade competente	
- Local e data da autorização		
- Informações sobre a impressão	- Identificação da gráfica	
	- Contactos e informações sobre a gráfica	
	- Número de exemplares impressos	
	- Número de ordem da pagela (em coleções)	
	- Data de impressão	

Quadro 1 – Elementos textuais constituintes da superestrutura do género pagela, de acordo com o *corpus*

Utilizando a noção de superestrutura tal como definida por Van Dijk⁴, importa sublinhar que estes constituintes nunca estão todos presentes numa mesma pagela e a ordem pela qual surgem é muito variável. Existem inclusivamente pagelas que não estão impressas no verso e que, conseqüentemente, apresentam a sua superestrutura reduzida apenas ao nome do santo, acompanhado ou não por algum outro elemento de cabeçalho.

⁴ Van Dijk define superestrutura textual nos seguintes termos: “superstructure is the schematic form that organizes the global meaning of a text. We assume that such a superstructure consists of functional categories. Besides such categories we need rules that specify which category may follow or combine with what other categories. [...] It is a task for empirical research to establish for each discourse type the possible schematic superstructures (Van Dijk, 1980: 108-110). Foi esta tarefa que aqui tentámos levar a cabo em relação às pagelas de santos.

O primeiro grupo de constituintes textuais do género pagela funciona como um cabeçalho e é impresso na frente junto ou sobre a respetiva imagem e/ou no verso, aqui geralmente colocado no topo. O elemento textual mais importante, por vezes o único presente, é, como vimos, o nome do santo. Vem quase sempre acompanhado de um outro elemento, o título canónico, que, conforme a etapa em que se encontra o processo de canonização, poderá ser: servo de Deus, venerável, beato ou santo (aqui incluída a formulação “São” para santos de sexo masculino cujo nome comece por consoante).

Outro elemento constante da superestrutura textual das pagelas e que tanto pode surgir no corpo do texto como no cabeçalho ou na parte da frente é a indicação do dia da festa do santo. É o caso de uma pagela dedicada a São Sebastião que fornece a informação: “Festa 20 de Janeiro” ou, na de Santa Sarah Kali: “24/05 dia da comemoração”. Estas datas, estabelecidas de acordo com o calendário católico, são muito importantes na vivência religiosa das comunidades, influenciam a escolha de nomes próprios para os recém-nascidos e são celebradas com especial ênfase nas paróquias que têm o santo como padroeiro e o seu nome como topónimo. Para o celebrar, organizam-se arraiais e romarias, pagamento de promessas, celebrações e procissões, nas quais participam, não apenas os paroquianos locais, mas também aqueles que, vivendo afastados, retornam nesse dia especial à sua terra de origem. Em alguns casos, as festas chegam a atingir grandes dimensões, com o fenómeno do turismo religioso: “O turismo religioso pode ser entendido como uma atividade desenvolvida por pessoas que se deslocam por motivos religiosos ou para participar de eventos de significado religioso. Compreendem peregrinações, romarias, visitas a locais de carácter histórico/religioso, festas e espetáculos de cunho sagrado” (Maio, 2004: 53).

O local onde o santo é venerado também pode ser explicitado na pagela, geralmente junto da imagem, que pode ser a reprodução do altar do santo. Exemplo do *corpus*: “Imagem do Mártir São Sebastião venerada na igreja do Santíssimo Sacramento, Lisboa”. Estas informações sobre a imagem original do santo, pintura ou estátua, são também fornecidas em formato de legenda, a qual pode ainda transmitir outros detalhes, como a identificação do autor da obra de arte sacra e o museu onde esta se encontra.

Quando a pagela é realizada para celebrar uma efeméride relacionada com o santo, também se inclui essa informação como elemento do cabeçalho, como no seguinte exemplo: “750.º aniversário da morte de Sto. António de Pádua (1231-1981)”.

Ainda como elemento integrador do cabeçalho da pagela ou, em alternativa, integrando o texto, podemos encontrar a explicitação do tipo de proteção que o santo concede. Faz parte da religiosidade popular associar o santo ao tipo de intercessão que o crente pretende pedir, à doença de que padece, ou ainda ao grupo a que o crente pertence ou à profissão que desempenha. Por exemplo, no *corpus* encontramos uma pagela relativa a Santa Bárbara que apresenta no cabeçalho entre parênteses a seguinte explicitação: “Protetora contra os raios, as pestes e a morte repentina. Santa Bárbara também é venerada pelos militares”.

Depois do cabeçalho encontra-se o texto principal da pagela, que consiste numa citação, oração ou pequena biografia. Por vezes, para conter todos os elementos, algumas pagelas assumem a forma de dípticos ou trípticos.

Citações de palavras do santo, de mensagens por ele ouvidas em aparições ou de frases bíblicas surgem, por vezes, como texto principal da pagela, embora também possam aparecer no topo, em forma de epígrafe, ou em outras localizações na composição textual.

Quando o texto principal é uma oração, esta pode ser precedida de um título que explicita o tipo de oração, o alvo da oração e o seu objetivo. Exemplos do *corpus*: “Novena ou tríduo a Santa Paula Frassinetti”, “Novena para uso particular”, “Novena ou tríduo para crianças. Oração para implorar a beatificação do Padre José Kentenich”. As pagelas podem apresentar impressas, geralmente no verso, diversas fórmulas de oração e intenções: “Quanto à intenção, a oração pode ser: predominantemente latrêutica (de adoração, de louvor), eucarística (de ação de graças), impetratória (de pedido ou súplica) ou reparadora (de satisfação ou de expiação)” (Falcão, 2004). A oração pode ser seguida de breves instruções sobre a quantidade de vezes que deve ser proferida ou outras instruções para o crente, como nos seguintes exemplos: “Rezar 1 Ave-Maria e oferecer a São Constantino”, “Reza-se 7 vezes ao dia durante 4 dias seguidos”. Encontrámos pagelas que incluíam a concessão de indulgências⁵ aos fiéis que seguissem as instruções de oração fornecidas, como no seguinte exemplo: “Indulgência de 10 anos por cada vez, plenária uma vez por mês para quem a rezar todos os dias”.

O verso das pagelas pode ainda conter, como texto principal, uma breve biografia ou pequenos apontamentos biográficos do santo. Exemplo de texto numa pagela dedicada a Madre Teresa de Saldanha: “A Serva de Deus, Madre Teresa de Saldanha, nasceu em Lisboa, a 4 de Setembro de 1837. Sendo rica, fez-se pobre para seguir Jesus. Fundou duas instituições ao serviço dos mais necessitados [...]. Faleceu, em odor de santidade, a 8 de Janeiro de 1916 e está sepultada no Cemitério de Benfica [...]”.

Um outro grupo de elementos textuais constituintes da superestrutura do género textual de que aqui nos ocupamos tem a ver com a formulação de pedidos ao leitor do santinho. As solicitações podem ser de vária ordem, desde o pedido de comunicação de graças obtidas, a apelo para doações ou ações de voluntariado, ou ainda encomenda de novas pagelas ou outros artigos. Esta parte de cariz injuntivo do texto é acompanhada de contactos para os quais a resposta deverá ser enviada.

Assim, quando o processo de canonização ainda não decorreu, é vulgar a pagela conter um apelo ao crente para comunicar as graças que tenha recebido por meio da intercessão do

⁵ O *Catecismo da Igreja Católica* (1993: 330), no seu artigo 1471 e citando Paulo VI, define indulgências do seguinte modo: “A indulgência é a remissão, perante Deus, da pena temporal devida aos pecados cuja culpa já foi apagada; remissão que o fiel devidamente disposto obtém em certas e determinadas condições pela ação da Igreja, a qual, enquanto dispensadora da redenção, distribui e aplica, por sua autoridade, o tesouro das satisfações de Cristo e dos santos. A indulgência é parcial ou plenária, consoante liberta parcialmente ou na totalidade da pena temporal devida ao pecado”.

santo. Exemplo na pagela de Maria Teresa Ledoshowska: “As graças obtidas por intercessão da Serva de Deus Maria Teresa Ledoshowska pedimos sejam comunicadas às Irmãs Missionárias de São Pedro Claver” seguido de uma morada. Este pedido poderá visar o fornecimento de elementos ao postulador que investiga a vida do candidato no respetivo percurso de canonização. De facto, a Congregação para as Causas dos Santos prevê que o postulador, entre outros elementos, deve apresentar: “Só nas causas recentes, um elenco de pessoas que podem contribuir a explorar a verdade sobre as virtudes ou o martírio do Servo de Deus, como também sobre a fama de santidade e de milagres, ou então impugná-la” (Palazzini e Crisan, 1983). Exemplos de outros pedidos encontrados nos exemplares analisados: “Se deseja colaborar connosco em nossas atividades, dirija-se à nossa revista”, “Ajude as grandes despesas desta Causa”, “Agradece-se qualquer oferta em favor de novas edições desta pagela”, “Enviar relatos de graças e pedidos de livros, estampas, Boletim de Graças ou qualquer outro assunto relacionado com a Causa da Serva de Deus, ao Pároco de Balasar”. Os contactos fornecidos são essencialmente moradas postais, embora também tenhamos encontrado contactos telefónicos e, em pagelas mais recentes, endereços eletrónicos e páginas de internet.

Quando o crente obtém a graça pretendida, pode, em agradecimento, colaborar na divulgação da veneração do santo, mandando imprimir e distribuir exemplares da respetiva pagela. Esta ação pode vir relatada na própria pagela, como no seguinte exemplo: “Em agradecimento, mandei publicar e distribuir um milheiro desta oração para propagar cada vez mais a devoção a São Sebastião”. Este elemento da superestrutura textual da pagela funciona, de certo modo, como uma carta em cadeia (corrente), contendo instruções para a divulgação do próprio texto, número de exemplares a distribuir e outras indicações, neste caso o objetivo da ação. Tal como acontece nestas cartas, também a pagela pode conter uma solicitação de reenvio dirigida aos potenciais destinatários, como no seguinte exemplo: “Quem quiser obter graças através do Coração de Jesus, prometa espalhar esta devoção”.

O último elemento textual da superestrutura é o que diz respeito à aprovação da impressão da pagela. O cânone 824 do Código de Direito Canónico prevê que, a nível diocesano, seja considerada “a licença ou aprovação para a edição de livros [...] [e] quaisquer escritos destinados à divulgação pública”. Assim, e como quaisquer outros escritos católicos, as pagelas podem apresentar uma ou mais etapas deste processo: “nihil obstat” dado pelo censor da diocese e “imprimatur”, dado por ordem do bispo. Antes destas, há ainda a autorização “imprimi potest” dada pelo superior, quando o autor é membro de uma ordem religiosa. Estas formulações podem surgir em latim⁶ ou em diversas versões em língua portuguesa: “Pode imprimir-se”, “Imprima-se”, “Com aprovação eclesiástica”, “Com licença da Autori-

⁶ As expressões acima mencionadas são as mais comuns, embora, por vezes, o texto latino da aprovação possa ser mais longo, como acontece no seguinte exemplo: “Pium Opus adprobamus; eidemque largissimam fidelium opem ominamur”.

dade Eclesiástica”. São acompanhadas pela identificação da autoridade e, em muitos casos, da data e local em que o parecer foi emitido.

Geralmente, depois de todos os elementos textuais acima enunciados, pode surgir o nome da gráfica ou entidade religiosa que imprimiu a pagela. Esta identificação pode ser acompanhada de outros elementos informativos, como os respetivos contactos, o número de exemplares impressos, a data de impressão e, no caso de coleções, o número de ordem da pagela.

Nas figuras 2 e 3, apresentamos dois exemplos do *corpus* da presente pesquisa, com os elementos textuais constantes da superestrutura devidamente assinalados.

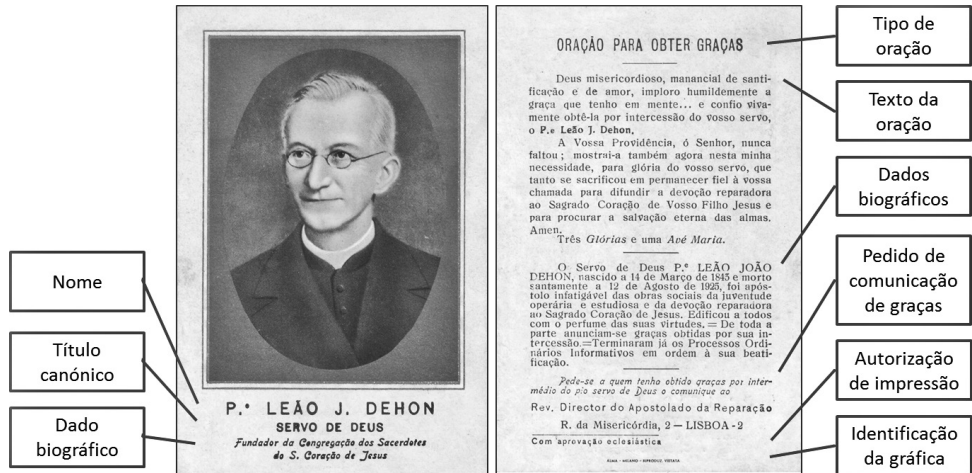


Figura 2 – Exemplos de elementos textuais constituintes da superestrutura do género pagela (frente e verso)



Figura 3 – Exemplos de elementos textuais constituintes da superestrutura do género pagela (frente e verso)

Como podemos observar nos exemplos apresentados, nem todos os elementos textuais constituintes da superestrutura deste género se encontram presentes em cada texto em

particular. Em numerosas pagelas acontece mesmo, como já referimos, que o único elemento é o nome do santo, a acompanhar a imagem, encontrando-se o verso da pagela em branco, pelo que consideramos que essa será a estrutura minimalista deste género textual. Este facto explica ainda que o elemento nome seja o único da superestrutura textual que se encontra, sem exceção, em todos os exemplos do *corpus*.

5. Áreas semânticas de nomes e adjetivos referentes aos santos nas pagelas

Depois desta análise, fizemos o levantamento de nomes e adjetivos utilizados, nas pagelas do *corpus*, para referir e caracterizar os santos. Dividimos estes lexemas em quatro grandes categorias, que se encontram, no gráfico 1, identificadas pelas letras A a D e que foram estabelecidas de acordo com um critério semântico: na categoria A, agrupámos nomes e adjetivos que atribuíam ao santo uma determinada virtude; em B fizemos o levantamento dos lexemas que transmitiam a ideia de que o santo é um exemplo digno de admiração que deve ser seguido; em C encontramos os termos que significam o poder de proteção e intercessão que o santo detém; e finalmente, na categoria D, os lexemas que incluem a ideia de que o santo se encontra na glória de Deus. Esta divisão nem sempre foi fácil de efetuar, dado que alguns lexemas partilham simultaneamente de várias cargas semânticas, caso em que foram colocados na predominante.

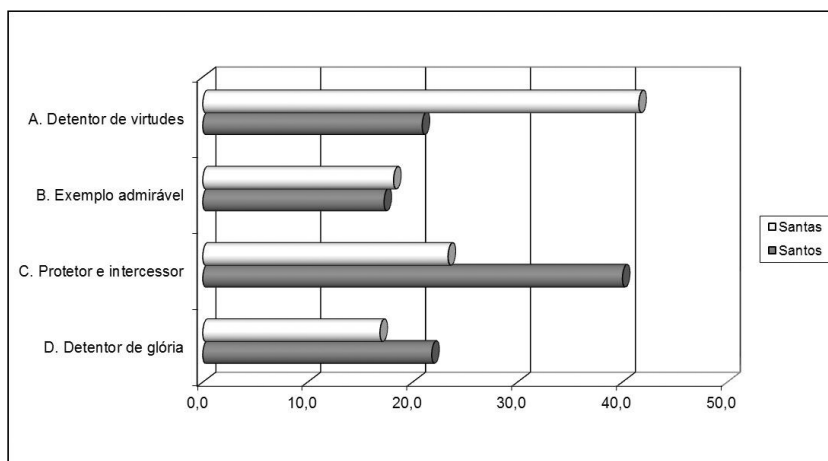


Gráfico 1 – Categorias semânticas dos nomes e adjetivos referentes aos santos e santas das pagelas do *corpus*

Esta divisão quadripartida foi cruzada com a divisão do *corpus* em dois grandes grupos (no gráfico expressos pelas duas cores das barras), conforme se tratasse de um santo ou de uma santa. O cruzamento destas duas repartições dos dados resultou no gráfico que aqui se apresenta e que evidencia que os diversos tipos de atributos não se distribuem da mesma forma conforme o sexo do santo. Assim, embora as categorias B e D não apresentem diferenças muito marcadas, as categorias A e C apresentam valores mais díspares. No caso dos

nomes e adjetivos que veiculam virtudes, as percentagens são mais elevadas nas santas, enquanto que a ideia de proteção e intercessão apresenta percentagens mais elevadas nos santos de sexo masculino.

A lista das virtudes atribuídas aos santos é, no *corpus* analisado, diferente nos dois grupos considerados. Os santos de sexo masculino são os únicos qualificados com os seguintes lexemas: *bondoso, corajoso, cumpridor, destemido, puríssimo, valoroso e justo*. Por outro lado, apenas encontramos no *corpus*, atribuídos a santas, os qualificativos: *ardente, clara, formosa, linda, ilustre, simples, humilde, virgem, joia e flor*. Com ocorrências em ambos os grupos encontramos: *dedicado/a, devoto/a, doce, fiel, grande, sábio/a, servo/a e esposo/a*. As duas virtudes com maior número de ocorrências não são as mesmas nos dois grupos: no caso das santas os termos mais frequentes são *serva* e *virgem* e, no caso dos homens, são *fiel* e *valoroso*. Salienta-se o facto de que a virgindade é culturalmente e desde épocas remotas um valor especialmente exaltado. Na Carta Encíclica *Sacra Virginitas*, do Papa Pio XII (1954), lê-se mesmo no primeiro parágrafo: “A sagrada virgindade e a perfeita castidade consagrada ao serviço de Deus contam-se sem dúvida entre os mais preciosos tesouros deixados como herança à Igreja pelo seu Fundador”.

Na nossa segunda categoria de características, agrupámos os nomes e adjetivos que veiculavam a ideia de que o santo é alguém que serve de exemplo, que deve ser seguido, que é um modelo de conduta e querido por parte dos fiéis. Ao encontro desta ideia, encontramos alguns lexemas que, no *corpus*, surgem atribuídos aos santos de sexo masculino – *amabilíssimo, amável, respeitado, estimado, evangelizador, apóstolo e mestre* – e há dois que apenas encontramos nas pagelas das santas – *testemunha* e *exemplo*. Nas pagelas de santos e santas estão presentes lexemas como *admirável, amado, amoroso, amigo, querido, venerável, venerado e modelo*.

Uma vez que as pagelas podem ter a função de auxiliar o crente a pedir a intercessão de um santo da sua devoção para a obtenção de determinada graça, encontramos a virtude do poder e da força do auxílio atribuída através de diversos qualificativos. Tal como nas categorias anteriores, encontramos, no *corpus*, lexemas apenas presentes nas pagelas dos santos de sexo masculino, neste caso: *providentíssimo, milagroso, defensor, consolador e amparador*. Apenas presentes nas pagelas de santas, encontramos no *corpus*: *auxílio e forte*. Esta é, no entanto e como vimos no primeiro gráfico, uma categoria muito mais presente nos textos descritivos dos santos de sexo masculino.

Finalmente, a ideia de que o santo participa da glória divina é nas pagelas analisadas veiculada pelos lexemas *luz, glória, filho de Deus, bendito, incorrupto, inspirado, glorioso, escolhido, celeste, bento, bem-aventurado e agraciado*. Assume especial destaque, principalmente nos santos de sexo masculino, o adjetivo *glorioso* que é o que apresenta claramente uma maior frequência dentro desta categoria.

6. Comparações e metáforas

As metáforas e comparações são recursos estilísticos muito utilizados em linguagem religiosa, já que a linguagem literal se revela pobre para transmitir certos sentidos e sublinhar determinadas ideias, como acontece nos seguintes exemplos (sublinhados nossos):

Santos:

- pelo suplício a que vos submeteram, vos tornastes o *médico* que cura as feridas do corpo e da almas (S. Sebastião)
- oferecestes ao mundo o *remédio* mais eficaz a todos os seus males (São Paulo da Cruz)
- resplandeceu ante os homens como o *Sol* entre as mais pequenas estrelas (Frei Bartolomeu dos Mártires)
- *sal* da terra, *tocha* acesa e cheia de luz, raro *espelho* (Frei Bartolomeu dos Mártires)

Santas:

- sois benta como o *sol*, formosa como a *lua* e linda como as *estrelas* (Santa Catarina)
- *espelho* de pureza (Santa Cecília)
- Tu que és a nossa *doce* e amorosa mãe cigana (Santa Sarah Kali)
- dissei por mim uma palavra à Virgem Imaculada de quem fostes a *flor* predileta (Santa Teresinha do Menino Jesus)
- *flor* de santidade nos jardins do Senhor (Rosa de Lima)
- Santa Margarida Maria, escolhida por Jesus para ser para Ele um *céu* de repouso na terra e um *trono de delícias* para o Seu amor.
- *joia* cujo valor o mundo desconhece (Beata Alexandrina)
- Santa Bárbara, que sois mais forte que as *torres das fortalezas* e a violência dos *furacões*

Salientam-se, nestes exemplos, as expressões figuradas em que o domínio fonte⁷ da metáfora está relacionado com o domínio da medicina (*médico, remédio*), os astros (*sol, lua, estrela*), a luz (*sol, estrela, tocha, espelho*), elementos da natureza (*sal, flor, furacão*) e preciosidades (*trono de delícias, joia*). Tais figuras são frequentes no intertexto bíblico, o qual é perfeitamente reconhecível em expressões como, por exemplo, “sal da terra”. De facto, nos três evangelhos sinóticos (Mateus 5, 13-14; Marcos 9, 50; Lucas 14, 34-35) encontramos, nas falas de Jesus, a utilização metafórica do sal e da luz: “vós sois o Sal da Terra, vós sois luz do mundo”.

7. Conclusão

Este é certamente um estudo muito preliminar que necessitará de um aprofundamento, quer quanto ao número de características linguísticas e textuais estudadas, quer quanto à representatividade do *corpus* analisado. No entanto, apesar de limitado, pudemos concluir,

⁷ Adotamos aqui a noção de metáfora apresentada pela linguística cognitiva (Lakoff, 1994), em que “metáfora” é entendida, no sistema conceptual, como uma projecção (no sentido matemático do termo) entre um domínio fonte (source domain), que serve como ponto de referência e onde se buscam conceitos e terminologia, e um domínio alvo (target domain), aquele que é explorado e expresso com os elementos fornecidos pelo primeiro.

da observação do *corpus*, que a pagela surge como um gênero textual definido, incluindo elementos iconográficos e uma superestrutura própria. O texto principal inclui seqüências descritivas (nas caracterizações dos santos), narrativas (nos relatos biográficos) e injuntivas (nas preces de súplica e pedidos intercessão a eles dirigidos).

Os adjetivos e nomes veiculam ideias de virtude, exemplo, proteção e glória e, conforme o sexo do santo, apresentam diferentes distribuições de frequência. As metáforas e comparações têm como fonte o domínio conceptual dos astros, luz e forças da natureza e replicam frequentemente expressões do intertexto bíblico. Todas as expressões analisadas retratam os santos como seres humanos excepcionais, modelos de virtude cuja imitação é fonte de felicidade e alegria, uma vez que, como dizia São Francisco de Sales, “Um santo triste é um triste santo”.

Bibliografia

- BIEDERMAN, Hans (1994). *Dictionary of symbolism. Cultural icons & the meanings behind them*. New York: Meridian, Penguin Books.
- BUTLER, Alban (1983). *Vidas dos santos*. Lisboa: Dinalivro.
- (1993) *Catecismo da Igreja Católica*. Coimbra: Gráfica de Coimbra.
- (1983) *Código de Direito Canônico*. Versão Portuguesa. 4.ª ed. Lisboa: Conferência Episcopal Portuguesa. http://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/portuguese/codex-iuris-canonici_po.pdf
- FALCÃO, D. Manuel Franco (2004). *Enciclopédia católica popular*. Edições Paulinas. <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia/>
- LAKOFF, George (1994). “The Contemporary Theory of Metaphor”. In ORTONY, A. (coord.). *Metaphor and Thought*. 2ª Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 202-251.
- MAIO, Carlos Alberto (2004). “Turismo religioso e desenvolvimento local”. *Publicatio: Ciências Sociais Aplicadas* 12-1, 53-58.
- MARTINDALE, Cyril Charlie. (1956). *Que são os Santos? Quinze capítulos sobre a santidade desde o primeiro século até aos nossos dias*. Coimbra: Arménio Amado Ed.
- MENEZES, Renata de Castro (2011). “A imagem sagrada na era da reprodutibilidade técnica: sobre santinhos”. *Horizontes Antropológicos* 36, 43-65.
- PALAZZINI, Pietro ; CRISAN, Traian (1983). “Congregação para as causas dos santos. Normas para observar na instrução diocesana das causas dos santos”. http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/csaints/documents/rc_con_csaints_doc_07021983_norme_po.html
- Papa Pio XII (1954). *Carta Encíclica Sacra Virginitas*. http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25031954_sacra-virginitas_po.html
- VAN DIJK, Teun A. (1980). *Macrostructures. An interdisciplinary study of global structures in discourse, interaction, and cognition*. Hillsdale/New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- ZILLES, Urbano (2007). “Lugar e veneração dos santos hoje”. *Teocomunicação* (PUCRS) 37-158, 491-507.

Créditos das imagens

Figura 1.1 – Gráfica Santana; Figura 1.2 – RCC, Itália; Figura 1.3 – Mosteiro das Carmelitas de Lisieux; Figura 1.4 – Quinta do Casal, Batalha; Figura 1.5 – P. in Switzerland; Figura 1.6 – J. Turgis & Cº, New-York; Figura 2 – Alma, Milano; Figura 3 – SJO Artigos Religiosos.

.....

RESUMO

Marcando diversos momentos da vivência religiosa ou apoiando a devoção dos crentes, as pagelas (santinhos) são textos multimodais, combinando representações icônicas e linguísticas, com uma superestrutura estabilizada. Na presente pesquisa, partimos de um *corpus* de pagelas de santos e santas e analisámo-las quanto a estes parâmetros, bem como quanto à utilização de nomes, adjetivos e metáforas utilizadas na sua descrição.

ABSTRACT

Marking different moments of religious experience or supporting the devotion of believers, holy cards are multimodal texts, combining language and iconic representations, with a stabilized textual superstructure. In this research, a corpus of these cards is analysed for these parameters, as well as the names, adjectives and metaphors used in the description of the saints.



Profanando o improfanável: fetos em arte

PALAVRAS-CHAVE: feto, útero transparente, profanação, dessacralização, arte impiedosa.

KEYWORDS: fetus, transparent womb, desacralisation, profanation, pitiless art.

A cada vez maior exposição mediática do embrião e do feto, tanto na cultura científica como na imaginação popular, é sintomática de mudanças significativas de paradigma nos nossos dias, tanto a nível espiritual e religioso como das biociências. Essa maior visibilidade do feto, assim como as respectivas consequências e ramificações dessa visibilidade no imaginário cultural e popular, será examinada a partir de algumas representações artísticas e literárias. Assim, este ensaio tentará mostrar a evolução de imagens do feto desde a Idade Média, com uma vertente eminentemente sagrada, e representações contemporâneas que se por um lado podem parecer chocantes à primeira vista, por outro lado revestem-se de um carácter profundamente emocional e humano, secular mas simultaneamente “sagrado”. Será dada especial atenção ao trabalho dos artistas Suzanne Anker, Damien Hirst e Marc Quinn, assim como da escritora Sylvia Plath como ilustrações contemporâneas da aparente autonomia e da cada vez maior iconicidade dessacralizada do feto.

Para Suzanne Anker, o feto é “a provocative icon in 21st century culture [...] a marker of political issues and religious beliefs” (Anker, 2013), assim como a hélice dupla do ADN se transformou no ícone cultural do século XX. Nos nossos dias, representações visuais de embriões e fetos parecem estar por todo o lado. O desejo de transparência, de conhecer até ao mais ínfimo pormenor o corpo humano, estende-se naturalmente ao embrião, que tem vindo a adquirir um estatuto icónico. Se por um lado essa maior visibilidade do embrião e do feto se deve a avanços científicos tais como a ecografia, por outro lado esta sua maior exposição é considerado por muitos como uma invasão de uma alegada santidade do embrião, transformando-o numa mercadoria, num objecto de consumo numa sociedade eminentemente consumista¹. De facto, são cada vez mais sofisticadas as técnicas de intervenção

¹ De acordo com Lynn M. Morgan, no nosso mundo contemporâneo os embriões são “central actors in the origin stories that many modern, educated people tell themselves [...] about who we are and how we came to be [...]”.

a nível do feto em termos de cirurgia e engenharia genética, que tanto podem ser vistas à luz de uma eugenia positiva, eliminando doenças, como podem ter como objectivo adicionar traços considerados desejáveis ou mesmo escolher o sexo do feto. Esta intromissão no desenvolvimento do feto, a criação de “designer babies”, já coloca sérios problemas éticos e pode ser considerada por muitos como uma profanação do “natural”². Por seu turno, como consequência desta representação autónoma do embrião, a mulher é como que eliminada, aparentemente desnecessária, um acessório ao desenvolvimento do feto, que é percebido como independente, protegido e seguro dentro da placenta.³

Este ideal de transparência (ver van Dijk, 2005), e neste caso específico do útero transparente, tem sido uma constante não só da medicina ocidental, sendo igualmente visível na arte religiosa medieval, de que existem variadíssimos exemplos⁴. A imagética religiosa do útero transparente era muito comum na Idade Média, em especial na arte Florentina (Moffitt, 2008: 189). As “Vierges Ouvrantes”, cuja função consistia em demonstrar que a Virgem continha o corpo de Cristo no seu ventre da mesma maneira que o tabernáculo encerra a hóstia, assim como imagens da Virgem Maria grávida, incluindo cenas ilustrando a Visitação, em que a gravidez da Virgem e de Santa Isabel eram bem evidentes, abundavam. Um exemplo representativo de uma visão artística da Virgem Maria obedecendo a este ideal do útero transparente é uma Visitação de 1310 executada em Constança, Alemanha, e actualmente no Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque, em que nas figuras da Virgem Maria e de Santa Isabel se pode ver uma cavidade uterina, coberta por cristal, através do qual se vislumbram as figuras de Jesus e São João Baptista ainda no útero (ver Jacqueline Jung, 2007)⁵. Esta escultura inscreve-se numa série de outras obras religiosas medievais⁶ que reflectiam e

Embryos have become the quintessential symbols of humanness, the minutest essence of ourselves” (Morgan, 2009: 4), sendo a ecografia crucial no sentido de contribuir para que os fetos sejam entendidos como pessoas.

² Por outro lado, como defende o eticista Peter Singer, “During the next 35 years, the traditional view of the sanctity of human life will collapse under pressure from scientific, technological, and demographic developments. By 2040, it may be that only a rump of hard-core, know-nothing religious fundamentalists will defend the view that every human life, from conception to death, is sacrosanct” (Singer, 2005).

³ Como Emily F. Porth observa, “As the absent referent in fetal display, females are effectively morally abandoned as incubators” (Porth, 2012).

⁴ Um exemplo particularmente ilustrativo é uma pintura a óleo oitocentista que é uma reprodução de uma escultura feita ente 1400 e 1410 para o centro de peregrinação de Bogenberg, na Baviera, e que se encontra no museu Diocesano de St Pölten, Áustria.

⁵ Significativamente, na sua discussão sobre maternidade e religião, Julia Kristeva em “Stabat Mater” descreve a Virgem Maria como “crystal wombed” (citado em Raymond, 2006: 204).

⁶ Um outro exemplo representativo de uma Visitação, do final do século XV, catalogado como um original de Albrecht Altdorfer e actualmente no Cleveland Museum of Art, mostra a Virgem Maria e Santa Isabel com Jesus e São João, ainda antes de ter nascido. Esta Visitação aparece designada no “Index of Christian Art” como “type foetus” (Verheyen 1964: 536), com os fetos neste caso pintados em frente das mães e não no útero. Outra Visitação, em Utreque, no Aartsbischoffelijk Museum, também mostra Jesus e São João nos úteros transparentes das mães.

santificavam a vivência doméstica e biológica das mulheres (Bynum, 1992: 198). Segundo Bynum, esta escultura pode ter sido inspirada por uma visão da mística Beneditina e teóloga alemã do século XIII Gertrudes de Helfta, que numa visão contemplou o “immaculate womb of the glorious virgin, as transparent as the purest crystal, through which her internal organs, penetrated and filled with divinity, shone brightly” (*ibid.*: 198, citando Gertrudes de Helfta)⁷. Após o Concílio de Trento (1545-63), no entanto, e em resposta à Reforma Protestante, a maioria das imagens de Virgens grávidas foram retiradas das igrejas por serem consideradas heréticas e indecorosas.

Partindo dos fetos divinos, mostrando o feto de Jesus no ventre da Virgem Maria, como se de uma ecografia ou radiografia se tratasse, ou de um útero transparente, passaria agora a reflectir sobre a exposição de embriões e fetos em museus dedicados à medicina, como objectos de estudo, ou simplesmente em coleções privadas, e a sua transposição para a literatura e a arte.

As maneiras como embriões e fetos são considerados de um ponto de vista cultural encontram-se intimamente condicionadas pelas sociedades em que se inscrevem, mas de uma forma geral mesmo as narrativas mais seculares e biológicas das origens e desenvolvimento embrionário recorrem a símbolos e retórica religiosos. Como escreve Donna Haraway, referindo-se a uma série de livros, artigos e documentários sobre a vida embrionária, tais como “The Drama of Life Before Birth” do fotógrafo Lennart Nilsson (*Life* magazine, Abril 1965)⁸, que trouxe para a ribalta o feto como entidade aparentemente autónoma e icónica: “A secular terrain has never been more explicitly sacred, embedded in the narratives of God’s first Creation, which is repeated in miniature with each new life. Secular, scientific visual culture is in the immediate service of the narratives of Christian realism” (Haraway, 1997: 178); “the biomedical, public fetus — given flesh by the high technology of visualization — is a sacred-secular incarnation, the material realization of the promise of life itself” (*ibid.*: 179). Segundo a historiadora da ciência Barbara Duden, por seu lado, na sua análise da percepção pública do feto⁹, este funciona como um “sacrum” moderno, uma entidade que merece proteção, representativo da sacralização da própria vida. Por outro lado, se, como Duden observa, “the fetus is the *sacrum* of our time, it is a *sacrum* of a new kind. In our

⁷ De acordo com Bynum, “the familiar trope of the Virgin’s womb as a glass that remained intact while admitting light allowed each act of looking at and through these stones to recall the moment of Christ’s conception” (Bynum, 1992: 226).

⁸ Como Anker e Franklin (2011: 107) observam, um aspecto da técnica fotográfica de Nilsson que tem recebido pouca atenção, prende-se com a maneira como ele “extended a centuries-old tradition of fetal representation through a series of transpositions—in a sense reanimating the tradition of the spectacle in jars for a mass audience”. Assim, segundo Anker e Franklin, “consistent with three centuries of manufactured fetal transparency—of fetal specimen-spectacles in bottles in wax, and in illustrations—Nilsson’s fetal photographic album ushered in the modern era of fetal specimen display in order to educate the Kodachrome generation about their offspring” (Anker e Franklin 2011: 107-108).

⁹ No contexto da controvérsia anti-aborto na Alemanha na década de 90.

world, where we increasingly live not among things we see but among appearances we are shown, the modern *sacrum* also has the character of a media event” (Duden, 1993: 109)¹⁰. De facto, os fetos mortos conservados em jarras de vidro em muitos laboratórios e museus em todo o mundo, em virtude da sua qualidade de quase vida que não chegou a desenvolver-se, fazem parte de um “sagrado” que ao ser exposto em toda a sua crueza e crueldade podem ser vistos como profanados, enquanto simultaneamente adquirem novas conotações que podem remeter para um novo “sagrado” secularizado.

“*The baby in the . . . bottle*”

Sylvia Plath (2005: 70)

A escritora americana Sylvia Plath, no seu livro *The Bell Jar* (1963), descreve a cena em que a protagonista, a jovem Esther Greenwood, é confrontada com uma colecção de fetos com anormalidades num laboratório anatómico de um hospital onde o seu namorado, um estudante de medicina, trabalha e especificamente com um exemplo de um feto, “the baby in the ... bottle [that] had a large white head bent over a tiny curled-up body the size of a frog” (Plath, 2005: 70), uma cena que a traumatiza para sempre¹¹. O próprio título do livro remete para o símbolo da campânula de vidro ou jarra que tanto pode ser usada para proteger e preservar alimentos e outros objectos, como para abafar e mesmo matar por asfixia, encontrando-se simbolicamente ligado aos recipientes de vidro com os fetos mortos conservados em formaldeído¹². A própria Esther sente-se como uma amostra médica num laboratório anatómico. Como se pode ler: “To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, the world itself is a bad dream” (*ibid.*: 265). De resto, a obra de Plath, incluindo poemas, cartas e diários, está perpassada pela temática e simbolismo de fetos e embriões numa dialética de sobrevivência. No poema ekfrástico “Two views of a cadaver room”, escrito mais ou menos pela mesma altura de *The Bell Jar*, os fetos em jarras de vidro aparecem como símbolos de estrazinha, de preocupação latente em termos da condição feminina, de uma possível futuridade inquietante: “In their jars the snail-nosed babies moon and glow” (Plath 1981: 114). Em “Johnny Panic and

¹⁰ A antropóloga Sarah Franklin, por sua vez, observa que “the embryo’s capacity to become a sacred image of life itself is demonstrated by its ability to represent the human, the nation, the species, and the future” (Franklin, 1999: 64).

¹¹ “Buddy took me out into a hall where they had some big glass bottles full of babies that had died before they were born. The baby in the first bottle had a large white head bent over a tiny curled-up body the size of a frog. The baby in the next bottle was bigger and the baby next to that one was bigger still and the baby in the last bottle was the size of a normal baby and he seemed to be looking at me and smiling a little piggy smile” (Plath, 2005: 70).

¹² Algumas das capas do romance alertam para este simbolismo, mostrando a protagonista sufocada e aprisionada numa campânula de vidro.

the Bible of Dreams” (Plath, 1958)¹³, por seu lado, os símbolos que remetem para uma asfixia do ser, quer através da água quer do ar, já lá aparecem¹⁴. Também o poema “Medusa”, escrito em 1962, dá voz a estas preocupações, inscritas numa relação conflituosa com a mãe/medusa, cujos tentáculos conseguem sempre chegar à filha que, no poema, se imagina a viver ainda no útero materno, uma jarra de vidro em que se encontra presa. A obra de Plath é caracterizada por esta recorrente procura do cerne da relação mãe/filha, uma relação sempre difícil e complexa mas que simultaneamente encerra um porto de abrigo, um regresso ao útero, se bem que esse regresso seja sempre problemático, pois tanto protege como aprisiona, um retornar ao útero discutido por Freud (1985) no seu ensaio “The Uncanny”¹⁵. Da ambígua dessacralização de embriões em jarras na obra de Sylvia Plath, sempre descritos num contexto de questionação de símbolos religiosos, uma obra atravessada por uma imagética uterina, placentária e embrionária, passaria agora para uma breve reflexão sobre outros fetos e embriões em museus anatómicos, como os da artista, académica e crítica de arte Suzanne Anker.

“Like looking through a veil”, Anker e Franklin (2001: 122)

Desde fetos em vasos de vidro até fetos a desenvolver-se em úteros artificiais, artistas e cientistas têm-se dedicado a estudar as imagens fetais dos mais variados pontos de vista, tanto de uma perspectiva médica e científica como artística, produzindo as obras de arte e os textos médicos que avançam o conhecimento sobre fetos e as suas múltiplas representações assim como novos enquadramentos que favorecem e potenciam os debates em volta dessas representações. Como Suzanne Anker e Sarah Franklin explicam: “Given their artistry, antiquity, and increasing visual prominence, it is no surprise fetal and other preserved specimens have increasingly become the subject of work by visual artists, in a tradition of often provocative pieces and exhibits in which the history, ethics, and politics of specimen display are explored aesthetically” (Anker e Franklin, 2011: 109).

¹³ “Johnny Panic and the Bible of Dreams” foi escrito em 1958 mas só publicado postumamente em 1977.

¹⁴ “By this time, I already see the surface of the lake swarming with snakes, dead bodies puffed as blowfish, human embryos bobbing around in laboratory bottles like so many unfinished messages from the great I Am” (Plath, 1958: 158-159).

¹⁵ “Who do you think you are?
A Communion wafer? Blubbery Mary?
I shall take no bite of your body,
Bottle in which I live,
Ghastly Vatican.
I am sick to death of hot salt.
Green as eunuchs, your wishes
Hiss at my sins.
Off, off, eely tentacle!
There is nothing between us”.
“Medusa”, 45-46.

Suzanne Anker é uma artista contemporânea que contribui precisamente para esta tendência de representações fetais com trabalhos que reflectem sobre o impacto de novas tecnologias reprodutivas e genéticas na cultura contemporânea. *Water Babies* (2004) consiste numa série de fotografias tiradas no Museu Vrolik na Universidade de Amesterdão, um museu de Anatomia Embrionária, que representam fetos em jarras em diversos estádios de desenvolvimento, alguns com deformidades. Como Anker explica, *Water Babies* pondera questões tais como as maneiras como o útero é representado, assim como de que forma é que os fetos são reconstruídos como objectos culturais e ícones políticos¹⁶. Anker explica que o título *Water Babies* foi inspirado pelo livro *Water Babies* (1957 [1863]) de Charles Kingsley, um contemporâneo de Charles Darwin (Anker, 2012: 44).

Assim, em *Water Babies* os fetos são transformados em obras de arte, implicitamente abordando questões éticas que se tornam inseparáveis da parte estética presente na contemplação de fetos preservados em jarras, alertando igualmente para o contexto, as maneiras como estão expostos e a quem se destinam¹⁷. Segundo Anker, estes fetos sugerem indagações sobre a vida e a morte, confrontando-nos com essa dualidade. Como Anker explica, ir por detrás do véu, da superfície de vidro, significa transgredir e transpor uma fronteira, já que o véu se transforma no espelho que nos revela a nós próprios¹⁸. Para Anker estas imagens são representativas de uma tendência que denomina como “dark sublime”, provocando uma panóplia de emoções que vão do terror ao espanto, ombreando com o grotesco e monstruoso (Anker, 2010). De facto, a variedade de sentimentos, incluindo admiração, assombro e repulsa, invocados pelos fetos em jarras, inscrevem-se no que se poderia aptamente denominar o “pathological sublime”, um termo usado por Mark Dery no seu ensaio “Nature Morte: Formaldehyde Photography and the New Grotesque” para descrever o crescente interesse no que ele apelida “medical grotesquerie”, “freak chic” e “pickled punk” (Dery, 1999: 148), associando este entusiasmo renovado em relação a amostras médicas¹⁹ a mudanças na cultura popular em geral²⁰. Dery considera

¹⁶ YouTube <http://www.youtube.com/watch?v=gPfomxBfvtk>, 30/6/2013.

¹⁷ A pergunta que se coloca é a seguinte: como é que fotografias de fetos em jarras como as de Emily F. Porth, também tiradas num museu, significativamente o Hunterian Museum em Londres, onde Charles Darwin e Richard Owen discutiram teorias evolutivas, com Owen e Thomas Henry Huxley representados numa ilustração de *Water Babies* de Kingsley, a observar um bebé numa jarra de vidro, diferem de *Water Babies* de Anker, explicitamente uma obra de arte? Sugerem reacções distintas devido aos seus enquadramentos diferentes? Esta é uma das questões fundamentais a que Anker tenta responder.

¹⁸ Como Anker escreve, ir “behind a veil is to transgress a hidden boundary. At the same time the veil becomes a mirror for our concealed selves, as we peek behind the curtain of inscrutable worlds” (Anker, 2012: 44). Confrontar uma fotografia tirada por Lennart Nilsson (1965) de um feto recoberto pela placenta transparente, criando o efeito de um véu que recobre o feto.

¹⁹ “Now, as we return to a world of gods and monsters, there’s a burgeoning fascination, on the cultural fringes, with congenital deformities, pathological anatomy, and other curious from the cabinet of wonder” (Dery, 1999).

²⁰ Consultar também *The Pyrotechnic Insanitarium* (2000) de Mark Dery em que este analisa a “formaldehyde photography” (148), um termo que foi primeiro utilizado por Frans Schouten no catálogo de uma exposição em 1986 no New York Alternative Museum intitulada “Repulsion: Aesthetics of the Grotesque”. Dery considera

a “formaldehyde photography” como um exemplo do “pathological sublime” (*ibid.*: 163), podendo a obra *Water Babies* de Anker ser inscrita nesta designação.

The Glass Veil, por seu turno, é uma instalação de Suzanne Anker em parte inspirada por outro museu, o Medizinhistorisches Museum der Charité em Berlim²¹ que mostra diversos órgãos preservados em jarras de vidro assim como fetos que, tais como os de *Water Babies*, são amostras médicas pertencentes ao museu. *The Glass Veil (The Center of Gravity)*, por seu turno, consiste numa série de vinte e quatro paraquedas invertidos suspensos do tecto, evocando a guerra, mas também, simbolicamente, sacos amnióticos, que conjuntamente com as fotografias fetais sugerem uma pletora de camadas interpretativas: vida e morte, sobrevivência, o útero transparente, assim como diferentes enquadramentos que por sua vez invocam outros prismas da representação artística e estética, conjuntamente com diversas facetas morais e éticas. De acordo com Anker, o nylon transparente que faz lembrar um véu fetal é “a memory marker of what had occurred during the horrific aerial bombardment of Berlin” (Anker, 2010: 143), quando o museu quase foi destruído. Uma outra instalação de Anker, *The Glass Veil (The Hand-Mirror)* (2009), prossegue uma linha temática semelhante, mostrando um feto dentro do útero, com a forma de um espelho de contador, confrontando-nos com as nossas origens, como que reflectidas num espelho virado para nós, e simultaneamente convidando-nos a ponderar o estatuto do feto, o início e o fim da vida numa contiguidade perturbadora²². Como Anker e Franklin observam, o feto “becomes our mirror” (Anker e Franklin, 2011: 118), comentando também que o saco amniótico em *The Hand-Mirror* corresponde aos paraquedas (Anker, 2010: 146), reforçando assim a relação simbólica entre placenta e paraquedas²³.

Em *Origins and Futures* (2002-2004), uma instalação que é constituída por um grande número de esculturas embrionárias e fetais, Anker reflecte sobre as origens e desenvolvimento da

a “formaldehyde photography” como um exemplo do que ele designa por “the pathological sublime” (citado em Anker e Franklin, 2011: 109).

²¹ *The Glass Veil* fazia parte de uma exposição que decorreu de 9 de Julho a 6 de Setembro de 2009.

²² Anker sugere o poema de Walt Whitman “A Hand Mirror” (Whitman, 1900) como um outro eco intertextual, um poema que segundo Anker “summons a poetic parallel” (Anker, 2010: 147) em relação à sua obra *The Hand-Mirror*.

²³ Significativamente, Salvador Dalí também já tinha comparado a placenta ou o útero materno com um paraquedas. Dalí acreditava que era capaz de aceder a algumas das suas memórias intra-uterinas, que descreve no seu livro autobiográfico (Dalí, 1993 [1942]). Um quadro de Dalí que ilustra esta temática é *Familia de centauros marsupiales* (1940-1941), em que as crianças, segundo Dalí, “can come out of, and go back into, the maternal uterine paradise” (Dalí, 1993: 71). Dalí retoma a comparação entre a placenta e os paraquedas, observando que as fêmeas marsupiais “also have this meaning of the parachutes of birth—‘parabirths’—for thanks to the ‘holes’ which the centaresses have in the middle of their stomachs their sons can at will enter and leave their own mother, their own paradise, so as to be able to become gradually habituated to the environmental reality, while consoling themselves in the most progressive manner for the memory, unconscious but incrustrated in their soul, of that wonderful pre-natal lost paradise, which only death can partly restore to them” (Dalí, 1993: 30-31). Ver ainda a este propósito Ferreira (2005).

vida representando fetos em diversos estádios da sua experiência intra-uterina, posicionando-os numa mesa de aço coberta com peças de pirita, um mineral associado com as origens da vida em tempos remotos. A pirita, muitas vezes confundida com ouro, sugere que as aparências podem ser ilusórias. Partindo desta perspectiva, a mesa pode ser comparada com o tabuleiro onde são expostas jóias numa ourivesaria, enquanto os fetos, de acordo com esta lente interpretativa, podem ser vistos como jóias preciosas, comparados com valiosos objectos de consumo. *Cubist Baby* (2004) e *Golden Boys* (2004), que também fazem parte da série *Origins and Futures* (2002-2004), por seu turno, também ponderam o estatuto do feto como um objecto de consumo sujeito a modificações de acordo com o desejo dos progenitores, com recurso a técnicas de engenharia genética, transformando-os em “designer babies”. *Golden Boys* em especial dramatiza estes conceitos, em que o idealizado “rapaz de ouro” constitui o arquétipo da criança com os traços físicos e psicológicos mais desejáveis de um ponto de vista parental e social²⁴.

Helen Chadwick: Unnatural Selection

A artista britânica Helen Chadwick também representou embriões como se de jóias se tratasse, utilizando o seu trabalho, tal como Anker, para reflectir sobre as implicações éticas das novas tecnologias reprodutivas e o estatuto do embrião²⁵. Em consonância com os muitos ecos religiosos presentes na sua obra, *Monstrance* (1996), uma das peças da série *Unnatural Selection*²⁶, consiste em sete fotografias de embriões dispostos como uma jóia, um alfinete, mas também, como o nome indica, como uma custódia ou ostensório, onde se expõe a hóstia consagrada, associando assim simbolicamente os embriões com o corpo sagrado de Cristo. Chadwick usou embriões excedentários em experiências de fertilização em vitro e que iam ser descartados, tendo trabalhado com eles nos laboratórios da Assisted Conception Unit do King’s College Hospital em Londres²⁷. Desta maneira, Chadwick utilizou embriões como veículos artísticos numa reflexão sobre o destino dos numerosos embriões que nunca se chegam a desenvolver, preservados ou eliminados em laboratórios em todo o mundo²⁸.

²⁴ Também nos Gabinetes de Curiosidades Renascentistas se encontravam por vezes fetos conservados em jarras de vidro, exibidos como objectos não só relevantes de um ponto de vista médico mas também estético. Reportando-se à coleção do cirurgião holandês, o Dr. Frederik Ruysch do fim do século XVI e princípio do XVII, e em particular aos fetos, Julie V. Hansen observa: “lovingly arranged on pillows and in glass jars, these unfortunate ... miscarried fetuses have been transformed into aestheticized objects of reflection, human materials that are to be viewed and valued only within the context of Ruysch’s artistry” (Hansen, 1996: 672).

²⁵ Chadwick seleccionou vários exemplos de fetos no Hunterian Museum em Londres.

²⁶ Estas obras foram directamente influenciadas pelo artigo de Rosalind Petchesky (1987).

²⁷ Segundo Kate O’Riordan, as imagens em *Monstrance* “replicate the images circulating in the embryo debates of the 1980s” (O’Riordan, 2010: 96).

²⁸ De acordo com Squiers (2013), referindo-se a *Monstrance*, Chadwick “also presents the constructed, artificial process in which an embryo is created outside a woman’s womb as a kind of secular object of veneration”.

Em *Nebula* (1996), que também faz parte de *Unnatural Selection*²⁹, embriões constituem de novo o cerne deste trabalho, uma série de fotografias de embriões dispostos com a forma de uma constelação no céu noturno, ou como um colar³⁰. Como Chadwick explica: “I wanted to play with the aesthetics of value, where the faceting or polishing of gemstone is contrasted with the natural cleaving of the cells into further divisions” (citado em Buck 1996). Estas obras de arte constituem assim uma chamada de atenção para a vulnerabilidade do embrião humano, assim como a fragilidade da existência e as políticas reprodutivas (ver também Franklin, 1999: 73-78).

Damien Hirst, *For Heaven’s Sake* (2011)

Outro artista que estabelece uma ligação conspícua entre fetos e jóias é o artista britânico contemporâneo Damien Hirst, uma figura extremamente controversa, a quem a Tate Modern em Londres dedicou em 2012 uma exposição retrospectiva que atraiu milhares de visitantes.

For Heaven’s Sake (2011) é o molde do crânio de um bebé recém-nascido, parte de uma colecção anatómica do século XIX adquirida por Hirst, cravejado com mais de 8000 diamantes. É uma obra extremamente polémica que imediatamente ofendeu associações de pais que tinham sofrido com a perda de um filho. A interligação estabelecida nesta obra entre um objecto de consumo associado com extremo poder de compra e simultaneamente a conotação com um *memento mori* é uma relação poderosa e perturbadora³¹. *For Heaven’s Sake* (2011) estabelece ainda outras ligações com uma obra anterior de Hirst, *For the Love of God* (2007), desta vez o molde de um crânio adulto cravejado de diamantes, a obra de arte mais cara jamais criada por um artista, contendo o maior diamante alguma vez encomendado depois das Jóias da Coroa. Referindo-se a *For the Love of God*, Debra Benita Shaw observa que “while it serves as a critique of the art market and the structuring of sensibilities under the terms of capital accumulation, it also functions to remind us that salvation, in contemporary secular culture, is figured in terms of consumer choice and investment in technoscientific expertise” (Shaw, 2009: 252).

Marc Quinn, *Rainbow Angel*

Uma outra obra muito controversa e potencialmente chocante é *Rainbow Angel* (2006) do artista britânico contemporâneo Marc Quinn. Trata-se de um modelo em bronze do

²⁹ Ingham (2008: 82) refere outras conotações em relação a *Unnatural Selection*, considerando esta instalação “highly suggestive of the allegorized womb . . . integrating actual fertilized human eggs discarded by the IVF unit”.

³⁰ Para O’Riordan (2010: 89), referindo-se à obra de Chadwick, “discarded embryos mounted as jewellery and displayed in an art gallery commodifies and aestheticises assisted reproduction”, evocando uma plethora de medos associados a novas tecnologias reprodutivas na sociedade contemporânea, obcecada por uma ética consumista.

³¹ Hirst explicou numa entrevista em relação a *For the Love of God*: “I didn’t expect it to be so alive. I thought it was all about death, but I think it’s the most alive thing I’ve ever made” (Hirst, 2011: 98).

esqueleto de um feto de 22 semanas, representado a rezar em Winchester Cathedral, no que Quinn descreve como num comentário implícito contra o aborto. O facto de colocar o esqueleto do feto numa catedral adiciona uma dimensão explicitamente sagrada, ou melhor, contrasta um objecto que é ao mesmo tempo um *memento mori* e um alerta para a preservação da vida, no que pode ser visto como um manifesto anti-aborto saudado pelos grupos pró-vida³². De facto, e regressando por momentos a *For Heaven's Sake* de Damien Hirst, também este crânio quase fetal pode ser visto como uma celebração da vida, com os diamantes metonimicamente aludindo à riqueza que constitui estar vivo.

Bryan Crockett, *Ecce Homo* (2000)

Uma outra obra que pode ser produtivamente comparada com *Rainbow Angel* de Marc Quinn é uma escultura de Bryan Crockett, *Ecce Homo* (2000), referenciando *Ecce Homo* de Caravaggio. Trata-se de uma escultura figurativa de um rato de laboratório geneticamente modificado, o “OncoMouse”, numa atitude semelhante ao esqueleto fetal de *Rainbow Angel*, de oração, a implorar perdão ou piedade, ou mesmo, quem sabe, a benzer quem o observa. Segundo Crockett, o seu “mouse/man” “stands in a gesture reminiscent of Christ revealing his wounds” [10]. Por outro lado, não seria despicienda a comparação subentendida entre as experiências em laboratório utilizando ratos e embriões. Outra obra relacionada com as anteriores é *The Passion of Oncomouse* (1994) de Lynn Randolph, uma pintura que representa o rato de laboratório geneticamente modificado, “OncoMouse”, simbolicamente associado à figura de Cristo com a coroa de espinhos³³.

Estas obras podem ser inscritas no contexto do que o filósofo francês Paul Virilio apelida de arte “impiedosa” (“pitiless art”), descrevendo o século XX como “century without pity” (Virilio, 2006: 28). Falando da arte contemporânea, Virilio refere-se-lhe em termos de dó, do seu carácter lastimoso ou desapiedado, assim como da profanação das formas e dos corpos nesse século. Virilio referia-se não só à violência das guerras do século XX, mas também a exemplos de *bioarte* que a partir de materiais orgânicos criam novas formas de vida, considerando que a arte contemporânea parece muitas vezes abdicar da ética a favor de uma estética profanatória, palavras que se aplicam a muitos das obras aqui brevemente tratadas. Um outro exemplo de arte que do ponto de vista de Virilio é profanatória, explorando o corpo humano, é a exposição *Body Worlds* organizada pelo professor de anatomia alemão

³² *Rainbow Angel* fazia parte de uma exposição na Winchester Cathedral chamada “Light” que justapunha esculturas contemporâneas com peças religiosas antigas. *Rainbow Angel* estabelece um diálogo crítico com a ilustração do século XVII do cirurgião inglês William Cheselden de um esqueleto a rezar, em Cheselden (1733).

³³ *The Passion of Oncomouse*, com uma série de olhos a espreitar através de aberturas na parede, invoca outro eco visual importante, referenciando a pintura vagamente sacrílega de Max Ernst *La vierge corrigeant l'Enfant Jésus devant trois témoins: André Breton, Paul Eluard et le peintre* (1926). Este quadro representa a Virgem Maria vestida de vermelho, e não com o tradicional vestido azul, a bater em Jesus, em criança, com o halo sagrado caído no chão, desmontando e subvertendo assim imagens convencionais da Madona com Jesus.

Gunther von Hagens que exhibia corpos conservados através de uma técnica de plastinação e que mostravam em detalhe a anatomia humana. Uma das peças mais contestadas incluía precisamente uma mulher grávida de oito meses exposta de maneira a mostrar o útero com o feto lá dentro, uma pose que muitos poderão considerar provocadora, mas por outro lado, como algumas das obras aqui referidas, também profundamente evocadora da falibilidade e do sofrimento humanos, inspirando dó e piedade. O aspecto mais chocante nesta obra em particular, mas também em muitas outras nesta exposição, tem a ver com a pose em que a mulher foi colocada, uma postura sedutora e como que alheada do drama que se está a passar no seu corpo, já que a mulher e o feto morreram antes deste nascer. *Virgin Mother* (2005), de Damien Hirst, que pode ser vista em diálogo com as anteriores, é uma versão moderna da Virgem Maria, uma estátua de bronze de uma mulher grávida mostrando, como a de Gunther von Hagens, o interior anatómico do útero e o feto, uma obra que como todas as outras de Hirst provocaram escândalo e polémica. *Virgin Mother*, por outro lado, pode ser inscrita na mesma linhagem das Virgens renascentistas pintadas com úteros transparentes, parte de um impulso semelhante de transparência, de aceder e visualizar o que de um ponto de vista católico renascentista devia ser ocultado.

Também o filósofo italiano Giorgio Agamben intervém activamente neste debate. Para Agamben, a “profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem” (Agamben, 2007: 77), uma citação que inspirou o título deste ensaio, que encerra um paradoxo: como é que se pode profanar algo que é improfanável? Segundo Agamben no seu “Elogio da Profanação”, a profanação neutraliza aquilo que profana, desactivando as ideologias do poder e devolvendo ao uso comum os espaços que as estruturas do poder tinham açambarcado, uma táctica política e estética patente nos trabalhos aqui analisados que, ao profanarem objectos que pertenciam maioritariamente à esfera (con)sagrada e santificada, os libertam para outros usos desligados do sagrado, devolvendo-os ao seu contexto original. Para Agamben, a relação entre o sagrado e o profano é uma relação dessacralizada. Agamben define religião como “aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere a uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso” (*ibid.*: 65). O potencial profanatório é, assim, um potencial libertador, que Agamben aplica em particular à sociedade do espectáculo contemporânea, à política da corrupção e à religião capitalista, que no extremo, para Agamben, ambiciona criar algo improfanável. De maneiras diversas e complexas, as obras aqui referidas têm todas um potencial de profanação no sentido agambiano do termo, removidas da esfera do sagrado para o uso comum, sugerindo novos usos e interpretações.

Dos úteros transparentes das Virgens Medievais para os úteros transparentes contemporâneos das ecografias ginecológicas, passando pelos fetos em frascos como espécimes anatómicas para estudo e posteriormente transformados em obras de arte, pode-se dizer que o conteúdo do útero e o feto se foram gradualmente dessacralizando numa sociedade cada

vez mais secular e profana. Poderemos descrever assim algumas destas representações como uma profanação do invisível que de repente se tornou ubiquamente presente e observável.

Conclusão

Este ensaio abordou algumas representações visuais de embriões e fetos, desde a Idade Média até aos nossos dias, através de um prisma a que chamaria ética visual, que explora as múltiplas formas em que as imagens funcionam como argumentos visuais que influenciam comportamentos e repensam a questão ética associada a essas representações, dado que a ética é inseparável da parte estética presente na contemplação de fetos preservados em jarras e transformados em peças de arte.

De que maneira é que as obras de arte aqui referenciadas podem ser vistas como reinvestindo o feto com novas conotações e valores porventura mais consonantes com uma ênfase na vida, sugerindo uma nova “santidade” e retirando um potencial sentimento de ofensa profanatória que possam sugerir? A profunda humanidade do esqueleto fetal de Marc Quinn a rezar, implorando piedade e compaixão, pode ser interpretada como uma metamorfose do antigo conceito de santidade para talvez um novo conceito mais abrangente. Se por um lado o sagrado era conotado na iconografia medieval com o que tinha de permanecer escondido, secreto, misterioso e silenciado, poder-se-á falar aqui porventura de um novo “sagrado”, visível e confrontador, apelando às emoções e à importância da vida. De facto, não só há uma evolução avassaladora nas representações de fetos em arte, tanto religiosa, sacra, como secular, como também num certo conceito do “sagrado,” em que objectos ditos sagrados, quando retirados do ambiente religioso e colocados em outros contextos, são investidos com novas conotações, seculares e profanas, em termos agambianos. Assim, a remoção da aura sagrada destes objectos contribui significativamente para reconfigurar os contornos éticos e seculares dos novos usos que lhes são atribuídos, libertando-os, através da profanação, para esferas dessacralizadas.

Se os fetos conservados em frascos, muitos com deformidades, podem ser descritos como amostras médicas teratológicas, são igualmente *memento mori* e lembranças penosas e perturbadoras da imperfectibilidade e sofrimento humanos. Paradoxalmente, os fetos na cultura contemporânea, ao ser afastados de uma certa “santidade” e reverência tradicionalmente associadas à mulher grávida, como que readquirem uma outra “santidade” icónica secularizada, retendo uma certa aura, no sentido Benjaminiano do termo, que de novo remete para uma nova e dessacralizada veneração e adoração. Assim, pode-se ver aqui o movimento inverso que retira os objectos ditos sagrados desse contexto para o uso comum, ou seja, os objectos ditos profanos, *lato sensu*, podem ser resgatados e quase ressacralizados seguindo um percurso contrário àquele descrito por Agamben.

Vistos como peças de arte e considerados através de uma lente artística os fetos e embriões surgem contextualizados como representações visuais e semióticas que os distanciam da

sua condição física na vida quotidiana e pessoal e os colocam em posição de serem avaliados por prismas muito diversos. Significativamente, os fetos em vasos de vidro transformam-se paradoxalmente em ícones da vida. Contemplando tecnologias futuras, podemos talvez vislumbrar fetos a crescer em úteros artificiais, visíveis através das paredes transparentes, numa cristalização de novos úteros transparentes, um potencial avanço médico e científico que se por um lado parecerá chocante e profanador da tradicionalmente “consagrada” “santidade” da maternidade e do corpo feminino, por outro lado ajudará a salvar a vida de muitos bebês e mesmo mães, transformando-se numa tecnologia que protege a vida, em contraste com os fetos mortos em jarras de vidro.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Profanações*. Tradução e apresentação Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo.
- ANKER, Suzanne (2010). “The Glass Veil: Interview: Suzanne Anker and Sabine Flach”. In FLACH, Sabine, MARGULIES, Daniel, SÖFFNER, Jan (eds.). *Habitus in Habitat I: Emotion and Motion*. Berna: Peter Lang, 141-158.
- ANKER, Suzanne (2012). “The Extant Vamp(or the)ire of It All: Fairy Tales and Genetic Engineering”. In SCALA, Mark (ed.). *Fairy Tales, Monsters, and the Modern Imagination*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 37-46.
- ANKER, Suzanne (2013). “Inside/Out: Fetal Specimens through a 21st Century Lens”. <http://www.corporeality.net/museion/suzanne-anker-insideout-fetal-specimens-through-a-21st-century-lens/>, 16/7/2013.
- ANKER, Suzanne, FRANKLIN, Sarah (2011). “Specimens as Spectacles: Reframing Fetal Remains”. *Social Text* 29:1, 103-125.
- BUCK, Louise (1996). “Unnatural Selection”. In *Stilled Lives*. Catalogue, Portfolio Gallery, Edimburgo.
- BYNUM, Caroline Walker (1992). “The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages”. In *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. Nova Iorque: Zone, 181-238.
- CHESELDEN, William (1733). *Osteographia, or the Anatomy of the Bones*. Londres: William Bowyer.
- DALÍ, Salvador (1993). *The Secret Life of Salvador Dalí*. Trad. Haakon M. Chevalier. Nova Iorque: Dover Publications.
- DERY, Mark (1999). “Nature Morte: Formaldehyde Photography and the New Grotesque”. In *The Pyrotechnic Insanitarium: American Culture on the Brink*. Nova Iorque: Grove Press, 145-166.
- DIJCK, José van (2005). *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*. Seattle e Londres: University of Washington Press.
- DUDEN, Barbara (1993). *Disembodying Women: Perspectives on Pregnancy and the Unborn*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- FERREIRA, Aline (2005). “Fantasies of Intra-Uterine Life and Immaculate Conceptions: Breton, Dalí and Ernst”. In PEREIRA, Frederico (ed.). *Literature and Psychoanalysis*. Edições ISPA: Lisboa, 133-147.
- FRANKLIN, Sarah (1999). “Dead Embryos: Feminism in Suspension”. In MORGAN, Lynn, MICHAELS, Meredith (eds.). *Fetal Subjects, Feminist Positions*. Filadélfia, PN: University of Pennsylvania Press, 61-82.
- FREUD, Sigmund (1985). “The Uncanny”. In DICKSON, Albert (ed.). *Art and Literature* (The Pelican Freud Library, vol. 14). Harmondsworth: Penguin Books.

- HANSEN, Julie V. (1996). "Resurrecting Death: Anatomical Art in the Cabinet of Dr. Frederik Ruysch". *Art Bulletin* 78:4, 663-679.
- HARAWAY, Donna (1997). *Modest-Witness@Second_Millennium. FemaleManÓ_Meets_OncomouseTM: Feminism and Technoscience*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- HIRST, Damien (2012). "Nicholas Serota interviews Damien Hirst, 14 July 2011". In *Damien Hirst*. London: Tate Publishing, 91-99.
- INGHAM, Karen (2008). "The Anatomy Lesson of Professor Moxham". In BLEEKER, Maaïke (ed.). *Anatomy Live: Performance and the Operating Theatre*. Amesterdão: Amsterdam University Press, 75-92.
- JUNG, Jacqueline (2007). "Crystalline Wombs and Pregnant Hearts: The Exuberant Bodies of the Katharinenthal Visitation Group". In FULTON, Rachel, HOLSINGER, Bruce W. (eds.). *History in the Comic Mode: Medieval Communities and the Matter of Person*, Nova Iorque: Columbia University Press, 223-237.
- KINGSLEY, Charles (1957 [1863]). *Water Babies: A Fairy Tale for a Land Bab*. Londres: J. M. Dent & Sons.
- KRISTEVA, Julia (1987). "Stabat Mater". In *Tales of Love*. Trad. Leon S. Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press.
- MOFFITT, John F. (2008). *Painterly Perspective and Piety: Religious Uses of the Vanishing Point, from the 15th to the 18th Century*. Jefferson, NC: McFarland.
- MORGAN, Lynn M (2009). *Icons of Life: A Cultural History of Human Embryos*. Berkeley, CA: University of California Press.
- NILSSON, Lennart (1965). "The Drama of Life Before Birth". *Life Magazine*, 30 de Abril de 1965.
- O'RIORDAN, Kate (2010). *The Genome Incorporated: Constructing Biодigital Identity*. Farnham: Ashgate Publishing.
- PETCHESKY, Rosalind (1987). "Fetal Images: The Power of Visual Culture in the Politics of Reproduction". *Feminist Studies* 13:2, 263-292.
- PLATH, Sylvia (1965). "Medusa". In *Ariel*. Londres: Faber and Faber.
- (1981). "Two views of a cadaver room". In *Collected Poems*. Ed. Ted Hughes. Nova Iorque: Harper.
- (2005). *The Bell Jar*. Nova Iorque: HarperCollins.
- (2008). "Johnny Panic and the Bible of Dreams". In *Johnny Panic and the Bible of Dreams: Short Stories, Prose, and Diary Excerpts*. Nova Iorque: HarperCollins.
- PORTH, Emily F. (2012). "When Women Birthed Mooncalves and Moles: The Display of Fetal Remains and the Invisibility of Females in Museums". *Humanimalia* 4:1.
<http://www.depauw.edu/humanimalia/issue%2007/porth.html>, 15/7/2013.
- RAYMOND, Claire (2006). *The Posthumous Voice in Women's Writing from Mary Shelley to Sylvia Plath*. Farnham: Ashgate Publishing.
- SHAW, Debra Benita (2009). "Technology, Death and the Cultural Imagination". *Science as Culture* 18: 3, 251-260.
- SINGER, Peter (2005). "The Sanctity of Life". *Foreign Policy*, Sept/Oct 2005.
<http://www.utilitarianism.net/singer/by/200509--.htm>, 20/7/2013.
- SLADEN, Mark (2004). "A Red Mirror". In SLADEN, Mark (ed.). *Helen Chadwick*. Londres: Barbican Art Gallery e Hatje Cantz Publishers, 13-32.
- SQUIERS, Carol (2013). "How Human: Life in the Post-Genome Era?". http://museum.icp.org/museum/exhibitions/how_human/how_human.pdf, 27/5/2013.
- VERHEYEN, Egon (1964). "An Iconographic Note on Altdorfer's Visitation in the Cleveland Museum of Art". *The Art Bulletin* 46: 4, 536-539.
- VIRILIO, Paul (2006 [2000]). *Art and Fear*. Trad. Julie Rose. Londres: Continuum. Título original: *La Procédure silence*, Éditions Galilée.
- WHITMAN, Walt (1900). "A Hand Mirror". In *Leaves of Grass*. Filadélfia: David McKay.

.....

RESUMO

O objectivo deste ensaio é reflectir sobre a cada vez maior exposição mediática do embrião e do feto tanto na cultura científica como no imaginário cultural e popular, assim como sobre as consequências e contestações dessa maior visibilidade, a partir de algumas representações artísticas e literárias. Será dada especial atenção ao trabalho dos artistas Suzanne Anker, Damien Hirst e Marc Quinn, assim como da escritora Sylvia Plath, como ilustrações contemporâneas da aparente autonomia e crescente iconicidade dessacralizada do feto, que inserido num discurso que enfatizava a sua “santidade” é transposto agora para um contexto que sublinha a sua faceta mais profana e secular. Será utilizado especialmente o trabalho teórico da historiadora de ciência Donna Haraway, de Paul Virilio e de Giorgio Agamben, em particular “Elogio da Profanação”, para ajudar a analisar a ética visual das representações em questão.

ABSTRACT

The aim of this essay is to reflect on the increasing visibility of the embryo and fetus which, due to ever more sophisticated imaging techniques, have become iconic images of the late twentieth and twenty-first centuries. The fetus, often shown alone, detached from the maternal body, suggests the (partial) elision of the mother from the reproductive cycle, in the context of new reproductive technologies such as *in vitro fertilization*. From religious art of the Middle Ages where the Virgin's pregnancy was mostly hidden to the contemporary representations of an increasingly secular and autonomous fetus, the profanatory potential of these images will be discussed. Special attention will be given to the work of artists Suzanne Anker, Helen Chadwick and Damien Hirst, as well as the writer Sylvia Plath, who through their representations of fetuses compel us to rethink contemporary and future medical practices as well as the changing cultural meanings attached to those images that increasingly circulate in our contemporary world, dominated as it is by a visual and genetic imaginary. These works will be analysed mainly through the lens of theoretical writings by historians of science such as Donna Haraway and Sarah Franklin, as well as philosophers Paul Virilio and Giorgio Agamben.



A santidade em metamorfose entre a Teologia e a Literatura

PALAVRAS-CHAVE: santidade, metamorfose, Odisseia, teologia e literatura.

KEYWORDS: Holiness, Metamorphosis, Odyssey, Theology and Literature.

“A teologia não é outra coisa que a poesia de Deus”

BOCCACCIO. *Trattatello in Laude de Dante*.

1. A santidade hilemórfica

A santidade é um tema que ultrapassa o universo da religião. Platão, inclusive, não relaciona a santidade com “fazer coisas aos deuses”, mas sim ao grau elevado de justiça¹, e Tomás de Aquino só identifica santidade com religião, na medida em que esta é vista como uma virtude². Daí o caráter de inviolabilidade de Kant, atribuindo à “lei moral”, o qualitativo de “santa”, dada a condição de possibilidade de progresso “infinito” da perfeição moral, contudo apreendida em um ponto limite³, na condição humana. A santidade, portanto, atinge tanto o céu como a terra, e desta relação se desdobra tanto para a teologia como para a literatura, uma metamorfose.

A questão da justiça inaugura uma discussão na filosofia que se prolonga na história da teologia, a partir da *forma* antropológica de Protágoras, de que o “homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são”⁴, dentro de sua teoria do conhecimento, porém lido como relativismo moral por Platão e Aristóteles. Este o acusa de *alogismo*, ou seja, de insuficiência teórica em estabelecer um princípio de não-contradição, a fim de ascender do fenomênico ao desvelamento de uma essência ontológica. A crítica aristotélica entende que para Protágoras tudo é acidente, sem

¹ *República*, X, 615b; *Leis*, II, 663b.

² *Suma Teológica*, II, 2, q. 81, a. 8.

³ *Crítica à Razão Prática*, I, II, cap. II, § 5.

⁴ *Teeteto*, 149e – 151d.

desocultar uma *essência* ou *substância* como “aquilo que um ser não pode não ser”⁵, resistindo ao movimento perpétuo de que algo possa ser e não ser, ou seja, a uma infinidade relativista de significações. Para o Estagirita, não se trata de negar essa tensão de significado, mas de situá-las no eterno movimento de *vir a ser*, recusando assim uma posição indecifrável da realidade, como movimento infinito de significação⁶, para se dirigir para uma primeira instância de um movente não movido. Assim, tudo está em situação de potência, portanto, possui algum sentido, mas que tende para um *Pleno Sentido* na medida em que desvela sua essência determinante de seu Sentido, ou em linguagem aristotélica, o Ato Puro.

A essência ou *quididade*⁷ é o que permite que algo seja ele mesmo, e está no íntimo de cada ente, caracterizando sua realidade em devir. Na redescoberta do *corpus aristotelicum* pela Escolástica, o filósofo judeu Ibn Gabirol (1020-1069), chamou a *substância* ou *essência* de *matéria* [*hilos*] (Macedo, 2007, 132-148). Assim, a forma *substancial* oferece à existência, a última atualização da essência (*actus essendi*), sua matéria, ou seja, sua medida, enquanto forma que permite a inteligência penetrar na essência. Sendo a matéria a medida da existência, na medida em que a ontologia grega se identifica com a metafísica cristã, Deus passa a ser a medida da existência, unindo a perspectiva filosófica à perspectiva bíblica, em que para aquela, Deus é o Motor Imóvel, e para esta só Deus é santo. Contudo, sendo o Motor Imóvel, o *Theós Apatiké*⁸, a apatia a medida da santidade, a forma que permite a inteligência buscar a imitação da natureza divina, e que encarna o *santo* de *Assim Falava Zaratustra* (Nietzsche, 2009: 06):

Pois por que – disse o santo – vim eu para a solidão? Não foi por amar demasiadamente os homens? Agora amo a Deus; não amo os homens. O homem é para mim, coisa sobremaneira incompleta. O amor pelo homem matar-me-ia.

O hilemorfismo, sobretudo da escolástica tardia, levou a um distanciamento da beleza das formas poéticas da teologia bíblica, para adoção de uma teologia de fórmulas (Villas Boas, 2012a: 110-114), enquanto formas lógicas da apatia divina (Lewis, 2002: 17)⁹, retroalimentando as idiossincrasias teocráticas. Na *metamorfose* kafkaniana, por exemplo, o pai filicida agradece a Deus [“louvado seja Deus”] (Kafka: 32), por finalmente seu filho, transformado em inseto, ter morrido. Em sua condição de inseto, é destituído processualmente da condição de filho, pela incapacidade da família de lidar com o diferente, resultando na subtração da condição de par. Se Gregor Samsa vai se alienando da sociedade, está é muito

⁵ *Metafísica* IV, 4, 1007-21.

⁶ “[se] os significados são infinitos, então é evidente que não seria possível uma linguagem significativa, pois não significar algo de determinado é não significar nada, e se as palavras não significam nada é impossível estabelecer o diálogo com os outros e, certamente, consigo mesmo” cf. *Metafísica*, IV, 4, 1006b, 5.

⁷ Da pergunta “O que é isto ou aquilo?” (quid sit?).

⁸ *Metafísica*, XII, 1073. Cf. ainda Villas Boas, 2011a: 267-287.

⁹ Para Lewis a “imagem” em “termos de afeto” fora descartada pelo racionalismo da escolástica tardia.

mais alienada, por não se incomodar com a reificação, sequer de um ente familiar. Mesmo seu extermínio, onde a cena da morte, marcada pela persignação apática dos presentes, indica a crítica da metamorfose kafkaniana a uma sociedade tradicional, baseada na autoridade heterônoma que repousa sobre os pilares da família e da religião, estando presente nesta o otimismo estético (Harnack, 1964:112)¹⁰, dada a metamorfose da família que encontra paz e crescimento econômico com a destinação da imagem do filho ao exílio do esquecimento. Franz Kafka (1883-1924) escreve *A Metamorfose* em 1912, visando provocar um efeito de horror em perceber a metamorfose da sociedade apática, mediante uma visão ingênua da condição política, como que profetizando sua capacidade de autodestruição e manipulação, por sua incapacidade de pensar criticamente, resultando na Primeira Guerra Mundial. Por isso mesmo, a *metamorfose* da literatura, crítica do *hilemorfismo* da sociedade apática que materializa o comportamento de um Deus igualmente apático e incapaz de sofrer, deve transformar o olhar do leitor para despertá-lo de sua letargia social (Kafka, 1904):

Se o livro que estamos lendo não nos acorda com uma pancada na cabeça, por que o estamos lendo? Por que nos faz felizes, como você escreve? [...] Mas nós precisamos de livros que nos afetam como um desastre, que nos magoam profundamente, como a morte de alguém a quem amávamos mais do que a nós mesmos, como ser banido para uma floresta longe de todos. Um livro que tem que ser como um machado para quebrar o mar de gelo que há dentro de nós. É nisso que eu creio.

2. Do hilemorfismo à metamorfose: revisitando a santidade.

A adoção de pensamento poético indica uma *metamorfose*, ou seja, uma transformação de dentro para fora, como busca da *forma* [poética] como *Forma* [substancial], recuperando assim a profunda intuição tomásica de pensar a essência não como “ente enquanto ente” [*ens inquantum ens*], mas enquanto “Ser que subsiste em si mesmo” [*ipsum esse per se subsistens*] e que perpassa toda a realidade, como adequada à compreensão de Deus¹¹, o que Giambattista Vico chamaria de metafísica dos particulares (Vico, 1988:152), funcionando a poesia em sentido lato, talvez, como corretivo ontológico.

Ovídio (43aC-17/18dC) talvez seja o primeiro a correlacionar a poesia a *Metamorfoses*, em seu trabalho homônimo, tematizando sobre o amor e o ódio, *Eros e Tanatos* e suas consequências *transformadoras*, por meio de uma estratégia narrativa arquitetando lendas de metamorfoses, entrelaçando os mitos gregos e romanos, em uma unidade proposital (Santos, 2010:188). A metamorfose é uma lei do universo e a tarefa da poesia é desvelar a

¹⁰ Por “otimismo estético” (“ästetisch Optimismus”), Harnack faz referência à contemplação do mundo que privilegia, mesmo em seu aspecto sinistro, a Providência divina advogando uma maestria para a condução de um jogo de conflitos, em que o “menos bom” está em “consonância com o melhor” de modo que “até o imperfeito contribue para a perfeição” da “beleza do universo”.

¹¹ cf. *Suma Teológica*, I, q. 11, a.4.

discors concordia como origem da transformação de tudo, por meio da união dos elementos discordantes e/ou das forças antagônicas, como força geratriz, de modo que a desorganização na narrativa elucida uma característica constante da metamorfose, a *variatio*, como reinvenção da vida, pois a transformação das coisas é que permite que não pereçam: “todas as coisas são mudadas, nada perece”¹². O que perdura na transformação é a consciência da realidade (*mens manet*), que vai se concretizando a partir das qualidades imaginativas, apresentadas pelos elementos discordantes, em busca de uma apreensão da *concordia*, apontada por um “elo narrativo” (Brito, 2011:1-6), a saber o amor, que em sua variação narrada no mito, mantém um traço essencial. Em Ovídio o amor é a causa da metamorfose das coisas, pois ele transforma a insensibilidade e sua ausência leva homens e deuses à loucura. Sua presença cria a beleza, e sua ausência cria o sofrimento e a morte.

A poesia ou teologia do Mito visa atingir não a *ratio*, mas o *pathos*, e mais precisamente a *metamorfose* do *pathos*, enquanto mobilizam a vontade para a virtude. O mito antropomorfiza um nexos lógico (Jellamo, 2005:16), de modo que o sentimento moral é para o homem homérico um saber (Nestle, 1987:35). Mesmo na teologia homérica pode se perceber um traço da metamorfose assumida por Ovídio, tendo em vista que na teologia da *Íliada*, os deuses homéricos recebem um caráter humano (Aubreton, 1968:223s), tendo uma moral do desejo, marcada por um sentimento, para com os humanos, de ciúme, o que leva a um pessimismo e uma moral de resignação (prestar culto, respeitar as leis, praticar os ritos do culto, submeter-se às suas exigências, e nunca se julgar superior a eles), pois todas as ações humanas estão misturadas com a dos deuses, de modo que não existe ação humana possível sem a intervenção divina, e isso independe do mérito e do talento dos mortais. A piedade não é garantia de sucesso ou de proteção divina, o poder dos deuses não impede de cometer os piores erros, nada impede que as autoridades sejam desprovidas de virtude, sorte não é sinônimo de respeito aos deuses ou de coragem humana, e o sucesso, às vezes, é dado aos menos hábeis, bem como a proteção divina não é necessariamente dispensada aos melhores. Na teologia da *Iliada*, a única força de equilíbrio no Olimpo é a vontade de Zeus. Deste modo, são os heróis que encarnam a *metamorfose* do desejo da virtude, e estes procuram a *amizade dos deuses*, evidenciando neles, as virtudes fundamentais da *humildade*, diante do sucesso, e da *piedade* como sensibilidade aos impulsos divinos, pois o herói deve estar atento às manifestações divinas, de modo que nada é possível sem a prece, sendo que as ideias também são fruto de um deus que inspira o que devem fazer, dando assim, a atenção também à virtude da *prudência* da ação.

Por sua vez, na teologia da *Odisseia*, é Atenas que guia Ulisses, auxiliando com seus conselhos, inserindo assim uma mudança, a de que o ser humano na *Odisseia* pode merecer a proteção divina, sofrendo um deslocamento semântico da responsabilidade (*diké*) pela ordem do mundo, da vontade de Zeus para a responsabilidade humana¹³:

¹² “omnia mutantur, nihil interit”. Cf. Ovídio, *Metamorfoses*, XV, 165.

¹³ *Odisseia*, I, 32-34.

Ah!, os mortais inculpam deuses pelos males
 que contra si impingem, sem se aperceberem
 de a dor ser fruto de sua tolice,
 sofrem dores além de seu destino.

Dada a mudança do substrato semântico teológico dos deuses, as grandes provas são permissões dos deuses, como guardiões morais, àqueles que amam, por acreditarem em suas virtudes. Ademais, os heróis bélicos são também heróis cotidianos, que além de guerreiros, são o esposo, a esposa e o filho, bem como o trabalhador, o hospitaleiro, o homem de palavra, enfim o virtuoso. Esse deslocamento leva a uma visão otimista do mundo, em que os esforços humanos não entram em conflito com os deuses, pois a virtude reconcilia o céu e a terra. O fato dos deuses serem inferiores aos homens quanto ao valor moral, poderia se pensar em um elemento de glorificação do homem, sendo a *Odisseia* um poema moralizador (Aubretton, 1968:246-253).

O elemento interessante nas *Metamorfoses* de Ovídio, que recolhe a tradição homérica, é o amor, e deste nasce tanto a virtude como a loucura, não sendo o mundo nem pessimista, nem otimista, mas antes vulnerável ao amor. Neste ponto, coincidem a *areté* grega com a *santidade* cristã, pois tanto o *herói* quanto o *santo* nascem da paixão pela divindade¹⁴, e o amor empenhado na existência é que determina o *caos* ou o *cosmos*. Sendo a santidade algo próprio de Deus, a alma vai se tornando amante das virtudes teologias pelas *migrações* de sentido-imagem, tematizada como *theósis* pelo Oriente, e primeiramente como *theopoiésis* por Clemente de Alexandria, indicando que a santidade é graça, ou seja, ação de Deus, que a alma vai acolhendo na medida em que vai assimilando os movimentos provocados internamente, como imitação da imagem de Deus, na *forma* de filho no Filho, imagem de Deus por excelência. A *theopoiésis* se desdobra na busca da *iluminação* como indicação da verdade pela via da “contemplação de Deus” e das suas “ações santas”, não dissociando *gnose* e *agapia*. Diante então da procura de sabedoria e justiça, a saber a *santidade*, o *cristão* deve contar com a providência (*pronoian*) para iluminar seu modo de pensar e agir, buscando o “discernimento” (*dianoia*) do sentido (*logos*) inspirado pela *theopoiésis*, e que é percebido como experiência “estética” (*aisthésis*)¹⁵ do *Logos* escondido nas Escrituras. Essa *iluminação* visa, então, a purificação das paixões (*pathos*) que se dá pela depuração das *imagens* que representam os desejos humanos, a saber, sua *fantasia*¹⁶. Em Clemente o *pathos* é “sem sentido” (*alogos*)¹⁷ e necessita de *imagens* para “conhecer a si mesmo”¹⁸. Essa “imagem das paixões”¹⁹ se aproxima da alma periféricamente, e assim se esquiva da atenção da consciência até seduzi-la para o consentimento, resultando em um “distanciamento” da verdade²⁰.

¹⁴ Platão, *Crátilo*, 398c.

¹⁵ *Stromata* II, 11, 50,2.

¹⁶ *ibid.* 20,111,4.

¹⁷ cf. *ibid.* 14, 61,2.

¹⁸ cf. *ibid.* 15, 70,5

¹⁹ cf. *ibid.*

²⁰ cf. *Pedagogo* I, 8, 64,4.

Assim, as imagens do Evangelho “exercitadas”²¹ na contemplação, produzem a “docilidade da escuta” da Palavra como modo de Deus se fazer “presente”, por meio da inspiração²² de uma imagem que desvela Alguém que “ama intensa e ternamente”²³. Quando, então, o cristão se torna “receptivo”²⁴, se torna “imitador”²⁵ do sentido destas imagens e passa a “cooperar”²⁶ com a inspiração da *theopoiésis*. Apesar da influência estoíca de ver a apatia como virtude fundamental, é Clemente quem primeiro sistematiza uma teologia dos *quatro sentidos* (Lubac, 1959: 171-177)²⁷, como modo de pensar a *theopoiésis*, mais tarde transformada em *theósis*, pela teologia capadócia, especialmente em Gregório de Nazianzo, que substitui a *apatia* do estoicismo cristão, pela serenidade [*hesichia*] (Villas Boas, 2012b: 264-290). Contudo, em ambas é a imagem poética que predestina o homem para a santidade.

No ocidente, a santidade foi tematizada como visão beatífica, e também em Agostinho, o conceito de *iluminação* é marcado pela “quadriformis ratio” (Lubac, 1959:182), afirmando uma “inteligência contemplativa” que permite a cooperação (*opus operantum*) com a graça dada previamente (*opus datum*) para o progresso moral, enquanto encontra neste um sentido mais profundo, manifestando uma “lógica interna do mistério cristão”, uma “celeste filosofia das Escrituras” operando como razão mimética pela qual as “realidades cristãs” estão “objetivamente prefiguradas” nos “fatos bíblicos”, a fim de conduzir o “amor humano” à “caridade divina” e ao “espírito de amigo de Deus” (Lubac, 1959: 187-197). Por isso alegoria cristã está em função de que “Deus deve ser procurado e invocado, no mais profundo da alma, no *interiore homine* onde Cristo habita²⁸. Deus não tem necessidade de nossas palavras para atender nossos desejos, mas as palavras na oração são “sinais externos” que permitem conhecer a própria vontade na medida em que o “significado” delas permite a “mente penetrar” na vontade mais profunda²⁹ avançando em “degraus de acordo com a fragilidade da nossa marcha”³⁰, atingindo a consciência em forma de “confissão” do *cor inquietum*³¹. A *confissão* é fruto da iluminação que dissipa a palavra dissimulada da cegueira do autoengano³² passando a reconhecer com maior transparência a própria condição de finitude, condição para acolher a Verdade interior e a ação do Espírito, pelo qual se difunde a *caritas* no coração humano³³.

²¹ cf. *Stromata* II, 6,26,4.

²² cf. *ibid.* 6,26,1.

²³ cf. *ibid.* 16,75,2

²⁴ cf. *ibid.* 6,26,1.

²⁵ cf. *ibid.* 20,124,3.

²⁶ cf. *ibid.*

²⁷ cf. ainda *Stromata* I, 28, 179,3-4.

²⁸ “In interiore homine habitare Christum” cf. *De Magistro* I,2,5

²⁹ “significantur mentis penetralia” cf. *ibid.*

³⁰ cf. *De Magistro*, VIII, 21.

³¹ *Confessionum*, I, 10.

³² “dissimile sicut a nobis” cf. *De Trinitate*, Livro XV, 15, 24.

³³ “per quem diffunditur caritas in cordibus nostris” cf. *De Spiritu et Littera*, XVI, 28.

Todavia, há que se advertir para o “olhar debilitado para contemplação”³⁴, que se dá por uma recusa a ler com transparência a realidade. Sendo assim, não basta o conhecimento do significado (*signum*) da coisa (*res*), mas o conhecimento da coisa propriamente dita que torna o signo *significativo*³⁵.

Reafirma-se aqui o ponto convergente entre o pensamento poético teológico homérico e a teologia cristã dos quatro sentidos, uma vez que se trata de um modo de pensar a partir da poesia, vendo a *poiésis* como chave de leitura das Escrituras (cabe aqui recordar que a obra homérica fora chamada de “bíblia grega”, em sua capacidade mântica de revelar aos homens o mistério dos deuses) (Nestle, 1987:33-38), pois o “*fim da poesia é ensinar deleitando*” (Lowth, 1995:181) e assim produzir o saborear da “*natureza íntima do poema*” que se realiza no profundo do *espírito* humano, estruturando as experiências vividas e unindo suas aparentes descontinuidades, pois a “*articulação interior é a raiz de toda a linguagem*” e portanto, “comum a todas as linguagens humanas”. Ambas as poéticas desvelam da divindade, uma forma de apreensão que contém um dado significativo. E o desvelamento mais esclarecedor da divindade escondida é atingida pela contemplação das *imagens* ou *signos* literários que constituem a “superfície das Escrituras” como espelho das “formas sensíveis do mundo”, e assim a Escritura é como que o “sacramento” e “símbolo” da criação, pois ambas carregam um *character* divino, um “aspecto visível e sensível”. Nesse sentido, a *anagogia* da exegese medieval é melhor entendida como experiência sensível de comunhão, ou seja, experiência *afetiva* que permite acolher o sentido efetivo dos fatos contidos no sentido literal das Escrituras, uma experiência de sentido *unitivo* com Deus. E aqui está a “fecundidade da Escritura” (Lubac, 1959:123) que de acordo com o autor, desde Bernardo, depois de Orígenes, Santo Hilário, entre outros que defendem essa *multiplex intelligentia* que “engendra” um sentido de “*diversas maneiras de compreender, acomodada às disposições e as necessidades diversas da alma*” (inclusive o desvelamento do horror, nas meditações do pecado, para lembrar a metamorfose kafkaniana) de modo que a Escritura é capaz de a todos reluzir, o que exige uma aproximação da letra com uma “douta ignorância” e não com um pretense saber definitivo e de sentido exclusivo, para lembrar, *ovidianamente*, Nicolau de Cusa (Lubac, 1959:206).

3. As teografias como modo de pensar teologicamente a metamorfose

Cabe recordar aqui o que já fora dito a respeito das *teografias* (Villas Boas, 2011:285):

As teografias são pensamentos poéticos teológicos por excelência, e constituem-se como *auto-rictas* por sua capacidade de *communicatio idiomatum*, ou seja, por comunicar o *modo de ser* divino nas respostas que o ser humano precisa dar, de modo apaixonante, identificando-se no espelho das Escrituras.

³⁴ “imbecillitate cernentis” cf. *ibid.* XII,40.

³⁵ *ibid.* IX, 28.

E como pensamento poético, vale a afirmação de Rúperez (2007:67-68):

es el pensamiento que se deriva de las percepciones marcadas por un profundo e intenso sentimiento. O mejor: es el pensamiento implícito en esse sentimiento o, más que el pensamiento mismo, el conocimiento que él es capaz de generar (pues todo sentimiento profundo es también un profundo acto de conocimiento) [...] Los pensamientos que surgen en su interior como consecuencia de las percepciones alumbradoras son pensamiento poético.

Deste modo, ao falarmos de pensamento poético teológico estamos falando da poeisa como *forma* privilegiada de desvelamento de *sentido*, por ser este um desdobramento da categoria ontológica da *Veritas*, como busca do sentido *verdadero* (Nunes, 1978: 18), e se constitui, assim, um transcendental, que juntamente com o *bom* e o *belo*, desvelavam os caracteres do Ser, na ontologia grega e de Deus na metafísica clássica, não se opondo entre si uma polissemia [*variatio*] ôntica. Forma essa que exige, por sua tarefa de ser um *pensamento* capaz de gerar um *sentimento profundo*, a construção de uma *teopatodiceia*, na qual a teologia é vista como pergunta pelo sentido [*logos*] de Deus [*Theós*] na busca de sentido humana, tendo por base uma *lógica de conhecimento existencial* advinda das imagens poéticas, mas que recusam um otimismo estético, como atenuante da tragédia. As teografias, portanto, enquanto poéticas que desvelam um sentido teológico a partir de uma experiência teopática, como reminiscência afetiva [*pathos*] de um evento desvelador, constituem uma forma privilegiada de teopatodiceia.

Para Boccaccio, por exemplo, Dante é teólogo, pois “a teologia não é outra coisa que a poesia de Deus”, e ainda “não somente a poesia é teologia, mas ainda a teologia é poesia”, e por isso os poetas são os “primeiros a fazer teologia”, pois Deus fala pelas “alegorias” nas Escrituras, que não são senão “ficções poéticas” (Boccaccio, 1995:20). Em Dante a metamorfose da alma, é atraída sempre a um desejo maior, e assim a busca por Beatriz resulta na busca da “glória de Deus”³⁶. Há um movimento divino que perfaz a existência enquanto princípio e finalidade como processo de busca da *Veritas* do Amor, que podemos chamar então de teopatodiceia, no qual o desvelar afetivamente do sentido de Deus provoca o movimento de atração.

O mesmo acontece com as *Novelas de Cavalaria* que podem ser lidas como na mesma dinâmica da razão literária da teologia medieval dos quatro sentidos, não sem semelhanças com a teologia homérica, em que o herói é de algum modo envolvido pela paixão. Há uma recepção criativa do paradigma da vida religiosa para a vida cavaleiresca, em que esta passa a ser vista como um dever espiritual em que o ideal do amor apaixonado por Deus é transposto para uma dedicação apaixonada. O sentido teológico da *novela de cavalaria*, na medida em que sensibiliza a excelência de uma vida virtuosa, dispõe para a abertura às virtudes teológicas, fonte dos grandes feitos. Uma novela que tem grande recepção é *Amadis de Gaula* datado de finais do século XIII e início do XIV em que o personagem principal é equiparado ao forte Heitor, ao famoso Aquiles, ao esforçado Troilos, e ao valente Ajax, ou seja, como alguém

³⁶ Cf. *Paráiso*, Canto XXXIII, 140-145.

que faz “coisas admiráveis fora da ordem da natureza” (*Amadis De Gaula*, 1992:2). Como um herói unguido por Deus, enfrenta as forças do mal, encantadores e bruxas, os bestiários de época, como Endriago que é derrotado na Ilha do Diabo, fruto dos amores incestuosos do gigante Bandaguido com sua filha (Lopes, 1992:207-213). O herói, como sinal da unção divina, é vencedor de inúmeros duelos, realizador de façanhas extraordinárias e possuidor de um sentimento fraterno para com seus companheiros (*ibid.*: 134).

Também se repete esse modelo na novela cavaleiresca de *Curial e Guelfa* no século XV, que apresenta o cavaleiro em uma espécie de *José do Egito* medieval. Expulso do reino por intriga de outros dois cavaleiros, regressa a Montferrat para um torneio a fim de conquistar Guelfa em casamento, vencendo Boca de Far, o melhor cavaleiro do torneio. Curial representa o ideal de cavaleiro do século XV, nomeado capitão do exército cristão a fim de combater contra os turcos em defesa do Império, dotado do exercício das armas, em busca de conhecimento, virtudes e polidez no bom trato. Assim é definido Curial: “O melhor e mais valente dentre todos os cavaleiros, e o maior de todos os poetas e oradores que existem hoje”³⁷. Neste tipo de literatura, no “alvorecer da Modernidade” há um “sentido poético da vida” (Costa, 2012:539-549) em que os personagens manifestam seus sentimentos de um modo intenso e profundo. Dante, Amadis e Curial representam um ideal cavaleiresco que une a dimensão antropológica e teológica, e que irá inspirar o teatro vicentino, de que o “amor tudo vence” (“Amor vincit omnia”) (*Amadis De Gaula*, 1992:145-146).

Contudo, em determinado momento, há um descrédito do modelo cavaleiresco, vinculado às crises da nobreza, especialmente quando o fundamento da ordem da cristandade entra em crise, havendo um redespertar da vida religiosa sob a bandeira de reforma, e passa a ser o santo “místico” e “virtuoso”, por sua intimidade com Deus, que vai compor a ideia de heroísmo religioso, a saber, o que empreende a reforma (Rossi, 1979:59):

Os tempos requerem um retorno ao misticismo: é necessário elaborar antídotos para os tóxicos excessos da paixão literária mais em voga, a do romance de cavalaria. Ou, para melhor dizer, explora-se também aquela verdadeira e autêntica mania, que agrupa príncipes e pobres diabos na exaltação dos heróis preferidos, para novamente se propor o espírito originário da *Queste*, o místico; narram-se as gestas dum herói ainda mais puro que Galaaz, demasiado preso aos seus torneios: o castíssimo José.

Em Santo Inácio de Loyola, por exemplo, a leitura da novela de cavalaria resulta em desolação, ao passo que a *Vita Christi* de Ludolfo da Saxônia lhe inicia um caminho de consolação na *lectio-meditatio-oratio*. O *Dom Quixote* de Cervantes (1547-1616) é a primeira imagem de mudança de época, na silenciosa revolução (Vaz, 2000:149-163) da criação do indivíduo. Christian Wehr estabelece um interessante paralelo entre Cervantes, dada a formação jesuítica deste e Inácio de Loyola (2012), em que o grande escritor espanhol “cenifica” os paradigmas teológicos de uma maneira análoga aos gêneros implícitos de seu romance,

³⁷ Livro III.35

pois a busca da autocompreensão se dá posta em “cena” na espiritualidade inaciana. Há uma identificação entre a narrativa de Dom Quixote e a autobiografia do Mestre dos exercícios espirituais na medida em que têm como ponto de partida a novela de Amadis de Gaula em suas narrativas. Na *Autobiografia* de Inácio, há uma “antropologia literária”, pois há uma “autorrepresentação biográfica” de si mesmo como “literatura vivida” na medida em que faz uso do imaginário literário da novela cavaleiresca presente no vocabulário poético e na chave hermenêutica da própria conversão, como “alegorização do discurso cavaleiresco” transposta na analogia implícita entre “cavaleiro” e “peregrino”, em que o passado de “guerreiro” é uma “prefiguração mundana”, como um “estágio prévio” a uma “posterior plenitude cristã”.

Quando Inácio narra sua experiência de deixar a sua espada e seu punhal no altar de Nossa Senhora de Montserrat (uma nobre dama) para se vestir “alegoricamente” das armas de Cristo³⁸ (seu novo Rei) cenifica a mudança de identidade baseando-se nos efeitos identificatórios que o estilo das novelas de cavalaria deixa no santo, como uma “novela de cavalaria vivida”. Também em *Dom Quixote*, a cavalaria se transforma em “metáfora” como “cifra retórica” para uma narrativa do *Amadis* de modo identificatório. Esse “princípio de interiorização identitária”, segundo Wehr, é tributado à “narração inaciana” dos Exercícios Espirituais. Enquanto *narrativa de interiorização identitária* a finalidade dos *Exercícios* é atingir uma configuração autodirigida de um “novo eu” através da identificação com modelos cristãos, em vista de superar assim um eu “antigo e pecaminoso”. Em sua estrutura fundamental, o exercício inaciano visa uma ativação precisa da imaginação, a fim de “aumentar a intensidade da percepção interna de tal maneira que o sujeito e o objeto de representação se confundam”. Destarte, o exercício da imaginação de quem o pratica “se funda com o cenário evocado, assim como as pessoas que participam”, em uma “conversão imaginária”, das “percepções e sensações” das figuras centrais da literatura bíblica. Wehr acentua ainda que Inácio vê na “imaginação” a *evidentia* da retórica clássica como “presença do representado” em forma de “visão interior” e funciona como uma “visão da imaginação” que deve colocar dinamismo na imagem estática do cenário, convertendo-a a uma “sucessão dramática de cenas”. Deste modo através dos “diálogos em estilo direto” e “outros meios dramaturgicos” a *visão interior* “obtem o caráter de uma verdadeira ação teatral”, ou seja, uma representação que produz algo como uma ilusão de ótica. A “finalidade do efeito da imediatez sensorial” clarifica a “meta paradoxal da atividade representativa” de “transcender o *status* virtual de seus objetos e desta maneira proporciona à ficção uma ação verdadeira”. O que Inácio chama de “faculdades da alma”, Wehr apresenta como três fases da *narração inaciana*: a fase da *memória* é subordinada à percepção sensível e, portanto, onde se encontra a visão dos objetos, em que se passa em revista os objetos da meditação; na fase da *inteligência* tem lugar a investigação e a compreensão do observado por meio do entendimento; e a fase da *vontade*, “a mais alta das três capacidades da alma”, de acordo com Agostinho, em que estão subordinados os afetos,

³⁸ “Autobiografia”. In *Obras Completas*, 67-160; 97.

de modo que transcendendo as percepções sensoriais e o juízo do intelecto sobre elas, “se transformam em uma vivência puramente afetiva”.

Nesta “metamorfose” [sic], o “representado” obtém o *status* de “acontecimento verdadeiro”, de modo que quem exercita a meditação tem uma “vivência da representação interna” tal qual uma “testemunha imediata”, se “convertendo textualmente” em “mártir” e “o cenário representado se eleva por cima do mundo exterior”, de modo que a “experiência externa cotidiana se funde de modo permanente com o mundo sagrado da percepção interna”, resultando no fato de que “quem medita vive constantemente com e na história sagrada”. Deste modo, as “técnicas meditativas” inicianas são responsáveis por dois temas estruturais em Dom Quixote: a “troca de papel da figura principal” em que o leitor/exercitante passa a participar da cena, e consequentemente a isso, ocorre uma “contínua fusão do mundo cotidiano com o cosmos fictício” das novelas de cavalaria, como “meio de uma permanente identificação com o papel do cavaleiro”.

Assim, na narrativa do primeiro cavaleiro moderno, a literatura desempenha um papel de noviciado, ou seja, de interiorização do mundo contido nas letras, em que as leituras funcionam como uma “espécie de iniciação” que desperta no cavaleiro sua vocação (2011:59-60):

Enfim, tanto ele se engolfou em sua leitura, que lendo passava as noites de claro em claro e os dias de sombra a sombra; e assim, do pouco dormir e muito ler se le secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamento como de contendas, batalhas, desafios, ferimentos, galantarias, amores, borrascas e disparates impossíveis; e se assentou de tal maneira na imaginação que era verdade toda aquela máquina daquelas soadas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia no mundo história mais certa [...] Então, já rematado seu juízo, veio a dar com o mais estranho pensamento com que jamais deu algum louco neste mundo, e foi que lhe pareceu conveniente e necessário, tanto para o aumento de sua honra como para o serviço de sua república, fazer-se cavaleiro andante e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras e do exercício em tudo aquilo que lera que os cavaleiros andantes se exercitavam.

A alegoria teológica dos Exercícios inicianos é portadora do processo de identificação literária, que está presente em Cervantes em sua estrutura narrativa, e nesse sentido é que o *Dom Quixote* apresenta traços de uma *figura Christi* em uma transferência secularizada, porém salvaguardado enquanto forma de pensar (Marx,2008). Nesse mesmo sentido, a poesia escrita é uma expressão exterior e literária da poética interna da existência, em que a forma poética se dá como forma de nomear e provocar experiências internas.

4. A transubstanciação da existência na *Odisseia kazantzakiana*

Na *Odisseia* de Nikos Kazantzákis (1883-1957) os elementos da estrutura épica (personagens, cenários, mitos) são recuperados, porém incorpora os dramas modernos como o niilismo, a falta de esperança, a falência das instituições e o anseio de sentido de modo que há uma alteração definitiva no itinerário de Odisseu, pois volta a navegar quando constata

que Ítaca já não há, os valores já não são os mesmos, e tampouco os homens de Ítaca. Seus filhos agora vivem, pensam e agem como escravos de seus próprios interesses, e não se sentem impelidos ao dever da luta. Permanece o discurso, as leis, mas não o espírito dos gregos. Mesmo Penélope já não é a mesma, de duvidosa fidelidade, sendo agora, não a razão de sua volta, mas antes um motivo a mais para voltar a navegar, não podendo Ulisses responder ao insistente idealismo de Telêmaco. A ilha tão desejada tornara-se estreita e sufocante, um ícone niilista do passado, das ilusões e do desejo que morrera.

Voltar a *Navegar* em Kazantzákis pode ser lido como a aventura do indivíduo contemporâneo de encontrar um norte e dar sentido à própria vida, e ao mesmo tempo um elemento depurador das instituições em suas formas anacrônicas. A navegação é entrar no movimento do niilismo, como superação da forma com que os valores tradicionais levaram a Sociedade ao caos, até a consciência criativa. Este movimento é uma verdadeira *ascese* no qual Deus vai se mostrando, a fim de que se atinja o *übermensch*, o “humano do humano” (Kazantzákis, 1997, 35)³⁹. A jornada de Ulisses é antes de mais nada uma travessia interior entre o mistério abissal da origem até o mistério do fim da vida: “Viemos de um abismo de trevas; findamos num abismo de trevas: ao intervalo de luz entre um e outro damos o nome de vida”. Neste intervalo de luz que é vida, há duas forças antagônicas, a de nos fazer nascer a cada instante e a de nos fazer morrer a cada instante. A força da vida é “ascendente, rumo à síntese, à vida, à imortalidade”, a segunda é “descendente, rumo à dissolução, à matéria, à morte”, porém nenhuma das duas “correntes antagônicas” podem ser eliminadas, pois são “sagradas”. A poesia e a mística têm a missão de criar uma síntese da fragmentação da vida: “Cumpre-nos, então, ascender a uma visão que articule e harmonize estes dois prodigiosos impulsos sem princípio nem fim, e por ela regular o nosso pensamento e a nossa ação” (*ibid.*: 38).

O Ulisses *kazantzákiano* é um místico e seu périplo é um verdadeiro caminho de ascese. Em paralelo à composição de *Odisseia*, Kazantzákis escreve *Ascese – os Salvadores de Deus* (1927) onde está o itinerário espiritual da *Odisseia*, ou por assim dizer, a *Odisseia* interior, a *jornada interior* (Campbell, 1986: 27)⁴⁰ que inspira a *Odisseia* textual. A *Ascese* é a preparação para a disposição interior necessária para se reencontrar com o seu ponto de origem como *ethos* próprio, o seu modo de habitar o mundo, ou como diriam os medievais: “Tornar-te o que tu és”.

A *Preparação* para a viagem é constituída de três exercícios espirituais: 1) Ordenar a desordem; 2) Enfrentar a angústia; 3) Libertar-se da esperança simplória, para então, se pôr em *Marcha*, sendo guiado pela escuta do *Grito* de Des que o põe em movimento: “Alguém em mim, que está em perigo, ergue a mão e grita: “Salva-me!”. A *marcha* do poeta o transforma

³⁹ Optamos aqui em traduzir o *übermensch* nietzschiano normalmente apresentado como “além do humano”, para “humano do humano”, entendendo que *über* tem a idéia de pergunta pela essência, como “meta-humano”.

⁴⁰ “quando você abandona o mundo exterior e adentra o reino dos seres espirituais. Eles identificam cada pequeno estágio com uma transformação espiritual. Em suma, estão num lugar sagrado”.

em místico peregrino/navegante no desejo de responder ao Grito que vai sendo escutado de lugares cada vez mais abrangentes (eu, raça, humanidade, Universo) e identificado como voz de Deus, que emerge desses locais todos. A voz é um apelo de Deus que em tais lugares, agora teológicos, pede que o poeta se aproxime intimamente e ali manifesta um pedido: “Esmaga a ideia, liberta-O! Dá-lhe uma outra ideia, mais espaçosa, para morar”. A poesia tem a missão de salvar Deus do enclausuramento dos conceitos, estéreis ao egoísmo, ao conflito entre raças, impotente para unir a humanidade e insuficiente para identificar-se com o Universo (Kazantzakis, 1997:59-92). O poeta, por sua vez, por ouvir os apelos das profundezas da vida, é já um místico e consegue ouvir efetivamente o Grito de Deus no eu mais profundo, no clamor da história de seu povo, na humanidade que subsiste para além das diferenças e no Universo que pede seu reconhecimento como aquele permite existir a vida. No último estágio, o poeta contempla a *Visão* deste profundo Mistério. Ali contempla a luta entre a morte e o sofrimento que empurra para baixo e o amor que o incita a subir, continuando a jornada: “Deus luta dentro de cada coisa”. A essência de Deus é a “dor”, mas também e mais ainda a “LUTA” [sic], como combatente da corrente antagonica da vida, pois a dor não é um “Monarca absoluto”, e pode ser vencida. O poeta e o místico, fundidos em um só, são os *salvadores de Deus* porque permitem a visão de um Deus que nunca se ausenta ou cessa de nos impulsionar a lutar. O poeta deve *transsubstanciar* Deus em poesia: “Aquilo que vives durante o êxtase jamais o poderás pôr em palavras. Não obstante, esforça-te o tempo todo. Com mitos, comparações e alegorias, com palavras comuns ou raras, com gritos e rimas, procura dar-lhe carne, exprimi-lo!” (*ibid.*: 105).

A poesia é a preparação para a *salvação de Deus* que ocorre plenamente na ação concreta consciente da luta antagonica, pois “a forma última, a forma mais sagrada da teoria é a prática”:

A ação é a porta mais larga para a libertação. Somente ela pode dar resposta às perguntas do coração. Ela encontra o caminho mais curto entre as muitas e tortuosas voltas da mente. Não apenas encontra como abre caminho, vencendo à direita e à esquerda a resistência da lógica e da matéria (*ibid.*: 109-110).

A salvação de Deus pede a salvação humana “lutando, criando, transfigurando a matéria em espírito”, não sendo a essência da ética salvar o ser humano, mas salvar Deus no ser humano, deixá-Lo livre para agir e inflamar a *Chama*, pois “não combateremos nossas paixões sombrias com virtudes tranquilas, anêmicas, neutras, acima delas. E sim com paixões ainda mais violentas”. Para isso é necessário “ajudar Deus”, sufocado no coração humano, “a libertar-se”, esse “Sopro gigantesco que escravizado, luta por libertar-se”. Os exercícios espirituais do poeta místico devem *transsubstanciar* a força antagonica da ilusão da matéria em consciência e esta, em liberdade. Quanto maior a consciência maior a possibilidade da liberdade. A transsubstanciação é quando o “eu” e “Deus” se tornam um. Salvar Deus é salvar o amor, a justiça, a bondade, a solidariedade, os desejos mais profundos do abismo do coração humano.

Navegar é transsubstanciar a existência, e purificar-se do esquecimento daquilo que dá sentido à vida. Ao sair de Ítaca, se dirige ao Egito, navegando pelo Nilo para ali fazer então

seu retiro espiritual; anseia fundar a “*Cidade ideal*”, porém mal acaba de erguê-la um terremoto a desaba, sem encontrar um terreno sólido, pela condição de *Fratricídio* da Cristandade (Kazantzákis, 1964: 244):

Você me pergunta quem eu sou? Eu te digo tudo em um pequeno instante; Eu sou ansioso para atingir o principal! Eu era diácono-para-bispo. Eu fui educado em direção de episcopar a mim mesmo. Mas eu vi muitas coisas – minha mente se abriu. A palavra de Cristo foi degradada, Sua mensagem sobre a terra foi enfraquecida, nós seguimos somente as pegadas de Satanás deixadas na lama – As palavras de Cristo foram invertidas:

Bem-aventurados os enganadores do espírito, para eles é o Reino dos Céus

Bem-aventurados são os violentos, para eles será a herança da terra.

Bem-aventurados são eles que têm fome e têm sede depois da injustiça

Bem-aventurados são os sem misericórdia

Bem-aventurados são os impuros de coração

Bem-aventurados os fazedores de guerra.

Esses são os que eu chamo de cristãos hoje.

De lá, se dirige para a África, e com o sofrimento do povo vai se libertando das ilusões de como entendia a fé, as virtudes, a justiça e o modo como lia a vida. Encontra dois pescadores negros, um mais velho, amargurado com os homens e já não acredita que possa ser feito algo no mundo, símbolo da cristandade decadente, e um novo, como expectativa de um novo cristianismo e tem como imperativo amar os demais, sem se importar se será correspondido ou não, mas deve simplesmente amar, como se deve simplesmente lutar na *Ascese*. A jornada do Ulisses kazantzakiano encerra no Pólo Sul, e parece seguir os passos da *Ascese* desejando tornar-se um com Ele, viver a comunhão, indo ao encontro da última transubstanciação que é a morte. A morte é o modo como Deus toca o humano, pois só Deus pode transubstanciar a morte em vida. O Toque de Deus convida a morte da ilusão para a liberdade da consciência e a transubstanciação de tornar-se um com ele, desprendendo-se da matéria. A busca do significativo para além do significado da *Aletheia* – a verdade des-velada do véu do significado (Dombrowski, 1997: 27-39): “Bem-aventurados os que te libertam, unem-se a ti e dizem: Eu e Tu somos um!” (Kazantzákis, 1997: 150). E assim conclui sua viagem quando o Sol se intensifica e não permite enxergar o Iceberg em que colide. Mas antes disso, já está livre das mediações para se encontrar diretamente com Ele, libertando-o talvez da última ideia: “Eu não quero tomar o vinho, nem comer o pão – hoje eu vi meu amado desaparecer como um pensamento encolhido” (Kazantzákis, 1967, Epilogue, XXIII).

Conclusão

A *teologia dos quatro sentidos*, como chamou Henri de Lubac, é portadora de um pensamento poético teológico, em que o sentido anagógico, está contido no elemento literário (sentido literal), transposto para uma outra forma de “poema-imagem” a fim de que permaneça sua *marca*

de beleza [caligrama] em outro universo simbólico, permitindo assim que o modo de agir seja significativo, pois o belo manifesta a então “incompreensível bondade”, que assumida conduz à dimensão unitiva, que consolida a *imitatio* da divindade. Esse caminho do sentido visa a “contemplação da profundidade” do Mistério, enquanto desdobra-se em um infinita variedade de formas, sem deixar de participar da forma substancial do *Logos* devido ao seu *excesso de sentido*, e sendo assim de Sua natureza mistérica, pois “a Escritura é como o mundo: indecifrável em sua plenitude e na sua multiplicidade de sentidos”, uma “floresta de significado infinito”, “verdadeiro labirinto”, “céu profundo”, “abismo insondável”, “mar imenso”, “velas enfunadas”, “oceano de mistério” porque as Escrituras em sua forma literária são “capax Spiritus Dei” (Lubac, 1959:119-121).

Tal visão não contrasta com a necessidade de uma imagem de Deus que não seja contraditória. Nesse sentido o pensamento poético pode ser um corretivo ontológico, sobretudo para o *sic et non*⁴¹ da escolástica tardia, desde que se admita que o *Logos é maior que a lógica*, e que admite uma *discors concordia* que só se resolve no infinito, ou ainda, em Deus, podendo expressar a Beleza única na multiforme epifania de sentido, orientada para a justiça e para o amor. A ordem projetada na abstração metafísica, nasce ao contrário, nas teografias, do dissídio (Jellamo, 2005:139), de modo que exatamente no conflito, se exige uma mudança de *pathos* para se atinja uma mudança de práxis, sendo o mito uma *exempla* ou *forma* do *pathos*. A santidade, chamada glorificação na teologia ortodoxa, atinge seu ponto de encontro na dimensão teândrica da densidade do *Logos* cristão, enquanto a glorificação de Deus acontece pela glorificação do humano: *Gloria Dei, homo vivens*. Assim, a *Odisseia* kazantzakiana parecer corrigir a crítica levinasiana na medida que o mito de Ulisses kazantzakiano ocupa o movimento do mito de Abraão, de não voltar ao mesmo [Ítaca], mas se aventurar aos apelos da vida, face ao rosto desconhecido do outro, como caminho de transcendência (Levinas, 1974:43-45), no qual a poesia é a virtualização do outro, como exercício da autêntica santidade, uma vez que “somente é autêntica poesia lá, onde o ser humano se depara radicalmente com o que é ele mesmo”, e é deste modo que “o autêntico cristianismo e a autêntica poesia possuem uma afinidade íntima” (Rahner, 1962:451)⁴².

Bibliografia

1. Livros

ALIGHIERI, Dante (2010). *A Divina Comédia*. Texto bilíngue. São Paulo: Editora 34.

AMADIS DE GAULA (1992). Col. Textos Literários. Lisboa: Serra Nova.

ARISTÓTELES (2002). *Metafísica*. Texto em grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 3 v.

AUBRETON, Robert (1968). *Introdução a Homero*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

BOCCACCIO, Giovanni (1995). *Trattatello in Laude de Dante*. Collana: Ed. Garzanti.

⁴¹ Trad. do latim: “exatamente assim [sic] e não assim [non].

⁴² Cf. “wirklich großes Christentum und wirklich großes Dichtung haben eine innere Verwandtschaft”.

- CAMPBELL, Joseph (1986). *O Poder do Mito*. Editora Palas Athena.
- CLÉMENT D'ALEXANDRIE (1931). *Les Stromates* I. Col. Sources Chrétiennes, vol. 30. Paris: Editions du Cerf.
- (1954). *Les Stromates* II. Col. Sources Chrétiennes, vol. 38. Paris: Editions du Cerf.
- (1960). *Le Pédagogue* I. Col. Sources Chrétiennes, vol. 70. Paris: Editions du Cerf.
- CURIAL E GUELFA (2011). *Anônimo do Século XV*. Tradução e notas de Ricardo Costa. Santa Barbara: University of California/eHumanista Editorial.
- HARNACK, Gustv Adolf (1964). *Lehrbuch der Dogmengeschichte – Vol III*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- JELAMO, Anna (2005). *Il Camino di Dike: L'idea di giustizia da Omero a Eschilo*. Roma: Donzelli Editore.
- KAFKA, Franz (s.d.). *A Metamorfose*. Belém: Universidade da Amazônia.
- (1904) “Carta a Oscar Pollak”. In (1983) *Obras Completas*. Lisboa/Madrid: Editorial Teorema-Visión Libros.
- KANT, Immanuel (1959). *Crítica da Razão Prática*. São Paulo: Brasil Editora.
- KAZANTZÁKIS, Nikos (1964). *Fratricides*. New York: Simon and Schuster.
- (1997). *Ascese – Os Salvadores de Deus*. São Paulo: Editora Ática.
- (1967). *The Odissey – A Modern Sequel*. New York: Simon and Schuster.
- LEVINAS, Emmanuel. (1964). *En Decourrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris: Vrin.
- LEWIS, C.S (2002). *The Discarded Image – An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOWTH, Robert (1995). *Lectures on the sacred poetry of the Hebrews*. Routledge: Thoemmes Press.
- LUBAC, Henri de (1959). *Exégèse Médiévale – Les quatre sens de l'Écriture - Première Partie I*. Aubier: Editions Montaigne.
- MARX, Walter (2008). *Transfer des Sakralen - Die Säkularisierung christlicher Denkformen, Motive in Cervantes' Don Quijote*. Frankfurt: Lang.
- MIGUEL DE CERVANTES (2011). *O engenheiro fidalgo D. Quixote de La Mancha*. 6ª ed. texto bilíngue. São Paulo: Editora 34.
- NESTLE, Wilhelm (1987). *Historia del Espíritu Griego: Desde Homero hasta Luciano*. Barcelona: Editorial Ariel.
- NIETZSCHE, Friedrich (2009). *Also Sprach Zarathustra – Ein Buch für Alle und Keinen*. Norderstedt: GRIN Verlag.
- NUNES, Ruy Afonso C. (1978). *A Ideia de Verdade e a Educação*. São Paulo: Editora Convívio.
- OVÍDIO (2003). *Metamorfoses*. Trad. Vera Lucia L. Magyar. São Paulo, Madras.
- PLATON (1966). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- ROSSI, Luciano (1979). *A Literatura Novelística na Idade Média portuguesa – Col. Biblioteca Breve, nº 38*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa/Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand.
- RÚPEREZ, Ángel (2007). *Sentimiento y Creación – Indagación sobre el origen de la literatura*. Madrid: Editorial Trotta.
- SAN IGNACIO DE LOYOLA (1982). *Obras Completas*. Col. BAC, n. 86. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SCHÖKEL, Luis Alonso (1963). *Estudios de Poética Hebrea*. Barcelona: Juan Flors, Editor.
- TOMÁS DE AQUINO (2001). *Suma Teológica*. Vol. I: I Parte (questões 1-43). São Paulo: Edições Loyola,.
- (2006). *Suma Teológica*. Vol. VI: II Seção da II Parte (questões 57-122). São Paulo: Edições Loyola.
- VICO, Giambattista (1988). *Princípios de uma Ciência Nova – Acerca da Natureza Comum das Nações*. Col. Pensadores. São Paulo.

2. Artigos ou Capítulos de Livros

- COSTA, Ricardo da (2012). “Uma joia medieval no alvorecer do Humanismo: a novela de cavalaria *Curial e Guelfa* (século XV)”. In MONGELLI, Lênia Márcia (org.). *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*. São Paulo: Humanitas, 539-549
- LOPES, Graça Videira (1992). “Geografias Imaginárias: Espaço e Aventura no *Amadis de Gaula*”. In GODINHO, Helder (org.). *Imagens do mundo na Idade Média*. Lisboa: ICALP, 207-213.
- RAHNER, Karl (1962). “Das Wort der Dichtung und der Christ”. In *Schriften zur Theologie: Band IV – Neuere Schriften*. Zürich/Köln: Benzinger Verlag Einsiedeln.
- VILLAS BOAS, Alex (2011). “Entre a Teografia e a Teologia”. In *Teografias I – Sentimento Religioso e Cosmologia Literária*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 267-287.
- (2012a). “O pecado das origens e a busca de sentido – antropologia comparada da narrativa de Adão e Eva entre a perspectiva de Machado de Assis e a Literatura Javista”. In *Teografias II – Gramáticas da Criação: Adão e Eva e outros mitos*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 109-129.

3. Artigo publicado em revistas científicas

- MACEDO, Cecília C. C. (2007). “Neoplatonismo e Aristotelismo no Hilemorfismo Universal de Ibn Gabirol (Avicébron)”. *Veritas* 52, 3, Porto Alegre: PUC-RS, 132-148.
- SANTOS, Elaine Cristina Prado dos (2010, jul.-dez.). “Estrutura narrativa, o estado da questão: nas *Metamorfoses* de Ovídio”. *Todas as Musas* 02, 01, 188.
- BRITO, Leyla Thais (2011). “Mors et A-mor: a dualidade Amor-Morte nas *Metamorfoses* de Ovídio”. *Diversidade Religiosa* 1, 1. Paraíba: UFPB.
- VILLAS BOAS, Alex (2012b). “A ideia de *poiésis* na Teologia Cristã”. *Teoliteraria* 2, 4.
- VAZ, Henrique C. Lima (2000). “Esquecimento e Memória do Ser: Sobre o futuro da Metafísica”. *Síntese – Revista de Filosofia* 27, 88. Belo Horizonte: FAJE, 149-163.
- WEHR, Christian (2012). “Imaginación – Identificación – Imitación: Don Quijote, Ignacio de Loyola y la espiritualidade jesuítica”. In *IV Colóquio Internacional de Literatura e Teologia*, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo (CD-ROM).

.....

RESUMO

O presente trabalho tem como *objeto material a busca de sentido da vida* a partir da construção de uma *teopatodiceia*, no qual a teologia é vista como pergunta pelo sentido [*logos*] de Deus [*Theós*] na busca de sentido humana, por meio daquilo que chamamos de pensamento poético teológico, como forma de desvelamento de sentido, ou ainda, o elemento existencial das fórmulas teológicas, por um empréstimo de pensamento da Literatura.

ABSTRACT

The aim of this present research is to examine *the meaning of life* as a Theopathodicy. This theoretical construction results from the Theology's openness to issue understanding as *theo-logy* in the query about the *meaning* [*logos*] of God [*Theós*], in the human search for meaning, and thus resulting in what we call poetic theological thought as a way of uncovering meaning, as well as a proper way to make explicit the existential element of theological formulas for a thinking loan of Literature.

OUTROS ESTUDOS





Literatura e Religião

PALAVRAS-CHAVE: literatura, religião, retórica, metonímia.

KEYWORDS: literature, religion, rhetoric, metonymy.

1. Limites

Literatura – território livre cujas fronteiras, mais que nunca imaginárias e nem sempre bem demarcadas, permitem se confunda seu âmbito (e limites) com outras formas de conhecimento humano. Às vezes até as mais antípodas. Bastaria lembrar, na segunda metade do século XIX, a falaciosa e equívoca pretensão nutrida pela Literatura dita naturalista de tornar-se Ciência: “Visto que a Medicina, que era uma arte, está se tornando uma Ciência, por que a própria Literatura não se tornaria uma Ciência, graças ao método experimental?” – considerava Zola num ensaio-manifesto intitulado “O Romance Experimental” (Zola, 1982: 55). Sob tal anseio a Literatura pôs avental, estudou compêndios de psicofisiologia, tomou a pena por bisturi e dissecou as enfermidades morais da burguesia. Criava-se, então, a partir de exceções clínicas, o romance experimental. Ficção com sérias pretensões a registro no Conselho Regional de Medicina.

Em verdade, poder-se-ia dizer, sem ferir a tecla do exagero, que desde sempre a Literatura tem sido uma zona franca de comércio e intercâmbio com outros segmentos da Cultura e com outras formas de conhecimento da realidade. Em vista disso, caberá a este ensaio tratar de algumas relações, ora litigiosas ora ecumênicas e fraternas, entre essas duas formas de conhecimento da realidade que são a Religião e a Literatura.

Claro que, pela amplidão dos territórios aqui tocados, minha incursão deveria restringir sua zona de acesso. Limitar-me-ei, portanto, à religião cristã, e mais especificamente à religião católica, e a autores e obras da Literatura Portuguesa.

Não se deve ler nas balizas do ensaio nenhuma discriminação religiosa ou literária. A limitação aqui proposta se deve, de um lado, ao curto alcance do engenho e arte do ensaísta; de outro, impunha-se a consideração de que, por mais extensa que fosse a paciência de quem lesse ou o saber de quem escrevesse, só por milagre caberia na angústia de um ensaio

os volumes de uma biblioteca. Assim, ao ter que delimitar ambos os campos, optei por uma manifestação religiosa mais próxima de nossa experiência com o divino e o sagrado, admitindo que o Catolicismo seja a religião quantitativamente dominante no Brasil. Quanto à Literatura, fui em demanda de uma que também fosse mais aparentada com (ou mais vizinha de) nossa experiência estética e em que se revelasse mais nítida ou marcante a contiguidade, quando não a fusão, com o Catolicismo. Assim, a Literatura Portuguesa, em grande parte de suas manifestações tão cheia de uma religiosidade muitas vezes beata, impôs-se.

2. Itinerário

Feito este intróito ao altar do tema, inicio como manda o rigor do figurino em que se revestem os textos aqui trazidos à guisa de ilustração. Começo invocando as desterradas Musas do Olimpo, para que me deem um som alto e sonoro, além de luzes e imagens capazes de me guiarem os passos à coroação desse espinhoso tema. E, como bom brasileiro, aproveito o ensejo para manifestar nosso decantado sincretismo religioso, invocando também – como ensinavam os pregadores do século XVII luso-brasileiro – a inspiração de Maria Santíssima, sem cuja assistência meu discurso humano não consubstanciaria as propriedades de luz (da doutrina) e calor (dos afetos), inerentes ao Verbo divino.

Não se pense que o ensaísta, posto a invocar furiosamente Musas do Olimpo de permeio com a Virgem Maria, é doido varrido ou por varrer do convívio dos sensatos.

Em verdade vos digo, caros irmãos e irmãs em Cristo, que esta invocação aparentemente disparatada contém o mote e os aspectos que pretendo desenvolver em torno do conúbio Literatura/Religião. Invocando as desterradas Musas do Olimpo, intento sugerir que não poucas vezes a Religião, perdida ou negada sua sacralidade, serve de mero recurso retórico para uma obra ficcional ou poética. Com minha invocação à Virgem Maria, a pedir-lhe que transfunda neste discurso as propriedades de Luz e Calor do Verbo divino, tenciono insinuar que a Religião tanto pode ser tema de uma obra de arte literária, como pode a Religião servir-se de expedientes literários para mais persuasivamente inculcar sua doutrina. Ou, à luz de uma equação mais didática que adentre os olhos e ouvidos da mente: num primeiro passo, veremos a Literatura servindo-se da Religião, a usá-la como tema ou recurso retórico; num segundo momento, teremos a Religião a servir-se da Literatura como veículo expressivo de seus ensinamentos; por fim, a fechar a trindade deste ensaio, demarcarei a zona fronteira em que Literatura e Religião confundem seus limites para imediatamente se distanciarem, bifurcando-se. Percorramos, pois, passo a passo, as estações do itinerário proposto.

3. Primeira estação: a Religião na Literatura

Ilustração de como a Religião pode servir de tema à Literatura oferece-nos *A Relíquia*, de Eça de Queiroz. Publicado em 1887, o livro intenta desnudar a hipocrisia religiosa do beatismo farisaico e revelar a origem do Cristianismo.

Enfocando no sonho da personagem Teodorico/Raposão a paixão de Cristo, segundo uma perspectiva sociopolíticoeconômica, o intuito – aparentemente único – de Eça de Queiroz seria desmistificar e demitificar o Cristianismo, que, na óptica da narrativa, nasce do “descarado heroísmo de afirmar, que, batendo na terra com o pé forte ou palidamente elevando os olhos ao céu, cria, através da universal ilusão, ciências e religiões” (Queiroz, s.d: 331). A Ciência, encarnada no sonho do protagonista por um sábio alemão chamado Topsius, conduz Teodorico a uma singular revelação: uma afirmação falsa – a de que Cristo ressuscitara, quando na verdade o cadáver fora retirado da gruta por seus prosélitos – cria uma nova religião, o Cristianismo. Mentira em sua gênese, a religião cristã haveria de deteriorar-se em carolice hipócrita, tornada preciosa antiqualha, fonte de lucro e exploração de novos vendilhões do templo: os beatos cujo comércio espiritual com a Divindade se fazia através de uma religião ritualística e supersticiosa. O Cristianismo é a relíquia a que, metonimicamente, alude o título.

Ocorre que o cientificismo iconoclasta de Eça de Queiroz destrói a própria tese defendida. Se é, como o afirma o parágrafo final do livro, o descarado heroísmo de afirmar que cria, através da ilusão, Ciências e Religiões – a verdade científica queiroziana acerca da origem do Cristianismo também resulta daquele *descarado heroísmo de afirmar*, dado como responsável pela gênese de qualquer Religião ou mesmo Ciência.

A escolha de *A Relíquia* para ilustrar como a Religião pode servir de tema à Literatura não foi fortuita. Ditou-a a ideia deste ensaio: a da Literatura como território livre cujas fronteiras, abertas ou elásticas, se estendem a outros domínios. No caso de *A Relíquia*, a Literatura, ao servir-se da Religião como tema e do método experimental como verruma crítica, nutre a pretensão de transformar-se em epistemologia –, ou seja, instrumento crítico da Filosofia na aferição dos fundamentos lógicos, do valor e alcance dos princípios, hipóteses e resultados das ciências constituídas; ferramenta, portanto, capaz de pôr em xeque o substrato de verdade que possam ter duas formas de conhecimento da realidade, como a Religião e a Ciência¹.

Para exemplificar como a Religião, dessorada ou perdida sua substância, pode servir de mero recurso retórico numa obra de arte literária, chamo a atenção para *Os Lusíadas*. Em sua epopeia, a fim de tornar mais legível e aprazível a monótona viagem de Vasco da Gama a caminho das Índias, Camões transforma a mitologia não só em substrato de perífrases, comparações e símiles, a equiparar os feitos façanhudos e cavaleirosos dos “segundos argonautas” aos heróis greco-latinos. A mitologia serve-lhe também de motivo (na acepção retórica de “aquilo que move a ação”) da intriga: os obstáculos enfrentados por Vasco da

¹ Em *A Relíquia*, mais um exemplo das fronteiras fluidas da Literatura: ei-la, agora, ao arvorar-se em epistemologia, confundindo-se com a Filosofia... Não menos fez Alberto Caeiro, ao questionar em seus poemas seja possível apreendermos e traduzirmos em palavras a verdadeira realidade dos seres e coisas. Mas isso são contos para outras páginas.

Gama durante a viagem são atribuídos à intervenção divina. Particularmente, ao conflito que Baco, contrário aos desígnios portugueses, trava com Vênus, a medianeira responsável pelo bom sucesso da armada portuguesa. E, como se não bastasse, mais uma função exerce a mitologia na urdidura ideológica do poema. No Canto IX, âmbito do episódio da Ilha dos Amores, vemo-la a alegorizar o triunfo renascentista do homem sobre a Natureza – façanha que tem o condão de alçar o ser humano à condição de semideus:

Que as ninfas do oceano, tão fermosas,
Tétis e a ilha angélica pintada,
Outra cousa não é que as deleitosas
Honras que a vida fazem sublimadas.
Aqueles preminências gloriosas,
Os triunfos, a fronte coroada
De palma e louro, a glória e maravilha:
Estes são os deleites desta ilha.

Que as imortalidades que fingia
A antiguidade, que os ilustres ama,
Lá no estelante Olimpo, a quem subia
Sobre as asas ínclitas da Fama,
Por obras valerosas que fazia,

.....

Não eram senão prêmios que reparte,
Por feitos imortais e soberanos,
O mundo co'os barões que esforço e arte
Divinos os fizeram, sendo humanos.
Que Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte,
Enéias e Quirino e os dois Tebanos,
Ceres, Palas e Juno com Diana,
Todos foram de fraca carne humana. (IX, 89-91)

Sob a égide do Catolicismo tridentino e em perfeita consonância com os dogmas da Igreja católica, a Mitologia, destituída de sua sacralidade religiosa (as estrofes acima citadas contêm a teoria de Evêmero, para quem todos os deuses da mitologia não passam de mortais, divinizados apenas pela natureza façanhuda e heróica de seus cometimentos e realizações), destituída de sua sacralidade religiosa, dizia eu, a Mitologia só serve para tornar os versos mais belos, reduzida, portanto, a mero expediente retórico:

“... porque eu [Tétis], Saturno e Jano,
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,
Fingidos de mortal e cego engano.
Só para fazer versos deleitosos
Servimos...” (X, 82)

4. Segunda estação: a Literatura na Religião

Tendo ilustrado, através de *A Relíquia* e de *Os Lusíadas*, como a Literatura pode servir-se da Religião como tema ou recurso retórico, podemos transitar para o segundo termo do binômio aqui proposto. Examinemos como a Religião se serve de expedientes literários para mais persuasivamente divulgar sua doutrina.

Nesse capítulo ninguém mais talhado para oferecer-se como exemplo que o oratoriano Manuel Bernardes. Por trinta e quatro anos esse padre exercitou a coerência de ser vida e exemplo da ascese cristocêntrica que doutrinava em seus escritos. Particularmente em dois títulos de sua extensa obra (*Estímulo prático para seguir o bem e fugir o mal* e os cinco volumes de *Nova floresta*) Bernardes explora a narração de casos maravilhosos e miraculosos, para mais persuasivamente divulgar o cristocentrismo de sua doutrina ascética. *Exempla-moralidade* chamam-se estes *causos* marcados pela intervenção, ora furiosamente punitiva ora amorosamente redentora, da Divindade. Com esses contos, entremeados de comentários que extraíam ensinamentos religiosos da situação narrada, a doutrina descia de sua condição de abstração especulativa ou teológica para a vida aqui e agora, aproximando-se do fiel. A verdade religiosa vestia-se da fantasia literária para mais eficazmente exercer sua função catequética.

Duas propriedades persuasivas abrigavam e exercitavam os *exempla-moralidade*. Em primeiro lugar, reduziam a especulação teológica a uma dimensão mais simples e popular, pondo a doutrina ao alcance da capacidade e inteligência do ouvinte e/ou leitor. “Contai-me destes casos muitos; porque são Teologias que entendo melhor e me delectam, e ficam na memória.” – confessa um fiel em diálogo travado com um padre noutra obra de Bernardes, intitulado *Pão partido em pequeninos*. Uma vez que, ensina Bernardes, “os exemplos nos ficam mais impressos na memória do que as Escrituras” (Bernardes, 1733: 495), servia-se o oratoriano à farta dos *causos* maravilhosos, fundindo o ensinar ao deleitar. Como se percebe – e aí está a segunda propriedade persuasiva dos *causos* –, os *exempla-moralidade* podiam substituir as Escrituras, porque eram o cumprimento no plano terrestre e humano dos ditames sagrados. Baixava a doutrina ao plano da experiência fenomênica, oferecendo-se viva ao exame e consideração do ouvinte e/ou leitor.

O recurso ao expediente retórico-persuasivo representado pelos *causos* de proveito e exemplo ilustra a maneira mais simples de como o arsenal literário pode estar a serviço da doutrina religiosa. Caberia aqui uma pergunta incômoda: por que servir-se a Religião de expedientes literários como veículo de ensinamentos teológicos e morais? O padre Manuel Bernardes já nos deu parte da resposta: expedientes literários e retórico-persuasivos constituem-se em veículo mais adequado e/ou convincente para o esclarecimento e/ou convencimento do fiel. E isso ocorre porque tais expedientes literários tornam mais acessível, insidiosa e agradável tanto a complexidade como o caráter abstrato ou a sensaboria da doutrina.

Completar-se-ia a resposta à pergunta – por que a Religião se serve da Literatura – com a consideração de uma identidade essencial que aproxima e irmana os discursos literário e

religioso. Onde residiria essa identidade essencial? Na circunstância de o discurso divino, inscrito nas Sagradas Escrituras ou na realidade natural e fenomênica, ser artístico por excelência. Ambos os discursos, o literário e o religioso, comungam seja do mítico poder genésico – Verbo deflagrador da realidade – seja da essência metafórica e motivada dos signos empregados.

A exemplo de todo bom autor (e criador), Deus revela-se, na pena de seus profetas e evangelistas, um artífice da palavra, manifestando artística consciência no emprego e manipulação do signo linguístico (para não falarmos no discurso da Natureza, da realidade fenomênica). O Padre Antônio Vieira, hábil intérprete das letras divinas, é quem nos adverte num de seus sermões: “Uma das maiores excelências das Escrituras divinas é não haver nelas nem uma palavra, nem sílaba, nem ainda letra que seja supérflua ou careça de mistério” (Vieira, 1945: IV, 46-47). Assim sendo, para determinar o(s) sentido(s) de um texto sagrado é preciso – à imagem e semelhança do que ocorre no processo de análise e interpretação literária – observar atentamente cada palavra, cada forma flexionada, cada parte ou sílaba da palavra, além da ordem e disposição dos vocábulos na oração, das orações nos períodos e/ou parágrafos. Segundo os exegetas bíblicos, seja semântica ou sintaticamente, nada é gratuito, arbitrário ou imotivado na palavra e discurso divinos. Para decodificar a metafórica linguagem divina, teólogos e intérpretes realizam um trabalho de análise e interpretação literária. Observe-se, por exemplo, a análise estilística a que se entrega Vieira, a fim de captar o recôndito significado inscrito pela Divindade num trecho do Evangelho de S. João (VI, 57), a tratar do mistério da Eucaristia:

Qui manducat meam carnem, et bibit meum sanguinem, in me manet, et ego in illo. Quem come o meu corpo, e bebe o meu sangue (diz Cristo) está em mim, e eu estou nele. [...] Reparo muito nesta duplicação de termos: ele em mim, e eu nele. Se Cristo na Comunhão pretendia somente unir-se conosco, um destes termos bastava e o outro era supérfluo. Provo [...] Pois se para explicar a união que há entre Cristo e o que comunga, bastava qualquer destes termos, por que os dobra e multiplica Cristo? Por isso mesmo. Dobra Cristo e multiplica os termos, porque também a união se dobra e se multiplica. Se a união fora uma só, bastava dizer: *In me manet* ou *ego in illo*; mas diz: *in me manet, et ego in illo* duplicadamente, para significar as duas uniões que obra naquele mistério: uma união imediata com que nos unimos a Cristo, e outra união mediata, com que mediante Cristo nos unimos entre nós. (*ibid.*: IX, 96-97)

Como se depreende, utilizando, seja do ponto de vista semântico ou sintático, uma linguagem metafórica e polissêmica por excelência (na medida em que o mundo concebido como múltiplo reflexo do Verbo rompe a arbitrariedade *Significante/Significado* dos signos inscritos na Natureza ou nas Escrituras), o discurso da Divindade aproxima-se, inclusive pela consciência e acuidade artesanal, do literário. E nós nos aproximamos daquela zona fronteira em que os limites da Religião e da Literatura se tocam para em seguida apartarem-se.

5. Terceira estação: o Verbo por fazer-se Carne

Que zona fronteira é essa, ao mesmo tempo de encontro e distinção dos territórios religioso e literário?

O âmbito de um mistério basilar do Catolicismo – o da transubstanciação do Verbo em carne. É no mistério do *Verbo caro factum*, do Verbo feito carne, que as fronteiras da Literatura e Religião se encontram, para, concomitantemente, demarcarem e distinguirem os terrenos que lhe são próprios.

Sabe-se que o mistério fulcral da doutrina católica é o da encarnação: o Verbo feito carne. Assim o ensinou o próprio Deus enviando seu Filho e Nele encarnando-se. Deus, nas Escrituras, é o Verbo; Cristo é o Verbo feito carne. Ou seja, Deus, como Verbo, é *significante* cujo *significado* está encarnado e corporificado em Cristo. Verbo, Deus é *significante* cujo *significado* só se realiza em quem encerre seus ensinamentos e doutrina – do contrário, será letra morta, muda, por cumprir-se.

O que está o Verbo a troar nas Escrituras se não que alguém O encarne, vivenciando-lhe a doutrina? Para que se cumpra o mistério basilar do Catolicismo é preciso, portanto, que o Verbo, a Escritura, a doutrina (sinonímicos na concordância) se torne carne e se corporifique no homem. Do contrário, o Verbo, predicativo por natureza, estará enclausurado numa estéril intransitividade, não passando de *Significante* à procura de seu *Significado* no homem ou na realidade fenomênica.

A Contra-Reforma, seja ao servir-se da arte pictórica seja ao encarecer a necessidade de a Igreja formar pregadores capazes de convencer e comover pedras, manifestava aguda consciência de que a religião católica, para cumprir seu mistério e objetivo de Verbo feito carne, encontraria na pintura e mais particularmente na Literatura, graças aos seus recursos retórico-persuasivos, os meios mais adequados e eficazes para cumprir-se e realizar-se.

E o que é mais significativo nessa relação entre a Religião e a Literatura: o Verbo, em sua ânsia de tornar-se carne, cumpre-se e realiza-se, como realidade ôntica, corporificado numa figura literária chamada metonímia – tropo que se funda numa interação de causa e efeito e/ou de lógica contiguidade, que permite(m) identificar e nomear um ser com e por outro. Assim (quem não o sabe?) tomamos uma cerveja pela marca (Brahma, Kaiser, etc.), um vinho (do Porto), *champagne* ou *cognac* por sua origem demarcada. Graças à metonímia é que tomamos ou identificamos um compositor por sua música (ouvir Bach, Vivaldi). É por intermédio da metonímia que “lemos” um autor por sua obra. Deste ângulo, é na metonímia que a literatura doutrinal de cunho religioso encontra sua razão de ser e existir.

A doutrina católica – ousaria dizer que toda e qualquer doutrina religiosa – quer ser metonímia: deseja que seus ensinamentos, encarnados e corporificados, sejam “lidos” na vida e exemplo do homem. Não é por acaso que a primeira regra persuasiva de um bom doutrinador religioso é ser vida e exemplo, é ser compêndio vivo da doutrina que divulga. “Viram

os ouvintes em nós o que nos ouvem a nós, e o abalo e os efeitos do sermão seriam muito outros” – diz Vieira, um lídimo representante da milícia contra-reformista.

Com quem os pregadores e doutrinadores aprenderam que a primeira regra persuasiva é ser metonímia? Com o próprio Deus, responde Vieira:

Quis Deus converter o mundo, e que fez? – Mandou ao mundo seu filho feito homem. Notai. O Filho de Deus, enquanto Deus é palavra de Deus, não é obra de Deus: *Genitum, nom factum*. O Filho de Deus, enquanto Deus e Homem, é palavra de Deus e obra de Deus juntamente: *Verbo caro factum est*. De maneira que até de sua palavra, desacompanhada de obra, não fiou Deus a conversão dos homens. (*ibid.*: I, 30)

Não é por acaso, pois, que o Padre Manuel Bernardes num de seus sermões (“Prática na Dominga Segunda da Quaresma”) considera Cristo a corporificação da metonímia, dizendo “que a humanidade de Cristo Senhor nosso é livro” que “se abriu na estante da Cruz para poder ser lido publicamente”. Cristo é livro aberto na cruz porque sua vida compendia e encarna a doutrina. Podemos ler Cristo, livro aberto na cruz, porque sua existência é a transliteração da obra em vida, é a transubstanciação do Verbo em carne. Em suma teológica, é a realização do mistério basilar do Catolicismo na metonímia.

Se a Religião encontra sua razão de ser e cumprir-se numa figura literária – a metonímia –, a Literatura, por seu turno, tendo a possibilidade de ser metonímia, não deseja, contudo, sê-lo. Na Literatura, o Verbo pode ser carne, – isto é, objetivar-se, realizar-se e corporificar-se no mundo fenomênico –, mas, ao contrário da Religião, não tem a finalidade precípua de ser discurso transliterado em carne. Aquela advertência que geralmente lemos ao fim de um filme – toda e qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas ou fatos realmente acontecidos terá sido mera coincidência – aplica-se perfeitamente à Literatura, pois encerra sua essência ficcional e finalidade. Podendo realizar-se metonimicamente em carne, o Verbo literário, ao contrário do religioso, satisfaz-se com a *possibilidade* de encarnar-se ou corporificar-se. A célebre frase de Oscar Wilde, – a preceituar que a vida sabe melhor imitar a arte que a arte sabe imitar a vida –, assinala, a um tempo, a possibilidade e a recusa de a Literatura ser metonímia.

6. Estação final

Em suma, na Literatura o Verbo pode ser carne, mas não o deseja primordialmente. Se ocorrer a transliteração do Verbo em vida, encarnado em seres e/ou episódios inscritos na realidade fenomênica, terá sido mera coincidência. A metonímia é para a Literatura uma possibilidade, não um objetivo, pois seu espaço geográfico é o da ficção, o do *poder ser*, o *possível verossímil*, segundo preceituava Aristóteles em sua *Arte Poética*.

Já a Religião, se não desejasse ser metonímia – isto é, ver sua doutrina transliterada e “lida” no homem e na realidade –, estaria destituída de sentido, pois seu espaço sagrado só se funda, enquanto real fenomênico, no aqui e agora. Se assim não for, o Verbo soa como letra

morta ou muda, recluso na clausura de um tempo e espaço sagrados e distantes, passíveis de descrença, tornados mera ficção.

Na expressão *à imagem e semelhança de*, tão ressoante da sacralidade que lhe imprimiu o *Gênesis*, acha-se a linha fronteira demarcatória da relação Verbo → Homem → Vida nos discursos literário e religioso. Na Literatura, o Verbo quer apenas ser *à imagem e semelhança* do homem e da vida. Na Religião, o Verbo quer o homem e a vida *à sua imagem e semelhança*. Na metonímia por fazer-se, – graças à transliteração *casual* ou *desejada* do Verbo em carne –, repousa o livre arbítrio. Que, ao cabo, distingue as vontades da Religião e da Literatura.

Bibliografia

- BERNARDES, Pe. Manuel (1733). *Sermões e práticas*. Vol. II. São Paulo: Anchieta.
 QUEIROZ, Eça de (s.d). *A Relíquia*. Rio de Janeiro: Tecnoprint.
 VIEIRA, Antônio (1943-1945). *Os sermões do Padre Antônio Vieira*. São Paulo: Anchieta.
 ZOLA, Émile (1982). *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva.

.....

RESUMO

O ensaio pretende delimitar as fronteiras entre Literatura e Religião. Num primeiro momento, veremos a Literatura servindo-se da Religião como tema ou recurso retórico. Em seguida, examinaremos a Religião servindo-se de recursos literários retórico-persuasivos para veicular seus ensinamentos. Por fim, tenta-se demarcar a zona fronteira em que Literatura e Religião se confundem e se distanciam na assunção de suas características intrínsecas.

ABSTRACT

This essay aims to delineate the boundaries between Literature and Religion. Firstly, we show Literature using Religion as a theme or rhetorical device. Then, we examine Religion using rhetorical-persuasive literary devices to convey its teachings. Finally, we attempt to draw the border line where Literature and Religion mingle and separate, assuming their intrinsic characteristics.



Entre o *pathos* e a salvação: uma leitura do sentimento religioso em *Os contos do tio Joaquim*

PALAVRAS-CHAVE: religião, clero, vida, morte, transcendência.

KEYWORDS: religion, clergy, life, death, transcendence.

"O Deus de que falo não é só essa sublime necessidade do espírito que apenas contenta alguns filósofos; falo-te do Deus criador e remunerador, do Deus que lê no fundo das nossas consciências, que nos deu a vida que nos há de dar a morte e, além da morte, o prêmio ou o castigo."

MACHADO DE ASSIS

A afirmação de Machado de Assis coloca a tónica na temática que norteará este trabalho, ou seja, a religião. Não se tratará de abordar a religião ou a dimensão religiosa da obra de Machado de Assis. A literatura brasileira será substituída pela literatura portuguesa, assim como o lugar de Machado de Assis será ocupado por Rodrigo Paganino, escritor tantas vezes apontado como impulsionador da mudança que se operaria na literatura romântica. Na obra destes dois escritores assoma igualmente o sentimento religioso, cujas representações assumem, no entanto, as mais diversas configurações.

Se a crítica literária brasileira¹ já consagrou um estudo às referências religiosas e às suas relações com o contexto em que se inscreve a obra de Machado de Assis, o mesmo não aconteceu com a obra de Paganino. Este fenómeno deve-se decerto ao facto de este escritor ser imprudentemente remetido para um plano secundário no panorama literário nacional, ocupado por figuras proeminentes como sejam Eça de Queirós, Oliveira Martins, Antero de Quental ou Ramalho Ortigão, entre outros.

¹ Fernando Machado Brum (2009). *Literatura e Religião*. Porto Alegre.

De Rodrigo Paganino foram publicadas duas obras: uma coletânea de contos, *Os contos do tio Joaquim* (1861), e a uma obra de índole dramática, *Os dois irmãos* (1862). A doença, que atingiu o jovem médico e o vitimou muito cedo, confinou a sua produção literária a estas duas obras.

O meu propósito será deter-me sobre a primeira obra, procurando identificar e interpretar as referências religiosas que ali se manifestam, com vista a melhor compreender e delinear a visão que este escritor concebeu, através das personagens e das narrativas que criou. A interpretação do mundo em que viveu parece-me importante, uma vez que será inevitável observar-se um influxo do contexto que circunscreveu a sua criação ficcional. Por isso, julgo que compreender o contexto que envolve a produção literária do escritor facilitará a compreensão da obra.

Por outro lado, pretendo contribuir para um melhor conhecimento da obra de Rodrigo Paganino, através de uma proposta de leitura inovadora. O início do século XIX ficou marcado por mudanças consideráveis no universo da Religião Católica, que decorreram de alterações políticas, económicas e sociais.

A leitura de *Os contos do tio Joaquim* contribui, na minha perspetiva, para a conceção de uma representação da religião católica, a partir de um vasto conjunto de elementos. Neste âmbito, inscrevem-se as crenças religiosas, a conceção das personagens dos padres de aldeia, os rituais litúrgicos, as passagens bíblicas, as imagens e personagens da tradição cristã, bem como os símbolos consagrados desse pensamento religioso.

Interessará, desde já, indagar se a representação ficcional da religião na obra de Rodrigo Paganino fará dele um escritor moderno, que procura afastar-se de uma Igreja visada em muitos casos pela literatura nacional, ou se essa representação fará eco da mentalidade fechada à modernidade que caracterizava a instituição clerical.

Note-se que Paulo Pisco, no Prefácio da obra publicada pela Planeta Editora, assegura que os contos, que integram esta obra, “Constituem um retrato impressionante da forma como a sociedade, a família e a religião influenciavam os comportamentos e os costumes no início da segunda metade do século XIX, sobretudo no meio rural, onde mais facilmente se pode encontrar a origem e identidade de um povo” (Pisco, 2003: 8).

Esta afirmação corrobora a hipótese de que a obra de Paganino representa um contributo fundamental para um conhecimento do universo religioso que envolve a produção de *Os contos do tio Joaquim*.

A obra de Paganino inclui doze contos, sendo o primeiro e o último dedicados à personagem “tio Joaquim”, a quem é atribuído o papel central – o de contador de histórias – associado à importância da tradição oral na transmissão de valores intemporais e universais a que subjazem naturalmente preceitos moralizantes.

A leitura da obra de Paganino corrobora a ideia de que desde muito cedo, as crianças são educadas no seio da religião cristã, desempenhando os rituais da missa, da oração, um papel preponderante.

No conto “Fruto proibido”, as personagens principais, na primavera da vida, pronunciam as primeiras orações juntas, treinam as rezas que a mãe lhes ensinara. Era comum verem-nos “de joelhos e mãozinhas erguidas para o céu”, orando (Paganino, 2003: 76).

Já no conto “Como se ganha uma demanda”, esta educação religiosa transparece no discurso das crianças, Isabel e José, que evocam figuras sagradas no diálogo que mantêm com Joaquim. A preocupação pela doença do pai faz Isabel dirigir uma prece a “Nossa Senhora” (*ibid.*: 133). José justifica a escolha do nome Isabel com o facto de ela ter nascido no dia em que se celebrava o nascimento de Santa Isabel (*ibid.*: 135). O leitor compreenderá que esta fé das crianças depende da educação que receberam dos progenitores, sendo inclusivamente a casa um reflexo destas crenças religiosas.

Desde muito cedo, as crianças assistem às prédicas do prior, como se constata no conto “O sexto mandamento” (“A seus pés, sentadas no chão, em rancho, as criancinhas da terra [...]”) (*ibid.*: 150).

O tio Joaquim do conto “História do narrador” foi criado desde muito cedo no convívio com os frades e estava, como o próprio afirma, “destinado para frade” (*ibid.*: 193). Vê, pois, com bons olhos esta decisão, até por considerar “que viveria contente, naquele sossego do convento” (*ibid.*: 194). A mãe do narrador interpreta aquela “inclinação pueril” como uma prova da “vocaçãõ” do filho (*ibid.*: 194)

Curiosamente nem todas as crianças da obra de Paganino crescem na fé e crença na religião católica. Tome-se como exemplo a menina do conto “O romance de um céptico de aldeia”. É revelador que esta menina não tenha nome, talvez por não ser batizada aos olhos da Igreja. Esta criança inadvertidamente entra numa igreja, atraída pela harmonia de uma música. A melodia que a atrai é o prenúncio da revelação e manifestação divina a que assistirá de seguida. Através dessa harmonia sonora dissipa-se o ser, na sua dimensão somática, para se integrar no espaço cósmico. Esta criança está atenta às pulsações do universo, da transcendência².

A criança, fascinada pela atitude dos cristãos reunidos no templo sagrado, descobre por intermédio de uma mulher os “donos” daquela casa, “pai e mãe dos homens e do céu” (*ibid.*: 32). A identificação que a criança faz com os seus pais intensifica a harmonia e a união que parecem envolver todos os intervenientes neste ritual litúrgico ainda desconhecido para a menina.

Depreende-se que a educação católica é, por norma, veiculada na esfera familiar, sob a égide da instituição eclesiástica. Os filhos cumprem fervorosa e escrupulosamente os rituais em que são iniciados pelos progenitores.

² É pertinente ler a secção intitulada “A metáfora da música e do canto”, que integra a obra de Rosa Maria Goulart, *Romance Lírico – O Percurso de Vergílio Ferreira*.

Na obra de Rodrigo Paganino radica a concepção da personagem “pároco da aldeia”, como já demonstrei noutra ocasião³. Importa, precisamente, trazer à colação as passagens da obra de Paganino que determinam a construção de um modelo de personagem, revitalizado mais tarde por escritores como Júlio Dinis ou Trindade Coelho.

Para o retrato que o escritor traça do pároco contribuem as mudanças que se fazem sentir no seio da própria ordem eclesiástica.

No conto “O romance de um céptico de aldeia”, o narrador destaca algumas das qualidades do prior da aldeia. A benignidade e a santidade constituem predicados genéricos deste guia espiritual. É curioso que a existência desta alma generosa depende da obra de Deus, como se ela não pudesse existir sem um investimento especial por parte da divindade (“Deus tem deitado ao mundo”) (*ibid.*: 22).

Este pároco é um modelo de virtude, que além de repreender as más condutas, dá o exemplo a ser tomado pelos fregueses. Neste caso, a reprimenda dirige-se àqueles que destroem sem dó nem piedade a reputação alheia, não atendendo às consequências da sua conduta. O certo é que este prior infunde respeito, o que desencadeia algum temor diante desta figura que inibe as injúrias e calúnias dos populares, “Porque era, de todos [...], o único que não fazia a sua perna à má-língua, nem deixava deitar-lhe muito os braços de fora, quando estava presente” (*ibid.*). O prior é até comparado ao “mestre armado de palmatória e com modos de dar a torto e a direito” (*ibid.*: 23). Sobressai na passagem a severidade com que o prior chama à razão os seus fregueses, não os poupando à dureza da descompostura. O conhecimento profundo da sua freguesia manifesta-se na passagem “Todos tinham os seus podrezitos, que o pároco sabia; [...]” (*ibid.*: 24). Acaso será a estratégia escolhida pelo pároco a mais adequada a um membro da Igreja? O prior não se coíbe de recorrer a este argumento, pouco apropriado a um ministro da Igreja, para obrigar os aldeões a arrepiarem caminho. A verdade é que os efeitos parecem ser pouco duradouros...

Mais adiante neste mesmo conto, a presença do padre cobre-se de um misticismo inexplicável, que confere àquele representante de Deus “um não sei quê, mais do céu do que da terra [...]” (*ibid.*: 26). Note-se a incapacidade de definir a aura que envolve o padre.

Este pároco está disponível a todo o momento para cumprir os seus deveres que passam pela entrega incondicional ao próximo. A caridade e o serviço ao próximo são as dimensões da religião cristã que sobressaem na prática do Evangelho por este sacerdote.

Neste mesmo conto, o padre defende um homem que é alvo da maledicência popular “Esse homem não é nenhum herege, eu sei quem é. Se não vai à igreja, talvez a igreja vá ter com ele” (*ibid.*: 25). Estabelece a ligação entre o homem e Deus, para instaurar um diálogo, através do arrependimento, da contrição, inaugurando o encontro com um Deus pacificador, compassivo, em que o amor cristão vence (“Eu te absolvo [...] e o Senhor de caridade

³ Cf. Fernanda Vicente (2011:63-81). Neste artigo, procurei demonstrar que a figura dinisiana do “pároco” se construiu a partir dos modelos de Rodrigo Paganino e de Alexandre Herculano.

vos perdoa por minha boca”) (*ibid.*: 33). Este homem da Igreja surge como um inspirado (“O pároco observou aquele cenário e, como levado por ideia do céu, disse, abençoando a criança [...]”) (*ibid.*: 33). A consagração da santidade deste ser humano exemplar manifesta-se num sinal divino (“[...] o padre estava de costas para a janela; o vulto recortava-se-lhe sobre a luz, e os seus raios pareciam formar-lhe um resplendor de santo. – E se o era!”) (*ibid.*: 33).

Um outro conto de extrema importância para a conceção do pároco de aldeia é decerto “O sexto mandamento”. Este conto inicia-se de uma forma singular: “O prior, que os nossos leitores conhecem já, era um modelo de virtude e um exemplo vivo de caridade cristã” (*ibid.*: 147). Este reencarna a figura bíblica do pastor que com cuidados e desvelos zela pela sua grei, orientando-a nos caminhos sinuosos da vida, protegendo-a da “ignorância” e da “rudeza”.

Rodrigo Paganino não se limita a observar o exterior da religião católica, para ele é fundamental que essa prática exterior seja caldeada pelo sentimento e pelo coração. O pároco da aldeia deste escritor é sobretudo um exemplo de caridade cristã.

A falta de cultura do ministro da Igreja sobressai em “O sexto mandamento”. O narrador alude à distância que separa o prior da aldeia de “Vieira”, responsabilizando diretamente os governos pelo “tão-pouco cuidado” que dedicam à educação do clero e as leituras escassas e de qualidade duvidosa de que se ocupa o prior (*ibid.*: 147-8).

Contudo, não se vislumbra uma crítica a esta escassez de inteligência; pelo contrário, talvez seja a razão que justifique uma maior proximidade com o povo a quem se dispõe servir e a quem pretende transmitir uma mensagem de amor fraterno. Percebe-se que a crítica atinge antes os governos que não providenciam uma educação adequada ao clero. Assim vê-se o padre a recorrer às armas de que o povo faz vulgarmente uso, para com elas lutar contra o mal. Ora, o padre recorre à mentira, ao preconceito e ao absurdo para com eles combater a ignorância do próprio povo. Sendo faltas morais nunca atendíveis numa perspectiva cristã, justificavam-se sob o ponto de vista do prior que vê nelas uma forma de vencer outros males maiores (“Era falso o arrazoado, bem o sabiam alguns: mas deliciava e comovia o coração, encaminhava para o bem, posto que por transviado caminho. E o padre dizia-o tão de dentro, tão convencido, que chegava a parecer impossível que assim não fosse”) (*ibid.*: 149).

As leituras do prior cingem-se à Bíblia, aos Evangelhos, ao breviário e à *Nação*. Não se diria nem vasta, nem rica, nem instrutiva, mas em si mesma não limita a eficácia da ação deste pároco. Este padre não é ainda o padre liberal que se encontrará em Júlio Dinis, porquanto se dedica a apreender do jornal que lê a “doutrina tradicional e monárquico-absoluta em que fora criado” (*ibid.*: 148). As perturbações, as inquietações que poderiam agitar o espírito do prior afastam-se naturalmente dele, como o jornal caído e esquecido no chão. Se a inteligência não lhe permitia entrar em questões polémicas e tomar posições apoiadas na razão, o coração e o sentimento abundavam para atender aos males maiores e sempre com eficiência.

O pároco, dotado de simplicidade e tranquilidade, faz-se pequeno para mais facilmente comunicar com os seus “fregueses”, recorrendo à leitura da Bíblia, e “de acordo com a inteligência dos ouvintes explica-lhes o texto procurando comparações no campo, na lavoura, nos trabalhos que melhor conhecem, nos instrumentos com que mais de perto lidam” (*ibid.*: 151). Este prior abre com facilidade o caminho para que os seus fiéis acedam sem dificuldades ao que pretende ensinar-lhes, aos valores e princípios que pretende difundir. Por tudo isto, o pároco merece o respeito e a veneração de todos os que com ele convivem “Todos o escutam em religioso silêncio e a palavra sagrada recebe maior unção na boca do venerando velho” (*ibid.*: 160).

Em síntese, o pároco, na sua labuta diária, à sua maneira, combate a falta de educação, difundindo lições de moral, reunindo o povo à sua volta para escutar a Sagrada Escritura, e, deste modo, vive “tranquilo, crente na misericórdia do Senhor, confiado na sua infinita bondade” (*ibid.*: 152).

Estes padres correspondem ao que Vasco Fernandes denomina “padre moderno”, por serem

Testemunhas de uma vida noutra nível de realidades transcendentas a todas as pequenezas materiais, testemunhas de um Deus vivo entre nós, que por ele se perpetua nessa preciosa convivência, testemunhas do perdão e do amor que poderá lançar a paz e a harmonia entre os mundos ameaçadores e guerreiros que semeiam ansiedades, os Padres são, no fim de contas, testemunhas do mistério, ou melhor, de um mistério que os outros homens perscrutam com olhos inquiridores, mas ignorantes. (Fernandes, 1958:22)

Resta, pois, a imagem de um padre que é o reflexo de “um cristianismo redimido, espiritualizado, extremamente idealizado, que se não adequa à prática social instalada, codificada, simbolizada e instituída pela burguesia dos «ganha-pães»” (Ferreira, 1971:141).

Na narrativa que reporta “A história do narrador”, constrói-se uma representação do pároco em que os contornos sociais e ideológicos adquirem maior expressão. Na narrativa autodiegética, traça-se de imediato o quadro sociológico que determina o encaminhamento dos filhos nas diversas famílias: os primogénitos seguem a carreira dos pais; ao passo que aos segundos filhos estava reservada a carreira eclesiástica “Filipe, porque era o mais velho, devia ser lavrador como meu pai; eu, por ser o segundo, estava destinado para frade” (*ibid.*:193).

Zacarias de Oliveira, num estudo dedicado ao reitor de *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis, corrobora esta realidade coeva de Rodrigo Paganino:

No seu tempo, eram ainda vulgares os padres que se viram arremessados para o sacerdócio por uma solução tradicional, que procurava arrumar os filhos segundos, abrigo-os sob as telhas das igrejas. Ninguém os consultava nem tratava de ver se possuíam sequer qualidades humanas suficientes, porque nas divinas nem pensar.(Oliveira, 1960:108)

É pela voz do narrador autodiegético e de uma narração ulterior que se acede à representação do frade, inserido na esfera social. É evidente que os acontecimentos rememorados não coincidem com os eventos vividos, porque estes surgem filtrados pela memória do

narrador e influenciados pelas emoções daquele que os recorda à luz de muitos anos decorridos sobre eles.

Feita esta ressalva, o narrador veicula ao leitor a ideia que fazia da vida dos frades e dos próprios frades. De facto, via-os “gordos, satisfeitos, corados e risonhos” (*ibid.*: 194). O aspeto exterior indicia que a opção pela vida fradesca será vantajosa. Além disso, a amizade e convívio de que gozava no seio dos eclesiásticos desencadeava nele uma afeição verdadeira por aquela gente (“não me queria pois com outra gente”) (*ibid.*: 194).

Graças à descrição do seu percurso existencial, compreende-se melhor a vida clerical, as atividades que o clero desenvolve, o seu modo de vida, as suas funções, as ações que promove.

Aos dezoito anos o narrador de Rodrigo Paganino embrenha-se nos estudos encerrado num convento, “[...] arrefeciam-me os ardores dos dezoito anos [...]” (Paganino, 2003:195).

O afastamento voluntário do mundo para se entregar à vida contemplativa, ao recolhimento monástico, manifestos nas parcas e breves visitas aos respetivos familiares, evidenciam-se na seguinte passagem: “[...] nas raras vezes em que ia visitar os meus pouco me demorava em casa [...]” (Paganino, 2003:196). Além disso, os pares reconhecem em Joaquim uma condição modelar, como se constata em “Apontavam-me no convento como modelo [...]” (Paganino, 2003:195). Saliente-se ainda que a representação simbólica da vida conventual é perspetivada de forma distinta antes da aparição da mulher por quem se apaixona. O desmoronar desta representação simbólica da vida conventual ocorre após a chegada da figura feminina à sua vida, responsável em larga medida pelo novo “olhar” a que esse mundo é agora submetido.

O espaço, que antes configurava o mundo como vastidão apaziguadora, converte-se num lugar exíguo, em que predominam as ideias de prisão, de algo confinado, afastado da realidade.

A perceção que a personagem tem do espaço conventual altera-se. Inicialmente este espaço representava “apaziguamento”, “paz”, “tranquilidade”, “sagrado”⁴. À medida que o conceito que faz do mundo se vai desmoronando progressivamente pelas limitações evidentes que o seu olhar sobre o mundo lhe impunha, este espaço oferece interpretações diferentes.

Para este noviço, a clausura representa simbolicamente a morte antes de se saber o que é exatamente a vida, antes de se lhe conhecer a essência da existência. Esta ideia comunga da perspetiva de Montandon (1993:270) que atribui ao jovem padre um “aspect naïf, innocent”, que justifica o entusiasmo pela “religion parce qu’il ne connaît rien d’autre”.

O sacerdote perspetiva a sua vida monacal deste modo “Antes de saber o que era a vida, começava a agradar-me a morte, e, sem transição alguma, arrefeciam-me os ardores dos dezoito anos, com os frios daquelas sepulturas de vivos a que chamavam celas, claustros e conventos” (Paganino, 2003:195). Esta imagem de morte que concebe contrasta dramaticamente com as imagens de vida que envolvem o padre e que lhe entram pela janela (*ibid.*: 376). O padre

⁴ Jean Onimus em *Essais sur l'Émerveillement* (1990:187-206) admite que a floresta é o espaço que faculta ao homem valores como “l’inquiétude”, “l’intimité” e “le sacré”.

tornar-se-á, por assim dizer, como bem traduzem as palavras de A. Montandon (1993:271), “l’image de la mort dans la vie”, depois da perturbação causada pela aparição da figura feminina.

É curiosa a associação que se faz entre esta representação da vida monástica e a ideia de que ela decorre do olhar do herói, responsável pela revelação de um mundo que existia, mas estava vedado ao seu conhecimento ou era indecifrável para o eclesiástico, uma vez que ele era incapaz de o apreender na sua totalidade, como acaba por sustentar Alonso (2001, 63), servindo-se das palavras de M. Guiomar, pois, “l’insolite est d’abord un changement du monde extérieur; ou plutôt ce qui a changé, ce n’est pas le monde, c’est la façon dont nous l’appréhendons” (Alonso, 2001:63).

A vida religiosa traduz-se numa imagística tumular, resultado de uma viagem, realizada *a posteriori*, na tentativa de compreender os eventos pela recuperação que deles faz a memória de quem narra. Ao longo da narrativa, surgem expressões indiciais que não passam despercebidas ao leitor e que lhe permitem antecipar leituras, conjecturar o desfecho desta história, tais como, “Oxalá tivesse eu ficado por uma vez naquela sepultura! Se não fossem as visitas a minha casa, talvez não tivesse experimentado na minha vida o que era o amor; mas também não teria comprado à custa de tormentos indizíveis essas raras e amarguradas horas de sentir apaixonado” (Paganino, 2003:196);

As palavras de Frei João da Soledade entoam uma crítica feroz a quem opta pelo convento enquanto solução para as frustrações impostas pela vida mundana, aqui entendida como aquela que se vive no mundo exterior ao espaço conventual, que não se coaduna com os princípios morais da carreira eclesiástica (“Para dores como a tua, para outras bem maiores ainda, se fizeram as solidões dos claustros e o gelo destes túmulos subterrâneos. Sepulta para aí a tua alma, enquanto não te sepultam o corpo, sob essas lajes que hoje calcas, e morre já que foste condenado a não viver”) (Paganino, 2003:200).

A afirmação de A. Montandon (1993:272) não deixa dúvidas a este respeito: “L’Église apparaît comme le lieu de l’obscurité et des ténèbres et ses représentants comme des profanateurs et des hommes inquiétants, pères vengeurs etc.”. Um acontecimento inesperado ou não tanto, tendo em conta a função indicial patente no texto, põe em causa as opções de vida do herói, minando-as de dúvidas, de interrogações, de sofrimento e de frustrações. O desmoronar da verdade do noviço deve-se ao aparecimento súbito de uma mulher, mais precisamente ao olhar que sobre ele lança uma mulher. No caso concreto é Margarida, a noiva do irmão, que surge repentinamente na vida do noviço e põe em causa tudo o que até ali assumia valor axiomático.

Até ao momento da contemplação da figura feminina, sugere-se a inexperiência e a inocência dos noviços no domínio sentimental, quando estão prestes a receber o sacramento da ordenação.

A transgressão, fruto de uma troca de olhares⁵, começa, imediatamente, a produzir efeitos devastadores. Sublinhe-se que a infração ocorre no domínio psicológico, convertendo um ser conformado num ser agónico.

⁵ São necessários dois olhares cúmplices para que a transgressão se concretize, como deixa entrever Ana Alonso, relativamente à obra *La Morte Amoureuse*, de Thèophile Gautier, mas que se poderá transpor com relativa

De qualquer modo, a consciência da personagem prevaricadora reflete o peso da transgressão que se manifesta em sofrimento contido e/ou na criação de ilusões, única via que a imaginação encontra para superar a impossibilidade de concretização de paixões violentas, como a deste religioso (“Sacrilégio era o meu amor, sacrilégio duas vezes, porque era de padre e porque era por uma irmã”) (Paganino, 2003:198).

O sofrimento assola o noviço, deixando-o alienado (“Deixava-a como louco e ia, quantas vezes sozinho, de noite, correr por aqueles descampados, andar muito sem saber por onde, cansar o corpo para descansar o espírito, e para depois, cedendo à fadiga, poder cerrar os olhos por algumas horas e tentar um sono mais atribulado mesmo do que fora a própria vigília”) (*ibid.*: 198).

O eclesiástico, tomado de assalto pela confusão, pela penumbra que se apodera do seu espírito, pela hesitação entre um amor espiritual a Deus e aos seus preceitos e um amor físico, assiste no seu íntimo a um *agón* instaurado pela consciência dividida entre o bem e o mal.

O herói desta narrativa acha-se impotente para pôr termo à transgressão voluntária e eficazmente, o que exige uma intervenção externa⁶. Frei João da Soledade encarrega-se de arranjar uma solução para o grave problema. Na sua qualidade de figura tutelar, paternal, representa a ordem moral e, como tal, orienta, guia o religioso para que possa vencer esta luta desigual que trava com uma força superior e que não consegue encaixar nos trilhos da razão – o amor.

Para se referir exclusivamente a Sérapion, uma personagem de Théophile Gautier, J. Gaudon (1981:28) utiliza uma expressão, “Un personnage autoritaire de type paternel”, que pode bem aplicar-se a Frei João da Soledade. De igual forma, é possível transferir sem reservas as palavras de A. Montandon (1993:268), reportando-se também a Sérapion, para a personagem Frei João: “Sérapion joue [...] le rôle d’un guide un peu «père fouettard»”. Frei João encarna a figura do “moraliste et prêcheur”, evocada pelo ensaísta.

Ocorre um fenómeno curioso, a perda de sentidos. Este fenómeno provoca um choque, cria uma rutura entre a personagem e o fluir dos eventos. Assim se põe fim à impossibilidade/incapacidade de o herói se autocontrolar/autodominar. Talvez a perda de sentidos fosse imprescindível para marcar a insustentabilidade da ilusão que, efetivamente, começava a ocupar o lugar da realidade para as personagens: “Pareceu-me tudo um pesadelo, persuadi-me que acordaria breve de tão cruel ilusão. Vi, ouvi, falei, dirigiram-me perguntas, tornei respostas, e não soube nem sei ainda o que vi, o que ouvi, o que me perguntaram e como respondi. Dizem que pessoas há que dormindo andam e falam, assim devia ser o estado em que estive todo o dia” (Paganino, 2003:199-200).

.....
facilidade para este conto (2001:71): “Ce troisième regard détruit le mouvement transgressif que les yeux de Romuald et d’Octavien avaient mis en œuvre, suivant l’élan de l’œil séducteur de Clarimonde et d’Arria”.

⁶ Ana Alonso (2001:71) chama-lhe “o terceiro olhar”, “une autorité garante du maintien de l’ordre, image des forces réactionnaires au pouvoir, qui intervient avec violence”.

A estratégia escolhida pelo herói para lograr escapar à tentação é a fuga e reclusão no convento. Joaquim profundamente angustiado por não poder assumir diante de Margarida aquele que sabe ser o amor não correspondido que o desola, procura espaços afastados, solitários, dominados pela escuridão que melhor se identificam com o seu estado emotivo. O devaneio, a loucura, o choro apoderam-se do narrador e fluem nesses espaços, mitigando a dor, reconfortando tanto quanto possível o ser devastado por sentimentos que não pode extravasar, que devem permanecer incógnitos para todos os que estão à sua volta. A “vida errante” (Paganino, 2003:208), sem espaço nem tempo para reflexão, justificam as atrocidades cometidas pelo narrador.

As advertências da figura tutelar insistem justamente nesta ideia: “Torna impenetrável o teu túmulo, calafeta com o maior cuidado qualquer orifício por mais pequeno que seja, que dê para o exterior, e já que nada podemos ter com o mundo aparta-te dele de todo [...] Segui à risca o seu conselho” (*ibid.*: 201).

É curioso salientar que, através do discurso do tutor, se transmite a noção de que também ele se pode contar hipoteticamente entre o número dos que procuraram a instituição religiosa como refúgio por, num momento qualquer, terem sentido na sua própria vida as mazelas que o mundo exterior podia provocar. Existe um elo entre estas personagens – a opção pela fuga como única possibilidade de se protegerem de uma ameaça feminina que garantidamente colocaria em causa a sua orientação sacerdotal.

Ainda que o herói se esforce por ultrapassar o sofrimento e resistir à tentação, o fracasso espera-o no fim da linha.

Depois da sua viagem ao passado, a reconstrução da identidade do narrador torna-se possível, pela indagação lançada sobre os acontecimentos que tumultuaram a sua existência.

A história do tio Joaquim segue o seu rumo. Ao padre a vida reserva ainda algumas surpresas dolorosas. A guerra civil⁷ obriga-o a pegar em armas para defender os seus irmãos espirituais. Associa-se a este um outro revés – contar os próprios pais entre o número das vítimas mortais. É, aliás, a morte dos pais que o incita à vingança e, para o efeito, forma uma guerrilha, que espalha nas redondezas o assassínio e a violência. Numa de muitas pugnas, levadas a cabo pela guerrilha, perde Frei João da Soledade e descobre o seu irmão, Filipe, morto. Assolado pelas dúvidas que não o isentam da culpa de ter matado o irmão, procura fugir sobretudo da consciência que o acusa, mas, por ironia do destino, bate à porta de uma

⁷ Vive-se o tempo em que, segundo Amadeu Carvalho Homem, “a transferência da propriedade senhorial e monástica para as mãos do novo Estado liberal, sob a forma de «Próprios Nacionais», gera o insustentável paradoxo de acumular em mãos públicas o acervo de riqueza que os triunfantes princípios declaravam dever transitar para o património de titulares e privados. A venda dos bens nacionais em hasta pública satisfaz o duplo desiderato de adequar as realidades aos princípios e de amparar os novos poderes com a reserva do apoio identificável com os interesses da burguesia compradora” (Homem 2005).

Leia-se para um melhor entendimento da questão a secção referente à extinção das ordens religiosas e das vendas dos bens do clero da autoria de José Hermano Saraiva, incluída na *História Concisa de Portugal*.

casa, onde Margarida vive. A reação à pergunta que lhe dirige remete-o à condição de criminoso, por um lado, e, por outro, à de responsável pela loucura que acomete Margarida a partir de então.

Joaquim aceita o fardo pesado de cuidar da cunhada cuja voz, que clama reiteradamente pelo marido morto, se institui como eco acusatório da culpa que o devasta. A morte psicológica precede alguns meses o óbito, que não permite ainda assim o descanso do herói. Este pretende mergulhar no esquecimento por ação do trabalho, contudo não alcança o seu objetivo.

O narrador, ainda que “condenado fatalmente pela desgraça”, não retorna ao convento. O amor que conheceu marcou-o indelevelmente, a par das restantes experiências, e leva-o a fugir dos “pavorosos espectros”, que procura esquecer, mergulhado no “trabalho”. Poder-se-ia acrescentar que fez algo mais da vida que lhe restava ainda: entreteve e ensinou a gente do povo com as histórias, “cheias de verdade e de moral”, que contava ao anoitecer à lareira (Paganino, 2003:14).

A chave de ouro desta narrativa é justamente a moralidade que encerra. Deste conto de Paganino defluiu a ideia de que, por mais sofrimentos que a vida possa reservar ao homem, ele acabará por encontrar o descanso, a paz, num outro mundo, colocando ao serviço de outros o conhecimento que tem da realidade imediata.

A par desta ideia sobressai também a de que a construção da personagem do padre corresponde a uma cosmovisão muito peculiar, dominada pelos tons negros de um cristianismo “lacrimoso”, como afirma Cândido Beirante que assevera:

[...] neste “vale de lágrimas”, não há felicidade verdadeira. Esta só se obtém junto de Deus, além-túmulo, após uma vida de virtude e/ou de expiação resignada. [...] Na poesia, e na prosa também, aparece o ciclo do crime e do castigo, tendo como imagens prediletas: a morte, o juízo, a condenação ou a salvação. (Beirante, 1991:60)

Joaquim vive situações de conflito de diversa ordem, afetiva, familiar, religiosa. À semelhança do que acontecia com *Eurico* (1844), como assegura com toda a pertinência Amadeu Carvalho Homem, “A conflitualidade das situações resulta recorrentemente de tumultos íntimos, de contradições de alma que desvelam a impossibilidade de sintetizar os impulsos das afeições com os imperativos axiológicos” (Homem, 2005:20-21).

Contrariamente ao que se verifica com os contos previamente abordados, cuja representação do padre prima pela dimensão positiva, o conto “O guarda do cemitério” termina com uma afirmação singular que ecoa na mente do leitor de forma distinta, “[...] e a maior parte dos nossos padres, não sabem o que dizem” (*ibid.*: 122). Indaga-se o leitor sobre a razão de ser desta afirmação. Os padres aqui mencionados merecerão, ao que parece, a repreensão do narrador. Mas, afinal, que ligação existe entre as palavras de Manuel que defende a ideia de que a sua felicidade depende em parte dos vivos, mas também do perdão de um defunto, o marido de Marta que ele tentara matar? Talvez os padres desconheçam o teor da verdadeira felicidade. Porventura acusam-se os dogmas da Igreja de obstarem à verdadeira felicidade.

Aos olhos da Igreja esta união não existiria e a vida em comum dos dois seria encarada como pecado contra Deus, impedindo-os de alcançar a felicidade e a salvação.

O desabafo do narrador parece desvalorizar a posição da Igreja Católica relativamente a esta união fora do matrimónio, enaltecendo a felicidade reconstruída a partir da desgraça. É deste modo que o entendem as personagens envolvidas que “viram ambos naquele inesperado encontro ao pé de um cadáver, a vontade da Providência que os reuniu enfim depois de tantos azares” (*ibid.*: 122). Recorde-se que em Portugal as dissidências de opinião quanto a esta matéria eram uma realidade. Alexandre Herculano foi visado pelo catolicismo ultramontano por ter proposto alterações ao primeiro Código Civil português, no âmbito desta questão. A verdade é que “as suas opiniões favoráveis à inclusão do casamento civil ao lado do casamento religioso” foram bem acolhidas (Homem, 2005:22).

O cristianismo que perpassa este conto, conforme acontece com o da obra *Pároco de Aldeia*, de Alexandre Herculano, adquire contornos diferentes, na medida em que, como sustenta Harry Berenstein

[...] it was neither hierarchical, Papacy oriented, nor ecclesiastical. Christianity had liberated the working class from slavery and oppression, and could continue to do so. Herculano's Christianity [...], was not presented as an opiate of the masses, but as a catalyst of the masses, although many did not know him and considered him to be heretical and anti-clerical (Berenstein, 1983:153).

Compreende-se a importância que os diversos rituais (a missa, a oração, os sacramentos) ocupam como manifestações e práticas do sentimento religioso.

Na obra “O romance do céptico de aldeia”, alguns aldeões arvoram esses rituais como prova da religiosidade do católico. Curiosamente não é esta a interpretação que o prior faz dos rituais litúrgicos, designadamente do cumprimento do sacramento da Eucaristia (“Se não vai à igreja, talvez que a igreja vá ter com ele” (*ibid.*: 25).

A personagem visada por este comentário analisa o seu distanciamento da divindade. A influência negativa de algumas leituras nacionais e estrangeiras, “que pregavam a falta de religião e o desprezo pela divindade”, parece ter fomentado a descrença na casa paterna (*ibid.*: 27). Educado neste ambiente de ceticismo, o filho aceitou sem contestação as diretrizes paternas. Do mesmo modo procedeu este homem, educando de forma similar a sua prole.

Em criança é desprezado pelos seus pares que o temem, por o considerarem “o diabo pequeno”. Este desdém condena a criança a uma solidão que procura contrariar, em vão, recorrendo ora à crítica (“escarnecia-os por irem à igreja”), ora à violência (“dava-lhes pancada de cego”).

A solidão e a frieza apoderaram-se dele, até pelo facto de diversas situações terem corrido para o efeito, nomeadamente a perda da mãe. Esta morte não foi acompanhada dos rituais usuais: o freguês do senhor Inácio não acompanha a mãe à sepultura, não reza por ela na igreja, não derrama lágrimas ou esparge água benta sobre a cova. Por tudo isto, o castigo

pela descrença aparece amplificado (“[...] perdia eu muito mais do que os outros a quem semelhante desgraça acontece”) (*ibid.*: 29).

O moribundo reconhece que houve oportunidades para mudar de rumo, de orientação. A primeira surgiu quando Joana se apaixonou por ele e ele por ela; a segunda quando nasceu a sua filha. A descrença que o minava estendeu-se a ela também. Esta situação conduziu a mãe dela à morte. À semelhança do que acontecera com o passamento da mãe dele, também desta vez filha e genro não participaram nas exéquias.

O sofrimento, o remorso tomaram conta da vida deste homem. Sente-se responsável não só pela sua perdição como pela da mulher e da filha. O ceticismo, a busca de respostas, a ausência delas, fizeram-no viver uma ilusão (“Tenho-me suposto feliz”) (*ibid.*: 31).

Tudo levava a crer que para ele não havia salvação, porém, aguarda-o uma benesse no fim da caminhada. A revelação do mistério ocorre por ação da filha, que entretanto se demorara fora de casa (“Perguntei-lhe o que fizera, porque se demorara: e a sua resposta foi como a luz da madrugada rompendo em descampado para o viajante perdido”) (*ibid.*: 31).

O diálogo com a filha desencadeia profundas transformações num homem subjugado toda a vida pela dúvida. De repente, a harmonia do universo revela a existência de “Deus, criador de tudo” (*ibid.*: 31). O arrependimento pelo afastamento de Deus, pela cisão com a divindade, é a condição fundamental para que a ligação se restabeleça, sendo o prior o elo que a inaugura. O perdão consubstancia a união entre o ser humano e a divindade (“parecia um sinal mandado por Deus em prova de perdão”) (*ibid.*: 33).

O prior ministra *in extremis* o sacramento da Santa-Unção ao aldeão moribundo, bem como o do Casamento com a mulher com quem vivia e o Batismo da filha, fruto daquela união. O pároco da aldeia administra os diversos sacramentos, desenvolvendo assim as ações inerentes ao cargo que ocupa. A maior missão, a mais importante, deste servo do Senhor parece ser a dádiva do reconforto (“a misericórdia do Senhor é infinita, e se os meus socorros lhe puderem servir, aqui estou de corpo e alma, como é meu dever, para lhos ministrar”) (*ibid.*: 27). Não há impedimentos para que o padre conduza os seus fiéis ao caminho de Deus (“Para todo o pecado há remédio na igreja”) (*ibid.*: 27).

Ao longo da obra de Rodrigo Paganino ocorrem algumas expressões de âmbito religioso de índole popular. Constituem exortações aos santos, desabafo breve. Estas expressões populares são reveladoras de um sentimento e vivências religiosas que se traduzem por meio de um discurso peculiar e circunstanciado num espaço rural.

Assim acontece no conto “O romance de um céptico de aldeia”. O narrador ouve “tocar a Nosso-Pai” e dispõe-se a acompanhar o sacramento. Acaba por encontrar o homem que vira na loja do mestre Inácio pronto para “dar a alma a Deus” (*ibid.*: 26). O homem que narra ao padre o seu percurso existencial a certa altura referindo-se ao que sentiu, no momento em que a mãe falecera afirma “Deus o sabe”. A dor seria de tal ordem, mas encerrada e vivida

individualmente, mantida oculta aos olhos dos outros que a sua dimensão seria apenas do conhecimento da divindade.

Num outro momento, o narrador referindo-se a Maria, personagem do conto “Os retratos de família”, declara “lá tem vivido como Deus com os anjos”. Deste modo, frisa a felicidade da vida em comum com António, depois da aprovação do casamento pelo pai, José Alves.

No conto “A galinha da minha vizinha”, André e Madalena vivem de forma tão harmoniosa que se diz que “viviam tão sossegados como Deus com os Anjos” (*ibid.*: 94). Madalena, admirada pelas preocupações que são tão invulgares no marido, exclama “[...] valha-me a Senhora Madre de Deus, nunca pensei que te dessem cuidado essas coisas!” (*ibid.*: 96). A experiência vivida entretanto por André obriga-o a retirar uma conclusão a que subjaz uma lição de moral “[...] ninguém está contente com o que Deus lhe deu” (*ibid.*: 102). Esta insatisfação é causa de tribulações tais que o ser humano deve contentar-se com o que tem e não deve empregar esforços para aumentar o seu pecúlio.

No conto “A propósito da missa do dia”, o narrador, localizando os seus locutores no espaço do cemitério, menciona as cruzes de madeira e uma coroa de perpétuas “debaixo do terceiro cipreste” como elementos evocativos da morte, mas também de dimensão espiritual. Este espaço serve como mote para o convite que, de imediato, dirige aos circunstantes “Ajoelhem sobre a terra santa e rezem ao Senhor pelo pai e pela filha, que aí descansam juntos como o tinham estado em vida” (*ibid.*: 46).

Já no conto “Os domingos fora da terra”, a relação unida dos três irmãos resume-se à expressão “não se podiam separar nem à mão de Deus Padre” (*ibid.*: 51). Intensifica-se deste modo a harmonia que unia os irmãos.

Os mandamentos da lei de Deus, inscritos nas tábuas de Moisés, vão sendo evocados ao longo de *Os contos do tio Joaquim*, “Do que ficou dito constitui exemplo uma passagem do conto previamente trazido à colação, em que o narrador afirma “Depois da missa sobra um ror de horas, que é preciso matar sem quadra do temor de Deus, nem ofensa do próximo [...]” (*ibid.*: 51).

Outro mandamento encerra com tom moralizante o conto “Os retratos de família”, segundo o qual a personagem principal, António Tavares, norteou a sua vida, “Honrar pai e mãe”. Graças ao cumprimento deste mandamento, conseguiu redirecionar a sua conduta de modo a tornar-se num homem honesto e respeitável.

Manuel, personagem principal do conto “O guarda do cemitério”, enquanto está preso por ter atentado contra a vida do marido de Marta, sonha com uma voz que constantemente lhe lembra o mandamento que transgrediu “não matarás” (*ibid.*: 114). O remorso da personagem, traduzido neste discurso iterativo, torna-se mais penoso, mais difícil de suportar.

Se os mandamentos comandam sub-repticiamente a conduta dos homens, a Bíblia não desempenha um papel menor.

O padre de aldeia reúne o povo “para lhe[s] fazer alguma leitura da Bíblia e interpretar em seguida, a seu modo e como melhor lhe parecia, o texto que lhes lera” (*ibid.* 149). Ora, o padre estabelece a ligação entre o povo e a mensagem divina. Esta interpretação é facilitada através do recurso a situações comezinhas com que os aldeões convivem no seu dia a dia. O capítulo da Bíblia que o narrador recorda é o que se refere ao patriarca hebreu, José. Na perspectiva do narrador, a qualidade mais importante de José, a capacidade de resistir às investidas da mulher de Putifar, foi esquecida pelo padre que valorizou outras. Foi justamente aquele aspeto do patriarca que gerou a discussão entre os populares e que constituiu mote para uma nova narrativa do tio Joaquim.

A Bíblia volta a ser assunto de um outro conto, desta feita de “O Tomás dos passarinhos”. Esta personagem ouve com muita atenção e interpreta à letra os Evangelhos de S. Lucas e S. Mateus. Eis o que reteve Tomás do capítulo VI do Evangelho de S. Lucas:

Portanto vos digo, não andeis cuidadosos da vossa vida, que comereis, nem do vosso corpo, que vestireis. Não é mais a alma, qua a comida: e o corpo mais que o vestido?

Olhai para as aves do céu, que não semeiam, nem sagam, nem fazem provimentos nos celeiros; e com tudo vosso Pai celestial as sustenta. Porventura não sois vós mais do que elas?

Já do capítulo VI do Evangelho segundo de S. Mateus registou que

E porque andais vós solícitos pelo vestido? Considerai como crescem os lírios do campo; eles não trabalham, nem fiam.

Pois se ao feno do campo que hoje é, e amanhã é lançado ao forno, eus veste assim; quanto mais a vós homens de pouca fé!

Não vos aflijais pois, dizendo: que comeremos ou que beberemos, ou com que nos cobriremos?

Porque os gentios é que se cansam por estas coisas. Porquanto vosso pai sabe, que tendes necessidade de todas elas.

Buscai pois primeiramente o Reino de Deus e a sua justiça: e todas estas coisas se vos acrescentarão.

E assim não andeis inquietos pelo dia de amanhã. Porque o dia de amanhã a si mesmo trará seu cuidado, ao dia basta a sua própria aflição.

Tomás retém dos evangelhos a ideia de que a sua sobrevivência depende do “Senhor” (*ibid.*: 169). Por conseguinte, não precisará, à semelhança do que acontece com as plantas e os animais, de desenvolver esforços para subsistir e assim leva a sua vida, com “confiança em Deus” (*ibid.*: 168). Para o ajudar quando lhe faltasse a força, a divina Providência colocou, segundo crê, um anjo da guarda à sua disposição. Tomás segue o seu anjo da guarda, que se mantém à distância até ao momento da sua morte.

Uma vez mais se expressa a crença de que a felicidade se procura na vida terrena, mas não é nela que se alcança. É preciso esperar pela morte para se atingir a felicidade que em vão se procurou em vida.

Idêntica situação vivem Domingos e Joaquina, separados pelo pai do primeiro que o envia para a guerra, com a intenção de assim terminar aquele namoro. O filho acaba por morrer em combate e Joaquina tem o mesmo fim. “Acabou a sua cruz, e, em poucos meses, foi reunir-se ao Domingos, nessa outra terra onde os amantes vivem unidos eternamente, e onde os justos gozam da felicidade sem fim” (*ibid.*: 45).

Embora a união com Deus só seja possível depois da morte, há eventos que pretendem fortalecer essa ligação com o divino, enquanto o ser humano deambula sobre a terra.

As festividades religiosas aproximam o ser humano da divindade e, como tal, não são esquecidas, designadamente a do Corpo de Deus, com a procissão que a acompanha “Seis anos depois em dia de festa do Corpo de Deus, fui a Lisboa ver a procissão [...]” (*ibid.*: 53).

Nestas ocasiões festivas o sagrado e o profano interligam-se e o arraial de “Nossa Senhora do Rosário” é pretexto, no conto “Como se ganha uma demanda”, para que João Simões corte relações com Raimundo, originando um desentendimento que despertará mais tarde o sentimento de vingança, responsável por muitos males que atingirão a casa do irmão de Joaquim (*ibid.*: 140).

Os locais de culto, evocando o cenário das cantigas de amigo, promovem, por vezes, o despertar do amor, como acontece com Manuel, personagem principal do conto “O guarda do cemitério”, que conhece Marta, por quem se apaixona, na ocasião em que cumpre uma promessa na “Igreja da Nossa Senhora da Penha” (*ibid.*: 108).

A missa é um ritual a que comparecem crianças e adultos, filhas e pais “Quando iam ao Domingo à missa [...], o velho de cabeça branca [...]; ela alta, esbelta [...]” (*ibid.*: 62).

O sentimento religioso manifesta-se ainda através da presença de objetos sagrados, como sejam as imagens dos santos, que revelam a devoção de quem as possui.

As figuras dos santos aparecem na casa António e Maria, do conto “Os retratos de família”, à semelhança do que acontece noutros espaços. A santa que ocupa lugar de honra na casa do casal não é reconhecida pelo narrador “uma santa, que não sei ao certo qual era” (*ibid.*: 65). Note-se que o apego de António ao retrato do pai falecido é comparado à adoração das “imagens do Senhor dos Passos ou orações do Justo Juiz” (*ibid.*: 62). Nas horas de aflição é aos santos que se encomenda o ser humano. É o caso de Rosa que diante da pretensão do pai a que ela se case com o vizinho “encomendava-se mentalmente a todos os santos do seu calendário”. O pai acha até que Rosa deve “dar graças a Deus” pelo facto de o vizinho a querer para mulher (*ibid.*: 76).

A prece não visa unicamente solicitar o apoio divino para a mitigação do sofrimento (“[...], Rosa, que abatida, e alheia ao mundo estava mais caída que sentada numa cadeira, com os olhos pregados numa imagem da Senhora das Dores, que tinha perto da cama [...]”) (*ibid.*: 81), assume-se também como ação de graças. Rosa, diante da possibilidade de morrer antes de ser obrigada a casar com o Sr. Januário, “do íntimo da alma elevou ao Criador uma prece de júbilo, em ação de graças” (*ibid.*: 77).

A história desta personagem, com quem se travou conhecimento em criança, em ambiente fervoroso de cumprimento dos rituais religiosos, requer uma atenção maior. A educação rígida, agrilhoadada aos preceitos religiosos, exigiu dela o maior sacrifício – o da sua vida. Rosa, apaixonada por Estêvão, é moralmente coagida a casar com o vizinho, pretendente ideal na perspetiva do pai. Se bem que ame Estêvão, Rosa é uma católica fervorosa que vive uma “revolução cruel” diante da imposição do pai. A situação que vive, em que “A religião, a crença, a educação, tudo lhe falava em favor do seu pai; em favor de Estêvão só o muito que o amava, mas não era o bastante”, coloca-a numa primeira fase diante de um dilema (*ibid.*: 80). O dilema é ultrapassado pelo constrangimento moral a que a personagem se submete.

Determinante para a sua decisão foi a imagem do castigo, da expiação a que se julgava condenada, “Amaldiçoada, via os tormentos do inferno, o penar da sua alma, a espada de fogo do arcanjo exterminador, a condenação eterna, e a memória da sua infância e os santos da sua devoção a sumirem-se-lhe para sempre” (*ibid.*: 81).

Esta jovem abnegada, sob a capa da obediência à moral cristã, consagra a sua felicidade à vontade do pai (“Fez-se cadáver, transformou-se em instrumento da vontade do seu pai, instrumento inerte, impassível, sem vida, sem pensamento próprio”) (*ibid.*: 81).

Trata-se pois de “um suicídio moral”, imposto pelos grilhões da religião católica que transforma o ser humano, deformando-lhe a mente e reduzindo-o ao niilismo.

Rosa casa-se com o marido escolhido pelo pai, em função dos bens que possui, e vive, por isso, consagrada a uma vida que não escolheu “cumprindo religiosamente os deveres de mãe e de esposa”.

Encontra ainda uma vez mais Estêvão que a acusa de falsidade. Esta acusação não a pode sofrer sem agravo. A inspiração divina ajuda-a a responder a esta afronta (“Elevou os olhos para o céu, como para se inspirar numa resolução suprema”) (*ibid.*: 88). A decisão de se entregar a Estêvão, apesar da condição de mãe e esposa, destrói as suas dúvidas e fá-lo entrever o altruísmo de que se reveste a sua ação (“e elevou no santuário de seu coração, purificado de quaisquer resquícios da natureza terrestre e material, um cântico divino de admiração”) (*ibid.*: 88).

Resta referir que para a personagem alcançar a salvação tem, muitas vezes, de resistir à tentação. Geralmente, no âmbito da espiritualidade, o demónio é o seu representante. Não se menciona muitas vezes esta figura, mas o certo é que aparece num ou noutro momento.

É o que acontece com o moribundo do conto “O romance de um céptico de aldeia”, que, quando ainda era criança, era apelidado pelos meninos da sua idade como “diabo pequeno”, em resultado da sua conduta afastada dos preceitos e rituais religiosos (*ibid.*: 28). A dúvida que assola este homem é comparada a “um demónio agachado em lugar santo” (*ibid.*: 31).

No conto “O fruto proibido”, Rosa, ao ouvir o desabafo de Estêvão que considera a hipótese de assassinar Januário ou suicidar-se, não tem dúvidas em classificá-la como “tentação do demónio” (*ibid.*: 69).

Luís, acolhido em casa de José Mateus, sofre também as provações do “demónio, que sempre as arma, e que parecia ter tomado o rapaz à sua conta, encarregou-se de entornar o caldo, e de deitar por terra aquelas felicidades todas” (*ibid.*: 155). Trata-se de Genoveva, a mulher de José Mateus, que decide seduzir Luís.

Por fim, as referências ao Gólgota e ao Getsémani, no conto “A história do narrador”, denunciam um conhecimento dos principais momentos da vida de Jesus Cristo e não será casualmente que ambos desempenharam um papel relevante no sacrifício realizado por Jesus para salvação do Homem, que culminará com a crucifixão. A simbologia destas referências enriquece-se com a junção de um outro elemento – a cruz, recorrente na obra de Rodrigo Paganino. Recorde-se que a tradição cristã entende a cruz como um símbolo de síntese, em que o Cristo, o Crucificado e o Salvador se unificam, como sustentam Chevalier e Gheerbrant (1982:245-251).

Rodrigo Paganino por ter vivido no século XIX, não poderia deixar de refletir na sua obra traços da sociedade em que se inseriu. A religião faz parte integrante desta sociedade e está presente na sua obra.

Através da sua leitura da obra *Os contos do tio Joaquim*, é possível conhecer melhor a classe do clero e saber que nessa época a opção pela vida eclesial não era determinada pela vocação. Por conseguinte, alguns, se não muitos, padres dificilmente chegariam a ser modelos de virtude; porém, havia aqueles que pela sua entrega ao outro e pela sua conduta moral, ainda que não estivessem isentos de defeitos, eram respeitados e venerados por todos. O conhecimento sobre a formação eclesial sai também enriquecida com a leitura da obra de Rodrigo Paganino.

A religiosidade assenta no exemplo, em fundamentos, em pressupostos veiculados não apenas pelos representantes do clero. A Sagrada Escritura é o veículo privilegiado dos princípios morais que a Igreja, enquanto instituição, procura ministrar aos fiéis.

Recorrentes na obra de Paganino são também as evocações dos mandamentos e dos sacramentos que atestam a espiritualidade das personagens destes contos.

O templo e a instituição – a Igreja – acolhem os católicos praticantes e os não praticantes, como demonstra a obra de Paganino, de onde emana reiteradamente a ideia do perdão e da salvação, esta última, sobretudo, alcançada numa existência metafísica.

Casos há em que o escritor aponta as consequências negativas de uma educação religiosa rígida, que ora exige o sacrifício, como acontece com Rosa, ora propicia a criação de uma vida ilusória, como se verifica no caso de Tomás dos passarinhos.

A dimensão religiosa que caracteriza o mundo de Rodrigo Paganino, representado ficcionalmente na sua obra, extravasa ainda nas múltiplas expressões de feição popular que povoam os seus textos.

Rodrigo Paganino não se limitou a representar idilicamente a religião na sua obra, antes se atreveu, ainda que timidamente, a introduzir-lhe rasgos da realidade social que conhecia, quer pela crítica ténue aos governos na formação que colocam ao dispor do clero, quer pela

imputação de responsabilidades a um sistema que integra no clero homens sem vocação em consequência da imposição de convenções sociais. O cunho popular e a descrição de situações do cotidiano rural que traduzem a vivência espiritual do povo tornam Rodrigo Paganino um escritor inovador, abrindo caminho a uma literatura de índole distinta.

Bibliografia

Ativa

PAGANINO, Rodrigo (2003). *Os contos do tio Joaquim*. Lisboa: Planeta Editora.

Passiva

- ALONSO, Ana. (2001). “Gautier et la perception anormale: regard sur *La Morte amoureuse* et *Arria Marcella*”. *Queste. Études de langue et littérature françaises* 9, 61-78.
- BEIRANTE, Cândido (1991). “Novelística”. In *Alexandre Herculano: As faces do poliedro*. Lisboa: Veja, 49-79.
- BERENSTEIN, Harry (1983). *Alexandre Herculano (1810-1877) – Portugal’s Prime Historian And Historical Novelist*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian e Centro Cultural português.
- BRUM, Fernanda Machado (2009). *Literatura e Religião*. Brasil: Porto Alegre.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1997). “Paganino (Júnior), Rodrigo (Botelho da Fonseca)”. In Buescu, Helena Carvalhão (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 396-399.
- CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema.
- FERNANDES, Vasco (1958). “Metamorfozes de Eurico – o Padre dos Românticos e o Padre dos Modernos”. *Brotéria* 66,12-25.
- GAUDON, J. (1981). “Préface”. In *La Morte Amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*. Paris: Éditions Gallimard.
- GOULART, Rosa Maria (1990). *Romance Lírico – o percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand Editora.
- GUIOMAR, M. (1957). “De l’insolite”. *Revue d’Esthétique*, X.
- HOMEM, Amadeu Carvalho (2005). “O Romantismo em Portugal”. In *Do Romantismo ao Realismo – Temas de Cultura Portuguesa (Século XIX)*. Maia: Fundação Eng. António de Almeida, 7-22.
- (2005). “O Romantismo em Portugal nos Meados do Século XIX”. In *Do Romantismo ao Realismo – Temas de Cultura Portuguesa (Século XIX)*. Maia: Fundação Eng. António de Almeida, 23-28.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1996). “Paganino, Júnior, Rodrigo Botelho da Fonseca”. In *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 360-361.
- MONTANDON, A. (1993). “Gautier et Balzac: à propos de *La morte amoureuse*”. *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 15, 263-286.
- OLIVEIRA, Zacarias de (1960). “Júlio Dinis - O Padre Sentimental”. In *O Padre no Romance Português*. Lisboa: União Gráfica, 99-109.
- ONIMUS, Jean. (1990). *Essais sur l’Émerveillement*. Paris: PUF, 187-206.
- PISCO, Paulo (2003). “Prefácio”. In Paganino, Rodrigo. *Os contos do tio Joaquim*. Lisboa: Planeta Editora.
- VICENTE, Fernanda Monteiro (2011). “Dois olhares sobre a mesma realidade: a religião na produção narrativa dinisiana”. *Teografias* 1, 63-81.

.....

RESUMO

Na obra *Os contos do tio Joaquim*, de Rodrigo Paganino o sentimento religioso determina a existência do ser humano desde tenra idade até ao momento da sua morte. Neste percurso sucedem-se as perdas, os reencontros e a retoma de diálogos, tantas vezes quebrados, entre a humanidade e a divindade. A religião presentifica-se na obra de Paganino nas crenças religiosas, nos princípios e valores da religião cristã, na conceção da personagem do padre de aldeia, nos rituais litúrgicos, nas passagens bíblicas, nas imagens e personagens da tradição cristã, bem como nos símbolos do pensamento religioso. O discurso religioso de cariz popular desempenha também um papel importante nesta questão.

ABSTRACT

In Rodrigo Paganino's work, *Os contos do tio Joaquim*, the religious sentiment determines the existence of the human being from an early age to the time of their death. In this course there is a succession of losses, reunions, and the resumption of dialogues, so often interrupted between humanity and divinity. The religion makes itself present in Paganino's work through religious beliefs, Christian principles and values, the conception of the village priest character, liturgical rituals, biblical passages, images and characters from the Christian tradition, as well as through the symbols of religious thought. The religious discourse of popular nature also plays an important role in this matter.



Deus e Diabo na ótica transgressora de Machado de Assis

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis, narrativa brasileira, religiosidade, transgressão, ironia.

KEYWORDS: Machado de Assis, Brazilian narrative, religion, transgression, irony.

Dentre as diversas estratégias da literatura certamente uma delas é a lente deformante por meio da qual ela exhibe sua visão do real para nos mostrar que este é mais surpreendente do que nossos condicionamentos nos fazem ver. Imagens, aspectos e fatos da realidade social, por exemplo, recebem novas e insólitas configurações graças a essa ótica desestabilizadora proporcionada pela linguagem literária, bem como os temas por ela abordados.

A atitude transgressora, acionada pelo viés inconformado com os moldes convencionais, pode se dar de maneira mais direta, ostensiva, ou ser tramada por artifícios sutis da linguagem. Seja como for, explícita ou implicitamente, torna-se uma arma eficaz para atingir os alvos desejados, o que corresponde, afinal, a um posicionamento crítico do escritor em relação às estruturas do contexto histórico-cultural.

No caso da literatura brasileira, Machado de Assis é um ótimo exemplo dessa visão desestabilizadora, e não apenas por causa da fina ironia presente em seu discurso narrativo, mas também por outros recursos que coloca em jogo na montagem de suas narrativas. Dentre os temas que estão em sua mira crítica, a religião, ou melhor, os dogmas e comportamentos estereotipados pela ortodoxia e preconceitos, destaca-se como um dos mais frequentes, tanto nos contos quanto nos romances.

Acompanhemos alguns de seus textos para discutirmos como se dá essa “deformação” acionada por sua lupa, ou melhor ainda, pela “pena da galhofa” cujas tintas molham as páginas de sua ficção.

Começemos pelo conto “A Igreja do Diabo”, contido em *Histórias sem data*, de 1884. Como diversos textos machadianos, ele apresenta uma teoria alicerçada em estratégias singulares que convém analisarmos. Tanto o conteúdo da tese quanto a forma de estruturá-la

nos atraem pela engenhosidade com que o escritor os manipula. Todo um jogo de reflexos por simetria invertida se desenvolve na narrativa, colocando em confronto as figuras de Deus e Diabo – personagens centrais – e diversos conceitos nelas implicados que vão se desdobrando. Há quatro sequências no conto (*De uma ideia mirífica, Entre Deus e o Diabo, A boa nova aos homens, Franjas e franjas*), bem demarcadas em relação aos fatos: a ideia do Diabo de fundar uma igreja, a ida do Diabo ao céu para comunicar a Deus seu projeto, a fundação da igreja, êxito e fracasso da obra do Diabo).

Um motivo recorrente em Machado, a criação de teorias sobre a existência humana, reaparece nesse conto, agora mais especificamente sobre a alma humana, proposta pelo Diabo. Eis onde começa a transgressão. Partindo do Diabo a iniciativa, este afirma sua autonomia e o poder de ser “criador” de uma doutrina que pretende negar os princípios de Deus, revelando justamente o contrário: as virtudes são negativas, o mal é que deve prevalecer e ditar os comportamentos. Para isso, tem o projeto de fundar uma instituição, uma nova igreja para comprovar a “ideia mirífica”. O adjetivo, aqui, por meio do qual o narrador acentua a ironia, já nos coloca diante de uma situação no mínimo grotesca. A ideia “maravilhosa” do Diabo assenta num absurdo, pelo menos, aos olhos da igreja católica: ao invés da bondade é a malignidade que marca a natureza do homem, ser corruptível e com tendência a agir conforme interesses práticos. Num reverso à tese de Rousseau, a concepção machadiana do mundo se pauta pelo pessimismo, descrendo da correção e retidão do espírito humano, daí predominando o Mal e a negação das virtudes.

O grotesco continua na narrativa que, em sua segunda parte, focaliza o encontro entre Deus e o Diabo, como se este tivesse livre acesso aos céus onde enfrentaria Deus para “comunicar-lhe a ideia e desafiá-lo”, após “um gesto magnífico e varonil”. Trata-se de uma caracterização cômica do comportamento do Diabo, complementada pelo modo hiperbólico com que é retratada sua subida ao céu: “E rápido, batendo as asas, com tal estrondo que abalou todas as províncias do abismo, arrancou da sombra para o infinito azul”. O vôo do Diabo recupera o mito de Ícaro, porém, o transforma, já que não há queda e ele pode ganhar as alturas para ousar, com sua teoria, afrontar o reino divino.

A primeira fala do Diabo a Deus revela a desmedida de sua atitude (*a hybris*), ao responder-lhe ter ido não por “vosso servo Fausto [...] mas por todos os Faustos do século e dos séculos”. Curiosa linguagem, que retoma as palavras sagradas, mas como que as parodiando ao trazê-las para sua argumentação diabólica. De modo análogo à personagem faustiana, para o Mefistófeles de Machado também é preciso negar, mas o seu alvo não é propriamente Deus e sim a vida e suas contradições. A retórica utilizada pelo Diabo parece insinuar o demiurgo-escritor por trás de sua voz, ou seja, no fundo, é o próprio Machado, espécie de alter ego do Diabo, que ouvimos argumentar. É que o Diabo usa com habilidade apólogos e máximas para convencer a Deus, bem como a ironia alicerçada numa lógica impecável. Além de lhe dizer que está sendo leal para não ser acusado de dissimulação, argumenta que

para o Mal, tal como ele defende, o erro é necessário à humanidade. Curioso, também, é o outro motivo que utiliza para justificar a nova Igreja – a necessidade de organização de seu reinado, “casual e adventício”, como ele denomina. Mais uma ironia machadiana, por meio da qual o usual estado caótico do mundo infernal reverte no desejo contrário, assim como a busca de correção da imagem do Diabo, que se diz “gentil e airoso”. Não é por acaso que o Senhor o chama de “Velho retórico!”, “Retórico e sutil!”.

A sutileza transparece, por exemplo, nas palavras do Diabo quando ele diz querer edificar “uma hospedaria barata”, como se implicitamente aludisse aos céus como um lugar caro, onde Deus atuasse como negociante. Aqui está contida toda uma crítica do escritor ao modo de comercialização da fé, à manipulação ideológica e às práticas proibitivas para a obtenção da salvação. Também há sutileza na comparação feita pelo Diabo entre as virtudes e as rainhas, para mostrar que nos mantos de veludo escondem-se franjas de algodão e atrás destas podem vir franjas de seda, ou seja, tal alegoria faz despontar o sentido ambíguo do comportamento humano, movido por paradoxos. As virtudes não são somente boas e o bem tem seu lado mau, enfim, os valores devem ser lançados numa reversibilidade para revelarem seu caráter relativo, um jogo dialético que o “bruxo” do Cosme Velho explorou de diversos modos ao longo de toda sua ficção. Essa reversão de valores, despontando por meio de uma visão paródica, revela uma matriz a que a narrativa de Machado não é alheia, ao contrário. Trata-se da sátira menipeia que, conforme alguns estudiosos vêm analisando, está presente na narrativa moderna¹.

O humor machadiano se mostra no conto em diversas passagens, entre as quais a que descreve a reação dos anjos diante da exposição do Diabo: “Nisto os serafins agitaram as asas pesadas de fastio e sono. Miguel e Gabriel fitaram no Senhor um olhar de súplica”. Assim como a subida do Diabo ao céu ganhara uma tonalidade caricata, marcada pelo exagero, sua descida à terra também se reveste de comicidade, pela rapidez: “O Diabo sentiu, de repente, que se achava no ar; dobrou as asas, e, como um raio, caiu na terra”.

Com “A boa nova aos homens”, terceira parte do conto, a teoria diabólica busca ganhar adeptos, impondo seus dogmas e crenças de modo a convencer os homens através da lógica da inversão: “O Diabo incutia-lhes, a grandes golpes de eloquência, toda a nova ordem de coisas, trocando a noção delas, fazendo amar as perversas e detestar as sãs.”. É interessante, aqui, como Machado critica sutilmente os poderes traiçoeiros do discurso, cuja retórica pode atingir os efeitos desejados, desde que sejam usados meios propícios para eles. É graças à lógica persuasiva de sua linguagem que o Diabo expõe, por exemplo, a teoria de que tanto as coisas concretas quanto as abstratas deveriam ter o mesmo valor, colocando num mesmo patamar as vantagens da ordem temporal, pecuniária, ou espiritual. Vícios foram reabilitados, era preciso exercer a venalidade e a hipocrisia, as formas de respeito foram condenadas,

¹ Entre eles, chamo atenção para o excelente ensaio de Sérgio Vicente Motta sobre esse e outros aspectos, *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica*.

a solidariedade humana foi cortada. Como vemos, o Diabo põe em causa a Lei de Deus, revelando-lhe outros aspectos e a necessidade de revirá-la para que outras interpretações possam surgir. Uma atitude blasfema, portanto, alimentada pelo princípio da Negação. Blasfêmia tanto maior pela ousadia do Diabo em se proclamar o verdadeiro Senhor: “Sou o vosso verdadeiro pai. Vamos lá: tomai daquele nome, inventado para meu desdouro, fazei dele um trofeu e um lábaro, e eu vos darei tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo...” Na verdade, o que se exhibe nesta fala é a troca de favores, toma lá, dá cá, prática interesseira com que os homens se vendem e nutrem suas hipocrisias.

Na última parte do conto, “Franjas e franjas”, mais um reverso ocorre, ratificando a “eterna contradição humana”, expressão que fecha a narrativa. Após o êxito da obra do Diabo, o fracasso: ocultamente, os homens voltam a praticar as antigas virtudes e são recompensados por Deus. E, para maior decepção do Diabo, de vez em quando e sozinhos, os homens praticavam as tais boas ações, fazendo com que nos “mantos de algodão” aparecessem “franjas de seda”. Tal atitude humana só vem demonstrar que, esteja Deus ou Diabo no (co)mando de preceitos a serem obedecidos, não há como respeitá-los, já que eles ferem a liberdade e o livre-arbítrio dos homens.

Mas, quando pensamos que Deus não aparecerá mais em cena, já tendo sido retirado da narrativa, topamos com mais uma engenhosidade de Machado, que coloca novamente as duas personagens em confronto. Encontrar “a causa secreta de tão singular fenômeno” é o que o Diabo quer descobrir, mas a resposta divina é tão fria e marota quanto o próprio Diabo o fora: “- Que queres tu, meu pobre Diabo! As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana”.

A habilidade do escritor brasileiro está, dentre tantos aspectos, na montagem da narrativa do conto, o qual se estrutura como reflexos invertidos, considerando-se o percurso realizado pelo Diabo: ida ao céu, descida à terra, nova subida ao céu, para a constatação final de que bem e mal só têm sentido quando vistos em posições reversíveis, tensionados por contradições essenciais, num jogo de espelhos. Criação divina e infernal, a existência humana não passa de um títere que cabe à ficção movimentar com seus poderes.

Na ótica machadiana, como nos revela o conto, Deus e Diabo são ambos traiçoeiros, pois elegem suas teorias para que reinem absolutas, quando, na prática, a realidade e a existência humana é feita de contradições e de valores relativos.

Agora paremos um pouco em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), o romance revolucionário de Machado, que inovou na forma e no conteúdo, conforme nos revelam as numerosas leituras e análises de diversos estudiosos do autor brasileiro. Por isso, até hoje o texto nos surpreende e nos convida a percorrer as páginas dessa escrita, narrada por um “defunto-autor”, como Brás Cubas esclarece no primeiro capítulo. Aliás, um ato sacrílego de saída, por essa curiosa estratégia narrativa, ao conferir a um morto a capacidade de narrar sua vida a partir da morte. Entretanto, o que nos interessa no momento é o famoso capítulo

LV, “O velho diálogo de Adão e Eva”, permanente fonte para comentários de críticos machadianos. Vamos a ele:

Velho diálogo de Adão e Eva

Brás Cubas

... ?

Virgília

....

Brás Cubas

.....

.....

Virgília

..... !

Brás Cubas

.....

Virgília

.....

..... ?

.....

Brás Cubas

.....

Virgília

....

Brás Cubas

.....

.....

..... ! ..

.. !

..... !

Virgília

..... ?

Brás Cubas

..... !

Virgília

..... !

As inovações formais de Machado nos surpreendem, não só pelas características em si mesmas, como também pelo efeito provocado em seus leitores, especialmente os de sua época.

No exemplo em questão, a provocação começa já pelo título do capítulo, pois denominá-lo de “velho diálogo” significa propor um “diálogo” com uma tradição a ser revisitada, mas, se ele é velho, por que então trazê-lo para a situação presente de uma enunciação tão singular? Justamente porque, se o diálogo é antigo, a estrutura dialógica em que ele é montado não é antiga, ao contrário. Na verdade, o antigo ou velho só será considerado assim para quem só

enxerga a referência extratextual, buscando diretamente a fonte. Mas, para quem está atento à performance da linguagem, tal como a modernidade do texto machadiano propõe, não há somente o velho ou a tradição.

Em se tratando de um diálogo, essa situação de comunicação entre as duas personagens, Brás Cubas e a amada Virgília, concretiza-se como um malogro em termos de linguagem convencional, frustrada em sua lógica esperada, mas como um logro para as próprias personagens, envolvidas na trama amorosa. É claro que para o narrador, o ganho é o que importa, quer como instrumento narrativo, quer como “arma” reveladora da situação amorosa. Ora, a retomada pelas personagens machadianas da conversa ancestral entre Adão e Eva já inscreve o possível diálogo na esfera do absurdo, pois só com a força do imaginário e da ficcionalização desestabilizadora é que podemos recuperar o que se teria passado entre os dois primeiros habitantes do Paraíso. Por isso, há um logro também para o leitor, instigado a decifrar o tal “diálogo”, alimentado pelo insólito.

A citação das duas figuras bíblicas corresponde à técnica intertextual de Machado, como sabemos, em trazer para o universo ficcional diversas referências culturais, com o intuito de chamar atenção não apenas para o conteúdo nelas contido como também para o modo como a linguagem re-cria esse conteúdo, normalmente subvertendo-o. É por isso que a intersecção de fontes, em Machado, não significa erudição ou a confirmação de um saber que se sacraliza, mas sim um jogo com a alteridade, de modo que a presença desses outros incorporados no discurso narrativo ajuda a construir uma dimensão própria dos sentidos que a obra vai gerando com sua visão múltipla.

Representando simbolicamente a situação bíblica pecaminosa ocorrida no Éden, as duas personagens ao mesmo tempo reafirmam e subvertem a convenção ou o mito original. Reafirmam, porque recuperam a relação carnal, tentada pelo poder sedutor feminino, de secular existência; subvertem, porque não há diálogo, ou melhor, há o vazio/silêncio do diálogo preenchido pelas possibilidades virtuais dessa linguagem subtraída. O que há é o interdito, impedido pelo decoro ou leis morais, mas materializado em formas gráfico-sêmicas muito mais eloquentes do que o próprio dizer, justamente pela suspensão corporificada na linguagem. As reticências, os pontos de exclamação e interrogação iconizam emoções e sensações sem precisar enunciá-las. Já os nomes das personagens sem nenhum suporte sintático colocam em foco o caráter substantivo, essencial, da relação, isto é, os próprios amantes. Enfim, essa perturbadora configuração que se faz como *falta* de suporte sintático constitui uma recusa do instituído, seja este no âmbito linguístico, histórico, bíblico, social ou erótico. O efeito de toda essa construção é aliciar a imaginação do leitor para construir os sentidos contidos nessa relação de corpos e pensamentos que, segundo o próprio Brás Cubas, “ficaram de palestra”, “dois vadios ali postos”, afirmações contidas no fecho do capítulo anterior.

Por outro lado, podemos pensar também numa relação entre a pontuação intrigante (e vacilante) do “velho diálogo” e a posição dúbia e rebelde de Virgília no que toca à religião.

Religiosa, mas sem muita convicção, entregue a comportamentos contraditórios, a personagem parece demonstrar “certo vexame de crer”, segundo o narrador Brás Cubas. O fetichismo de Virgília (mantinha em sua alcova um oratoriozinho com imagens que jamais comentara às amigas) e sua crítica às beatas são sinais de uma relação ambígua com a tradição, feita de autenticidade e fingimento, apego e desapego. Desse modo, o suposto diálogo de Adão e Eva construído por Machado representa, em sua curiosa performance, essa tensão entre falsidade e verdade, entrega e recusa, traços do jogo amoroso entre as duas personagens. O não-diálogo funciona como simulacro do espaço suspenso onde reina a (des)crença.

Dessacralização do pecado (que se concretiza), do espaço original (deslocado para a página da escrita), das personagens bíblicas (encarnadas em figuras “reais” da narrativa), das convenções éticas e linguísticas (pelo imprevisto da ruptura), dos tempos (a atemporalidade mítica se planta no Brasil carioca do final do século XIX), da forma de abordagem (o mito se transforma em ficção romanesca). Liberdade que só mesmo a ficção pode conseguir, para isso solicitando um leitor afinado com sua proposta desafiadora.

A compreensão de um texto é um ato emancipativo que envolve uma dinâmica geradora de sentidos e o deslocamento das expectativas e repertórios de conhecimento do leitor. Ou, aproveitando o que diz João Alexandre Barbosa sobre a experiência da leitura da literatura (1990), o que lemos é o “intervalo”, espaço construtivo em que são secretados os sentidos e onde se tece a articulação entre a realidade de fora e a de dentro do texto. Intervalo: hesitação ou descompasso entre o que a obra diz e o modo como o diz, desdizendo-se.

A construção inusitada que Machado confere ao “velho diálogo” provoca o leitor exatamente por se oferecer não como um acréscimo ou preenchimento de algo que faltaria e está no imaginário do leitor, mas como um vácuo, um não-sentido, uma perda, um espaço vazio para serem colocados os sentidos, como uma margem. Nesse caso, lembremos as colocações de Roland Barthes sobre a margem subversiva que acentua a fruição do texto graças ao que ele *não* oferece, ao atuar como um “*fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição” (Barthes, 1977: 13). E já que estamos explorando o espaço de prazer instaurado pelo texto, podemos investir um pouco mais nesse modo escritural defendido por Barthes. A traição ou burla dos valores gramaticais, patente na distribuição livre dos sinais de pontuação do “diálogo” criado por Machado, é uma resposta do escritor aos limites impostos pelo sistema, seja este linguístico ou social. Se seguirmos a linha do pensamento barthesiano, diríamos que o narrador machadiano encena em sua escrita o “genotexto”, isto é, o corpo de linguagem irreduzível às institucionalizações e condicionamentos da lógica do poder, aos dogmatismos e dizeres da doxa. É preciso romper, e isso cabe à literatura, com esses moldes previsíveis – eis a função do “fenotexto”, que existe como uma espécie de “fogo da linguagem”, segundo Barthes.

A rigor, Machado apaga os sentidos por essa espécie de descarte do verbal e é isso o que nos chama atenção. Demoramo-nos em observar o que *não* acontece, parece ser essa a função do verme-leitor, portanto, um “verme” que corrói aquilo que deve ser descartado: o

lugar-comum, o previsível. O escritor brasileiro está, assim, a apelar a um leitor ideal, aquele que Umberto Eco definiu em seus ensaios (*Lector in Fabula* ou *Seis passeios pelos bosques da ficção*). Para o crítico italiano, o “leitor-modelo” é aquele que o texto prevê como colaborador e, mais ainda, procura criar, na medida em que, tal como uma criança, esse leitor está disposto a aceitar participar de um jogo que extrapola o sensato e o razoável (Eco, 1994: 15).

Se olharmos assim para o capítulo LV de *Memórias*, veremos que o estranhamento de sua construção revela uma concepção de que nem mesmo Machado se dera conta – a atualidade de seu projeto artístico. Segundo o poeta Décio Pignatari, essa atualidade do capítulo estaria em se oferecer como um “ideograma”, o qual solicita uma decifração à maneira de Poe, uma tradução para essa “aguda e sutil peça de humor que se realiza e atualiza com a introdução do repertório verbal do leitor no modelo quase-verbal do autor” (Pignatari, 1974: 112). Para Pignatari, o “diálogo” de Machado traduz “a situação-modelo-quase-mítica na relação amorosa-sexual entre homem e mulher”. A análise do poeta brasileiro é arguta: “reticências e esquivas sedutoras da parte de Virgília; insistências, súplicas, protestos da parte de Brás Cubas; o diálogo, de distribuição desigual em relação aos interlocutores, casa-se simetricamente no final” (*ibid.*: 112).

Entretanto, gostaríamos de pensar que Machado suspende intencionalmente o que poderia estar contido nesse diálogo, para nos mostrar que, na arte ficcional, o que prevalece é justamente a artimanha, zombeteira e irônica, de sonegar o esperado. Uma não-conformação ao já visto, o que corresponde, afinal, a um ensinamento de leitura: mais do que respostas ou soluções, há um percurso de busca muito mais prazeroso.

Bibliografia

- BARBOSA, J. A. (1990). *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras.
- BARTES, R. (1977). *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- (1978). *Aula*. São Paulo: Cultrix.
- (2003). *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade.
- ECO, Umberto (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. (1997). “A Igreja do Diabo”. In *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 369-374. (Obra completa, v. 2).
- (1994). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- MOTTA, S. V. (2006). *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Edunesp.
- PIGNATARI, D. (1974). *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva.

.....

RESUMO

Tomamos dois textos de Machado de Assis – o conto “A Igreja do Diabo” (*Histórias sem data*, 1884) e um capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) – com o propósito de discutirmos a visão desestabilizadora do escritor brasileiro no que se refere a valores institucionalizados e pré-estabelecidos na esfera religiosa. Procedimentos de construção inovadores são utilizados em sua narrativa ficcional para darem corpo ao posicionamento crítico

do escritor, o qual reverte hierarquias e joga habilmente com a linguagem, seja pela ironia, seja pela subversão de provérbios, seja pelo resgate dialógico com a tradição. Em Machado, o leitor é convocado a uma participação ativa na recepção de seus textos, pois os sentidos são imprevisíveis e a maneira de estruturá-los também nos surpreendem, o que acentua o papel desautomatizador da literatura.

ABSTRACT

We take two texts from Machado de Assis – the short story “A Igreja do Diabo” (*Histórias sem Data*, 1884) and a chapter of the novel *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) in order to discuss the destabilizing vision of the Brazilian writer as refers to pre-established and institutionalized values in the religious sphere. Innovative construction procedures are used in his fictional narrative to give body to the critical position of the writer, who reverses hierarchies and plays skillfully with language, whether through irony, the subversion of proverbs, the redemption of dialogue with tradition. In Machado, the reader is asked to participate actively in the reception of his texts, because the meanings are unpredictable as well as the structure of the language, which accentuates the revolutionary role of the literature.

O tópos do paganismo na crítica e na estética literária: Pessoa e Botto

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, paganismo, esteticismo, Pessoa, Botto.

KEYWORDS: Literature, paganism, aestheticism, Pessoa, Botto.

A autonomização moderna da esfera do estético-expressivo – na terminologia de Jürgen Habermas – e cujo expoente foi o ideal da arte pela arte, tem por corolário a emergência de um novo tipo e modelo de subjetividade, a figura do artista como homem emancipado, tanto da tutela moral-prática da religião como do comedimento burguês sancionado pelo costume e pela lei. O artista é o homem que cultiva uma forma de vida que se constitui como arte de viver. A persecução de uma vida bela é o corolário da autonomização da arte que vale por si mesma, sem ter de aferir a sua validade pelo modo como ilustra qualquer verdade, religiosa ou política, que não a do belo em si. A esteticização da vida que imita a arte, invertendo radicalmente a milenar tradição da *mimesis* clássica que impunha à arte que imitasse a natureza, tem por seu recíproco uma biografização da arte que sublima a vida, fundindo vida e arte num mesmo estilo, de (se) ser e de (se) fazer. A estilização é um artifício (logo, civilizacional), que, num mesmo e único gesto, labora sobre uma matéria-prima de vida e inscreve a obra como traço biográfico, para assim lhe prescrever um destino a que o artista responde ousando ser aquilo que é, sob pena de se contrariar a si próprio pela censura, pela repressão, pelo recalçamento, se se quiser, pela inautenticidade, pela infidelidade ao que de mais genuíno há em si. O artista recorre à mediação da arte para, na obra, ousar ser aquilo que é, e esta, por sua vez, surge como a expressão a que toda a vida aspira. A problemática da autenticidade, ou da “sinceridade”, ou da verdade da obra, tal como ela foi abordada na história da literatura portuguesa, só se pode compreender a partir do quadro mais abrangente da emancipação da esfera do estético-expressivo. Desde Baudelaire (2002) e Wilde (1993) que nada disto é novidade, assim na formulação doutrinária como no exercício biográfico.

A emancipação do homem artista pode coerentemente incluir, ainda que não tenha de indispensavelmente comportar, o cultivo da marginalidade e da transgressão, o pecado e o crime, com o concomitante escândalo social, que, desse ponto de vista, mais não faz do que realizar uma vocação que, de forma patente ou apenas suspeitada, já se encontra inscrita na sua natureza mais profunda, como se o artista não conseguisse eximir-se a assumir na obra a sua própria condição e destino que seriam a origem e a *ultima ratio* dela. Com efeito, excepcionalidade individual e incompreensão social convergiram na figura do artista ou do escritor maldito que transforma a exclusão de que é objeto em esplêndida solidão criadora, acessível, quando muito, apenas a um escol de eleitos que não cedem ao gosto embrutecido das massas ignaras. A apologia ético-estética do malditismo definiu-se à volta da reflexão proustiana (Proust, 2004) antes de se ter tornado numa corrente que perdurou na literatura europeia até bem entrado o século XX. O malditismo apresenta-se ao mesmo tempo como superação ético-estética de uma condição de anormalidade, ou de desvio, ou de degenerescência, e como réplica à captura científica delas, nas respetivas versões médicas, psiquiátricas, forenses. No entanto, era uma réplica que naquele tempo e até à década de sessenta do século XX não saberia ainda ser política, ou uma crítica (da) política do conhecimento, embora não pudesse deixar de ser implicitamente epistemológica. O que nesta perspetiva afastava definitivamente o artista do anormal, do desviante, do degenerado de manual escolar, era a presença de obra, ausente neles. A obra alça o autor ao estatuto de distinção incompreendida, de algum modo o redimindo da condição de queda a que o sujeitaria a proscricção religiosa, social, jurídico-política, que a ciência por sua vez ratificava com a retórica que lhe é própria. O génio incompreendido é o esteta a quem a autoria de uma obra-vida impossibilita que se apliquem categorias científicas – e lembremos que, na época desta discussão, era da ciência na sua versão positivista e higienista mais empedernidamente militante que se tratava.

No caso português do início do século XX, além de ter de lidar com o escândalo público e os estorvos por ele acarretados, a “defesa e ilustração” do esteticismo obrigava-se a empreender um combate em duas frentes, encabeçadas por dois adversários de monta, a moral religiosa, cuja autoridade social, declinante embora, de modo algum era negligenciável, e a ciência, cuja autoridade ascendente estribava num projeto higienista de reforma integral da sociedade, assumido pelo Estado republicano como missão sua. Contra as pretensões da Igreja (católica) e da Ciência (médica) que disputavam entre si o primado da autoridade social, que o mesmo é dizer, a capacidade de influenciar a decisão política e de tutelar a sociedade, é frequente a defesa literária ou “culturalista” do esteticismo recorrer aos prestígios do paganismo clássico para firmar um argumentário que tinha de enfrentar tanto a desfalecente oposição teológico-moral à novidade como a pujante imposição da novidade científica.

É sobre o pano de fundo genérico destas considerações históricas preliminares que o presente texto tenciona abordar a afirmação de Fernando Pessoa segundo a qual “António Botto é o único português, dos que hoje conhecidamente escrevem, a quem a designação

de esteta se pode aplicar sem dissonância. Com um perfeito instinto ele segue o ideal a que se tem chamado estético, e que é uma das formas, se bem que a ínfima, do ideal helénico” (Pessoa, 1975: 13). Para explicar a singularidade absoluta de António Botto na literatura nacional e internacional da época, o que de imediato levanta o problema da inexistência de um aparelho crítico com que possa medir-se, e inclusive contra o qual apoiar a construção do seu próprio, Pessoa começa por estabelecer um vínculo intrínseco entre o ideal helénico e a criação artística e por contrapor o modelo da paideia grega, de superação da imperfeição da vida, à felicidade metafísica cristã assente na recusa daquela, na renúncia ao mundo e no combate contra a carne. *En passant*, Pessoa aproveita para adiantar que a denúncia do ideal cristão não implica a recusa de uma idealidade ou de uma espiritualidade que os “espíritos superiores” podem elaborar em alternativa àquele, mas cuja carência, nas “almas vis”, tem por consequência reduzi-las à “materialidade animal, ou à estéril ficção de um milénio do estômago” (*ibid.*: 18), isto é, do socialismo e do anarquismo seus contemporâneos que não fazem senão secularizar o igualitarismo cristão. Em contrapartida, os gregos, que não eram cristãos, podiam ser naturalmente (leia-se: por índole) estéticos e buscar na arte o próprio princípio de aperfeiçoamento da vida, o que bem prova que “não é abusiva a atribuição desta íntima direcção lógica ao caminho do instinto helénico para o ideal estético absoluto” (*ibid.*: 18). Tem toda a razão Sabine quando sustenta, a este respeito, que a estratégia utópica de Pessoa “vindica a arte homoerótica como *locus* de uma libertação e transcendência metasubjetivas, afirmando a heteronímia como um projecto que se estende para lá da iniciativa artística, para assumir a dimensão mais ampla de uma *ars vivendi*” (Sabine, 2010: 194) e que a agência homoerótica tem o potencial de inculcar uma autoconsciência neo-pagã (*ibid.*).

Pessoa prossegue para acrescentar que as diferentes formas pelas quais a arte grega manifesta o aperfeiçoamento da vida, a forma puramente estética, despojada de toda a elaboração intelectual da épica bem como do intuito catártico da tragédia, é aquela que repousa na emoção sensual absoluta que se detém no eterno presente de si mesma suspensa no espaço e no tempo. Trata-se da experiência do aqui e agora radical de um belo que dispensa qualquer qualificação, diríamos hoje, e para usar uma linguagem de inspiração deleuziana: a experiência de uma pura intensidade. O esteta não só se distingue do cristão revoltado ou do satânico menor que cultiva o pecado por simples propósito blasfemo como, além disso, evita um alto grau de absorção metafísica ou moral na arte que pratica, substituindo o valor cognitivo de verdade e o valor moral de bem pelo valor estético de beleza, o que não significa, apressa-se Pessoa a reparar, que o artista tenha por isso de ser céptico ou imoral, como o terão sido Baudelaire e Wilde, que expeditamente acusa de manterem ainda preocupações metafísicas e morais. Em contraponto, António Botto “representa uma das revelações mais raras e perfeitas do ideal estético, que se podem imaginar” (Pessoa, 1975: 21-22) e, antes de mais, porque a inteligência formal que aplica à composição poética não remete para qualquer transcendência que a prescreva ou organize. Apenas a orientam e lhe dão substância semântica as

ideias de beleza física e de prazer, mas: “No modo como apresenta a primeira delas, o poeta afasta-se de toda a espécie de moralidade; no modo como se apresenta a segunda, de toda a espécie de imoralidade” (*ibid.*: 22).

Neste ponto, porém, Pessoa já não pode evitar confrontar-se com o facto de o conteúdo explícito daquela beleza física e do prazer por ela proporcionado se referir ao corpo masculino, o que torna plenamente inteligível o rumo da precedente argumentação, até aqui mantida a um nível genérico que se poderia aplicar às discussões abstratas à volta da legitimação da *ars gratia artis*. A partir daqui já não e torna-se perceptível que desde o início Pessoa preparou de tal maneira o seu raciocínio que se pode intuir que a afirmação de abertura – segundo a qual Botto é o único esteta entre os poetas portugueses que *reconhecidamente* escrevem – tem por alvo não-dito, mas ululante na sua inexpressão, o facto, com todas as suas implicações e consequências, de, na poesia de Botto, a moral religiosa só reconhecer aquilo que condena como imoralidade, a ciência médica só reconhecer aquilo que diagnostica como patologia e a opinião só reconhecer aquilo que apreende com os estereótipos que o vernáculo português popularizou.

Mesmo que não escrevesse no rescaldo da receção inicial das *Canções* (1921), Pessoa não poderia ignorar o que ela sempre haveria de ser no país e na época em que vive – “porque escandalizadamente se notou” (*ibid.*: 22) – e nunca comete a imprudência de fazer uso do termo “homossexualidade”. Ele irradiou da ciência médica para se vulgarizar por essa época e começar a ocupar o espaço onde antes se exprimia a sodomia do direito canónico, a penetrar o discurso mediático e, através dele, a difundir-se enfim de forma generalizada, enformando a percepção social. A sábia omissão de Pessoa explica-se, em primeiro lugar, pelo facto de ele não poder deixar de conhecer as reações que o termo inevitavelmente precipitaria e do efeito retroativo delas sobre a sua própria argumentação, que iria comprometer de maneira irremediável, como bem nota Fernando Arenas (2010: 130).

A omissão possui, além disso, um fundamento epistémico que transparece alhures na obra pessoana: “homossexualidade” é a categoria com que a *scientia sexualis* positivista, normalizadora, higienista, descrita por Michel Foucault (1977), reduz a inteligibilidade do que quer que se possa passar entre pessoas do mesmo sexo, da sua experiência sexual e da sua subjetividade. Lembremos que a época em que Pessoa escreve coincide com o auge da receção do higienismo que, se em Portugal remonta às últimas décadas do século XIX e se prolonga pelas primeiras do XX, a República assume como ideário e põe em prática com as reformas do ensino universitário (médico, forense, etc.) e das instituições penais. A generalizada difusão da categoria de homossexualidade no exterior do vocabulário médico-científico, a que a geração de Pessoa assistia, permite que ela se instale na linguagem cultural, quer erudita quer popular, no discurso mediático e na percepção social, com o carácter indiscutível da evidência: homossexualidade é doravante a palavra para uma coisa e um tipo de pessoa, que a nomeia e a descreve verdadeiramente no que ela é. Pior ainda, ela torna-se também, na crítica de arte

e na crítica literária, uma ferramenta analítica que, transpondo para o domínio da cultura os processos prevalentes no domínio das ciências da natureza, aborda a obra como uma entidade tão explicável como o são os fenômenos por elas estudados, sendo que a metodologia explicativa é evidentemente tomada às disciplinas que nisso se especializaram: “Não se deve esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica, médica, da homossexualidade se constituiu desde o momento em que a caracterizaram [...] menos por um tipo de relações sexuais do que por uma certa qualidade da sensibilidade sexual, uma certa maneira de inverter em si mesmo o masculino e o feminino. A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi abatida à prática da sodomia, passando a uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um relapso, o homossexual é agora uma espécie” (Foucault, 1977: 48).

No limite, a obra de António Botto seria (e foi-o por muito se ter laborado no erro de que o fosse) explicável pela homossexualidade do homem e compreensível como um sintoma dela. Do mesmo modo, a obra torna-se embaraçosa, senão mesmo temível, porque fala *daquilo* e, se o faz, é porque fala *daquilo* que o homem é. Apenas neste contexto é que poderia ter sentido dizer que um poema (ou o que quer que o valha) é um poema “homossexual”, o que, do ponto de vista epistemológico, o coloca ao mesmo nível daquilo que a ciência qualifica de prática da homossexualidade: o poema praticaria textualmente aquilo que o corpo já comporta por tendência, inata ou adquirida. Assim capturada por uma sintomatologia, a obra remete-se a um quadro nosológico do qual é muito difícil escapar. Eis o chão epistémico do qual, muito mais tarde, ainda haveria de brotar a concepção essencialista de uma escrita feminina, que nos é familiar, mas que, no tempo de Pessoa, possibilitava que a crítica literária se abrisse, incorporando-as, a interpretações de tipo psicologizante, senão mesmo médico-psiquiátrico, mas também psicanalítico, que haveriam de fazer escola e se voltariam igualmente para (contra?) o próprio Pessoa, a começar logo pelas análises de João Gaspar Simões, como se voltaram para (contra?) Botto, a começar pelas análises de José Régio (1978, 96 e segs.).

Tudo isto é profundamente alheio a Pessoa, para quem a relação entre vida e obra é de todo diversa. A vida não é o substrato da obra sobre o qual a análise se debruça para nela exaurir uma explicação em termos causais. De resto, a resistência pessoana à captura da crítica por uma postura cientista – dir-se-ia mais tarde: à colonização do mundo da vida e da cultura pela esfera cognitivo-instrumental – longe de estar só, insere-se numa corrente que, neste preciso ponto, se prolonga desde Manuel Teixeira Gomes a Jorge de Sena e, para além deste, ao surrealismo português, sendo de registar que todos tiveram algo a dizer a respeito de António Botto. Quanto a Pessoa, no ponto do seu argumentário, aturadamente preparado, em que vai ter de enfrentar aquilo que na época se entenderia pela “questão (homo)sexual” do autor das *Canções*, opta por abordar o problema pelo prisma da comparação entre a beleza masculina e a beleza feminina, uma preocupação que os gregos já formulavam e discutiam

à sua maneira, e que Pessoa vai recolher na versão esteticista com que a recuperaram Walter Pater (1910) e Johann Winckelmann (2008), a quem não se coíbe de chamar “os únicos tipos exactos do esteta que a civilização europeia pode apresentar” (Pessoa, 1975: 26). Pessoa cita Winckelmann em segunda mão, transcrevendo o trecho já citado por Pater (1910: 192), e no qual Winckelmann reproduz a conceção grega da superioridade da beleza masculina, a qual, de facto, apenas traduzia a misoginia genérica da cultura antiga para a linguagem da arte. A arte dissimula de algum modo essa misoginia, justificando a superioridade do corpo masculino com a maior dificuldade técnica, a exigir equivalente perícia oficial, em retratar a minúcia e a precisão das anfractuosidades da musculatura viril sobre as curvilíneas rotundidades da forma feminina. Para mais, acrescenta Pessoa, “(d)as três formas [...] da beleza física – a graça, a força e a perfeição – o corpo feminino tem só a primeira [...] o corpo masculino pode, sem quebra da sua masculinidade, reunir a graça e a força; a perfeição só aos corpos dos deuses [...] é dado tê-la” (Pessoa, 1975: 22). Que o cúmulo da beleza masculina se encontra nas divindades jovens era precisamente o que dizia Winckelmann (2003: 367 e segs.), que exemplificava com as estátuas do *Antínoo* do Belvedere e o *Apolo* do Vaticano, nas quais “se apresenta aos nossos olhos quanto natureza, espírito e arte souberam criar” e se concentra “o último limite do belo humano e do belo divino” (Winckelmann, 2008: 27). Daqui Pessoa parte para afirmar aquilo que vale como autêntica tese, essencialmente, que o esteta persegue o seu objeto, a beleza, por impulso estético e não por pulsão sexual: sendo “o instinto sexual normalmente tendente para o sexo oposto, é o mais rudimentar dos instintos morais” e a sexualidade “uma ética animal, a primeira e mais instintiva das éticas”, o esteta, que só se guia pela beleza sem qualquer preocupação ética, não a procura pela sua sugestão sexual e vai apreciá-la onde mais a encontra, que é precisamente “no corpo masculino, por ser o corpo humano que mais elementos de beleza [...] pode acumular” (Pessoa, 1975: 23) e que já nos informou serem a graça, a força e a perfeição.

No entanto, Pessoa não diz, porque talvez não o cogitasse na circunstância, que, para os antigos, corpo masculino reconhecidamente grácil, que não o da mulher, só podia ser o do efebo. E o efebo concentra todas as preocupações, escrúpulos e cuidados da organização pederástica da relação entre homens livres. É neste passo concreto do seu raciocínio que Pessoa pratica uma segunda omissão. Onde lhe seria legítima e logicamente dado nomear a pederastia, pela insistência com que ela ali se insinua, abstém-se de sequer lhe aludir. É necessário lembrar que Pessoa faz a defesa do esteticismo de Botto, em 1922 (originalmente na *Revista Contemporânea*, Vol. I, nº 3), quando já em 1915 tinha composto o seu *Antinous* (Pessoa, 2007: 191-215), no qual revela ter conhecimento cabal de como a relação entre Adriano e Antínoo constituía a epítome da relação pederástica legada pela Antiguidade à tradição ocidental. Em contrapartida, na época em que Pessoa escreve, pederastia ainda era sinónimo corrente de homossexualidade, nos tratados científicos e na representação mediática e social, tanto em Portugal como no estrangeiro, pelo que também não deixa de ser

compreensível que ele cuide de esquivar-se a que os equívocos de uma contaminem a outra. Homossexual e pederasta costumam ser empregues quase indiferentemente nos textos da época e afigura-se claro que Pessoa não quer, por todos os modos, que o esteta possa ser reduzido ao que se pensa e se diz que um e/ou o outro são.

A pederastia antiga consiste na codificação da relação entre um homem mais velho, o amante ou *erasta*, e um rapaz, o amado ou *eromenos*, ambos livres (Cascais, 1994). Trata-se de uma deontologia que define os critérios de decência a que deve obedecer a relação, com o exclusivo propósito de a regular em conformidade com a moral social antiga que visa essencialmente preservar o valor da desigualdade estruturante das relações sociais, ou seja, uma sociedade de senhores e escravos que se definem pela oposição entre *agathos*, nobre, e *deilos*, vil. A relação pederástica canónica, centra-se, por isso, na qualidade do amor que os parceiros dedicam um ao outro e no valor intrínseco de cada um deles, que não na natureza – dir-se-ia hoje: na orientação sexual – desse amor. Não está por isso em causa o facto de eles serem do mesmo sexo, pelo que não tem sentido pôr a questão da origem do desejo, cuja resposta está obviamente dada de antemão: um homem pode desejar um rapaz porque é belo, sem que haja necessidade de explicar a razão desse desejo. Era precisamente o contrário do que fará muitos séculos mais tarde a medicina, que perguntará pela etiologia da homossexualidade e se empenhará em encontrar do lado do sujeito a razão (que assim só pode ser da ordem do desvio ou da anomalia patológica) do desejo pelo mesmo sexo, ignorando deliberadamente a resposta grega, que a atribuía à beleza do objeto.

Michel Foucault (1984) mostrou como, a seu tempo, a idealização socrático-platónica da pederastia transformou o amor do amante pela beleza do efebo na persecução, pelo mestre, da beleza da verdade na alma do discípulo, o que se transmitiu à tradição ocidental com a denominação, por inúmeras vezes e formas deturpada, de “amor platónico”. No plano ético, tanto ético-social como ético-filosófico, foi dessa maneira que a cultura e a sociedade grega passaram da prática de uma Erótica para a formulação de uma Ascética, respetivamente representadas, no monumento inaugural da metafísica ocidental que é o *Banquete* de Platão, pelas posições de Pausânias e de Sócrates. Inicialmente circunscrita à reflexão filosófica, a Ascética socrático-platónica seria retomada pelo neoplatonismo romano, influenciando o estoicismo e daí se transmitindo à reflexão filosófica cristã, designadamente augustiniana. Por outro lado, se a pederastia regulava estritamente a relação entre um homem e um rapaz, a substância desigualitária, assimétrica e unidirecional dela estendia-se a toda a relação entre o homem livre e o escravo, o homem e a mulher, o sénior e o júnior, o superior e o inferior, o cidadão nobre e o estrangeiro servil, aquele cuja virtude é mandar e aquele cuja virtude consiste em obedecer. A suprema infração a este código geral reside na inversão social, sexual, de género, ou classe ou *status*, que ultraja a ordem da *polis*. Não importava o facto de serem do mesmo sexo, mas era absolutamente determinante o facto de serem homens e livres, a sua masculinidade e a sua liberdade, pois eram os únicos que poderiam ser senhores de

escravos, chefes de família patrícia, cidadãos de pleno direito na *polis* e, para que tanto ficasse garantido, senhores de si em privado e em público. Homem que o *é* não se prostitui nem se submete e está ciente que a retaliação social é implacável para os infratores, sabendo-se, no entanto, *et pour cause*, que a infração se encontrava desigualmente distribuída em função da posição social ocupada pelo indivíduo: o que era crime se fosse cometido por um homem livre (servir), tornava-se, para o liberto, numa necessidade (por cálculo ou estratégia) e, para o escravo, num dever (a obediência à vontade do seu senhor). A sociedade antiga era uma sociedade da vergonha, não ainda a da culpa cristã, para já não falar do complexo psiquiátrico. A ferocidade do sistema jurídico que protegia a ordem social desmente a posterior mitificação daquilo que se acreditou ser a tolerância antiga da homossexualidade, quando os gregos nem entenderiam o que poderia significar a palavra, nem aplicavam à correspondente coisa os critérios de avaliação a que hoje, após o cristianismo e a ciência moderna, somos propensos a atribuir universal evidência. Simetricamente, tal significa igualmente que, na sua diatribe contra Pessoa no contexto do “escândalo Botto”, Álvaro Maia (2010: 62-65) não perceba que aquilo que os gregos não toleravam não era quanto hoje entenderíamos por homossexualidade, mas as formas não canónicas de relação afetiva e sexual entre dois homens livres. Este é um dos grandes enviesamentos construídos pela modernidade, além do outro que herdámos do facto de os traços que se atribuem à homossexualidade serem afinal indissociáveis dos protocolos da masculinidade grega, a qual se conservou até aos nossos dias nos códigos de honra da virilidade mediterrânica (Cascais, 2012: 27-49).

As mais imediatas consequências disto foram, e continuam a ser, a colonização, por aquelas características, de todo o tipo de relação entre parceiros, inclusive duas mulheres, que pareça “homossexualidade” e, como reverso, a dificuldade em reconhecer idêntico estatuto e natureza a todas as formas de relação entre parceiros do mesmo sexo que sejam desprovidas dessas características, sobretudo em culturas alheias à matriz grega e ocidental. Por outras palavras: o apagamento da real multiplicidade, no tempo e no espaço, de homossexualidades, tão diferenciadas entre si que podem inclusive tornar-se reciprocamente irreconhecíveis. Pense-se em como reagiria um grego, ou um medieval, se lhes dissessem, ou como efetivamente reagiram as culturas não-ocidentais, quando lhes disseram, que aquilo que praticavam era homossexualidade, ou sequer sexualidade, para o que não tinham designação ou concebiam por forma inteiramente ininteligível, bem assim no plano cognitivo como do ponto de vista axiológico, para quem assim lho dizia.

Tanto aponta para as implicações e problemas soerguidos pela defesa pessoana do esteticismo poético de António Botto com base num esteticismo helénico que talvez o seja mais na estratégia retórica de Pessoa do que o terá sido na (ir)realidade histórica de uma Arcádia pagã, feliz por se entregar ao prazer pelo puro prazer, sem qualquer transcendência e sem a culpa que se lhe viria a associar. Porque é precisamente isso que Pessoa acaba por adiantar, quando conclui que Botto incarna uma concepção de prazer como “a única coisa que pode

encher o vácuo absurdo da existência” (Pessoa, 1975: 24), que “serve apenas de encher um vácuo espiritual, a ser conceito de vida a quem não tem nenhum” (*ibid.*: 25). O esteticismo de Botto exprime pois “a intuição do fundo trágico do ideal helénico, do fundo trágico de todo o prazer que sabe que não tem além” e apenas “quer a eternidade; porém quer a eternidade num só momento”, no que o poeta “se revela ser um dos tipos mais perfeitos e mais íntegros do esteta que se podem imaginar” (*ibid.*: 25). Ora, subsidiário de uma linhagem que remonta ao Renascimento e que é necessariamente filtrada por Winckelmann e por Pater, Pessoa esteticiza os Gregos bem para além do âmbito da arte onde nem mesmo o terão sido, e não o foram decerto quando se refletiram nas poéticas platónica e aristotélica, radicalmente estranhas e avessas a qualquer conceção de autonomia da esfera da arte. E tudo por mor de uma argumentação legitimadora que a breve trecho se depara com as réplicas que suscita e que, em retorno, a confrontarão com os engulhos em que, inadvertidamente, se tinha metido. Depois desta primeira vez pessoana, não há esteticismo que se agunte na “defesa e ilustração” de António Botto, a partir do momento em que a polémica pública (por volta de 1923) decisivamente transpõe a *vexata quaestio* da homossexualidade daquela vida-obra para o âmbito político e científico, até que José Régio, derradeiro a pegar-lhe (em 1938), já só consegue fazer uso do esteticismo pagão do poeta para se debater com a respetiva precariedade.

Mas prossegue Pessoa, adiantando-se nessa via que o vai expor ao perigo: o facto de o ideal estético ser o que há de mais representativo do espírito helénico torna-o uma raridade extrema na civilização cristã. Apenas um meio social análogo ao meio social grego pode propiciar o aparecimento do tipo do esteta, o que a modernidade é em algumas das suas manifestações, mas mantendo-se radicalmente diferente da Grécia antiga. Neste sentido, Pessoa explica as condições de aparecimento do esteta com recurso a uma metáfora médica que se empenha em extrair do seu campo conceptual de origem para a culturalizar: “Segue que o aparecimento na Europa moderna de um tipo íntegro de esteta só pode dar-se por um desvio patológico, isto é, por uma inadaptação estrutural aos princípios constitutivos da civilização europeia em que vivemos” (Pessoa, 1975: 26). Por “tipo íntegro de esteta” deverá entender-se o tipo puro, com todas as características e sem contaminações, sem dúvida, mas a fórmula fica desde já aberta à problemática da autenticidade, tão cara a algumas discussões daquela época e que na literatura portuguesa do tempo tinha reflexo direto no debate sobre a “verdade” da obra. Por sua vez, “desvio patológico” desloca-se para aqui diretamente da terminologia médica, antropológica e psiquiátrica, deslocação essa que, na literatura portuguesa, o romance naturalista do século XIX se tinha encarregado de pôr em prática, donde se expandiu para alguma outra literatura de grande divulgação até às primeiras décadas do século XX, de Abel Botelho (*O Barão de Lavos*; *O Livro de Alda*) a Alfredo Gallis (*Sáficas*; *O Senhor Ganymedes*), de Fialho de Almeida (*Lisboa Galante*) ao Visconde de Villa-Moura (*A Nova Sapho*), de Gervásio Lobato (*Os Mistérios do Porto*) a Albino Forjaz de Sampaio

(*Lisboa Trágica*) e a de Francisco Manuel Cabral Mettelo (*Sachá*). Se Abel Botelho e Fialho de Almeida utilizam na sua ficção a mesmíssima terminologia que encontram na literatura médica – e ambos o são – os outros autores descrevem aqueles espécimes da taxonomia de lixo humano que evoluem entre os becos escusos do engate, rumo ao hospital psiquiátrico e o governo civil para onde os arrebanham as rusgas noturnas, a que se segue o instituto de medicina legal, a colónia penal, quando não são as caricaturas de salão. Não obstante, Pessoa de imediato define desvio como desconformidade cultural, dessa maneira o desbiologizando e o despojando da carga semântica que ele poderia trazer das suas origens científico-naturais. Com efeito, é já à racionalidade científica que o argumentário de Pessoa doravante se dirige: o desvio que lhe interessa não é o dos degradados rebotelhos de manual escolar dos cursos de medicina, ele quer fazer desse desvio *outra coisa*.

Culturalizado, o desvio patológico é, “no caso dos grandes estetas europeus, o elemento predisponente [...] do seu esteticismo” (*ibid.*: 26), mas só na estrita medida da sua intelectualização, precisamente os casos de Winckelmann e de Pater, “representantes do esteticismo culto, pelo reflexo nele da multiplicidade dos objectos de cultura” (*ibid.*: 27), o que os alça ao estatuto de génios, mas não de Botto, que dela carece, o que faz dele um talento, sem por isso deixar de constituir, *et pour cause*, “o único exemplo [...] na literatura europeia, do isolamento espontâneo e absoluto do ideal estético em toda a sua vazia integridade” (*ibid.*: 27). Daí que o que torna culturalmente produtivo o desvio patológico do poeta seja o facto de ser equilibrado (por oposição ao mero desequilíbrio mental), o que por sua vez é comum a todos os ideais gregos, estético incluído. Génio ou talento, o que é certo é que, quando Pessoa afirma que, “(a)mbos estes fenómenos são desvios patológicos, porque, biologicamente considerados, são anormais; porém, não são só anormais, porque têm uma aceitação exterior” (*ibid.*: 27), está a aplicar a António Botto uma reflexão muito precoce na sua vida, expressa desde pelo menos 1906, nos escritos sobre o génio e a loucura: “Mais do que uma questão isolada, o génio foi uma obsessão ao longo da sua vida e a matéria-prima de inúmeras produções” (Pizarro, 2006: 40), mas que recuperam uma antiquíssima indagação, de muito prestigiados pergaminhos na cultura ocidental. Com efeito, a relação entre aquilo que a ciência moderna entende por desvio e anormalidade, por um lado, e a criatividade intelectual, por outro, isto de forma genérica, ou, particularmente, entre o génio e a loucura (bem assim, já agora, entre a adição ou o recurso a substâncias psicotrópicas e os estados de consciência alterados, que Pessoa também aborda), questão que se tinha posto, de forma individualizada e espetacular, a propósito dos casos concretos de um Nietzsche, de um Hölderlin, de um Blake, constitui uma preocupação que remonta à antiguidade, soerguida em obras do *corpus* hipocrático e de Platão. A sua mais rematada formulação, encontramos-a contudo no célebre texto “O homem de génio e a melancolia”, da escola aristotélica e durante muito tempo atribuído ao próprio mestre, de tal modo que também continua a ser nomeado como do Pseudo-Aristóteles, fazia parte de uma coleção de *problemata*, de que constituía o Problema XXX, recolhas de exercícios de raciocínio para treino de filósofos. À questão com

que abre – “Por que razão todos quantos foram homens de exceção (*perittoí*), no que respeita à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos...?” (Aristóteles, Problema XX, 953a10; ed. ut.: 1988), o texto responde que o *perittos* – que refere o homem excecional por metonímia de excesso, supérfluo – é o homem cuja bílis negra, um dos quatro humores (bílis negra, bílis amarela, sangue e fleuma), já de si caracterizada pela sua particular instabilidade, se encontra em excesso relativamente à proporção equilibrada no comum dos homens, descrita pela teoria humoral da escola médica de Cós, mas que ecoa na ciência europeia até ao século XVII. Se o tipo melancólico advém do predomínio da bílis negra, ele torna-se, no génio, uma anormalidade inerente à sua própria natureza, o que, para continuar a utilizar as palavras tal como a antiguidade delas fazia uso, significa que o homem de génio é aquele que é naturalmente excecional, sendo que *ekstatikos* e *manikos* eram termos utilizados para designar homens abrangidos pela noção de melancolia e que a psiquiatria ainda manteve, mesmo depois de se ter traduzido, grosso modo, melancolia por loucura.

A medicina moderna abandona a teoria humoral, mas a biomedicina pós-darwiniana, com a sua imensa e fatal aplicação nas políticas públicas do darwinismo social largamente dominante na época em que Pessoa escreve, recupera nos seus próprios termos a fundamentação biológica da generalidade dos comportamentos humanos, individuais e coletivos. Ora, toda a reflexão pessoana sobre o génio (Pessoa, 2006: 41-86) e sobre a relação entre o génio e a loucura (*ibid.*: 120-154; Pizarro, 2007) está repleta de termos tomados de empréstimo ao campo conceptual da medicina e da psiquiatria e de todos Pessoa faz um uso pelo seu valor facial. O mesmo acontece com as suas notas sobre degenerescência, imensamente subsidiária de Max Nordau, por cujo intermédio teve acesso aos teorizadores originais da degenerescência e às discussões e críticas por eles suscitadas (Pessoa, 2006: 87-119). Além de Nordau, Pessoa cita Lombroso, Nisbet, Moreau de Tours, Grasset, entre outros (Pizarro, 2007: 47-48, 50-51, 54, 99-100, 103-104), mas as críticas que Pessoa de vez em quando lhes faz (exemplo de Nordau) têm sobretudo que ver com aquilo que, em última análise, serão imprecisões, equívocos de análise sempre no interior de um horizonte de inteligibilidade cujas traves mestras nunca são postas em causa, mesmo após a polémica que mantém com Júlio de Matos (*ibid.*: 159-161). Pela sua especial pertinência para o problema que aqui nos ocupa, há que dizer que Pessoa retém, com minúcia e rigor, entre muitas outras, duas noções a que dará importante uso: a noção de histero-neurastenia como nevrose mista de circulação ou interrupção (Pessoa, 2006: 132), assinalando que o histerismo é basicamente emotivo e a neurastenia basicamente reflexiva (*ibid.*: 136) antes de acrescentar que a histero-neurastenia é própria dos génios da inteligência (*ibid.*: 151), e, a vários passos, a distinção entre degenerescência inferior e degenerescência superior. Ambas as noções encontram o seu sentido no campo conceptual por cujo intermédio a ciência do século XIX pensa a animalidade humana.

Acontece que o homem sobre o qual se debruçam a biomedicina, a psiquiatria e a antropologia física é uma figura da população cuja vida, com os fenómenos do nascimento

e da morte, da reprodução e das condições de saúde, passam a ocupar o centro das preocupações dos estados-nação modernos. O que emerge neste limiar da modernidade biológica, transposto na viragem do século XVIII para o século XIX, é aquilo que Foucault descreveu como uma biopolítica da população centrada no corpo-espécie, inteiramente atravessado pela mecânica do vivo e que serve de suporte aos processos biológicos: "...a tecnologia do sexo vai, no essencial, ordenar-se [...] à instituição médica, à exigência de normalidade e, mais do que à questão da morte e do castigo eterno, ao problema da vida e da doença. A 'carne' é restringida ao organismo. Esta mutação situa-se na viragem do século XVIII para o século XIX; abriu caminho a muitas outras transformações que daí derivam. Uma começou por separar a medicina do sexo da medicina geral do corpo; isolou um 'instinto' sexual susceptível, mesmo sem alterações orgânicas, de apresentar anomalias constitutivas, desvios adquiridos, enfermidades ou processos patológicos [...] Na mesma época, a análise da hereditariedade colocava o sexo [...] em posição de 'responsabilidade biológica' relativamente à espécie [...] Daí o projecto médico, mas também político de organizar uma gestão estatal dos casamentos, dos nascimentos e das sobrevivências; o sexo e a sua fecundidade devem ser administrados. A medicina das perversões e os programas do eugenismo foram, na tecnologia do sexo, as duas grandes inovações da segunda metade do século XIX" (Foucault, 1977: 121-122). O sistema hereditariedade-perversão-degenerescência constituirá a chave da explicação última da vida de uma população, bem como o manual de instruções que guia e organiza a intervenção ortogenética nela, com o propósito de a fazer crescer bem, preservando as estirpes saudáveis ao mesmo tempo que as expurga dos maus elementos. Se a depuração eugénica era uma evidência e uma missão amplamente difundida na medicina *mainstream* do mundo desenvolvido, ela culmina na higiene racial nazi que leva ao Holocausto, mas começa cedo a ser objeto de reticência nos países latinos e sul-europeus, que, contra a sua arianização alemã, a cujos olhos as raças meridionais já se encontravam irreversivelmente miscigenadas, culturalizam a noção de raça, como traço identitário das singularidades nacionais, acima de tudo para salvaguardarem a sua aplicação à ciência da ocupação colonial, que é exatamente o que ocorreu com a antropologia portuguesa de então.

A permeabilidade de Pessoa a este "mundo de sentido" reflete-se no acolhimento dessa noção culturalizada de raça quando, por exemplo, para sustentar que a poesia modernista portuguesa constitui uma revolução, produzindo uma transformação "em absoluto original" no que a tradição nacional (a "nacionalidade") tem de irredutivelmente singular, afirma que aquilo que possibilita tal "genuína e suprema interpretação do que esse país tem de essencialmente diverso e outro do que outros países [...] é a *raça*" (Pessoa, 1944: 91). O alargamento do modelo de racionalidade científico-natural a todos os domínios do saber e da atividade consoma o processo de positivização da ciência contemporânea e possibilita que tudo quanto pertence ao vasto e multiforme domínio da cultura, literatura e artes incluídas, possa ser analisado e interpretado com recurso aos instrumentos analíticos próprios

das ciências da natureza e *explicáveis* como tal. Torna-se assim possível explicar a obra pelos traços biográficos do autor, inteiramente objetivados e positivados. Nesta conformidade, a ciência apresenta-se socialmente, e é socialmente reconhecida, como fonte de autoridade capaz de explicar tanto o comportamento individual como os grandes produtos culturais da literatura e das artes. Eis porque a explicabilidade médica e psicológica da homossexualidade contamina a obra, tornando-a em idêntica medida explicável pela homossexualidade do autor. A superação deste modelo só foi possível com a mudança do paradigma crítico e essa mudança paradigmática na crítica surge com os sucessivos “*turns*” ocorridos entre as décadas de sessenta e oitenta do século XX, o *linguistic turn* e o *pragmatic turn*. De uma concepção de crítica profundamente moldada pela ideia de uma ciência da crítica suscetível de abordar a literatura (e até as formas artísticas não textuais e não verbais) com uma positividade equivalente à que as chamadas ciências duras aplicam aos fenómenos naturais, e que ainda se exprime na crítica estrutural que positiviza a textualidade que se pretende alternativa àquela concepção, até que o pós-estruturalismo lhe pôs definitivamente termo, possibilitando a inversão da perspectiva crítica, que doravante acolhe e absorve os próprios contributos da literatura e das artes para se debruçar sobre os seus objetos. Um dos grandes exemplos disso é a teoria *queer* aplicada à crítica e que, justamente, a “*queeriza*”, método de que o presente ensaio é igualmente devedor, embora não o siga de perto.

É certo que o posicionamento de Pessoa é radicalmente avesso à explicabilidade científica da obra, como o prova em carta a Gaspar Simões (1971:32-33), pela sua afinidade com aquilo que no debate com origem no romantismo alemão e já algo ultrapassado no seu tempo, se compreendeu por *Kultur*, por oposição a *Zivilization*: “Por vitalidade de uma nação não se pode entender nem a sua força militar, nem a sua prosperidade comercial, coisas secundárias e por assim dizer físicas das nações; tem de se entender a sua exuberância de alma, isto é, a sua capacidade de criar, não já simples ciência, o que é restrito e mecânico, para o movimento civilizacional a que pertence” (Pessoa, 1944: 19). Neste sentido, a invocação de uma recuperação moderna do esteticismo helénico para legitimar António Botto como esteta só seria possível na medida em que a nossa nacionalidade cultural enraíza em última análise numa “*grecidade*” que o impulso vital da poesia modernista portuguesa estaria em condições de reatualizar numa revolução atual (o que não é diferente do que na cultura alemã de então se supunha deter, em exclusivo, a capacidade de recuperar essa mesma *grecidade* originária comum aos europeus). Todavia, a armadilha estendida pela racionalidade científico-natural para onde Pessoa não quer escorregar é mais insidiosa do que parece; senão vejamos.

Por outro lado, Foucault mostrou como o indivíduo moderno se constituiu no cruzamento de práticas discursivas e não discursivas que o produzem, quer como objeto, quer como sujeito, o que, para o que aqui nos importa, significa que o indivíduo moderno é o resultado de um processo que opera tão dupla quanto solidariamente: por um lado, disciplina-o e normaliza-o, sem dúvida, mas como condição prévia e indispensável que possibilite

mobilizá-lo integralmente para a competência, a produtividade, o êxito e a excelência que bem conhecemos por ser(em) a(s) nossa(s) e que, na época de Pessoa, era generalizadamente encarado como adquirido civilizacional; por outro lado, transforma o indivíduo como sujeito, ressubjetiva-o, molda-o enquanto *self*, fornecendo-lhe por essa via as chaves da sua própria inteligibilidade, os instrumentos hermenêuticos a que ele atribui suficiente autoridade e credibilidade para se servir deles para se conhecer e agir sobre si próprio em função disso.

Fora deste contexto, não se pode compreender de maneira cabal e produtiva que Pessoa fosse buscar à panóplia de desvios patológicos da psiquiatria do seu tempo (com a sua estrita causalidade biológica) a categoria de neurastenia histórica que aplica a si próprio numa estratégia de auto-interpretação da sua obra e, em particular da gênese da heteronímia – na carta, escrita no mesmo ano da sua morte, a Adolfo Casais Monteiro, perante quem se sente, de algum modo, compelido a “explicar” a sua *persona* heteronímica: “A origem dos meus heteronymos é o fundo traço de hysteria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente hystérico, se sou, mais propriamente, um hystero-neurasthenico. Tendo para esta segunda hypothese [...] seja como fôr, a origem mental dos meus heteronymos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos [...] mentalizaram-se em mim [...] sou homem – e nos homens a hysteria assume principalmente aspectos mentaes [...] Isto explica, *tant bien que mal*, a origem orgânica do meu heteronimismo” (Pessoa, 2006: 459). Se a heteronímia constitui a forma por cujo intermédio Pessoa resolve a questão da sinceridade intelectual das representações, como finissimamente observa Sena (1984: 79), para quem há em Pessoa sinceridade metafísica, que não sinceridade ética, irmã dos bons costumes, Jerónimo Pizarro, por sua vez, faz a leitura retrospectiva da carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro na qual se confessa “histero-neurasténico”, para apontar aquela que será a “outra face da lua” da heteronímia pessoana: “Ela é menos um clímax do que uma síntese tardia. O interesse de Pessoa pelo problema do génio data da primeira década do século XX e a carta pouco acrescentou ao que tinha escrito sobre as psiconeuroses nessa década e nas seguintes. A autodefinição de Pessoa como histero-neurasténico compreende-se melhor ao ler os seus diversos escritos sobre génio e loucura, normalmente os que tratam da anormalidade do génio, do que a ler a breve explicação psiquiátrica da carta” (Pizarro, 2007: 194).

A racionalidade científico-natural que opera pela *explicação*, predominantemente monocausal, essencialista, ei-la toda inteira aqui, lapidar na sua límpida brutalidade, denunciada por Pizarro, e que fez a fortuna das interpretações mais rasteiras, enviesadas, indigentes do pedestrianismo crítico nas artes e nas letras, e de que Pessoa também foi vítima. Parece não ter ocorrido a Pessoa que não ficava menos comprometido com a (possível) captura da sua obra pela explicação médico-científica tão-só porque é capaz de elaborar intelectualmente a sua autodiagnosticada neurastenia histórica na exata medida em que está vedado a Botto auto-refletir a sua homossexualidade. Ora ele parece só ter uma percepção dos efeitos

nefastos da cientificização da crítica quando se trata da aplicação da psicanálise à sua obra, que Gaspar Simões ousa sugerir-lhe, tão-só para ser recompensado com a solene irritação de Pessoa, tamanha, na carta de 1931, que nem os protestos de admiração (pelo talento de crítico, pela inteligência) logram atenuar. Pessoa insiste que, não como artista, mas do ponto de vista humano, “sou um hysteroneurasténico com a predominância do elemento histérico na emoção e do elemento neurasténico na inteligência e na vontade [...] Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que, por hipótese, o crítico não tem que ser. Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão” (*apud* Simões, 1971: 33). Na mesma carta, porém, e bem assim noutros documentos (Pessoa, 2006: 442-444; *in* Simões, 1971: 31-32) ele não se coíbe de aplicar a Sá-Carneiro, a propósito de *A confissão de Lúcio*, com toda a desfaçatez da mais cruel insensibilidade, o tipo de análise que a seu respeito deplora – “O livro todo é degenerescência” (Pessoa, 2006: 442), “*A Confissão de Lúcio* é apenas a confissão do sr. M[ário] de S[á] C[arneiro] [...] Quanto mais sexualmente nos falla, mais sexual se nos revela” (*ibid.*: 444). Pessoa, que, aventa Pizarro (2006: 379), só terá conhecido Freud através de fontes secundárias, jornalísticas ou dos respetivos críticos franceses, acusa Freud e o freudismo de basearem na sexualidade as suas interpretações dos produtos culturais, o que dá azo “a que se possam escrever, a título de obras de ciência (que por vezes, de facto, são), livros absolutamente obscenos, e que se possam ‘interpretar’ (em geral sem razão nenhuma crítica) artistas e escritores passados e presentes num sentido degradante” (*apud* Simões, 1971: 29). De resto, o freudismo, apesar de imperfeito e estreito por julgar que fornece a chave da complexidade indefinida da alma humana e por tudo reduzir à sexualidade, é um sistema utilíssimo por ter chamado a atenção para três elementos importantíssimos na vida da alma, que são o subconsciente e a nossa consequente irracionalidade de base, a importância da sexualidade até então descurada e a conversão de elementos psíquicos, que não só sexuais, em outros (Pessoa refere-se ao complexo repressão-sублиmação). De seguida, acrescenta que já tinha chegado sozinho a idênticas conclusões, mas que escassa atenção concedeu ao segundo desses elementos, a sexualidade, “pela pouca importância que sempre dei a mim mesmo, como ente físico e social” (*ibid.*: 29), pelo melindre que lhe causa a intromissão interpretativa na vida alheia e porque não precisou de Freud ou dos freudianos para conhecer, “pelo simples estilo literário, o pederasta e o onanista” (*ibid.*: 29). Com efeito, o que há de abusivamente sexual nalgumas obras objeto de crítica conduz o autor criticado a um rebaixamento automático perante o público, “de sorte que a explicação, sinceramente buscada e inocentemente exposta, redundava numa agressão” (*ibid.*: 30), para o que Pessoa lança mão do exemplo da indiscutível pederastia dos sonetos de Shakespeare (*ibid.*), ou da ligação do teatro deste com a sua inversão sexual, ou ainda de idêntica ligação entre Oscar Wilde e a sua dramaturgia (Pessoa, 2006: 441) e que conduz a equívocos críticos – “becos sem saída” – como é o publicar-se um

Wilde pela sua pederastia. Fica claro que o que Pessoa teme é a “pederastia vulgar”, própria dos degenerados inferiores, muito distintos da degenerescência superior que a medicina e a psiquiatria atribuíam, para poderem guardar o mesmíssimo conceito, aos desviantes dotados de superioridade intelectual e entre os quais ocupavam lugar proeminente os homossexuais, artistas e escritores. Recordemos que, por sua vez, Freud contestava que a própria categoria de degenerescência, tipicamente biológica, fosse aplicável aos homossexuais *tout court*, dada a ausência de critérios indispensáveis à sua inclusão nela, como o compromisso cognitivo severo e a desadaptação social, para além de outros estigmas físicos notórios entre os degenerados “inferiores”. Como entender então a obstinação pessoana contra a psicanálise, tendo em conta que “a posição da psicanálise compreender-se-ia mal, no fim do século XIX, se não se visse a ruptura por ela operada relativamente ao grande sistema da degenerescência: ela retomou o projecto de uma tecnologia médica própria do instinto sexual; mas procurou libertá-lo das suas correlações com a hereditariedade e, portanto, com todos os racismos e todos os eugenismos. [...] nesta grande família das tecnologias do sexo, que remonta tão longe na história do Ocidente cristão, e entre aquelas que no século XIX empreenderam a medicalização do sexo, ela foi, até aos anos quarenta, a que se opôs rigorosamente aos efeitos políticos e institucionais do sistema perversão-hereditariedade-degenerescência” (Foucault, 1977: 123).

O que aconteceu entre as reflexões iniciais de Pessoa sobre as relações entre o génio e a loucura, solidária da sua absorção de categorias médicas e psiquiátricas, desde 1906, a aplicação disso, devidamente reelaborado, à defesa do esteticismo “genial” de António Botto, em 1922, por um lado, e, por outro, a posterior (1931-1935) insistência naquelas mesmíssimas categorias, que mantém sem distanciamento, para auto-interpretar a sua obra, ao mesmo tempo que vituperava a degenerescência inferior (pederastia vulgar incluída) e a concomitante incapacidade de obra, ao que se junta ainda a recusa da explicação psicanalítica da obra em função da sexualidade do seu autor? O que aconteceu foi a intromissão, a meio de todo esse caminho, da réplica (1923) à sua defesa estética de António Botto e a sequência do escândalo começado a levantar desde a publicação inicial das *Canções* (1921), que politizaram definitiva e incontornavelmente a questão. Essa réplica vem-lhe por intermédio de Álvaro Maia, armado da panóplia inteira de argumentos – da crença religiosa e dos textos apostólicos, da medicina, das leis da natureza e da razão humana, do uso e costume – que ele usa como sempre foram usados, ou seja, sem que lhe levante a menor suspeita a convergência, numa mesma condenação da homossexualidade, de ordens de argumentos incompatíveis entre si, ao ponto de se refutarem uns aos outros, desmentindo-se precisamente lá onde os seus manipuladores sempre procuraram que eles se corroborassem, por terem inclusivamente surgido, no plano histórico, e sido formulados, no plano teórico, como contestações recíprocas da validade e legitimidade de cada um. Com o propósito de conferir consistência à sua própria retórica de defesa dos valores que perfilha e que resume ao “respeito pelas inflexíveis leis da natureza, ou – o que é muito mais elevado e filosoficamente cristão – o culto

pela obra de Deus, pelo que de perfeição Deus pôs nessa obra” (Maia, 2010: 59-60), mais ou menos articulada com o pânico homossexual genericamente masculino que de forma mais ou menos inadvertida partilha (“a minha repugnância física e os meus escrúpulos religiosos” – *ibid.*: 63), o que Álvaro Maia faz é convocar uma terminologia com origem na ciência médica e psiquiátrica para pôr em causa o esteticismo, que será tão doutrinário em Pessoa quanto é sensório em Botto: “Em primeiro lugar, se muito são de espírito não ousa expressar em público a sua admiração pela beleza masculina é porque tem receio de que o confundam desastrosamente com os amadores de actos contra-natura [...] Em segundo lugar, sendo a arte grega o culto da beleza plástica [...] a perros teria de se dar o Sr. Fernando Pessoa para me convencer de que os seus estetas possuem esse culto, sentem esse concerto. [...] os seus estetas não vão além de simples devotos do orgasmo invertido. [...] Mas porventura os indivíduos que, patologicamente, se desviam da contemplação da beleza masculina e se deixam levar pela onda ascorosa do desejo invertido, porventura esses serão estetas, no sentido puro e inofismável da palavra? Acaso esses réus do nefando, – como o Santo Ofício justiceiramente os apelidava – acaso eles têm o culto da beleza plástica, à semelhança dos helenos e no que ele possuía de mais elevadamente artístico?” (*ibid.*: 58-59). A nosso ver, é aqui que se deverá encontrar a chave da crise do recurso ao argumento do esteticismo que constitui o eixo da inflexão posterior do discurso pessoano, bem assim como da irreversível precariedade do recurso futuro ao esteticismo pagão, ainda presente em José Régio, mas já indetetável em Jorge de Sena. O que Maia diz, sucintamente, é que a obra de António Botto não é uma questão de estética, com a sua legitimação histórico-crítica, mas antes uma questão de patologia, com a sua explicação médica: “Ora, o que a experiência tem demonstrado a todos quantos estudam as profundas misérias sexuais de todos os tempos, é que os tais estetas, na sua totalidade esfuriados pela pedicação, não possuem de modo algum o sentido da Beleza plástica mas única e exclusivamente a tentação pela anormalidade sexual. *É esse o único móbil do seu escândalo e só esse*” (*ibid.*: 60). Maia conclui vituperando “o critério da arte pela arte” sobre o qual lança uma responsabilidade que vai muito para além do domínio circunscrito da crítica literária e artística: “O resultado é a miséria política e moral em que a Nação se debate” (*ibid.*: 70).

Esta transposição para o plano político legitima e, de algum modo, incita o tipo de ação que não podia deixar de inspirar, numa época de fascismos ascendentes por toda a Europa: o manifesto da *Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa*, encabeçada por Pedro Teotónio Pereira, futuro dignitário do Estado Novo, que encontra no grupo de Fernando Pessoa, António Botto e Raul Leal, a que sabem juntar Judith Teixeira, mas que nessa hora os seus pares poetas e homens ignoram como vítima, o tipo de alvo ideal sobre o qual lá fora as milícias fascistas exercitavam a sua violência. Aqui justificada pela demissão das forças da ordem e que eles tencionam ensaiar com “uma rigorosa censura nos teatros e cinemas” e com “o fogo purificador” para onde efetivamente foram atiradas as “(p)roduções de manicómio com título

pornográfico [...] livros que pertencem mais ao domínio da polícia, que da crítica” (*in* Leal, 2010: 98-99), entretanto mandadas apreender pelo Governo Civil de Lisboa, no que tudo isto antecipa quanto se haveria de formalizar em letra de lei, com a “*diritta via*” (Maia, 2010: 67) do regime prestes a implantar-se daí a uns três escassos anos. Doravante, a participação de Pessoa nesta contenda transpõe-se de igual modo para o plano assumidamente cívico e político, com os seus “Aviso por causa da moral” (Pessoa, 2010a) e “Sobre um manifesto de estudantes” (Pessoa, 2010b), em que assume a defesa de Raul Leal contra os estudantes da *Liga*, como muito acertadamente notará Jorge de Sena (1984: 35, 126), mas que, após esses textos políticos, imediatamente se cala, para não voltar à liça, nem literária, nem politicamente.

Não é improvável, de resto, que tenham sido as réplicas de Raul Leal a Álvaro Maia e a Teotónio Pereira – “Sodoma divinizada” (Leal, 2010: 77-94) e “Uma lição de moral aos estudantes de Lisboa e o descaramento da Igreja Católica” (*ibid.*: 111-126) – a contribuir especialmente para acicar os ânimos dos visados, visto que atingem os valores que lhes são mais caros, porventura mais do que os textos de Pessoa, além de veicularem um programa que extravasa de longe os limites do literário. Subsidiária de uma firmada linhagem de recusa do privilégio iluminista e moderno da razão e, sobretudo, da “sacrílega” razão científica, a tese de Leal reatualiza o antiquíssimo mito da coincidência dos opostos no andrógino originário, veiculada no *Banquete* platónico por Aristófanes (e que configura uma ontologia, ao contrário da deontologia de Pausânias), afirmando que a pederastia é obra divina e, quando divinamente vivida, possui do mesmo modo fundamentos teológicos ou metafísicos nos quais se exprime a unidade essencial da existência em Deus (*ibid.*: 88). Mais do que a relação entre indivíduos de sexo diferente, cuja simples ligação amorosa é apenas episodicamente artificial e inteiramente fictícia, superficial e empírica e, portanto, incapaz de estabelecer metafisicamente a fusão de dois seres num só, a pederastia restabeleceria a unidade essencial da Vida perdida com a divisão dos sexos, a unidade do supremo Um que é a Unidade Pura de Deus: “Se queremos atingir a nossa essência divina, *puramente una*, temos de restabelecer antes de mais nada a unidade da Vida em nós, fundindo os sexos num só. E é a pederastia, ainda melhor que o safismo, que nos conduz a essa unificação teometafísica da Vida. Aliás, a pederastia é a atracção da Força, é a mais alta manifestação de virilidade [...]. É o pederasta que pode sentir Deus na Sua Unidade essencial e pois na Sua Omnipotência que dividindo-se, enfraquece [...]. A unidade pura e essencial, própria do Infinito, própria de deus, só a pederastia poderá estabelecer. Só então se dará a divina fusão dos dois seres num só” (*ibid.*: 89-90). Isto somente ocorre com aquilo que Leal entende ser uma pederastia superior, a do exaltado que sinta Deus em pura Força de Vertigem-Ânsia e que lhe permite conciliar em si mesmo a atividade viril e a passividade de fêmea: “Sentir o nosso pederastismo teometafísico o mesmo é que sentir a nossa natureza essencial” (*ibid.*: 91). A bíblica Sodoma teria sido condenada, justamente, não “por ser viciosa *mas por não ser misticamente viciosa*” (*ibid.*: 91). Quanto a António Botto, se não satisfaz o ideal do luxurioso e pederasta místico, é porque o meio

perverso, depravado e sacrílego da vida moderna o influencia de forma nefasta pelo que, se o seu vício é censurável, é-o ao mesmo título que qualquer outro homem, por não ser exercido misticamente. Com efeito, após revelar o seu conhecimento dos (mais ou menos) *bas fonds* de Paris, para dizer que não é assim que se exerce o vício superiormente, Raul Leal fala de si próprio para afirmar que a sua compreensão e a sua prática da imoralidade, aliás objeto de uma condenação que acha absurda, nada tem a ver com o que fazem aqueles que chama os protagonistas abjetos do caso que na época ficou conhecido como o “Baile da Graça”, ocorrido ao mesmo tempo que a polémica pública em que Pessoa e Leal se empenham.

A extraordinária repercussão pública da prisão dos homens travestidos surpreendidos em flagrante num baile particular recordou a Álvaro Maia (2010: 67) um escândalo semelhante, o do Marquês de Valada, apanhado pela polícia a engatar um soldado, o que constituiu matéria-prima para as caricaturas de Bordalo Pinheiro durante uns bons anos da década de oitenta do século XIX. Sensivelmente contemporâneo (1886-1887), outro acontecimento mereceu a atenção mediática e consolidou a tendência jornalística de acompanhar de perto a medicalização e a juridificação da homossexualidade, em regra preferindo esta, mas em todo o caso sempre em detrimento dos próprios homossexuais. Tratava-se do caso do alferes António Augusto Marinho da Cruz, assassino do seu amante e cujos julgamentos suscitaram um intenso debate sobre o recurso à perícia psiquiátrica para avaliação da imputabilidade dos criminosos, com a participação, à distância, do próprio Lombroso, além de personalidades do direito, da medicina e da cultura portuguesa, mas a quem o diagnóstico de epilepsia larvada não serviu de atenuante e tão-só para ser uma vez mais aproveitado por Bordalo Pinheiro para o passar a aplicar aos políticos por si caricaturados. Os media e a caricatura encarregar-se-iam de fazer igualmente a ligação entre outros casos notórios, o caso de sequestro e abuso sexual de menores conhecido como o “caso da Rua do Trombeta” e semelhantes ocorrências em Inglaterra, bem como dariam considerável relevo ao julgamento e prisão de Oscar Wilde, no termo do século, contribuindo para trazer para Portugal a mudança da perceção da figura do homossexual que o caso representou internacionalmente, como o sabem as pesquisas efetuadas no âmbito dos estudos *gay*, *lésbicos* e *queer*. Ao mesmo tempo que, pelas décadas de 1870-1880, personagens homossexuais surgem mais ou menos discretamente na literatura portuguesa (com Eça de Queirós), mas que não passariam despercebidas à ciência médica que depois as comenta (Pessoa, s/d), bem como o primeiro relato do que se pode considerar uma “experiência homossexual” na primeira pessoa (com o conto “O berloque vermelho” de Silva Pinto, de 1875), a ciência portuguesa faz a receção inicial do higienismo social, que medicaliza e juridifica os comportamentos e os indivíduos que a partir de então passam a ser entendidos por homossexuais, ao mesmo tempo que regista e dá notícia comentada dos primeiros autores que procedem a um inquérito científico sobre a homossexualidade (ainda em estado de indistinta confusão com uranismo, inversão sexual, pederastia e as correspondentes contrapartidas femininas do safismo e do tribadismo), com um propósito político e social emancipatório, à cabeça dos quais

Carl-Heinrich Ulrichs. Este é um conhecimento que a literatura portuguesa não mostra possuir nem aproveitar, mesmo quando se engaja num combate que, a partir de certo momento, é claramente político, o momento Botto-Teixeira-Pessoa-Leal. Do mesmo modo, a literatura nacional nunca chega a transpor o limiar do político com os instrumentos discursivos de que a própria literatura se dota, no estrangeiro, quando se vê confrontada com semelhantes desafios, caso de Gide, com o seu *Corydon* (2001), com Proust e o seu *A raça maldita* (2004). Com efeito, Jorge de Sena terá sido pioneiro a notar, entre nós, que se tratava de uma revolução, social e cultural, mas então ainda desprovida dos reflexos jurídicos e políticos que só adquire no pós-Segunda Guerra Mundial e sobretudo nas décadas de sessenta a oitenta do século XX, e que no virar do XIX para o XX se ancorava em combates que foram científicos e literários: “Seria absurdo e ridículo supor, como há quem primariamente suponha, que a emergência de escritores como Verlaine, Rimbaud, Oscar Wilde, André Gide, Marcel Proust, etc., e o êxito deles, representavam uma conspiração homossexual para o domínio da cultura e a dissolução dos costumes. O que sucedeu foi o contrário: porque toda uma rebelião contra a hipocrisia sócio-moral se desencadeara, foi que eles puderam realizar-se como escritores, independentemente de serem homossexuais, lado a lado com muitos outros que o não foram, mas que viam neles uma afirmação da liberdade da literatura...” (Sena, 1984: 375). Foi nessa verdadeira revolução que participaram Pessoa e a sua geração (*ibid.*: 346), mas afigura-se que, em Portugal, seria mais fácil ou vantajoso aos defensores fazer passar por literário, deslocando realmente para esse campo uma polémica pública cujo epicentro é marcadamente extraliterário, quando isso é óbvio para o detratores que o ganham na opinião pública exatamente na medida em que lhe acentuem o caráter político, social e moral. O Estado Novo consuma essa terrível vitória, mas é imperativo notar que a tendência que a isso levou remonta às políticas públicas da democrática República que põem em prática as conceções higienistas que os meios médicos e científicos republicanos já tinham assimilado quando constituíam oposição à monarquia – e que a ditadura haveria de prosseguir e desenvolver em larga medida, a despeito da desconfiança em relação àqueles meios, que contém e chega inclusive a perseguir. A República promulga legislação que, ao crime, expresso numa linguagem meramente social e relacional, do “atentado contra o pudor de alguma pessoa de um ou outro sexo, que for cometido com violência, quer seja para satisfazer paixões lascivas, quer seja por outro qualquer motivo”, do articulado Artigo 391º do Capítulo IV - “Dos crimes contra a honestidade”, Secção 2ª do Código Penal de 1852, substitui a terminologia que faz apelo a noções essencializadas (“vício” e “natureza”) com que passa a ser tipificado, pela primeira vez na época moderna, com a Lei nº 177, de 30 de Julho de 1912, no seu Artigo 3º, todo “(a)quele que se entregar à prática de vícios contra a natureza” (parágrafo 1º), doravante passível de ser condenado “em prisão correccional dum mês a um ano”. Passa igualmente a prever-se a aplicação de medidas de segurança aos reincidentes, por outro lado equiparados a vadios, que podem chegar à detenção em colónia penal, por sucessivos períodos que a podem prolongar por tempo indefinido, para tanto sendo criada pelo

Decreto nº 1506, de 19 de Abril de 1915, uma Colônia Penal Agrícola. Sucessivas reformas das forças policiais nos últimos anos do regime republicano e nos primeiros da ditadura preparam os corpos de polícia necessários à prática da vigilância, identificação, detenção de pessoas. O Estado Novo confere a esses dispositivos judiciários e policiais uma inusitada eficácia, por intermédio do Decreto-lei nº 26643, promulgado a 28 de Maio de 1936, data em que se perfaz a primeira década de ditadura, inaugura a fase mais negra da perseguição política aos opositores ao regime, que coincide também com a de maior sanha contra os seus dissidentes sexuais. A declinante fortuna do argumento do esteticismo pagão para escudar a obra de Botto da sua própria biografia, utilizada sistematicamente como arma de arremesso para o desautorizar como autor e como pessoa, não é alheia a esta evolução histórica e extraliterária. Se não era a sua homossexualidade, era a sua sífilis, a sua megalomania, a sua personalidade tortuosa, a notoriedade escandalosa, os maneirismos efeminados, a sua artificialidade teatralmente ensaiada em permanência, “*you name it*”, no que em tudo ele muito perigosamente se parecia com o que acerca disso dizia a medicina e fazia a lei, tanto mais o aproximando do homossexual quanto o distanciava do esteta. Os testemunhos que chegaram até aos nossos dias e de que dão conta Gaspar Simões (1974) e Maria da Conceição Fernandes (1998) evidenciam o meio-ambiente em que se movia António Botto, e em que a homofobia oscilava permanentemente entre o ostensivo e o subtil, restando investigar, com certeza, aquilo que Botto fazia com quanto com ele havia sido feito, isto é, os seus próprios processos de ressubjectivação através dos quais, qual programa *queer avant-la-lettre*, “se auto-inventou como uma espécie de ícone gay” a que muito oportunamente se propõe Anna Klobucka (2009: 68-69).

É já em perda que José Régio ainda recorre ao tema do esteticismo pagão, em 1938, desempenhando de algum modo o papel que Pessoa tinha cumprido até à sua morte em 1935 (Klobucka, 2009: 66). Além de todos aqueles com quem Pessoa e Leal se tinham de debater, Régio tem agora também de enfrentar um novo tipo de oposição, veiculada pela crítica neo-realista que propugna uma arte socialmente comprometida, tão avessa a decadentismos como a crítica burguesa sempre o tinha sido. Régio vincula Botto à arte pela arte para poder realçar a moralidade intrínseca da arte como expressão sublimada das paixões, independentemente da sua sublimidade ou da sua vileza intrínseca. Não lhe é nada fácil destacar a contemplação estética da beleza expressa na obra de arte da sua contaminação pela sexualidade, tanto mais que se vê coagido a entrar no terreno minado das explicações científicas da preferência (diríamos hoje: da orientação) sexual, mostrando conhecer as teorias psicológicas e psicanalíticas desenvolvimentistas que diagnosticam a homossexualidade como infantilismo e narcisismo e que expeditamente aplica ao que se lhe afigura ser a atitude sexual e sentimental do homossexual Botto, naturalmente correlacionada com a atitude do adolescente e do hermafrodita (Régio, 1978: 96-99). Não obstante, Régio consegue equiparar heterossexuais e homossexuais naquela contaminação, o que implica que de nenhum deles se possa esperar um juízo crítico imparcial, um gesto que equivaleria hoje ao derrube do

privilégio heteronormativo da crítica, mas que, na época, Régio resolve com o apelo a uma espécie de humanismo igualitarista que visa contrabalançar, sem no entanto lograr superar, os pressupostos essencialistas que são os seus: “É claro que a preferência estético-sexual do homem pela beleza feminina é explicável pelo *génio da espécie*: pela previsão da natureza. Só do abraço da mulher e do homem nascerão filhos ao homem. A preferência estético-sexual de alguns homens pela beleza masculina ainda não foi explicada [...] Mas é facto existir; e é facto ser tão natural a esses homens (quando, de facto, lhes é natural) como à generalidade deles a preferência oposta. Uns e outros são humanos – pelo que nem duns nem de outros se pode esperar um juízo imparcial de estetas puros” (*ibid.*: 37). Tanto lhe permite definir a afinidade ou a correlação, que acentua, no entanto, não ser uma relação de causalidade, entre o sentimento da beleza viril e o sentimento da beleza da forma e da beleza na arte, para poder aplicá-las a Botto: “Despida assim a palavra *esteta* de toda a hipocrisia ou de toda a ilusão [...] podemos afirmar sem constrangimento que António Botto é dos nossos mais perfeitos estetas; o que não o impede de ser dos nossos poetas mais humanos. Em se falando dum artista, esteta será então o que nos comunica os seus sentimentos, sensações, emoções, ideias e juízos, preocupando-se, sobretudo, com a beleza íntima que neles descobre e com a expressão que lhes dá” (*ibid.*: 41). Embora não se possa afirmar que Régio delineasse com isso um autêntico programa crítico, o certo é que uma das consequências desta análise é (começar a) levantar o véu sobre os processos retóricos com que a crítica literária laborava no sentido da “ambiguação”, por assim dizer, da relação entre os traços biográficos e a expressão artística e literária. Termos como esteticismo, paganismo, decadentismo, termos distintamente médicos ou psiquiátricos, ou ainda termos que passam a circular indiferentemente entre a cultura popular, a representação mediática, o vocabulário crítico e a linguagem científica (efeminação, narcisismo, sensibilidade, sensualismo, delicadeza), para só dar uns muito poucos exemplos, passam a constituir filtros úteis e eficazes que permitem à crítica proteger os seus autores de censura sempre que não querem chamar as coisas pelo nome, bem assim como, mas simetricamente, permitem insinuar a suspeita sobre a sexualidade deles sempre que o propósito é destruí-los. Trata-se de uma etapa crucial na constituição do armário literário português. Régio permite-se estender desde logo esta grelha a António Nobre e a Eugénio de Castro e nisso explicitamente comparados a António Botto. Nem por isso Régio deixa de interrogar-se sobre a extemporaneidade da aplicação a este do esteticismo pagão: “Inútil procurar nos mais belos poemas de António Botto o contentamento da carne alegre e por si própria, – a inocência do puro pagão. Mas este puro pagão inocente, será hoje possível? Será possível, não digo já depois do cristianismo, mas depois do desenvolvimento a que chegou o espírito humano?” (*ibid.*: 113-114). Acontece porém que a biografia literária deste tinha deixado de ajudar, demasiado comprometida pelos becos escuros onde “o amor dá o braço à vulgaridade e ao vício, à miséria e à vergonha” (*ibid.*: 118) e “uma humanidade menos velada de esteticismo” (*ibid.*: 119) composta por “aqueles seres violentamente desejados, evitados, amados, quase

odiados, que já não serão as gentis materializações dum narcisismo adolescente excepcional como verdadeiros corpos viciosos que sabem impor-se, fazer gozar, fazer sofrer” (*ibid.*: 119), o que corrompe o luminoso paganismo inicial. Esta é a poesia cujo “fundo doentio, satírico ou reativo” “prova que não lhe são estranhos o azedume, o desespero e o desengano de quem não pode amar livremente” (*ibid.*: 124) e que evidencia as marcas das “incompreensões e os vexames que, por vezes, são obra dos próprios cúmplices que desprezam, odeiam, rebaixam o companheiro a quem os liga as intimidades da carne” (*ibid.*: 121-122). Para Régio, não é outro o dilema constitutivo da obra de Botto e que lhe define os limites do seu esteticismo pagão: “A António Botto, como pagão repugnam os pudores que acha vis, as reservas que acha cobardes, as resistências que acha inúteis. Mas a cada momento os encontra na própria carne que cede, de envolta com a aversão e o desprezo; e a cada momento se exacerba e se dói de encontrá-los” (*ibid.*: 122). Para tal dilema, não haverá já redenção estética bem sucedida ou sequer possível; torna-se progressivamente claro que se trata de uma questão política que só politicamente poderá ser abordada e superada.

Duas décadas depois, tudo isto será evidente para o Jorge de Sena que prefacia o volume das *Obras Completas* de Fernando Pessoa dedicado aos seus *Poemas Ingleses* (Sena, 1984: 315-389), aliás tão lúcido quanto insidioso para o prefaciado e que evidencia o quanto de pretexto havia no recurso aos argumentos do esteticismo e do paganismo para justificar Botto, quando até aplicados aos poemas ingleses de Pessoa eles são resvaladiços. Se “Pessoa defendeu como liberdade ‘estética’ e ‘pagã’ a homossexualidade de António Botto [...] quase se seria tentado a considerar que, de certo modo, Botto foi também um heterónimo de Pessoa” (*ibid.*: 328), afirmação que faz dizer a António Manuel Ferreira que “(c)onsiderar Botto um heterónimo de Pessoa é, a meu ver, a melhor representação do homoerotismo na obra de Jorge de Sena” (Ferreira, 2012: 164), ele que terá demonstrado “com uma sensibilidade e inteligência fulgurantes, o seu entendimento profundo do ‘caso erótico’ Pessoa” (*ibid.*). Com inteira justeza, Ferreira faz luz sobre um vínculo não explicitado, e mesmo deliberadamente não-dito, que faz a Sena referir-se a Pessoa do mesmo modo que Pessoa se referia a Botto. Afirmar a neo-heteronímia de Pessoa em Botto, por este escrever o que o outro não poderia ou não querer, tem, no entanto, a sua necessária contrapartida. A suficientes anos de distância, é mesmo assim lícito perguntar, como o faz Sabine, “se é que Pessoa foi levado à elaboração de uma expressão homoerótica de feição pluri-subjectiva por estar atento a próprias proclividades homossexuais desconfortáveis, ou se, por outro lado, foi a insistência em que o seu projecto heteronímico operasse fora das leis sociais e sexuais contemporâneas aquilo que suscitou uma análise da sexualidade” (Sabine, 2010: 225). Se é verdade que “António Botto andou pela margem nessa tempestade que lhe era central” (Fernandes, 2010: 133), o certo é que Pessoa se empenha numa polémica, que também o envolve a ele de forma não-dita, pela interposta pessoa de Botto, o que já Sena de algum modo adiantava: “Não seria de Fernando Pessoa, com tudo o que sabemos dele, o provocar

para sucesso literário um pessoal escândalo, embora ele nunca haja recuado de os provocar por conta alheia” (Sena, 1984: 329). O que remeteria Pessoa para uma posição situada algures a meio caminho entre o oportunismo e a homofobia internalizada, de resto sugerida em bases sólidas por Ana Klobucka quando cita a teatralização do armário-figurado-como-espetáculo expediente de preservação do mesmo armário ocultado como ponto de vista, descrita por Eve Kosofsky Sedgwick (Klobucka, 2009: 67). De resto, este amor-ódio de Pessoa para com os pares (aqueles com quem mantém uma comunidade “de condição”), que balança entre a cumplicidade afetuosa e a desidentificação friamente calculada, sente-o(s) ele tanto relativamente a Botto como a Sá-Carneiro (Sena, 1984: 340), alimentando a sua percebida superioridade (os processos mentais superiores escalpelizados por Sena [1984: 330]) da tragédia do percurso mundano de um (o opróbio social) e de outro (o suicídio). Fica-se com a impressão que Pessoa pressente (se é que não comprova com desilusão?) que Botto, com a pura e bruta matéria-prima do seu tão genuíno quanto vazio esteticismo (e um em função do outro), de algum modo desmerece do panegírico com que o obsequia, pois soçobra afinal como pseudo-heterónimo perante os verdadeiros de Alberto Caeiro, Ricardo Reis ou António Mora, em muito melhores condições para obrarem a reconstrução de um Neopaganismo português (Edinger, 1982: 92-93).

De forma esquematicamente sumariada, Pessoa teria escrito num inglês, ele sim pletórico de esteticismo e paganismo, aquilo mesmo que Botto exprimira no seu português tão eivado de cândida e irrefletida incultura como desprovido daqueles esteticismo e paganismo que o panegírico pessoano lhe quer infundir à viva força. Várias vezes e por vários autores repetida, esta tese continua a não ter hoje por que ser liminarmente rejeitada e foi precisamente Sena a coligir provas para que ela se aguentasse. O inglês do *Antinous* pessoano é um inglês para português (não) ler – porque mal se lia inglês na comunidade literária nacional da altura (Sena, 1984: 395) – e impublicável ou miseramente recebida na Inglaterra pós-Wilde ainda por longos anos (*ibid.*: 335). A reconhecida obscenidade do heteroerótico *Epi-thalamium* mais facilmente passaria o crivo do choque do que o sublimado homoerotismo de um Adriano prostrado pelo luto, cuja universal solenidade não bastaria para expurgar a memória das habilidades sexuais do seu amado, como bem se empenha em reparar Sena (*ibid.*: 341). E Sena põe o ponto final: “Com efeito, na plena virtualidade absoluta que se lhe corporizava nos heterónimos, o que ele exorcismava em *inglês* [...] havia sido a [...] obsessão epitalâmica do desfloramento [...] e a obsessão teológica da homossexualidade [...] Era, ao mesmo tempo, exorcismar o ‘feminino’ e o ‘masculino’, para justificar a castidade e a disponibilidade heteronímica do ortónimo e dos heterónimos, dando a estes uma ‘universalidade’ acima das circunstâncias eróticas” (*ibid.*: 331). Com efeito, a construção verdadeiramente pornográfica da homossexualidade – que faz com que qualquer expressão pública de uma relação amorosa ou erótica entre pessoas do mesmo sexo configure sempre uma “prática (homo)sexual” (sempre irredutível carnalidade) onde um casal de sexo diferente ama ou

deseja sem nunca praticar a sua heterossexualidade (reconduzível à espiritualidade amorosa) – impede qualquer simetria entre homo e heterossexualidade, que, ao invés, constitui uma relação que é realmente hierárquica (Sedgwick, 2003: 25-26). Ora, se de paganismo poderemos falar ainda hoje, ele há-de referir-se precisamente à coexistência não hierárquica da pluralidade de valores, expressões e subjectividades sexuais, o que passa, como tem passado nas décadas que já nos separam de Fernando Pessoa e de António Botto, pela introdução de mecanismos de diferenciação em sociedades igualitárias nas quais o igualitarismo jurídico-político se verteu em normalização uniformizadora – heteronormativa, se quisermos – o que pode muito bem prescindir da invocação retórica de um paganismo originário e modelar.

Bibliografia

- ARENAS, Fernando (2010). “Fernando Pessoa: o drama homoerótico”. In Anna Klobucka e Mark Sabine (eds.). *O corpo em Pessoa. Corporalidade, género, sexualidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 127-151.
- ARISTOTE (1988). *L'homme de génie et la mélancolie*. Traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud. Paris: Rivages.
- BAUDELAIRE, Charles (2002). *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Veja.
- CASCAIS, António Fernando (2012). “Scrutinizing Historiography: Sexuality, Subjectivity and Identity from Pederasty to Sodomy to Homosexuality to LGBT/Queer”. In Anne Worthington (ed.). *Queer Sexualities: Staking Out New Territories in Queer Studies*. London: Inter-Disciplinary Press, 27-49
- (1994). “Paixão, morte e ressurreição do sujeito em Michel Foucault”. *Revista de Comunicação e Linguagens* 19 (Michel Foucault: Uma analítica da existência) 77-117.
- EDINGER, Catarina T. F. (1982). *A metáfora e o fenómeno amoroso nos poemas ingleses de Fernando Pessoa*. Porto: Brasília Editora.
- FERNANDES, Aníbal (2010). Raul Leal, *Sodoma divinizada*. Organização, introdução e cronologia de Aníbal Fernandes. Lisboa: Babel.
- FERNANDES, Maria da Conceição Azevedo (1998). *António Botto - Um poeta de Lisboa. Vida e obra. Novas contribuições*. Lisboa: Minerva.
- FERREIRA, António Manuel (2012). *Sinais de cinza. Estudos de literatura*. Guimarães: Opera Omnia.
- FOUCAULT, Michel (1984). *L'usage des plaisirs*. Paris: Seuil/Gallimard.
- (1977). *A vontade de saber*. Lisboa: Edições António Ramos.
- GIDE, André (2001). *Corydon*. Paris: Gallimard.
- KLOBUCKA, Anna (2009). “A invenção do eu: Apontamentos sobre a vida virtual de António Botto”. *forma breve* 7 (Homografias. Literatura e homoerotismo) 63-80.
- LEAL, Raul (2010). “Sodoma divinizada. Leves reflexões teometafísicas sobre um artigo”. In Raul Leal. *Sodoma divinizada*. Organização, introdução e cronologia de Aníbal Fernandes. Lisboa: Babel, 77-94.
- MAIA, Álvaro (2010). “Literatura de Sodoma – O Sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal. In Raul Leal. *Sodoma divinizada*. Organização, introdução e cronologia de Aníbal Fernandes. Lisboa: Babel, 55-72
- PATER, Walter Horatio (1910). *The Renaissance: Studies in Art And Poetry* [1873]. London: The Library Edition.
- PESSOA, Alberto (s/d). *Os homossexuais nos livros de Eça de Queiroz*. Coimbra: Livraria Académica de Moura Marques & Filho.
- PESSOA, Fernando (2010a). “Aviso por causa da moral”. In Raul Leal. *Sodoma divinizada*. Organização, introdução e cronologia de Aníbal Fernandes. Lisboa: Babel, 109-110

- (2010b). "Sobre um manifesto de estudantes". In Raul Leal, *Sodoma divinizada*. Organização, introdução e cronologia de Aníbal Fernandes. Lisboa: Babel, 127-131.
- (2007). *Obra essencial de Fernando Pessoa - Poesia inglesa*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2006). *Escritos sobre génio e loucura – Edição crítica de Fernando Pessoa*. Volume VII, Tomo I. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1975). "António Botto e o ideal estético em Portugal". In António Botto. *Canções*. Lisboa: Ática, 13-28.
- (1944). *A nova poesia portuguesa*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- PIZARRO, Jerónimo (2007). *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- (2006). Edição crítica de: Fernando Pessoa. *Escritos sobre génio e loucura – Edição crítica de Fernando Pessoa*. Volume VII, Tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RÉGIO, José (1978). *António Botto e o amor, seguido de Críticos e criticados*. 2ªed. Lisboa: Brasília Editora.
- SENA, Jorge de (1984). *Fernando Pessoa & Cª heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)*. 2ªed. Lisboa: Edições 70.
- SABINE, Mark (2010). "«Contínuo Mistério Reposto e Repetido»: homossexualidade e heteronímia em *Antinous*". In Anna Klobucka e Mark Sabine (eds.). *O corpo em Pessoa. Corporalidade, género, sexualidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 189-226.
- SIMÕES, João Gaspar (1974). *Retratos de poetas que conheci*. Porto: Brasília Editora.
- (1971). *O mistério da poesia*. Porto: Editorial Inova.
- WILDE, Oscar (1993). *Intenções*. Lisboa: Cotovia.
- WINCKELMANN, Johann J. (2008). *Il bello nell'Arte. Scritti su l'arte antica*. Milano: SE.
- (2003). *Storia dell'arte dell'antichità [1755-1767]*. Milano: Bompiani.
- ZENITH, Richard (2007). "Prefácio". In *Obra essencial de Fernando Pessoa – Poesia inglesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 9-35.

.....

RESUMO

A autonomização da esfera do estético-expressivo, com a correspondente emergência da figura do artista como cultor de uma autêntica arte de viver, independente de códigos sociais, morais e ideológicos, é a condição última da defesa e ilustração que Fernando Pessoa faz de António Botto como esteta. O topos do paganismo constitui o eixo do argumentário pessoano no intuito de demonstrar que a obra de Botto é uma pura revivescência moderna do esteticismo helénico. No entanto, a polémica pública, político-moral, suscitada pela obra de Botto e respetiva defesa por Pessoa, haveria de pôr a nu as fragilidades intrínsecas do argumento do esteticismo pagão. José Régio ainda recorre a ele, mas de forma já muito precária e Jorge de Sena ultrapassa-o definitivamente.

ABSTRACT

The autonomization of the æsthetic-expressive sphere, along with the concomitant figure of the artist as the pursuer of an authentic art of living, alien to social, moral and ideological codes, stands for the ultimate condition of the defense and illustration of António Botto qua æsthete by Fernando Pessoa. The topos of paganism is the axis of the pessoan claim, aimed at proving that Botto's work stands for a modern revival of pure helenic æstheticism. However, the ensuing public, politico-moral debate raised by Botto's work and its defense by Pessoa would expose the inherent frailties of the claim of pagan æstheticism. José Régio still resorts to it, but quite precariously and Jorge de Sena definitely surmounts it.

