

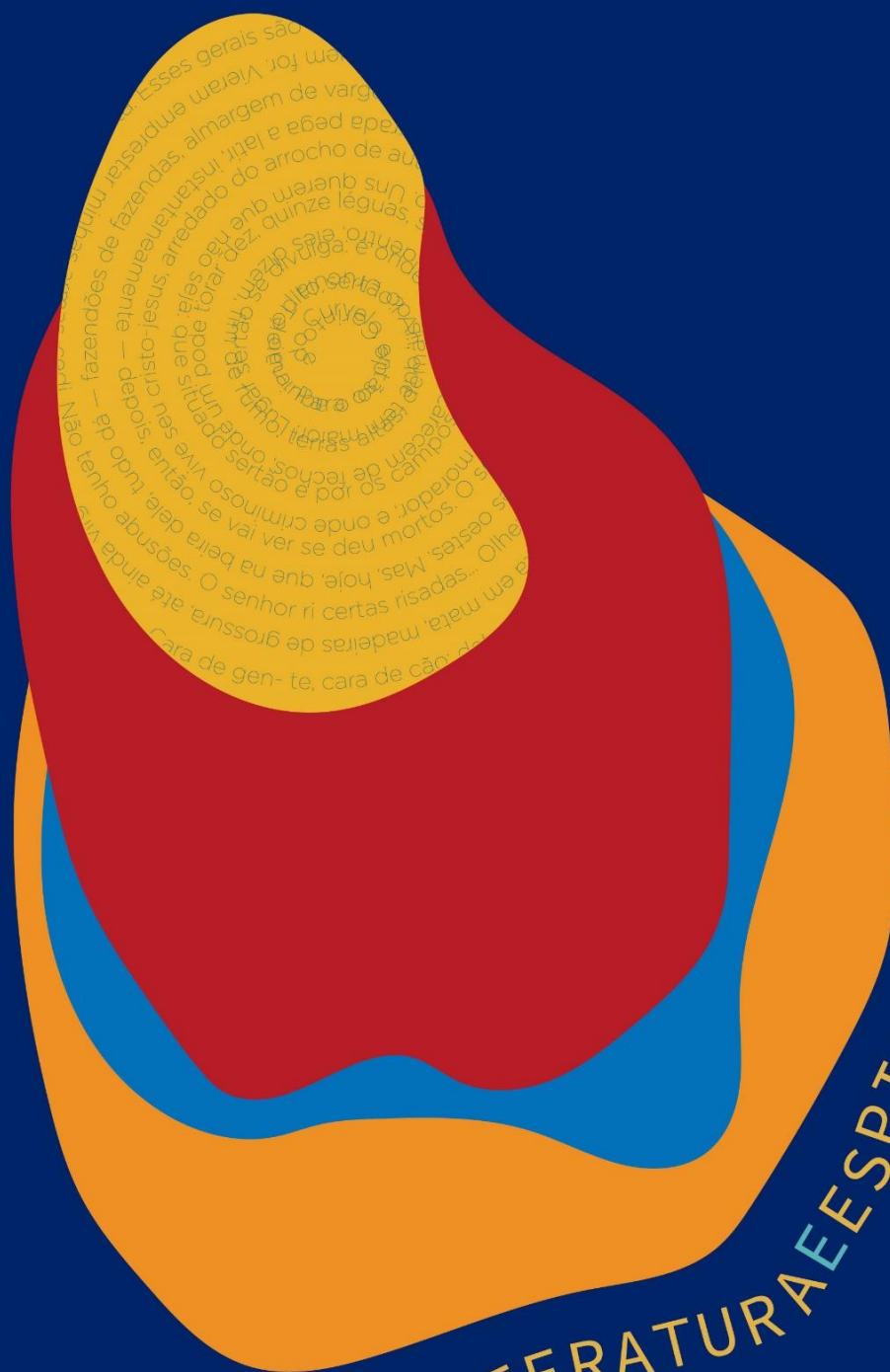
# CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

# 53

Ano 29 - 2020 - nov

ISSN 1982-9701



LITERATURA E ESPIRITUALIDADE



UnB

*Organizadores*

Ana Claudia da Silva

João Leonel

William Alves Biserra

# REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora  
**Márcia Abrahão**

Vice-reitor  
**Enrique Huelva Unternbaum**

Decana de pesquisa e pós-graduação  
**Adalene Moreira Silva**

Diretora do Instituto de Letras  
**Rozana Reigota Naves**

Chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
**Cláudio R. V. Braga**

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura  
**Eritelto da Rocha Carvalho**

Editor-Chefe  
**André Luis Gomes**

Equipe Editorial  
**Cláudio R. V. Braga**  
**Pedro Mandagará**

Editor Assistente  
**André Aires**

---

## MISSÃO

*A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada trienalmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.*

# CERRADOS 53

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ano 29 | 2020

Brasília, Brasil. Páginas 1-393.

ISSN 1982-9701



Dossiê

Literatura e Espiritualidade

Volume I

### **Editor-Chefe**

André Luis Gomes

### **Editor**

Cláudio R. V. Braga

### **Editor Assistente**

André Aires

### **Organizadores deste v. 53**

Ana Claudia da Silva

João Leonel

William Alves Biserra

### **Capa**

Lemuel Gandara

### **Projeto Gráfico**

Letycia Luiza de Souza

Bruna Ribeiro Basso

### **Diagramação**

Bruna Ribeiro Basso

### **Apoio**

Poslit/IL/UnB

### **Conselho Editorial Consultivo**

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)

Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)

Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)

Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)

Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)

Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)

Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)

Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)

Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)

Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)

Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)

Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)

François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)

Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)

Rita Olivier-Godet (Université Rennes 2, França)

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que **citada** a fonte.

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. *Cerrados*, Brasília, v. 53, p. 00-00, dez. 2020.

---

Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

– Vol. 1, n. 1 (1992) – Brasília: PósLit, 1992 –

Semestral

ISSN 1982-9701.

1. Literatura. 2. Espiritualidade. – Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

### **Programa De Pós-Graduação Em Literatura - PósLit**

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Endereço: ICC Ala Sul, Sobreloja sala B1-012

Campus Universitário Darcy Ribeiro

Asa Norte – Brasília – DF

CEP: 70910-900

Telefone: +55 (61) 3107-7100

---

# Sumário

Apresentação .....8

## Dossiê

### Literatura e Espiritualidade - volume I

Paratextos da Bíblia de Frederico Lourenço .....15

Anderson de Oliveira Lima

Ana e Sansão: nação e espiritualidade .....35

Thiago Blumenthal (*in memoriam*)

*Thanatos e a Pólis*: ritos fúnebres e sua expressão cosmológica na Grécia Antiga .....51

André Luis Gomes e Bárbara Figueira

The Sufi journey to the center of the universe: a thematic comparative study of *The Architect's Apprentice* and *The Mathnawi* .....73

Maha Zawil

Exercícios espirituais e poesia cortesã ..... 103

Eduardo Guerreiro Brito Losso e Lucas Bento Pugliesi

As fênix entre mundos: o sagrado e o profano em Lope de Vega e Sor Juana Inés de la Cruz ..... 138

Pablo Fernando Gasparini e Mariana Hetti Gomes

Tradição, comércio e dualidade: a religião na obra de Machado de Assis.....	165
Tiago Marcenes Ferreira da Silva	
Os sentidos da religiosidade e a religiosidade dos sentidos: “O Pároco da Aldeia (1825)”, de Alexandre Herculano.....	199
Antonio Augusto Nery e Eduardo Soczek Mendes	
O dinamismo das imagens na obra <i>O Matrimônio do Céu e do Inferno</i> , de William Blake: entre a antítese e a conciliação.....	234
Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Luiza Liene Bressan e Ana Caroline Voltolini Fernandes	
Literatura como sismografia: tensões entre imanência e transcendência em “Sapo”, de Nestor Victor .....	256
Marcus Rogerio Salgado e Roberto da França Neves	
“Homo viator, anjo terrestre e homem celestial”: o díptico peregrinatio-theosis ou um estudo das relações entre a peregrinação e a deificação nos relatos de um peregrino russo.....	283
Wiliam Alves Biserra e Victor Hugo Pereira de Oliveira	
Etapas da secularização da mística na literatura moderna.....	317
Eduardo Guerreiro Brito Losso	
Murilo Mendes, Deus, Mundo: uma insatisfeita religiosidade poética.....	337
Adriana Demite Stephani e Robson Coelho Tinoco	
Casamento místico e rito de passagem nos primeiros livros de Cecília Meireles ...	360
Camila Marchioro	

---

# Apresentação

A religião é um dos elementos fundantes e estruturantes da história dos povos. Não é diferente no caso do Brasil. Segundo Darcy Ribeiro (1995), o povo brasileiro tem a religiosidade como um elemento fundamental de sua cultura, o qual não apenas desempenhou papel facilitador de seu processo “civilizatório”, mas mobilizou igualmente movimentos de resistência, dos quais Canudos, na Bahia, e Lagolândia, em Goiás, dão testemunho. A religião permaneceu como forte traço identitário em toda a história brasileira e, ainda hoje, é foco de conflitos sociais relevantes.

A literatura mundial traz como uma de suas principais fontes temáticas a religião e a espiritualidade. Basta uma rápida pesquisa em períodos literários, autores e resumos de obras para que se constate a afirmação. A literatura brasileira, seja a das origens, seja aquela produzida no decorrer dos séculos, oferece igualmente testemunho da presença constante e atuante da religião no plano de sua estruturação, temática, configuração de tempos e épocas, enredos e personagens. Nos inícios, a matéria bíblica está presente nos poemas de José de Anchieta, nos sermões de Antonio Vieira e nos versos sacros de Gregório de Matos, a título de exemplo. As escolas literárias que surgem em nosso país, cada uma a seu modo, trazem a religião, a espiritualidade e a Bíblia como uma de suas fontes inspiradoras.

Se inicialmente em nosso meio a tradição e temática católica romana imperaram, com o passar do tempo outras vertentes religiosas têm sido incorporadas à produção literária brasileira, como a espírita, a protestante e evangélica, as de matrizes africanas e indígenas etc. Temos, portanto, uma expressão religiosa multiforme na literatura nacional.



A teoria e a crítica literária europeia e norte-americana, principalmente, não ignoram a religiosidade e a espiritualidade em sua literatura. Há o reconhecimento de que a presença de tais temas na história de seus povos se manifesta em produções ficcionais, tornando-se, assim, objeto de suas análises. O panorama brasileiro é diverso, pois, embora a produção exista, há pouco espaço destinado à publicação e divulgação de estudos sobre a representação de indivíduos e/ou doutrinas religiosas, colaborando, assim, a academia, para manter alijadas dos estudos literários obras de cunho religioso, místico, ou que guardam relação com o sagrado em quaisquer de suas formas. Trata-se de uma literatura que tem seu próprio universo de leitores, os quais, segundo a pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, constituem um corpo de receptores não menos numerosos que fiéis, isto é, leitores que leem com regularidade.

A eles dedicamos este dossiê, que reúne pesquisas sobre a relação entre Literatura e Espiritualidade. Os artigos foram distribuídos, majoritariamente, pela época de publicação dos objetos literários estudados pelos autores, de modo que o primeiro volume reúne desde estudos sobre textos clássicos até pesquisas sobre textos relativos a diferentes conceitos de modernidade. O segundo volume do dossiê apresenta investigações sobre outras literaturas publicadas no início e durante o século XX, estendendo-se até a contemporaneidade.

No primeiro volume, reunimos estudos sobre obras “clássicas”. Anderson de Oliveira Lima analisa os paratextos da Bíblia na tradução de Frederico Lourenço, com ênfase nos intertítulos dos dois primeiros volumes e nas intervenções feitas por Lourenço na 2ª. Carta de São Paulo aos Coríntios; Thiago Blumenthal (*in memoriam*) focaliza as ideias de terra e nação nas histórias de Ana e Sansão, partindo do motivo da esterilidade para, através de elementos linguísticos, compreender tanto o pensamento quanto a constituição de mitos da sociedade hebraica. Os aspectos políticos e simbólicos dos ritos funerários na Grécia Antiga são o tema do artigo de André Luis Gomes e Bárbara Figueira, considerando como objeto primordial a tragédia *Antígona*, de Sófocles (411 a.C.). Fechando este bloco, Maha

Zawil analisa a jornada espiritual de personagens do romance *The Architect's Apprentice*, de Elif Shafak (2013), com base nos ensinamentos Sufis de *The Mathnawi*, de Jalaluddin Rumi (1925), abordando vários temas dessa tradição.

Textos dos séculos XVI e XVII são abordados por Eduardo Guerreiro Brito Losso e Lucas Bento Pugliesi, que analisam a representação na poesia cortesã ibérica na perspectiva dos “exercícios espirituais” propostos por Pierre Hadot (2014); o estudo comparado de aspectos do sagrado e do profano nas obras de Lope de Vega e Sor Juana Inés de la Cruz proposto por Pablo Fernando Gasparini e Mariana Hetti Gomes completa este tópico, com observações que partem da biografia dos autores para a análise de seus poemas.

O estudo de obras do século XIX, focalizando tanto autores canônicos, como Machado de Assis, Alexandre Herculano e William Blake, como o menos conhecido autor simbolista Nestor Victor compõem o terceiro bloco de estudos deste volume. Tiago Marcenes Ferreira da Silva discute aspectos estéticos e históricos da religião na prosa machadiana, enquanto Antonio Augusto Nery e Eduardo Soczek Mendes focalizam o contexto histórico e o discurso do narrador de “O Pároco da Aldeia”, de Herculano (1851). O poeta inglês William Blake também comparece no artigo de Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Luiza Liene Bressan e Ana Caroline Voltolini Fernandes, que objetiva analisar as relações entre a literatura e a teoria do imaginário na obra *O Matrimônio do Céu e do Inferno* (1794). Marcus Rogerio Salgado e Roberto da França Neves, por sua vez, abordam a chamada “crise do espírito” na virada do século XIX para o XX em seu estudo sobre a imanência e a transcendência na novela “Sapo”, de Nestor Victor (1897), enquanto Wiliam Alves Biserra e Victor Hugo Pereira de Oliveira nos levam a refletir sobre a relação entre peregrinação e deificação na narrativa *Relatos de um Peregrino Russo*, comparando-a com os livros de viagens medievais a partir de teorização proposta por Miguel Ángel Pérez Priego.

Como representantes dos estudos sobre literatura e espiritualidade em obras modernas e modernistas – em sentido lato –, temos os artigos de Losso, Stephani & Tinoco e Marchioro. Eduardo Guerreiro Brito Losso focaliza o processo de banimento de expressões místicas no espaço público ocidental, apresentando os diferentes momentos de secularização da mística na literatura moderna. O “catolicismo às avessas” de Murilo Mendes é analisado no artigo de Adriana Demite Stephani e Robson Coelho Tinoco, que nos conduzem pelos meandros de sacralidade e profanidade expressos na obra do poeta modernista. E, fechando o primeiro volume deste dossiê, Camila Marchioro estuda os motivos religiosos, com destaque para o casamento místico, no conjunto de obras de Cecília Meireles aliado de sua poesia completa e reunido posteriormente sob o nome de *Cânticos* (1981).

O segundo volume inicia-se com uma série de estudos em torno da literatura espírita. Ana Claudia da Silva e Verônica Bemvenuto Abreu e Silva apresentam um estudo com duas representações opostas do feminino no romance *Há Dois Mil Anos*, do autor espiritual Emmanuel (2017), antecedido de considerações mais gerais acerca da literatura espírita no Brasil; Naelza Wanderley investiga o romance *Confidências de um inconfidente*, de Tomás Antonio Gonzaga redivivo (1981), apontando as similaridades entre o relato espírita e os relatos literários de outra natureza. Ainda tangendo os estudos relacionados ao Espiritismo, agora em diálogo com estudos sobre outras religiões cristãs, Rosemar Coenga e Patrick Silva discutem, na perspectiva da História Cultural, práticas de leitura observadas entre leitores evangélicos, católicos e espíritas, apresentando a diversidade dos comportamentos de leitura partilhada por esses atores sociais.

Dentre os autores brasileiros nos quais o tema da espiritualidade é talvez mais premente encontramos Guimarães Rosa, cuja obra comparece neste dossiê no estudo de Claudia Soares a respeito de como Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 1956), procura na religião explicações que possam conferir significado à experiência vivida; a arquitetura linguística dialética da personagem, contudo, aponta para a impossibilidade

de certeza a respeito do que deseja conhecer, fundamentando sua ambiguidade característica. O sertão brasileiro é revisitado também por Willi Bolle que, a partir de *Viagem pelo Brasil*, de Spix e Martius (1817–1820), refaz as principais etapas da viagem relatada pelos naturalistas alemães, tecendo considerações relevantes para a geopoética do sertão, em seu contraste com as periferias das grandes cidades.

A literatura contemporânea encontra-se representada neste dossiê por sete estudos que abrangem aspectos da cultura atual problematizados por obras que dialogam com diferentes experiências de religiosidade. Eunice Portela e Dirce Maria da Silva observam como os hinários do Santo Daime representam elementos oriundos do catolicismo, com foco especial nas imagens da Virgem Maria, que ocupam lugar de centralidade nessa experiência litúrgica. A partir dos estudos da tradução, por sua vez, Gleiton Malta e Marília Ruivo demonstram como a falta de conhecimento específico produz um impacto negativo na tradução de um documentário sobre candomblé, comparando legendas e transcrições automáticas e humanas.

As práticas religiosas de personagens sombrias do livro *Cidade de Deus* (LINS, 1997) e do filme homônimo (MEIRELLES, 2002) são analisadas por Lemuel Gandara, que apresenta, além de análises comparativas entre literatura e cinema literário, um mapa conceitual de liturgias ligadas ao Catolicismo, ao Evangelismo e à Umbanda. Na sequência, apresentamos os estudos de Sidney Barbosa e Beatriz Campos sobre o cântico “Ladainha” da obra performática *Missa dos Quilombos* (TIERRA, CASALDÁLIGA, NASCIMENTO, 1982), que é um hino de protesto contra o racismo histórico e contemporâneo da excluída sociedade brasileira.

Um dos relatos bíblicos mais conhecidos encontra-se no Evangelho de Lucas (15.11–32): trata-se da parábola do filho pródigo que, no artigo de João Leonel e Ricardo Toniolo, é analisada em sua estrutura geral e também como elemento organizador de um dos capítulos do romance *O Risco do Bordado*, de Autran Dourado (1970), que subverte o texto

canônico tanto na composição das personagens quanto nos processos narrativos instaurados.

A literatura moçambicana de autoria feminina também marca presença neste dossiê pelas mãos de Larissa Souza, que apresenta os conflitos étnico-culturais em dois romances de Paulina Chiziane: *Ventos do Apocalipse* (1983) e *O Sétimo Juramento* (2000), problematizando o silenciamento das experiências tradicionais na formação da nova sociedade pós-colonial.

Encerra este dossiê, por fim, o artigo de Christiano Aguiar e Luana Della-Flora sobre as representações do cotidiano religioso brasileiro no romance contemporâneo *Estela sem Deus* (2018), de Jeferson Tenório, que problematiza também o conceito de mito e a construção da experiência religiosa na história da Humanidade.

O extenso e surpreendente conjunto dos textos que compõem este número 53 da Revista Cerrados e a variedade dos estudos aqui reunidos são provas latentes da vivacidade com que pesquisas sobre o diálogo entre a literatura e as diferentes expressões da dimensão espiritual da existência humana continuam sendo realizadas nas universidades. É com alegria, pois, que entregamos aos leitores e pesquisadores este dossiê, agradecendo imensamente à colaboração generosa e profícua dos autores, cujos artigos são portas abertas que convidam à realização de sempre novos estudos dentro dessa temática fundadora e fundamental da experiência humana.

Agradecemos também a atuação prestimosa dos colaboradores – editores, diagramadores, assistentes e artistas – sem cujo apoio esta edição, fruto bom de uma parceria acadêmica interinstitucional, não se teria realizado. E, usando da licença poética que nos permite nosso objeto de pesquisa, sobre todos desejamos que recaiam as bênçãos infinitas de Deus!

Ana Claudia da Silva

João Leonel

Organizadores da Cerrados n. 53

Dossiê

# Literatura e Espiritualidade

Volume I

---

# Paratextos da Bíblia de Frederico Lourenço

## Paratexts of the Frederico Lourenço's Bible

---

Anderson de Oliveira Lima

Doutor em Letras, pela Universidade  
Presbiteriana Mackenzie, e em Ciências da  
Religião, pela Universidade Metodista de São  
Paulo. Professor Colaborador da  
Universidade de São Paulo, Brasil.  
[anderson.angela.lima@gmail.com](mailto:anderson.angela.lima@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-0039-1000>

Recebido em: 27/02/2020

Aceito para publicação em: 04/05/2020

---

## Resumo

Neste artigo trataremos de aspectos paratextuais da Bíblia que Frederico Lourenço está traduzindo para a língua portuguesa e da influência desses elementos da edição sobre a experiência do leitor. Daremos especial atenção ao modo singular como os produtores trataram os tradicionais intertítulos entre os volumes I e II e discutiremos as intervenções do tradutor no corpo do texto da carta paulina de 2Coríntios.

**Palavras-chave:** Bíblia de Lourenço; Frederico Lourenço; Paratextos; Bíblia como literatura; Novo Testamento.

---

## Abstract

*In this article we are going to deal with some paratextual issues of the Bible that Frederico Lourenço is translating to Portuguese and the influence of this kind of peculiarities over the reader. We'll give special attention to the particular way that the producers treat the traditional intertitles between the volumes I and II, and we'll discuss the translator's interventions on the text of the Paul's letter of 2Corinthians.*

**Keywords:** *Bible of Lourenço; Frederico Lourenço; Paratexts; Bible as literature; New Testament.*



## Introdução

Já foi dito que “Os textos não existem fora dos suportes materiais de que são os veículos”, que “as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados” (CHARTIER, 2002, p. 61–62). Para a crítica literária que leva em conta estas asserções estão abertos grandes e novos horizontes. Recentemente, tornaram-se objetos de análise dignos a materialidade do texto, as características físicas do livro, a história de sua produção, as decisões tomadas pelos diversos agentes responsáveis por suas edições, os dispositivos implicados nos textos por meio dos quais tais agentes exercem coerção sobre os leitores, os meios que transformam a produção intelectual de um autor num livro etc. (HORELLOU-LAFARGE; SEGRÉ, 2010, p. 139–140).

Posto que “um livro editado é o resultado da atividade criativa de várias pessoas” (MARTINS FILHO, 2016, p. 15), supõe-se que, ao se materializar, ele traga em si as marcas desse trabalho coletivo, as quais se manifestam através de uma série de códigos, ferramentas coercitivas que procuram conduzir o leitor à prática de leitura que foi considerada ideal (HORELLOU-LAFARGE, SEGRÉ, 2010, p. 140). “O autor, cujo gênio foi colocado em um pedestal pelo movimento romântico, é, na verdade, apenas um dos elementos de uma complicada cadeia produtiva” (LYONS, 2011, p. 12) e, a despeito de suas possíveis intenções, o livro pronto proporá seu próprio modo de uso, dirá a seus leitores como deve ser lido, oferecerá instruções que o leitor, ao cabo, poderá ou não seguir. O conjunto desses dispositivos coercitivos, criado tanto pelas decisões dos autores quanto pelas escolhas dos editores, Roger Chartier chamou de *protocolo de leitura* (CHARTIER, 2011, p. 97):

[...] todo autor, todo escrito impõe uma ordem, uma postura, uma atitude de leitura. Que seja explicitamente afirmada pelo escritor ou produzida mecanicamente pela maquinaria do texto, inscrita na ytre letra da obra como também nos dispositivos de sua impressão, o protocolo de leitura define

quais devem ser a interpretação correta e o uso adequado do texto, ao mesmo tempo que esboça seu leitor ideal. (CHARTIER, 2011, p. 20)

Na história da Bíblia as formas sempre tiveram grande importância, sempre influenciaram sobremaneira o modo como os leitores lidam com seus textos sagrados. Os registros mais antigos, escritos sobre papiro ou couro, armazenados em rolos ou códices, por meio de textos contíguos (“sem separação entre palavras, sem pontuação ou distinção entre maiúsculas e minúsculas”), às vezes em idiomas de alfabetos puramente consonantais (como o hebraico) eram obras de artesão e escribas que destinavam seus produtos a leitores experimentados, que sabiam decodificar os signos para a oralização pública das memórias religiosas (FISCHER, 2006, p. 44). Com o passar do tempo, a veneração ao livro sagrado acompanhou a evolução dos suportes e a história testemunhou variadas *práticas de leitura* operando sobre aqueles antigos documentos.

Deveras, a Bíblia (e a fé que acompanha seus leitores) expandiu o trabalho dos copistas e de todas as atividades ligadas ao mercado livreiro, estabeleceu o uso do códice, motivou a evolução das leituras individuais nos mosteiros e o desenvolvimento de sinais de pontuação, estimulou a criação e o uso de intertítulos e sumários, incentivou o ensino da leitura influenciando as práticas educacionais e, como sabemos, esteve diretamente ligada à invenção da imprensa.

Em 1707 o filósofo John Locke escreveu um ensaio sobre a influência das formas tipográficas dadas aos textos bíblicos de seu tempo na experiência de leitura das epístolas do apóstolo Paulo (MCKENZIE, 2018, p. 78–79). A questão que o incomodou foi a divisão do texto epistolar em capítulos e versículos, elementos hoje característicos do estilo tipográfico das Bíblias que adquiriram um padrão universalmente aceito a partir das subdivisões propostas pelo tipógrafo francês Robert Estienne, em 1551 (LYONS, 2011, p. 76). Locke notou que os textos paulinos eram impressos de maneira *picada*, o que supostamente induzia os leitores a entender os versos (criados pela artificial fragmentação

do texto) como se fossem aforismos, conteúdos independentes. Na opinião de Locke a forma fazia com que os textos perdessem “muito de sua força e poder de coerência”.

Temos assumido um ponto de vista similar em nossos recentes trabalhos de análise literária dos textos bíblicos e, adotando os conceitos de *Paratextos Editoriais* (divididos em *epitextos* e *peritextos*) de Gérard Genette (2009, p. 9–17), temos-lhes aplicado diligentemente ao estudo de uma nova tradução da Bíblia, a qual está sendo produzida pelo linguista português Frederico Lourenço. Nesta empreitada, temos encarado a obra como uma antologia que preserva, compartilha e ressignifica uma antiga herança cultural e literária de antigos judeus e cristãos através de uma nova roupagem, formatada pela presença de características únicas que dizem respeito às preferências de seus produtores, às supostas expectativas de seus leitores (implícitos) e às práticas e demandas do mercado editorial contemporâneo que oferece as condições – assim como as limitações – para que este dispendioso projeto intelectual se concretize.

Este artigo é, portanto, um novo capítulo numa sequência de trabalhos analíticos que procuram dar conta da vasta coleção textual que Frederico Lourenço está, neste momento, a traduzir e publicar. E há várias razões pelas quais a coleção se torna digna de nossas considerações e apropriada como objeto de estudos de um longo projeto de pesquisa:

1. Frederico Lourenço é um autor e tradutor de competência comprovada. Reconhecido tradutor de Homero (HOMERO, 2011; 2013) e de outros clássicos da literatura grega, ele também é gramático, poeta, romancista, ensaísta... A própria presença de Frederico Lourenço no mercado editorial brasileiro é um tema que importará à crítica literária contemporânea.
2. Enquanto escrevemos, são conhecidos quatro volumes de uma Bíblia que será composta por seis (dois deles estarão divididos em dois tomos). Os números, publicados originalmente em Lisboa pela Quetzal, estão chegando no mercado

brasileiro por meio da editora Companhia das Letras que, em grande medida, tem mantido o projeto gráfico original e se inserido, por meio da Bíblia de Lourenço, no lucrativo segmento da produção e comercialização de Bíblias no Brasil.

3. A Bíblia em questão já é uma obra premiada, um trabalho que deu ao tradutor o *Prêmio Pessoa* em 2016<sup>1</sup> e foi considerado “o acontecimento editorial do ano” (MILHAZES, 2017) já na publicação de seu primeiro volume. O título, por tudo isso, tem gerado grande interesse na mídia, no âmbito religioso e também nos ambientes acadêmicos.
4. A maior parte da Bíblia de Lourenço (o Antigo Testamento) parte dos textos da Bíblia grega, a Septuaginta (ou LXX). Essa foi a versão bíblica mais conhecida nos primeiros séculos da era cristã, foi o texto lido pelos primeiros cristãos e está pressuposta em cada página do Novo Testamento. Todavia, a despeito de sua importância histórica, essa é a primeira vez que a Septuaginta é traduzida para a língua portuguesa, o que, por si só, torna o empreendimento de Lourenço digno de atenção.
5. As intervenções paratextuais impostas pelo autor/tradutor ao texto bíblico em sua versão são particularmente relevantes para que estudemos, ainda que seja de um ponto de vista teórico, a influência que suas marcas exercem sobre o processo de leitura e produção de sentidos. Sua relação com o texto em seus idiomas originais, as pressões exercidas pelas formas consagradas na história da Bíblia impressa e as tradições religiosas ainda bem presentes na cultura portuguesa produzem efeitos singulares nesse material paratextual, os quais importam, especialmente, se sobre eles lançamos um olhar que parte da história da leitura.

Nas próximas páginas acrescentamos às nossas análises anteriores novas considerações sobre o material paratextual que, na Bíblia de Frederico Lourenço, cerca o

---

<sup>1</sup> Leia mais sobre esta premiação em: <<https://www.publico.pt/2016/12/09/culturaipsilon/noticia/-e-o-premio-pessoa-2016-1754215>>; <<https://www.dn.pt/artes/interior/frederico-lourenco-vence-premio-pessoa-5542902.html>>. Acesso em 26/08/2019.

texto bíblico em nova tradução. O que o leitor deve ter em mente é que o conteúdo desse artigo, embora se concentre na análise dos paratextos e funcione de maneira independente, não dá conta de tudo o que temos dito sobre a volumosa coleção de livros que, a cada dia, ganha novas páginas. Desse modo, caso venham à tona dúvidas sobre outras particularidades da obra, aconselha-se a consulta aos demais trabalhos que temos produzido e publicado gradualmente em veículos especializados na divulgação de conteúdo científico relacionado aos estudos literários (LIMA, 2018; 2018b).

### **Os intertítulos bíblicos**

Quando abre uma Bíblia o leitor geralmente se depara com páginas cheias de elementos gráficos que dividem o texto e direcionam sua leitura de modo bastante peculiar. Ao longo de sua história, os livros bíblicos foram reunidos em coleções, agrupamentos canônicos, foram classificados por critérios nem sempre claros de gênero, época ou tema, receberam sinais de pontuação, acréscimos de copistas e editoras que lhes atribuíram títulos e subtítulos, prefácios, nome de autor, capítulos, versículos, glosas, referências... Dentre esses elementos, os intertítulos têm servido de modo muito especial aos interesses dos mediadores editoriais que, quando se trata da edição de Bíblias, são quase sempre representantes (diretos ou indiretos) de instituições religiosas que procuram, por meio dos paratextos, conduzir o leitor à leitura que consideram ideal, a qual coincide, evidentemente, com os interesses e preferências ideológicas dessas instituições.

Os intertítulos (GENETTE, 2009, p. 259–260), ausentes nos manuscritos mais antigos dos textos bíblicos, passaram a aparecer sob múltiplas formas nas cópias manuscritas para dar nome – e independência – às unidades textuais que as antigas versões simplesmente encavalavam. O próprio conteúdo fragmentário, originalmente pericopal das páginas bíblicas convidava o leitor a nomear passagens, distinguir pequenas histórias,

separar parábolas, identificar sermões, isolar provérbios... Os leitores e copistas destacavam a unidade textual de seu interesse (ou que seria lida em cerimonial litúrgico) por meio de anotações nas margens ou na mancha do texto, faziam inscrições nos cabeçalhos ou criavam destaques através das capitulares ornamentadas que marcavam o início de novas unidades.<sup>2</sup>

Todavia, por se tratar de signos verbais, os intertítulos sempre funcionaram como mais que simples marcadores de início e fim de texto, operando de modo significativo sobre a experiência de leitura tanto como elementos intertextuais (dirigidos a leitores já inseridos no livro) quanto pretextuais (que anunciam novas unidades) que oferecem leituras previamente assumidas, interpretações prontas, resumos, destaques temáticos já encontrados/criados pelo autor do intertítulo.

Partindo dessas observações gerais sobre os intertítulos como um tipo de *peritexto* em que, na tradição bíblica, se encontra de maneira explícita algumas práticas de leitura e pontos de vista dos editores de cada nova versão, seguiremos para as páginas da Bíblia de Frederico Lourenço que, embora se apresente como uma obra de literatura clássica para uso secular ou acadêmico, seguiu (a princípio) de maneira peculiar a tradição dos intertítulos bíblicos. Veremos, nas próximas páginas, como o autor/tradutor lidou com essa tradição em dois momentos de seu trabalho: na publicação do volume 1 (que emprega de maneira única os intertítulos no começo dos capítulos) e na publicação do volume 2 (que elimina o uso dos intertítulos). Depois, trataremos ainda de uma das intervenções mais curiosas dentre as que são feitas pelo tradutor à sua versão do texto bíblico, a qual conheceremos lendo a epístola paulina de 2Coríntios.

---

<sup>2</sup> Em projeto de pesquisa anterior, estudamos um manuscrito do século XII, propriedade da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que contém os quatro evangelhos e oferece claros exemplos desses antigos elementos gráficos (inseridos tanto pelo próprio escriba quanto por um leitor/usuário) que dividem as unidades textuais e facilitam a leitura pública. O manuscrito é conhecido como *Códice 2437* e uma de nossas análises – que caberá bem aqui, se lida como anexo às afirmações do último parágrafo – pode ser consultada em: *Protocolos e práticas de leitura bíblica: o códice 2437 – fólio 151 verso* (LIMA, 2016).

## Com ou sem intertítulos? Diferenças entre os volumes 1 e 2 da Bíblia de Lourenço

Quando um leitor familiarizado com as páginas bíblicas se deparou pela primeira vez com a Bíblia de Lourenço uma particularidade certamente lhe chamou a atenção: no primeiro volume da coleção (publicado em Portugal em 2016 e no Brasil em 2017), que trazia apenas os quatro evangelhos do Novo Testamento, os tradicionais intertítulos que delimitam unidades textuais (que em geral costumam ser maiores que os versículos e menores que os capítulos) em praticamente todas as Bíblias impressas hoje em dia estavam agrupados no começo dos capítulos.<sup>3</sup>

Do ponto de vista da recepção isso representava uma importante novidade. Negociando com a tradição dos editores de Bíblias, Frederico Lourenço e seu editor (Francisco José Viegas, apontado como responsável pelo projeto gráfico na ficha técnica das edições do Brasil e de Portugal) haviam recuado parcialmente da ideia de delimitar para o leitor todas as pequenas unidades textuais que os autores/redatores originais haviam justaposto. Além de deixar parte das delimitações por parte dos leitores, a decisão reduzia a influência desses intertítulos temáticos sobre a produção de sentidos. Observamos anteriormente (LIMA, 2018, p. 318–319) que os intertítulos passavam, na Bíblia de Lourenço, a exercer um papel mediador menor quando ficavam reunidos no cabeçalho; ficavam reduzidos a instrumentos de localização úteis apenas para a produção e uso do sumário.

---

3 A decisão, todavia, não se aplica aos capítulos 5, 6 e 7 do Evangelho de Mateus, que apresenta (não exclusivamente) uma colagem de dizeres em primeira pessoa e formam, em conjunto, o mais famoso discurso da personagem Jesus nas narrativas evangélicas: o *Sermão da montanha*. Apenas neste caso, Lourenço abriu cada um dos três capítulos com o intertítulo “O sermão da montanha” ou “O sermão da montanha (continuação)” ou “O sermão da montanha (conclusão)” (BÍBLIA, V. I, 2017, p. 73, 78, 82).

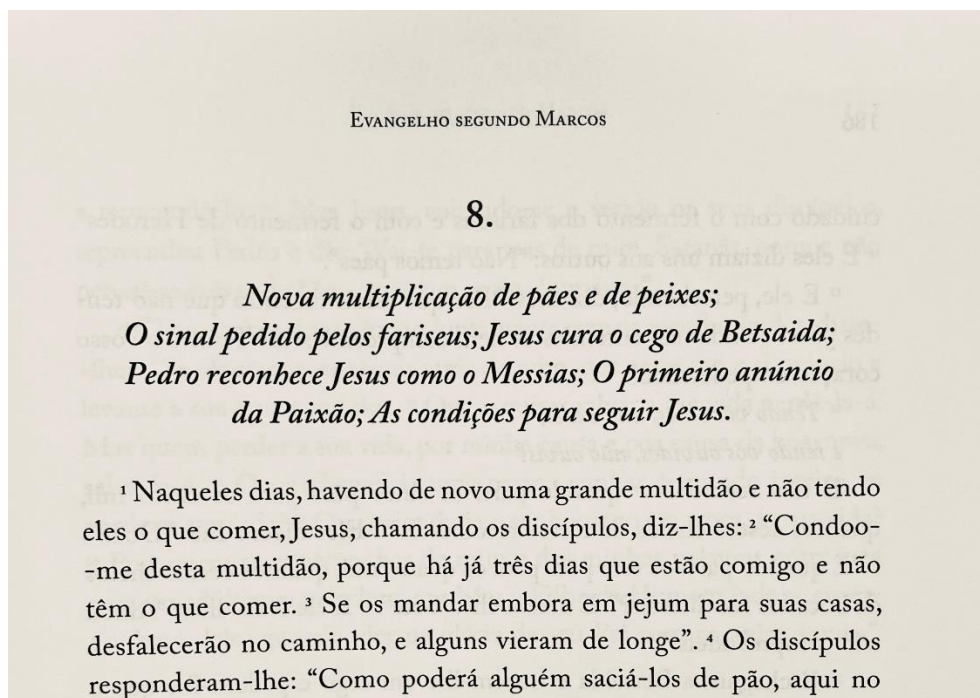


Imagem da parte superior da página que traz o começo do capítulo 8 do Evangelho de Marcos e os intertítulos que nomeiam as unidades textuais que, segundo o autor/tradutor, compõem o conteúdo do capítulo (BÍBLIA, V. I, 2017, p. 185).

Poder-se-ia questionar, nesse aspecto, o projeto gráfico da Bíblia de Lourenço: qual a utilidade de intertítulos que anunciavam a proximidade de passagens que o leitor, só depois de uma leitura cuidadosa do capítulo, poderia localizar entre as muitas linhas? Contudo, a crítica deixou de ser necessária quando, no encontro com o segundo volume da obra (publicado em Portugal em 2017 e no Brasil em 2018) o leitor descobriu que os responsáveis haviam desistido definitivamente dos intertítulos.

A partir do segundo volume os livros que compõem a grande biblioteca que é a Bíblia de Lourenço deixam de ter os mencionados intertítulos. De um modo geral, a maioria dos elementos gráficos que caracterizam as edições de Bíblias seguem presentes, mas, por conta desse único recuo os leitores ficam convidados à realização de uma leitura mais pessoal. Passando pelos capítulos, somos forçados a delimitar as unidades narrativas ou discursivas por conta própria e, na maior parte do tempo, a encontrar os acentos temáticos das narrativas de maneira autônoma.



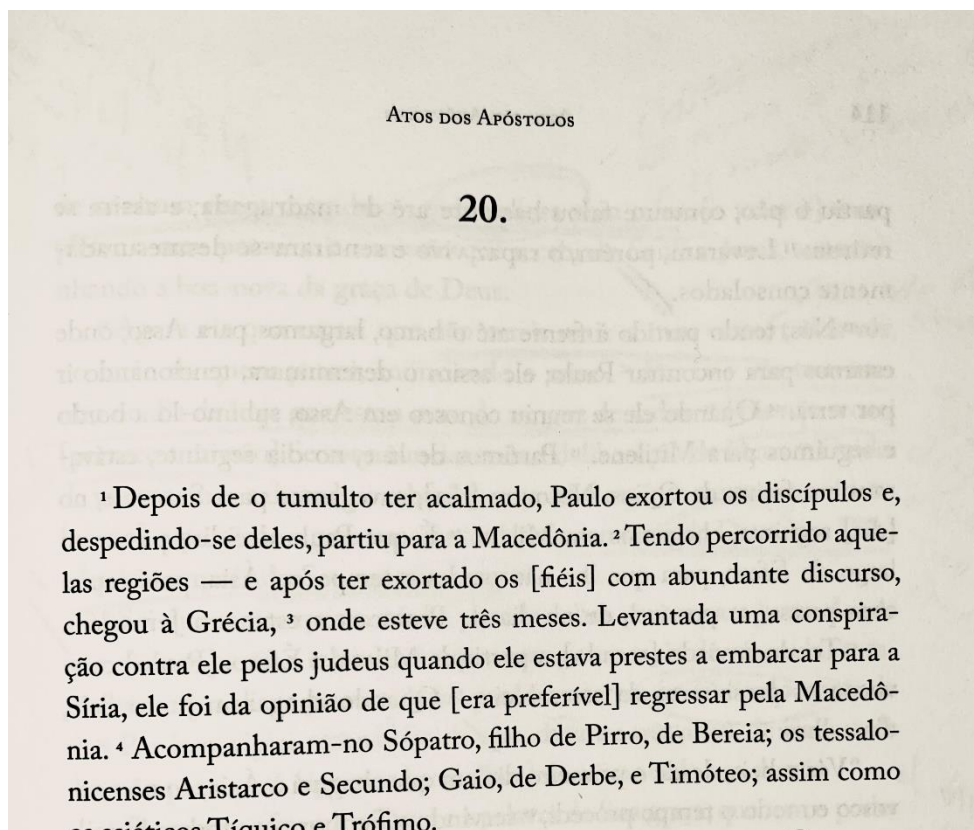


Imagem da parte superior da página que traz o começo do capítulo 20 de Atos dos Apóstolos. Um exemplo de suas páginas sem intertítulos (BÍBLIA, V. II, 2018, p. 113).

A concessão dessa relativa liberdade interpretativa (que não vai tão longe quanto o da nova tradução dos Evangelhos por Marcelo Musa Cavallari, publicada em 2020 e que limita até mesmo a divisão do texto em versículos), condiz com o projeto literário que almeja livrar a literatura bíblica das costumeiras algemas religiosas e institucionais que condicionam seus usos. Mas isso não significa, obviamente, que a nova obra, recheada de paratextos, não exerça sobre seus leitores outras formas de coerção. O que aqui se afirma, portanto, é que o *protocolo de leitura* é outro.

A diferença observada na comparação entre os dois primeiros volumes da Bíblia de Lourenço nos revela que a longa tarefa de traduzir e comentar cada um dos livros da Bíblia grega tem passado por mudanças. Deveras, Frederico Lourenço não era um biblista até que decidisse se envolver em tal empreendimento, mas o prolongado contato com a obra certamente aperfeiçoou seus métodos, forçou-o a ampliar seus conhecimentos de maneira contínua e lhe deu a oportunidade de corrigir eventuais problemas do plano original da

obra. Noutras palavras, quando folheamos um dos primeiros volumes de sua Bíblia estamos lidando com uma obra incompleta, um trabalho em andamento que ainda pode tomar caminhos diferentes daqueles inicialmente previstos até que esteja completo ou em novas edições.

### **As glosas acadêmicas em 2Coríntios**

Se há uma crítica que tem se tornado recorrente em nossas análises dos volumes da Bíblia de Lourenço é a falta de coerência interna nalguns aspectos importantes da obra (LIMA, 2018, p. 321–323). Há momentos em que Lourenço toma decisões pontuais e aplica procedimentos inéditos que não se repetem, como era de se esperar, noutras partes da mesma obra. A inclusão de glosas acadêmicas no corpo do texto de 2Coríntios é um desses casos.

O Novo Testamento é uma coletânea de 27 livros produzidos pelos cristãos dos séculos I e II. Do ponto de vista literário, há um grande número de questões relativas a esses textos que não puderam ser respondidas de maneira plenamente satisfatória a despeito de todos os esforços feitos nos últimos séculos por aqueles que desenvolveram as ciências bíblicas. A questão sobre a qual nos concentraremos diz respeito ao modo, muito peculiar, como Frederico Lourenço lidou com a literatura metatextual produzida por pesquisadores do Novo Testamento e decidiu inserir parte dos resultados encontrados por essas pesquisas em sua própria versão da carta paulina de 2Coríntios.

Primeiro, uma breve introdução: Depois dos quatro evangelhos, a organização canônica do Novo Testamento nos coloca diante de um agrupamento de textos que parecem centrados na figura do apóstolo Paulo. A começar por Atos dos Apóstolos, lemos uma narrativa sobre as obras dos primeiros seguidores de Jesus que, de maneira apropriada, dá-nos conta daquilo que teria ocorrido após a morte e ressurreição de Jesus. Essa narrativa culmina na trajetória (quase épica) de Paulo, um judeu que *se converte* à

nova religião e protagoniza aventuras incríveis enquanto dissemina o cristianismo através do antigo Ocidente. A seguir, há uma coleção com 13 cartas<sup>4</sup> que os cristãos antigos parecem ter atribuído, por vários motivos, ao mesmo Paulo.

A despeito da tradição cristã, as dúvidas sobre as origens dessas cartas se multiplicaram desde que os livros bíblicos passaram a ser abordados de um ponto de vista crítico e, dentre os consensos alcançados, está a ideia de que nem todas aquelas 13 cartas foram escritas por Paulo. De um modo geral, os pesquisadores defendem atualmente que são 7 as cartas legitimamente paulinas, todas escritas entre os anos 50 e 60 do primeiro século.<sup>5</sup> Consequentemente, as demais cartas seriam documentos posteriores, produções textuais atribuídos a Paulo seja por iniciativa de autores anônimos que faziam uso de um recurso pseudoepigráfico (assinando em nome de Paulo e imitando seu estilo), ou por mera força da tradição popular.

Apesar do razoável consenso acadêmico sobre o material paulino e deuteropaulino, o debate a esse respeito é extenso e as argumentações ocupam vastos espaços da literatura especializada.<sup>6</sup> Nesta bibliografia, as coisas se complexificam ainda mais quando o que se leva em conta é o fato de que no interior das cartas há uma série de peculiaridades que multiplicam as dúvidas sobre os processos criativos que deram origem a esses textos. Há, por exemplo, indícios de que a autoria de várias cartas possa ter sido coletiva, problemas pontuais de coerência relativos ao pensamento paulino como um todo e sinais claros de incoesão que fazem suspeitar de arranjos redatoriais tardios sobre os textos recebidos.

---

4 As 13 cartas mencionadas, paulinas e deuteropaulinas, são: Romanos, 1Coríntios, 2Coríntios, Gálatas, Efésios, Filipenses, Colossenses, 1Tessalonicenses, 2Tessalonicenses, 1Timóteo, 2Timóteo, Tito, Filêmon e Hebreus.

5 As 7 cartas paulinas são: Romanos, 1Coríntios, 2Coríntios, Gálatas, Filipenses, 1Tessalonicenses, Filêmon.

6 Deixamos aqui algumas referências acessíveis ao leitor brasileiro que exemplificam o dito consenso e a extensão do debate em torno da epistolografia paulina e deuteropaulina: HEYER, 2009, p. 3–8; KOESTER, 2005, p. 141–151; QUESNEL, 2008, p. 111–114; THEISSEN, 2007, 47–70.

Nesse imbróglio, o caso da segunda carta paulina endereçada aos coríntios é um caso especial: o que se afirma no contexto acadêmico é que o texto que conhecemos como 2Coríntios é, na realidade, uma coleção de textos, uma colcha de retalhos formada por fragmentos extraídos de várias outras correspondências enviadas por Paulo aos coríntios. Por conta disso, a Bíblia de Lourenço, atendendo às suas mencionadas intensões acadêmicas e laicas, aborda esse debate resumidamente numa *Nota introdutória à correspondência coríntia de Paulo* (BÍBLIA, V. II, 2018, p. 213–218):

[...] a carta que conhecemos como 2ª Carta aos Coríntios não é um texto unitário e coeso [...] Trata-se, na opinião de muitos especialistas atuais da obra de Paulo, de um texto híbrido, que reúne fragmentos soltos de várias cartas escritas por Paulo à congregação de Corinto, fragmentos esses reunidos, decerto várias décadas após a morte do apóstolo, de modo a formar a canônica 2ª Carta aos Coríntios. (BÍBLIA, V. II, 2018, p. 213)

Nesse paratexto, Frederico Lourenço declara se apoiar na hipótese desenvolvida por uma estudiosa chamada Margaret M. Mitchell (2005, p. 307–338) para reconstruir parcial e cronologicamente a epistolografia paulina destinada aos coríntios. E segundo Lourenço/Mitchell, esta correspondência teria gerado sete cartas de Paulo endereçada aos coríntios, das quais a conhecida 1Coríntios teria sido a segunda. Pequenos fragmentos das cartas 3 a 7 teriam sido costurados com a finalidade de compor a carta que hoje conhecemos como 2Coríntios e, assim, num verdadeiro mosaico epistolar, ficaram preservados no cânone (BÍBLIA, V. II, 2018 p. 213–214).

Os pequenos detalhes e incertezas inerentes a esses hipotéticos desmembramentos impedem que os estudiosos concordem plenamente quando debatem a epistolografia paulina. Contudo, em termos metodológicos os procedimentos da análise costumam se repetir: os estudiosos dissecam e descaracterizam um texto canônico (sem dar a devida importância ao velho trabalho redacional que os reuniu) com a finalidade de reconstruir, de maneira aproximada, o material escrito que teria existido antes do texto canônico. Trata-se, sem dúvidas, de uma abordagem historicista cultivada por séculos de estudos

bíblicos que interessa, sobretudo, a historiadores e religiosos, leitores que tomam o livro apenas como um *meio* de vislumbrar o que mais lhes importa: o passado. Para os críticos literários, todavia, o procedimento pode soar como uma agressão ao único texto que, de fato, existe. Troca-se o já lacunar texto *clássico* por um desarranjado conjunto de fragmentos hipotéticos desenvolvidos por (e para) eruditos.

Seja como for, o ponto que nos motivou a tratar desse tema é o modo muito peculiar com que Frederico Lourenço aborda a questão no segundo volume de sua tradução da Bíblia: Dando à hipótese predominante (na versão de Margaret M. Mitchell) mais visibilidade do que dera a qualquer outra teoria ligada a qualquer outro texto da Bíblia (pelo menos até agora, quando são conhecidos 5 dos oitos livros que compõem a obra), Lourenço incluiu no corpo do texto uma série de observações que informam o leitor sobre a suposta fonte do fragmento que se dará a ler. O procedimento (inédito) é explicado em uma nota de rodapé que acompanha o primeiro capítulo de 2Coríntios, na qual se lê que essas “explicações” entre colchetes “identificam a carta a que, segundo a perspectiva da crítica contemporânea, cada segmento poderá ter pertencido” (BÍBLIA, V. II, 2017, p. 267).

Assim, 2Coríntios começa, na Bíblia de Lourenço, com uma “explicação” do tradutor/comentarista entre colchetes, com caracteres itálicos, posta no lugar do primeiro parágrafo, dizendo: “[O segmento que vai de 1,1 até 2,13 é considerado um fragmento da hipotética “6ª Carta aos Coríntios” de Paulo. Outros fragmentos dessa “6ª Carta” encontram-se em 7,5–16 e 13,11–3.]” (BÍBLIA, V. II, 2017, p. 267).

Não há dúvidas de que esse tipo de intervenção que se insere no corpo do texto e o fragmenta e reordena exerce uma influência significativa na experiência de leitura. O *protocolo de leitura* implicado pede que o leitor trate a carta paulina como uma colcha de retalhos mais desconjuntada do que já era, induzindo-o a uma *prática de leitura* cara aos exegetas e que o próprio Lourenço chamou de leitura “historicamente informada” (BÍBLIA, V. III, 2019, p. 17, 20, 39). Recorde-se que, como dissemos, essa proposta sugere a

interação do leitor com conteúdos de fonte metatextual, impõe-nos formas de entender o texto que foram consagradas numa bibliografia especializada de tipo acadêmica recheada de teorias e ainda fortemente marcada por uma idealização do conteúdo *mais antigo, original*.

Este *protocolo de leitura* é, sem dúvida, muito bem-vindo. Ele é original do ponto de vista da história da Bíblia, relevante para leitores que apreciam informação e que desejam, enquanto leem, se atualizar a respeito da pesquisa bíblica. Todavia, é um tipo de leitura que descaracteriza a carta canônica ao impor suas *descobertas* por meio dos paratextos, descaracterizando o trabalho anteriormente desenvolvido pelos redatores que, possivelmente, trabalharam para transformar alguns fragmentos de papiro numa carta minimamente coerente. Em resumo, ler 2Coríntios na Bíblia de Lourenço é uma experiência única que suscita *insights* absolutamente singulares para aqueles que já tiveram a chance de ler a carta paulina noutra versão.

Independentemente de nossa opinião sobre os efeitos produzidos por esse tipo de intervenção paratextual, o que se lamenta, novamente, é o fato de o tradutor não repetir o mesmo nos demais livros sabidamente fragmentários que compõem a Bíblia. Por que este tipo de glosa acadêmica só encontrou lugar em 2Coríntios? Isso não compromete nenhuma medida a ideia de coerência que se tem da obra?

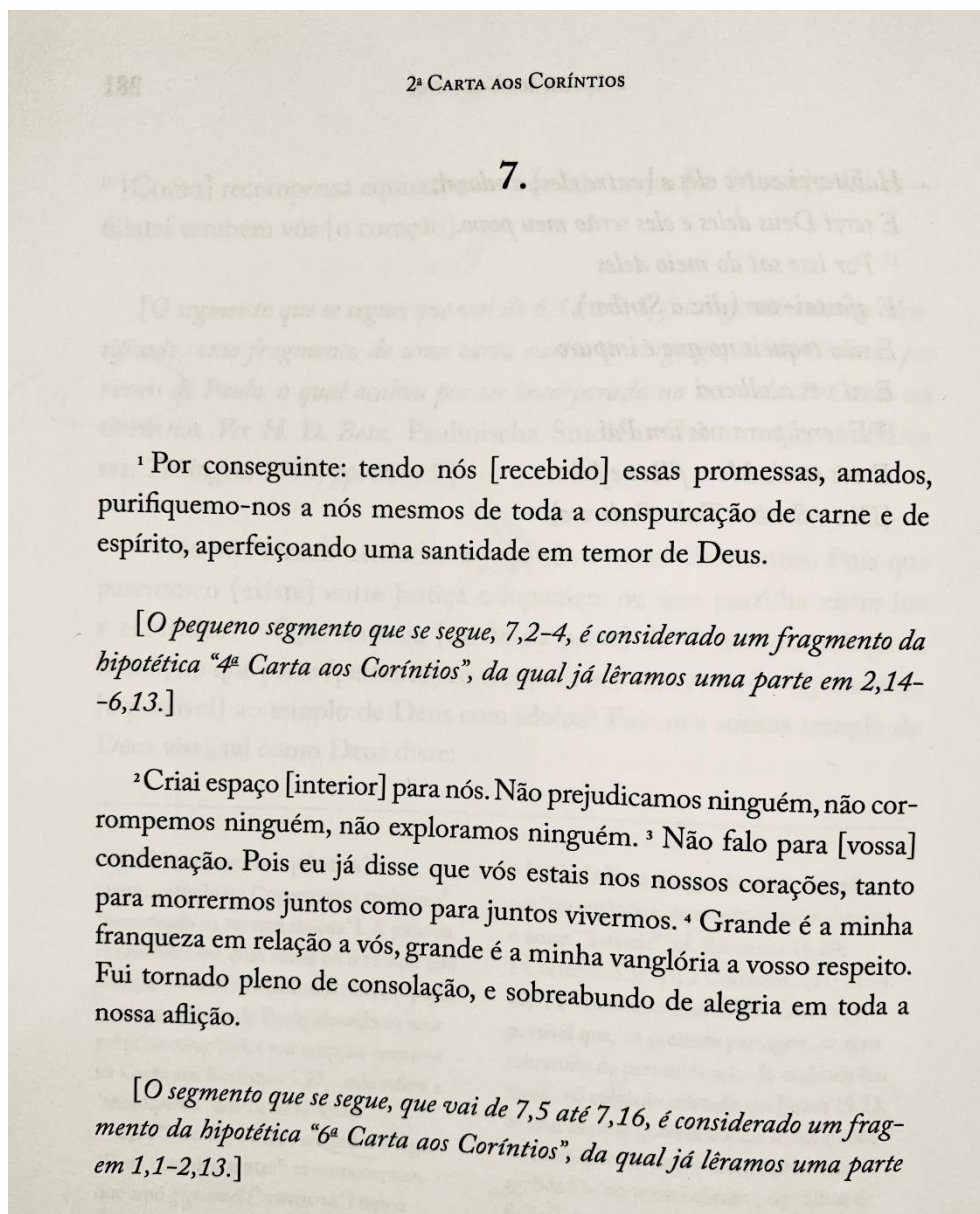


Imagem do começo do capítulo 7 de 2Coríntios, página que nos mostra duas “explicações” inseridas pelo tradutor ao corpo da epístola paulina (BÍBLIA, V. II, 2018, p. 282).

## Considerações finais

Feitas as análises, temos levantado questões relativas à experiência de leitura da Bíblia de Lourenço e colocado nossas opiniões de maneira pontual. É possível, enfim, que nosso leitor suspeite que tenhamos uma posição negativa sobre a obra, suspeita que precisa ser desfeita antes de encerrarmos.

A despeito dos estranhamentos que os intertítulos do volume I e as glosas acadêmicas de 2Coríntios tenham gerado, é fato que essas peculiaridades não comprometem o valor geral da Bíblia que está sendo traduzida e comentada por Frederico Lourenço. Pelo contrário, essas experiências pontuais, tenham sido bem-sucedidas ou não, apontam caminhos possíveis para a publicação de Bíblias: está se reconhecendo que esta antiga antologia da fé judaica não é patrimônio exclusivo das religiões e que é crescente o interesse por essa literatura clássica no âmbito laico e acadêmico.

Assim, é bom que se diga que, para esses interesses (de leitores que pretendem ler a Bíblia como literatura), a volumosa coleção que está sendo produzida por Frederico Lourenço não tem paralelos no cenário brasileiro. É um produto intelectual de enorme valor, um título que, por justiça, não podemos deixar que passe despercebido e que, esperamos, marque decisivamente os próximos desenvolvimentos das abordagens literárias da Bíblia entre os falantes de língua portuguesa.



## Referências Bibliográficas

- BÍBLIA, volume I:** Novo Testamento: os quatro Evangelhos. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BÍBLIA, volume I:** Novo Testamento: os quatro Evangelhos. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço – 2<sup>a</sup> edição revista e aumentada. Lisboa: Quetzal, 2018.
- BÍBLIA, volume II:** Novo Testamento: apóstolos, epístolas, Apocalipse. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BÍBLIA, volume III:** Antigo Testamento: os livros proféticos. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BÍBLIA, volume IV:** Antigo Testamento: os livros sapienciais. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2018.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico (versão 4.0)**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- HEYER, C. J. den. **Paulo, um homem de dois mundos**. São Paulo: Paulus, 2009.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- HORELLOU-LAFARGE, Chantal; SEGRÉ, Monique. **Sociologia da leitura**. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2010.
- KOESTER, Helmut. **Introdução ao Novo Testamento: 2. História e literatura do cristianismo primitivo**. São Paulo: Paulus, 2005.
- LIMA, Anderson de Oliveira. A Bíblia de Lourenço: uma Bíblia laica. Campinas: **Reflexão**, v. 43, n. 2, p. 311–327, 2018.

LIMA, Anderson de Oliveira. Protocolos e práticas de leitura bíblica: códice 2437 – fólio 151 verso. Campinas: **Reflexão**, v. 41, n. 2, p. 235–249, 2016.

LIMA, Anderson de Oliveira Lima. Resenha de “O livro aberto: leituras da Bíblia”. São Bernardo do Campo: **Caminhando**, v. 23, p. 193–196, 2018b.

LYONS, Martyn, **Livro: uma história viva**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

MARTINS FILHO, Plínio. **Manual de editoração e estilo**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MCKENZIE, Donald Francis. **Bibliografia e sociologia dos textos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

MILHAZES, Ana Catarina. Bíblia – vol. I, Novo Testamento, os quatro evangelhos. **Revista Pontes de Vista**, nº 2; Cultureprint, 2017. Disponível em:

<<https://pontesdevista.wordpress.com/2017/01/18/recensao-a-frederico-lourenco-2016-biblia-vol-i-novo-testamento-os-quatro-evangelhos-lisboa-quetzal/#more-936>>. Acesso em: 10/06/2019.

MITCHELL, Margaret M. Paul’s letters to Corinth: the interpretative intertwining of literary and historical reconstruction. In. SHOWALTER, Daniel N.; FRIESEN, Steven J. **Urban religion in roman Corinth: interdisciplinary approaches**. Cambridge, Massachusetts: Harvard Theological Studies 53, 2005, p. 307–338.

**Os Evangelhos: Uma tradução**. Tradução, apresentação e notas de Marcelo Musa Cavallari. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra, SP: Mnêma, 2020.

QUESNEL, Michel. **Paulo e as origens do cristianismo**. São Paulo: Paulinas, 2008.

THEISSEN, Gerd. **O Novo Testamento**. Petrópolis: Vozes, 2007.

---

Ana e Sansão:  
nação e espiritualidade

Ana and Sansão -  
nation and spirituality

---

Thiago Blumenthal  
*(in memoriam)*

Doutor em Literatura pela  
Universidade Presbiteriana Mackenzie.

<https://orcid.org/0000-0002-1480-8487>

Recebido em: 17/04/2020

Aceito para publicação em: 27/09/2020

---

## Resumo

O objetivo deste artigo é extrair algumas suposições sobre a ideia de nação e terra a partir de dois textos fundantes do Antigo Testamento, que contêm as narrativas de formação de Ana e, por outro lado, do anti-herói Sansão. Tendo como ponto de partida o motivo recorrente da esterilidade na Bíblia Hebraica e no mito semita, eis um recorte que, em conjunção com elementos de ordem linguística do hebraico antigo, busca uma compreensão do pensamento de uma sociedade, e de um mito, em formação.

**Palavras-chave:** Antigo Testamento. Nação. Espiritualidade.

---

## Abstract

*This article seeks to extract a few assumptions on the idea of nationhood and land (as in land or soil) from two founding texts of the Old Testament, which contain Hannah's coming-of-age narrative, and, on the other hand, Samson's journey as an anti-hero. By employing the Hebrew Bible's (and the Semitic universe) sterility recurring motive, this is an outline that, along with ancient Hebrew linguistic marks, stresses that specific emerging society's thought, and its myth.*

**Keywords:** Old Testament. Nation. Spirituality.

Este artigo analisa o caminho estrutural das narrativas bíblicas hebraicas de Ana (1 Sm 1–2) e da mãe de Sansão (Jz 13) a partir do motivo fundador da nação israelita, motivo esse que, em suas imbricações temáticas, penetra nas questões do voto na sociedade israelita bíblica, da anunciação da concepção, e, a partir daí, o início de um novo ciclo na história hebraica: o nascimento do herói, aqui concretizado em Samuel e satirizado em Sansão.

Tratamos da tópica da esterilidade em ambas as mulheres, tanto em Ana como na mãe de Sansão. A diferente recepção de cada uma dessas mulheres em relação à esterilidade e à posterior anunciação da fertilidade será de peculiar importância, uma vez que, não só os fins de cada história tomam caminhos opostos, mas a própria estrutura textual de cada uma deixa revelar uma posição (até ideologicamente social, como será abordado) que espelha toda uma sociedade, metonimicamente. A mãe de Sansão representa um determinado estado de sociedade, enquanto Ana já parece adquirir um comportamento e uma atitude crítica – em suas ações vemos isso – em relação ao meio social israelita.

Dessa forma, a esterilidade nessas mulheres é o ponto de partida para um período histórico fundamental na sociedade bíblica, política e religiosamente.

Temas como o do nazireato são levantados, uma vez que se ligam às narrativas e à questão do nascimento do herói, após o período estéril. Além disso, a apreciação intertextual do corpo bíblico hebraico será de grande valia para entendermos de que maneira a esterilidade, o voto e a anunciação se arquitetam no todo e no específico selecionado.

\*

Antes de entrarmos essencialmente no aspecto votivo da narrativa de Ana, faz-se necessária uma contextualização da participação feminina nos votos e como tal era regularizada de um ponto de vista diacrônico.

O que temos, entre os exegetas que lidam com essa questão, é um certo consenso: a participação feminina se apresenta na narrativa hebraica de maneira ambígua e, por vezes, sem uma referência maior. Os casos existentes são apenas citados e mesmo a legislação em Números, Levítico e Deuteronômio deixa passar mostrar algumas aberturas, apesar de serem fechadas em si mesmo, como *mitsvót* que o são.

BERLINERBLAU (1996) faz um interessante levantamento de todas as posições exegéticas tomadas por estudiosos no sentido da participação feminina, além de buscar no corpo bíblico o que se é dito a esse respeito.

Tendo como contraponto a narrativa de Ana, o autor estabelece alguns pontos de ligação na legislação votiva e a toma como assimétrica, partindo da ordem capitular da bíblia hebraica.

Enquanto em Ana, temos Elcana, o marido, com um papel absolutamente secundário, sem influência alguma sobre o voto da esposa, a legislação votiva feminina parece dissonante, uma vez que pressupõe totais poderes ao marido: em Nm 30:6–9, ele pode e deve anular o voto, se assim discordar e achar necessário.

Esse papel aparentemente exclusivo e total do homem e do marido no voto feminino aparece também no texto deuteronomista, com a explicitação do sufixo pronominal masculino plural hebraico **אתם** (vós) em Dt 12:12:

**ושמחתם<sup>1</sup> לפני יהוה אלהיכם אתם ובניכם**

Uma das muitas traduções utilizadas prefere sugerir o pronome “vós”, o que indicaria uma impessoalidade e excluiria a explicitação e o poder do papel masculino, porém, se tomarmos outras evidências haláchicas, como em Lv 27:2 e em Nm 30:4, notamos que há uma divisão bem clara entre o que é legislado para o homem e o que é legislado para a

---

<sup>1</sup> “E vos alegrareis perante o Senhor vosso Deus, vós, e vossos filhos.”

mulher na questão votiva, eliminando assim toda probabilidade de ambiguidade, pelo menos em relação a esse aspecto: enquanto em Lv, temos a explicitação do **איש** masculino (homem), em Nm temos “esposa”: **אישה**.

Desse modo, comprovamos o sentido somente masculino para as leis votivas, quando tais possam sugerir uma ideia impessoal. Esse aparente problema semântico-gramatical do hebraico, apesar de gerar discordâncias nos termos encerrados em si mesmos, fora de contexto, quando o tomamos dentro do corpo bíblico total e em suas repetições, se resolve justamente no aspecto comparativo: se há uma legislação explícita para os homens com **איש**, temos a variante feminina também e isso elimina qualquer impessoalidade existente na participação votiva: tudo parece ser bem definido e o papel masculino se revela coerente dentro da realidade sociológica do patriarcado israelita.

E justamente nessa questão que temos o contraponto dessa realidade na narrativa de Ana, que fez e cumpriu seu voto, sem qualquer menção a seu marido Elcana, que aparece de maneira secundária na história toda.

BERLINERBLAU atenta à argumentação de LÖHR, que lembra que, apesar do poder de decisão masculino, há restrições definidas para a rejeição do voto: a Halachá prevê que o marido somente pode anular o voto no dia em que ficar sabendo do mesmo, não havendo explicitação da obrigatoriedade da mulher em contá-lo ou notificá-lo.

\*

Partindo dos três modelos do percurso de infertilidade adotados por COOK (1999), vemos que a única personagem da bíblia hebraica que se encaixa em todos é Ana. São eles: *competição* (a competição com a outra mulher, no caso, Penina, que era fértil), *promessa* (a anunciação às avessas), e o *pedido* (onde entra o aspecto votivo).

Primeiramente, um ponto a ser esclarecido é que Ana se encaixa nos três modelos de maneira peculiar, invertendo todo um processo performático recorrente nas narrativas

de mulheres inférteis israelitas. Assim, na questão da promessa, essa se dá de maneira invertida: nada lhe é prometido, não há uma anunciação como a conhecemos em outras histórias. Quem faz a promessa é Ana, cruzando com o terceiro modelo, o do pedido, o voto.

Ao fazer o voto, temos o paradoxo da devolução do filho ao serviço sacerdotal. 1 Sm 1:11:

וְמוֹרָה לֹא-יַעֲלֶה עַל-רֵאשׁוֹ<sup>2</sup>

Nenhuma navalha passará sobre a cabeça do filho, dedicando-o ao serviço de Deus. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que a promessa não lhe é feita, o pedido também perde sua concepção fechada, particular e familiar e ganha uma estrutura social: seu filho deve nascer para que seja do Senhor de Israel, não de sua mãe. A promessa se inverte, pois é a própria mãe que a faz, resultando no contraponto votivo.

Diferentemente, por exemplo, de Rebeca e Raquel, Ana pede um filho, faz o voto, cruzando o modelo dualístico das esferas pública e privada. Mesmo com Sara, se tomarmos tão somente a ambientação narrativa, essa se encontra encerrada em sua tenda e apenas ouve a promessa que é feita a Abraão, enquanto, em Ana, o marido praticamente inexistente, é ela quem faz o voto e em um ambiente público: Ana não se encerra, há a marca da iniciativa humana, dada a urgência pública e social do nascimento do herói.

Fica então clara uma tensão na própria estrutura do texto entre o que se passa de acordo com a intervenção divina e o que se dá pela iniciativa humana, pela ação de Ana. Sua influência ativa no plano divino com seu voto resultaria na reforma do ministério sacerdotal e no nascimento da monarquia israelita.

---

2 “sobre a sua cabeça não passará navalha”.



Parece haver uma certa maturação da personagem feminina em que, do silêncio e do choro, inicialmente na estrutura particular do lar, ocorre o desenvolvimento da personagem frente à urgência social: a mesma COOK divide o percurso de Ana em duas partes, o que ela chama de *busca da voz*, a esfera particular e o *uso da voz*, onde as duas esferas se cruzam, invertendo promessa e voto.

No voto de Ana, fica claro encontrar três motivos condicionais, que fecham e fazem girar o que podemos chamar de um campo motivacional votivo, resultando no seguinte esquema: os três vértices compreendem a *esterilidade* (1 Sm 1:2 ולתנה אין ילדום – “Ana não os [filhos] tinha – e 1 Sm 1:6, em que “o Senhor lhe tinha cerrado a madre” – יהוה בעד רחמה); a *humilhação* por parte da competidora (também em 1 Sm 1:6); e a *incompreensão* alheia, aqui representada pelo marido Elcana, em cujo versículo 8 do mesmo capítulo faz um número de questões, não compreendendo o drama da esterilidade da esposa e consequente urgência da concepção, e por Eli, nos versículos 13 e 14, que toma Ana por embriagada, uma vez que a mesma, em seu voto, não se fazia ouvir e apenas movia os beijos.

Circunscrevendo esse campo motivacional, temos aí dois pares que, em seus extremos, se unem. Passividade e ação – mudez e voz. Trabalhando com a ideia de busca e uso da voz referenciada por COOK (1999), o desenvolvimento da personagem passa de uma mudez que cala diante das provocações de Penina, mas se reverte diante da repreensão de Eli, em Silo. De uma passividade até gestacional, com o desenrolar da narrativa, Ana age através de sua voz e ultrapassa o limite particular e familiar no qual estava encerrada, atingindo um grau de coletividade pública.

As implicações conflitantes tensionadas na estrutura social familiar alcançam a esfera pública, em nome de um coletivo maior. Aí há uma quebra tanto do valor familiar, na independência de Ana em relação ao marido, como do sacerdotal, na resposta dada à desconfiança de Eli.

Quebra-se igualmente o paradigma familiar quando se é dedicado o filho a Deus. Em seu voto, Ana atinge a responsabilidade masculina, de oferecer os seus primeiros frutos, da mesma maneira que o homem Elcana oferecia os primeiros frutos, nos sacrifícios anuais em Silo. A personagem feminina, de estéril, ridicularizada pela rival e incompreendida, busca a sua voz e ultrapassa a mera esfera reduzida e familiar, determinando o futuro de Israel.

Em relação a Eli, vemos também a quebra do paradigma anunciatório: ele fracassa em prenunciar o nascimento do filho, dando a Ana apenas uma bênção. Porém, a anunciação se dá de maneira implícita na estrutura temática do versículo 18 e tal ordem anunciatória em nada tem relação com Eli:

האשה לדרבה ותאבל ופניה לא-היו-לה עוד<sup>3</sup>

Dois termos nesse trecho em que se diz que Ana partiu, comeu e não era mais triste sugerem um interessante paralelismo hebraico: o verbo **תאבל** (que indica que Ana comeu) e **עוד** (uma espécie de pesar, sendo que está ligado à partícula negativa, indicando que seu semblante não mais tinha pesar). Sugere-se uma ideia de causalidade, em que o fato de Ana não estar mais triste, além de pressupor a consciência da concepção, foi motivado pela refeição que fez anteriormente.

Motivo recorrente na bíblia hebraica, a ideia da refeição revigorante se apresenta na narrativa de Ana como indício, especialmente pela confirmação de seu semblante não mais ser triste, da concepção. E justamente no versículo posterior, temos a concretização.

Tal concretização encerra o ciclo da tensão entre o plano divino e a iniciativa humana. Vimos anteriormente que o Senhor havia cerrado o útero de Ana, no versículo 6, e agora temos a lembrança de Deus **ויזכרה יהוה** sendo que tal ato divino só se realiza após

---

3 “e o seu semblante já não era triste.”

e como consequência do ato humano, no caso a relação sexual, única descrita em todas as histórias de esterilidade na bíblia hebraica אלקנה את-חנה. Temos o útero cerrado ligado à mudez de Ana e à situação social israelita em desacordo com os propósitos divinos, enquanto a lembrança de Deus ligada às ações de Ana em nome de todo o coletivo israelita.

Susan Carol Rogers e Carol Meyers (*apud* BERLINERBLAU) notam que há uma influência social maior da mulher em períodos de desestabilização política, em que ela exerce um determinado poder ativo na comunidade, ao usar a esfera doméstica com base de operações. MEYERS ainda atenta para o fato de o rito de sacrifício e voto presente na narrativa de Ana fazer parte de um contexto familiar e doméstico, anterior às estruturas haláchicas prescritas na Torá, o que daria (e deu no caso de Ana) à mulher os mesmos papéis e funções dos homens.

Levando em conta essa tese, a congruência se desenha com a proeminência de Ana em toda a narrativa, não só do ponto de vista temático, com as suas ações, mas mesmo de um ponto de vista literal: seu nome é mencionado quatorze vezes, enquanto o de seu marido e Eli não ultrapassam uma dezena.

Ainda na mesma consideração de MEYERS, o momento político-social de desestabilização fornece uma importante justificativa para a história de Ana e sua concepção, ao coligar seu sacrifício nas esferas pública e privada. O motivo puramente subjetivo da concepção antecede o destino de Israel: ao interagir com Eli no templo, o indício da significação nacional de seu filho Samuel: o nascimento do herói, que parte de uma estrutura familiar e cotidiana ao serviço nacional.

Ana serve de pivô da transição israelita e aí está a importância de sua narrativa e de seu motivo de esterilidade: a relevância do nascimento, não apenas de Samuel, mas de uma monarquia enquanto instituição divinamente sancionada, sendo o rei um protetor escolhido por Deus. A ideia tipificada do herói e sua urgência.

A análise da narrativa e da concepção de Ana nos fornece elementos o bastante para compreendermos a peculiaridade satírica encontrada na história da mãe de Sansão e como a ideia do nascimento do herói é maturada no texto e no pensamento bíblico israelita, como veremos adiante.

\*

Situada no livro de Jz 13, a narrativa do nascimento de Sansão serve de importante discussão para defendermos a ideia que aqui temos desenvolvido: da urgência do herói e da transição política israelita.

No primeiro versículo do capítulo, já temos a explicitação da desestabilização social do período: os israelitas estavam entregues na mão dos filisteus por quarenta anos. Tal informação logo de início nos liga ao comentário de MEYERS, aqui já citado, que vê uma influência social maior da mulher em períodos de desagregação e caos social.

Ou seja, há aí um indício de que a narrativa, tendo uma protagonista feminina (e com as peculiaridades que lhe são atribuídas, especialmente quanto à anunciação, como já veremos), segue os mesmos caminhos daqueles tomados por Ana, como analisamos anteriormente. Mas não se trata do mesmo percurso: primeiro ponto, a narrativa é cronológica e canonicamente anterior a Ana; segundo ponto, enquanto em Ana, há um processo evolutivo metonímico da personagem (da sociedade), o mesmo não se dá com a família de Sansão, especialmente com a mãe.

Aqui em Sansão, se desenha perfeitamente um panorama de uma sociedade e de uma fé israelitas desvairadas e despreparadas, diferente do que encontramos em Ana, uma figura imbuída de independência e consciente da importância da concepção, não apenas para o seu próprio papel dentro do círculo familiar de patriarcado, mas também para a coletividade israelita (o paradoxo votivo, de oferecer o primeiro fruto a Deus).

De início, a mão de Sansão toma proporções quase únicas na bíblia hebraica, pois é ela quem pessoalmente recebe a anunciação, no paralelo *infertilidade – fertilidade*, no versículo 3:

את-עקרה ולא ילדת והרית וילדת בו<sup>4</sup>

Assim, a explicitação da esterilidade com o termo אקרה (algo como “terra seca”, de vago sentido) e a adversativa hebraica, na anunciação da concepção. Tal anunciação se mostra de modo bastante típico: a própria mulher estéril recebe a anunciação, mas não apenas isso; é-lhe declarada a sua esterilidade. Existe aí um jogo de verso e reverso próprio da construção bíblica, mas incomum às anúncias de esterilidade. Esse diálogo direto e sem intermediários estabelecido entre a mãe de Sansão e o anjo do Senhor guarda em sua estrutura própria da linguagem um aspecto que será importante para a análise.

Enquanto o diálogo travado entre a mão de Sansão e o anjo se dota de uma apurada escolha até mesmo vocabular, o mesmo não ocorre no diálogo entre ela e o marido, deixando aí entrever uma superfície do estrato social baixo israelita, como dito, desvairado e caótico, política e religiosamente – o período totalmente desestabilizado, na mão dos filisteus.

O coletivo se expressa na fala de Manué e sua esposa, sugerindo a ignorância e a futilidade na confusão da anunciação: o espectro metonímico se evidencia em relação ao coletivo: o problema da fé alucinante e o não saber o que fazer diante da anunciação e como preparar o filho ao nazireato, conforme revelado pelo anjo.

Unir dois extremos temáticos na mesma história é um estratagema por parte do narrador bíblico justamente para enfatizar o caráter burlesco desse caso de concepção e dessa anunciação heroica: o filho seria um nazireu, algo que requeria extrema responsabilidade não só dele mesmo, mas como da orientação da família, de seus pais.

---

4 “Eis que agora és estéril, e nunca tens concebido; porém conceberás, e terás um filho.”

Eis a questão: a família se mostra despreparada, e a narrativa ganha ares satíricos, ambientando a emergência do nascimento do herói, concretizada na narrativa de Ana.

A mãe de Sansão parece incerta quanto à identidade do anjo e diz ao marido apenas que o mesmo se assemelhava a um, não que era um:

וּמְרָאָהּ בְּמֵרָאָה מִלַּאֲךָן הָאֱלֹהִים<sup>5</sup>

Nesse trecho do versículo 6, temos a clara noção do despreparo da personagem frente à aparição e à conseqüente anunciação do nascimento do filho. Ao dialogar com o marido, ela não só revela o desvario de sua fé, como também o torna cúmplice da mesma visão, que apenas se assemelhava e não era.

Interessante restabelecer o contato que se dá nas duas camadas linguísticas do texto: uma, a camada do narrador bíblico, que mantém uma linha de linguagem minuciosa e precisa, cheia de conteúdo até legislativo, até pelas prescrições de um filho nazireu; já a outra camada, definida no diálogo de marido e esposa, permeia uma certa confusão semântica, uma espécie de alucinação, calcada em um vocabulário pobre e baixo.

Vemos isso nas referências ao nome de Deus: enquanto o termo אֱלֹהִים (de “divino”) ganha uma significação pluriforme nas palavras de marido e esposa, uma vez que o artigo antecedente e a estrutura sintática permite essa leitura plural do termo, o narrador bíblico e o anjo cuidam de manter o nome de Deus em uma posição absoluta, não gerando ambigüidades. Tanto que, com o passar da narrativa, notamos uma explicitação maior na escolha do tetagramatom, alinhada ao vão desenvolvimento das duas personagens (marido e mulher) até chegar ao ponto em que se é descoberto a identidade e a divindade daquele anjo, no versículo 21.

---

<sup>5</sup> “cuja aparência era semelhante a de um anjo de Deus.”

A partícula temporal **então** (então) nesse versículo reforça o caráter burlesco, não só de Manué, como da narrativa em si, antecipando, de certa maneira, a tragédia da história de Sansão. Ou seja, só depois do anjo subindo na chama do altar, só *então* os dois confirmaram sua identidade.

MEYERS nota na história da mãe de Sansão uma analogia reversa quanto aos papéis masculino e feminino. A personagem aqui é inicialmente munida de uma independência e até de um privilégio que não são comuns à estrutura social e narrativa bíblica israelita. Como dissemos, é ela quem recebe pessoalmente a anunciação, ponto esse já discutido. Mas há mais. No versículo 11, cita-se que o esposo seguiu a mulher ao campo; em uma sociedade de forte estrato patriarcal, tal fato não é de fácil aceitação, porém Manué se revela como um personagem submisso, não apenas isso, mas como um personagem inerte, cuja participação, quando não para atrapalhar a anunciação, é inútil.

Comparando também essa narrativa com a base fundante em Sara, em Gn 18:10, essa estava à porta da tenda, *atrás* de Abraão e dos anjos que anunciavam, enquanto a mãe de Sansão estava em campo aberto e *entra* pela porta da casa (versículo 6) para desdobrar a seu modo a anunciação há pouco recebida. O paralelo se arquiteta de modo perspicaz pelo narrador aqui. Dá-se a falsa impressão de uma certa notoriedade da mãe de Sansão, em uma relação metonímica espacial (tenda - campo / confinamento - independência), notoriedade essa destroçada com o desenrolar narrativo, na contraposição entre as duas camadas da história: o narrado e o que está sendo narrado. Desse modo, a história é múltipla em desdobramentos: há uma notoriedade inicial da personagem, mas essa não corresponde; há um narrador e uma linguagem formal, mas há a linguagem das personagens, vulgar e ignorante; há a urgência do herói, mas há o despreparo da sociedade em tê-lo.

O que temos nessa narrativa é um percurso satírico que, no início, parece valorizar a mãe de Sansão, mas, por fim, inverte e dessacraliza a anunciação da concepção divina

diante do despreparo social e religioso israelita. Quando Sansão posteriormente falha em viver segundo as expectativas do nazireu, “a alusão à teofania é reconhecida como paródia” (KLEIN, 2001, p. 35) e assim se dá o anti-herói, o que seria “a união divino-mortal que resulta no nascimento de um super-herói. A narradora hebraica enfatiza que não há nenhuma sacanagem divino-mortal.” (idem, p. 62)

Quebra-se inclusive o paradigma nazireu, no ato do corte de cabelo executado por Dalila, confirmando e ilustrando o desvario da fé israelita naquele período.

Essa narrativa possui os traços de astúcia que são particulares ao narrador de Juízes, que projeta uma luz sobre um ângulo da história e desenvolve a trama sorrateiramente na parte sombreada. E com isso desvela todo um quadro panorâmico, mas precisamente concebido e focado, da sociedade pré-monárquica israelita que daria seus primeiros passos com a proeminência de Ana, aqui nesse trabalho lançada em contraponto complementar.

\*

### **Dois modelos, uma tentativa conclusiva**

Inicialmente, temos que montar as duas narrativas dentro de um mesmo quadro social: a sociedade pré-monárquica israelita. Anterior à história de Ana, a mãe de Sansão vive em um meio social completamente desestabilizado, na mão dos filisteus. A responsabilidade que lhe é outorgada não corresponde aos desígnios narrativos, nem divinos, tampouco aos do leitor, que cai na armadilha narrativa, tomando-a por proeminente não só dentro da estrutura fechada e patriarcal mas dentro do que é narrado e das circunstâncias ali expostas.

Porém, a história da mãe de Sansão começa a nos revelar o período de emergência vivido ali naquela sociedade: a necessidade do nascimento do herói. O que parece ser sugerido aqui é a tensa relação entre a intervenção divina e a iniciativa humana: enquanto



na mãe de Sansão, temos apenas um lado operando, Ana age, e só há interferência divina após o ato sexual entre ela e o marido, algo único descrito e explicitado em uma história de motivos estéreis. Justamente a esterilidade em ambas adquire conotações e importâncias diferentes, como pudemos ver.

Com o nascimento de Samuel, se dá a transição para a reforma sacerdotal, também desestabilizada, e para a monarquia israelita. Sansão não corresponde à expectativa heroica dele esperada, mas Samuel é o ponto de referência que complementa o pivô iniciado pela mãe.

## Bibliografia

תורה נביאים כתובים. Jerusalém: Koren Publishers Ltd, 2004.

BERLINERBLAU, J. *The Vow and the 'Popular Religious Groups' of Ancient Israel*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1996.

BRENNER, Athalya (org). *Juízes - A partir de uma leitura de gênero*. (tradução de Fátima Regina Durães Marques). São Paulo: Paulinas, 2001.

COOK, J. *Hannah's Desire, God's Design - Early Interpretations of the Story of Hannah*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1999.

KLEIN, Lillian R. Um estudo preliminar das personagens femininas do livro de Juízes. In *Juízes - A partir de uma leitura de gênero*. (organizado por Athalya Brenner / tradução de Fátima Regina Durães Marques). São Paulo: Paulinas, 2001.

---

*Thanatos e a Pólis:*  
ritos fúnebres e sua expressão cosmológica  
na Grécia Antiga

*Thanatos and the Polis:*  
funeral rites and their cosmological  
expression in Ancient Greece

---

André Luís Gomes

Doutor em Literatura Brasileira pela  
Universidade de São Paulo.  
Professor da Universidade de Brasília, Brasil.  
[andrelg.unb@gmail.com](mailto:andrelg.unb@gmail.com)

Bárbara Figueira  
Mestra em Literatura pela Universidade de Brasília.  
[barbarasanfi@gmail.com](mailto:barbarasanfi@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-0950-497X>  
<https://orcid.org/0000-0003-1091-9857>

Recebido em: 17/04/2020  
Aceito para publicação em: 27/09/2020

---

## Resumo

Este artigo tem por objetivo propor uma reflexão acerca da importância dos ritos funerários enquanto prática imemorial da humanidade, e sua expressão cosmológica no contexto da Grécia Antiga. Para tal, nos utilizaremos da tragédia *Antígona*, de Sófocles (411 a.C.) a fim de salientar os aspectos políticos e religiosos embrincados ao sepultamento ou não sepultamento dos mortos. Nossa abordagem, portanto, não deixará de levantar questões de relevância filosófica acerca da morte e das práticas rituais dela consequentes.

**Palavras-chave:** Ritos Fúnebres. Morte. Religiosidade. *Antígona*.

---

## Abstract

*This article aims to propose a reflection on the importance of funerary rites as an immemorial practice of humanity, and their cosmological expression in the context of Ancient Greece. For this purpose, we will base on Sophocles' Antigone tragedy (411 BC) in order to highlight the political and religious aspects involved in the burial or not burial of the dead. Our approach, therefore, will not fail to raise questions of philosophical relevance about death and the consequent ritual practices.*

**Keywords:** Funeral Rites. Death. Religiosity. Antigone.

Os rituais fúnebres existem desde os tempos primordiais. Investigar a elaboração dos símbolos, a representatividade dos ritos de passagem e tantas outras atitudes que o homem tem adotado frente à morte, em muito contribui para o entendimento das concepções religiosas e da espiritualidade humana, entendida aqui como a busca constante de um significado para a vida.

Assim como são construídas dinâmicas acerca da ordem cotidiana da vida, os sentimentos e interpretações elaboradas por um determinado grupo social a partir da experiência da morte revelam formas de mobilização que não dizem respeito somente aos mortos ou aos moribundos, mas especialmente àqueles que permaneceram vivos, àquele determinado momento histórico e à possibilidade de construção de uma memória coletiva. Os ritos apresentam-se como uma espécie de dramatização do modelo ideal de comportamento desenvolvido pela comunidade humana e por isso estão à mercê de constantes modificações. Assim como os mitos, os ritos também acompanham o movimento da realidade, revelando como os seres humanos estão ligados aos ciclos da natureza, ao apego à certa espiritualidade e aos processos histórico-sociais.

A aceitação desses rituais, bem como sua evidente polissemia e recorrência ao longo dos tempos, demonstra a necessidade da existência dessas práticas, uma vez que as mesmas corroboram para a construção de conhecimentos e ampliação de representações, seja no campo da literatura ou em outras expressões artísticas e/ou documentais. Seguida essa assertiva, cabe dizer que os modos de administração da experiência do início e término da vida carregam consigo uma carga simbólica composta por crenças e práticas coletivas e individuais, que muito podem revelar acerca de determinada estrutura social.

É atributo da morte atinar os seres humanos de sua condição perene e sua incontestável impotência frente aos processos naturais da existência, colocando-se à mesa como um espelho da finitude. Ou seja, a ideia de que a vida, apesar de sua singularidade, encontrará um fim. A mortalidade é inerente à condição humana, a dinâmica da vida inclui

a morte e a cultura na qual o ser humano está inserido oferece tanto as razões de viver, como as razões de morrer. Além de provocar questionamentos acerca do sentido da vida, é típico da morte provocar reflexões acerca do que virá.

Nesse sentido, a espiritualidade, em seu sentido amplo, cumpre, em muitas culturas, o papel de ressignificar a dor simbólica da morte e proporcionar conforto aos que ficam. Cabe então ressaltar que a mesma não está necessariamente ligada ao campo das religiões, enquanto conjunto de dogmas e códigos. Para Jung (1986), a experiência espiritual não se refere exclusivamente à filiação a uma instituição religiosa, mas sim à relação transcendental de ampliação da consciência através do contato do indivíduo com pensamentos superiores, seja essa mediada pela profissão da fé religiosa ou não. Em outras palavras, “a espiritualidade poderia ser definida como uma propensão humana a buscar significado para a vida por meio de conceitos que transcendem o tangível: um sentido de conexão com algo maior que si próprio, que pode ou não incluir uma participação religiosa formal.” (Saad et al., 2001; Volcan, 2003)

De acordo com Bachelard (1989), a morte seria não uma “ideia”, mas sim uma “imagem”, uma metáfora da vida, encarada como uma espécie de outra vida que se prolonga, de alguma forma, à vida individual. Dessa forma, a morte, em sua relação específica com a existência, pode ser compreendida como início de um outro período, como o encerramento de um ciclo de vida ou ainda como uma possibilidade existencial. Desse movimento brotam indagações que vão além do mundo material:

Foi talvez por via da morte que o homem pela primeira vez teve a ideia do sobrenatural e quis tomar para si mais do que lhe era legítimo esperar da sua qualidade de homem. A morte teria sido o seu primeiro mistério, colocando o homem no caminho de outros mistérios. Elevou o seu pensamento do visível ao invisível, do transitório ao eterno, do humano ao divino. (COULANGES, 2000, p. 18)

O sentimento de pesar, especialmente sentido quando a morte atinge alguém mais jovem, está expresso na literatura mundial e em outras formas documentais, como a

pintura, o desenho, a cerâmica e outros registros. Basta nos lembrar da “Morte da Virgem” (1606), de Caravaggio, na qual a virgem Maria está morta<sup>1</sup> e é retratada com simplicidade, os apóstolos parecem tristes e Maria Madalena chora sentada em uma simples cadeira com o rosto escondido entre as mãos. O tratamento é naturalista e a obra, na ocasião, foi recusada, pois foi considerada ofensiva à igreja católica. Na pintura moderna, temos, por exemplo, *The Dying Dandy* (1918), de Nils Dardel, controverso pintor sueco, que viveu em constante medo da morte, mas a retratou com cores vibrantes e formas onduladas. Em seu leito de morte, um homem segura um espelho. Ao longo da História da Arte, tal documentação atesta uma grande preocupação com o destino do indivíduo após a morte, muitas vezes relacionado com a sua trajetória, mas especialmente definido a partir dos rituais realizados quando de seu desenlace terreno, pois para várias culturas, “a manutenção da existência se dava com a perda da individualidade e era para tentar evitar isto, ao menos em parte, que os cultos e ritos funerários se realizavam”. (SANTOS, 2011, p. 04).

No que toca aos helenos, os poemas homéricos, por exemplo, apresentam trechos que associam a morte às Moiras, à porção da ordem cósmica que cabe a cada indivíduo. Sendo o *cosmos* eterno, justo e perfeito, e todos os seres parte de um todo, ter uma boa existência significava encontrar o seu próprio lugar nesse cosmos ordenado, seja em vida terrena ou após a passagem pelo mundo material. Dessa forma, a morte não era encarada como um fim, mas sim uma transformação. Não era vista como um momento isolado e sim como um processo que envolvia o morto, a comunidade humana e as esferas divinas; sua atuação era entendida como a transformação radical do ser e sua consequente

---

<sup>1</sup> Segundo a tradição, a Virgem Maria teria morrido com algo em torno de 70 anos de idade. Para mais informações, consultar [http://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/apost\\_constitutions/documents/hf\\_p-xii\\_apc\\_19501101\\_munificentissimus-deus.html](http://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/apost_constitutions/documents/hf_p-xii_apc_19501101_munificentissimus-deus.html). Acesso em 5 de outubro de 2020.

incorporação ao cosmos, estando o enigma da condição humana diretamente ligado ao *post-mortem*.

### Rituais fúnebres: procedimentos e memória

Na Grécia Antiga, o processo de morte envolvia três estágios: estar morrendo, estar morto (mas não estar enterrado) e estar morto e enterrado. Cada um dos estágios exigia determinado comportamento dos vivos, demandando tempo e diferentes tipos de atenção, ficando habitualmente o homem com o aspecto público do funeral. Quanto às mulheres, ficavam a cargo da lida com o corpo, dos cuidados e da exposição do morto, responsáveis por unta-lo em óleos especiais, vesti-lo e permanecer ao seu lado por até dois dias junto às lamentadoras. Era esperado que os familiares acompanhassem o morto na sua saída da sociedade e também que se envolvessem com uma intensa atividade social, “reafirmando relações e vínculos, mobilizando recursos para o funeral e para o entretenimento das visitas, legitimando uma ordem social alterada pela morte”. (SANTOS, 2011, p.03).

De uma maneira geral, os indivíduos da comunidade contavam com uma sepultura para seus restos mortais, variando-se os níveis de refinamento, da mais simples urna individual até enormes monumentos, guarnecidos de câmaras para famílias inteiras. (HUMPHREYS, 1981). As etapas dos rituais fúnebres não sofriam muitas variações, passando usualmente pelos seguintes passos, especialmente no que diz respeito aos heróis mortos em batalha: a exposição do cadáver, o elogio da memória, a deposição na tumba, a cremação ou inumação e por fim o culto após a morte. A dignidade adquirida pela pessoa depois de morta era indicada por algumas expressões, a saber: ficar deitado com os pés voltados para a porta pela qual sairá o cortejo fúnebre, ter o corpo recoberto por fitas trazidas pelas carpideiras (também penduradas como adorno do ambiente ou ainda amarradas aos vasos fúnebres que ficavam sobre o esquife), ser coroado por



guirlanda de flores ou folhas, que serviriam para combater os efeitos horríveis da morte, ou ainda uma coroa de louro ou um diadema. Fato interessante era o costume de alocar um espelho na sala do velório a fim de lembrar o morto a sua verdadeira condição (FLORENZANO, 1996). Na literatura homérica verificam-se ainda práticas de incineração do morto, enterro de seus ossos (depositados em uma urna), confecção de uma tumba, um *tumulus*, (isto é, um monte de terra sinalizador), bem como a realização de um banquete e a disputa de competições (CAMPOS, 2000, p. 144). Braga acrescenta:

Esses traços da religiosidade grega demonstram que, por tradição, a morte também era uma parte das atividades cívicas das quais o cidadão-autóctone deveria participar, tanto na condição de morto, para que mantivesse a continuidade da relação com a cidade por meio de sua *psyche* e da memória de seus atos publicitados na ornamentação tumular, quanto na condição de herdeiro ou familiar direto do morto, obedecendo ao dever religioso e legal de ajudar o morto a fazer a transição do mundo natural para o mundo sobrenatural. A passagem tranquila e adequada aos preceitos ritualísticos garantiria a paz tanto ao sepultado quanto para seu *oikos* e sua *pólis*. (2015, p.50)

O sentido dos procedimentos para com o corpo do morto estava ligado à conservação de sua memória, uma vez que a “verdadeira morte” se situava no limbo do esquecimento, no perder-se no aglomerado amorfo do cosmos. Ao ser esquecido e perder os laços que o definem, o defunto torna-se um errante *entre-mundos*, um expatriado após a morte, um morto sem descanso, fadado a vagar como alma perdida, sem passagem assegurada ao mundo sobrenatural. A situação de não sepultamento passa a ser, portanto, uma pena imposta à alma do morto. (COULANGES, 1981, p. 19). Santos explica:

Para os gregos, o cosmos [a ordem do universo] determinava um lugar para cada um dos seres e atingir a vida boa significava encontrar o seu próprio lugar neste cosmos ordenado. Por este motivo, os mortos não poderiam permanecer no mundo dos vivos, eles precisavam chegar ao mundo dos mortos, o lugar apropriado para eles. Essa viagem não se dava de uma vez, pois diversas etapas deveriam ser cumpridas. A chegada e a entrada no mundo dos mortos dependiam não só da pessoa que morreu, mas também dos vivos, que deveriam cumprir rituais propiciatórios para ajudar o morto a encontrar o caminho e a ser aceito no seu novo lugar. (2010, p. 351)

Além da sacralização do cadáver, os rituais visavam conceder ao falecido o lugar de protetor ou emissário entre os humanos e os deuses, uma ponte entre o profano e o sagrado, fazendo deste um “objeto de troca que dá à comunidade acesso ao poder divino” (SANTOS, 2010, p. 352). Do contrário, poderia a *pólis* ser assolada por toda ordem de castigos divinos, tais como pestes, grandes períodos de seca e derrotas em guerras estratégicas, tudo isso como retaliação pelo desrespeito à dignidade do morto insepulto e em resposta à desobediência humana às leis superiores (SANTOS, 2010, p. 51). Negar a realização dos ritos de passagem constituía um ato de *hybris* contra os finados e contra as divindades ctônicas, especialmente contra Hades, soberano do submundo, ao ser privado do morto que lhe é de direito. Os mortos pertencem ao mundo subterrâneo, um cadáver é pertença dos deuses infernais: segundo a crença, realizados os procedimentos e libações, o defunto seria conduzido por *Hermes Psicopompo*, o condutor de almas, até *Caronte*, o barqueiro infernal. A este último, o morto deveria pagar o tributo – uma moeda, previamente depositada em sua boca durante o funeral – a fim de concretizar a travessia pelos rios Estige e Aqueronte, divisores dos dois mundos. Finalizados os ritos, o morto poderia adaptar-se à sua nova morada sem vir incomodar os vivos. (FLORENZANO, 1996)

Faz-se necessário apontar que à questão religiosa estão imbrincados aspectos da vida terrena, estando o caráter místico intimamente ligado às esferas política e social.

Segundo Braga:

Essas condições éticas passaram a ser afirmadas também na forma de leis que versavam sobre o assunto e a ideia da continuidade dos direitos legais do cidadão após a morte acabou sendo um princípio consagrado na teoria legal grega, como acontece no tempo de Sólon, quando o legislador estabeleceu que seria uma ofensa criminal falar mal dos mortos e mais sério ainda seria levantar mentiras sobre os mortos. Na leitura dos textos de Eurípides, por exemplo, veem-se traços de que, no imaginário coletivo dos Gregos, caso os ritos fúnebres não fossem devidamente realizados pelos familiares e pela *pólis*, os insepultos poderiam não conseguir entrar no Hades e ficariam presos a esta dimensão, a ela indissolavelmente ligados e, nesta condição, condenados a ter a *psyche* a permanecer errante. (BRAGA, 2015, p.52)

O autor segue afirmando que, caso os vivos não assumissem suas responsabilidades de cuidado para com os mortos, os mesmos poderiam ser acusados e processados por desprezar os pais e os demais ancestrais, devido ao não cumprimento das honras e dos devidos cuidados com os túmulos (BRAGA, 2015, p. 52). Deve-se ainda atentar ao fato de que essa era uma maneira de fortalecer a ligação com o *génos*, através da renovação do sentimento de pertença, da manutenção da pureza familiar e da afirmação do direito natural à cidadania. Assim, ao anunciar publicamente o orgulho pelos feitos do morto (sob a forma dos discursos fúnebres) garantia-se a perpetuação da memória do indivíduo morto junto à *pólis*, sua condição de autóctone e a “continuidade da presença dos ancestrais e da historicidade do *oikos* pelo testemunho de linhagem que as sepulturas documentavam.” (BRAGA, 2015, p. 52)

Caberia às pessoas comuns três temores em relação à morte: o pesar de deixar de viver, a agonia da hora da morte e a profanação do corpo insepulto. Os heróis, em contrapartida, mostravam-se desconhecedores dos dois primeiros temores e bastante temerosos quanto ao último, cabendo-lhes, inclusive, um estatuto mortuário diferenciado. Atestamos a presença de um outro estatuto nos escritos de Homero, importante ponto de partida para compreender o sistema de valores grego e as reflexões daí advindas. Os escritos homéricos legaram à Atenas do Período Clássico a base de sua educação, de sua ética, aconselhamentos para a guerra e para a vida prática, e estabeleceram diferenças no trato dos heróis lendários em relação aos mortos comuns: aqueles que fizeram jus às páginas no curso da história mereceriam especial reverência e lugar na memória coletiva, e o ensinamento advindo de suas ações deveria ser compartilhado através das gerações (MOSSÉ, 1984).

Quanto ao âmbito jurídico, foi no século V a. C. que Atenas assumiu o aspecto institucionalizado dos funerais públicos para aqueles que morriam combatendo pela cidade, sob a forma do *nómos*. Em outras palavras, a *pólis* celebrava oficialmente o

sacrifício daqueles tombados em batalha, esvaziando-os de toda a existência singular e elevando-os ao estado puro de cidadãos, “estado a que ascenderam plenamente, independentemente de sua vida ou do seu mérito, pela sua bela morte, deixaram de pertencer à esfera privada, tornando-se integralmente cívicos.” (SABINO, 2009). Assim, a realização dos ritos fúnebres englobava simultaneamente as esferas religiosa e política, bem como as relações sociais delas advindas. O processo de morte era parte da vida cívica, integrando então a vida pública na qual o cidadão estava por direito e por dever inserido.

Em uma sociedade aristocrática, que valoriza a excelência dos guerreiros, a memória do poeta é tal qual uma potência religiosa, que evoca “os mitos de emergência e ordenamento das cosmogonias gregas, colaborando para o entendimento do mundo” (RÉGIS, 1997). Isso porque, assim como o sábio, o poeta carrega consigo a dupla função de celebrar os deuses imortais e cantar as façanhas dos bravos, atuando nos dois *tempos presentes*: o atual, vivido pelos homens e o passado mítico-originário, vivido pelos deuses e heróis lendários. A memória invocada pelo poeta transcende o próprio tempo e os próprios homens. Segundo Romilly, “ao salvar do esquecimento o nome dos heróis, a memória social pretende, na verdade, implantá-los dentro de um sistema de valores, a fim de salvaguardá-los da precariedade, da instabilidade, da destruição, e o coloca a salvo do tempo e da morte.” (2001, p. 88).

Em Homero, a excelência dos heróis manifestava-se através do manejo com as armas e da habilidade com as palavras, conforme atestam as narrativas de seus feitos, alternadas entre o combate e o discurso. A coragem e a bravura eram o maior bem moral do herói grego, pois além de provas do mérito em suas conquistas, traziam o reconhecimento público, o louvor e a memória. O guerreiro ideal, segundo Homero, é aquele que possui virtudes essenciais, presentes em sua atuação no mundo e, especialmente, no campo de batalha, com vistas à vida virtuosa e à morte honrada em combate. Esta, chamada *Bela Morte* assegura-lhe a *kléos*, a glória que o tornará imortal:

Esta “bela morte”, *kalòs thánatos*, para lhe dar o nome com que a designam as orações fúnebres atenienses, faz aparecer, à maneira de um revelador, na pessoa do guerreiro caído na batalha, a eminente qualidade de *anèr agathós*, homem valoroso, homem devotado. Para quem pagou com sua vida a recusa da desonra no combate, da vergonhosa covardia, ela assegura um renome indefectível. A bela morte também é a morte gloriosa, *eukleès thanatós*. Ela eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda a duração dos tempos vindouros; e o fulgor dessa celebridade, *kléos*, que adere doravante a seu nome e à sua pessoa, representa o termo último da honra, seu extremo ápice, a *aretê* realizada. Graças à bela morte, a excelência, *aretê*, deixa de ter que se medir sem-fim com outrem, de ter que se pôr à prova pelo confronto. Ela se realiza de vez e para sempre no feito que põe fim à vida do herói. (VERNANT, 1996, p. 45)

Dessa forma, o canto épico consoante aos poetas como Homero e a prática dos ritos fúnebres cumprem a função de coroar socialmente o morto, para que esse, enquanto morto, siga definitivamente inscrito na memória coletiva. Ou seja, mais do que um estado de consciência tranquila, o prazer e a força do guerreiro ancoram-se na consideração pública, no justo contrário do amargo silêncio, da obscuridade, do esquecimento e da morte. Podemos afirmar ainda que ações de descaso para com o corpo do morto soam ultrajantes para a comunidade, cientes os membros das implicações em se desrespeitar as leis fundamentais.

Certamente o eco das antigas práticas chegaram ao século V a.C., período de florescimento da tragédia grega clássica, em Atenas, após a epopeia de Homero e Hesíodo. O culto e adoração aos heróis combatentes, como nos tempos homéricos, estiveram vivos nos espetáculos, ainda mais num século tão bélico para os gregos. No entanto, no jogo trágico, o herói deixa de ser um modelo e torna-se um problema, tanto para si como para os outros. Ao contrário do herói épico, o herói trágico não é um exemplo a ser seguido e não representa um ideal de homem, mas traz em si a falta de comedimento e de medida, característica que o impele à ruína. Responsável por reunir grande parte da população grega num mesmo espetáculo, o teatro, a tragédia tratava de temas relacionados ao

poderio dos tiranos, abusos de poder, crimes e assassinatos, e tinha como fontes de inspiração o passado mítico e a atualidade política da Hélade.

Na Grécia Antiga, as manifestações culturais estavam ligadas à busca por novas formas de exercer o pensar. O Teatro, em especial, mobilizou e foi mobilizado pela construção de uma nova racionalidade, um novo *modos* que facultava ao ser humano indagar sobre a vida em comunidade, a condição humana e os limites do poder instituído. Tratando-se do teatro trágico, rememorava-se o passado aristocrático a fim de refletir acerca do ideal democrático em construção. Se os homens do agora se reconheciam em personagens do ontem e, então, confabulavam o por vir, estava cumprida a função da tragédia, pois é inerente ao pensamento trágico refletir acerca do humano a partir de sua totalidade, em outras palavras, pressupor a condição humana às perguntas que somos capazes de fazer.

A tragédia foi responsável por delinear novos elementos à organização da *pólis*, colocando à prova valores fundamentais da cidade e de tudo aquilo que tem sua base no próprio homem, mostrando “com toda a nitidez os dilemas e as contradições nas quais envolvem-se os seres humanos, inseridos em situações conflitantes que os impelem para a ação.” (FREITAG, 2002, p. 05). Na cidade antiga, a tragédia permitiu o reconhecimento do cidadão como membro digno da cidade e de suas atividades, pois, para além da alusão aos antigos direitos divinos, tem-se uma ação representativa que anuncia os conteúdos da vida do povo. Somado a isso, tem-se uma forte representação dos valores da nobreza e da aristocracia, bem como a deliberação dos deuses se os humanos devem ser punidos diretamente por seus crimes ou se podem ser julgados pelos próprios mortais, ou seja, se estabelece o nascimento das leis e dos tribunais<sup>2</sup>.

---

2 Muito presente, por exemplo, na *Oréstia* de Ésquilo (460–459 a. C.). A trilogia narra uma história baseada na lenda dos Átridas, composta por três peças distintas: *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, apresentadas ao público ateniense justamente num momento que marcava o início da experiência democrática e a renúncia progressiva à lei do talião, num período de grandes instabilidades das instituições gregas.

Consoante a este pensamento, indagamos: Pode-se acreditar que as leis promulgadas pelos homens impediriam o castigo divino pela transgressão de costumes religiosos tradicionais em relação aos mortos? Castigar o cadáver do inimigo é ação de suprema vingança entre os guerreiros homéricos. No entanto, haveria espaço para esse tipo de manifestação dentro da *pólis*? Estaria na morte física marcado o tempo limite de exercício do ódio?

Antígona: soberania x religiosidade

A tragédia *Antígona*, de Sófocles (495– 406 a.C.), é exemplar para discutir tais questões, afinal o conflito se materializa na recusa da protagonista em aceitar a imposição do rei Creonte de manter insepulto seu irmão Polinices. No contexto de uma cidade problemática, na qual são explorados os limites da intervenção de um governante nas questões religiosas, o conflito que se instaura entre a heroína e seu tio tem como núcleo a afirmação do direito e do dever naturais de realizar os devidos ritos funerários de um familiar morto *versus* a lei imposta por um soberano em busca da ordem. (BRAGA, 2015, p. 165).

Seguidas as mortes dos sobrinhos, imortalizadas por Ésquilo na tragédia *Sete contra Tebas*, Creonte assume o trono. Ao discursar, o novo rei demonstra preocupação pelo bem comum, afirma que suas decisões são balizadas pelo que julga melhor para a cidade, proclama em alto e bom som que desprezará qualquer homem que tiver mais apreço por seus camaradas que pela pátria e delimita as fronteiras entre “amigo” e “inimigo” do Estado. A Etéocles, morto defendendo a cidade, forte e perfeito em combate, todas as honras que merecem os mais nobres sobre a terra. Quanto a Polinices, é interdito a todos que lhe deem tumba ou sepultura, ficando seu corpo no escampado, banquete farto para abutres e cães vadios. (OLIVEIRA, 2008). Antígona transgredir a lei imposta e dá terra ao corpo do irmão. A proibição de Creonte e a desobediência de Antígona desencadeiam uma

densa trama, representada por vínculos e tensões entre a família e a cidade, o plano divino e o plano humano, a tirania e a democracia, o público e o privado, a lei do Estado e as leis divinas, o amor, a morte e a liberdade (GOMES, 2009).

No decorrer da saga trágica da Casa Real dos Labdácidas, a filha de Édipo passa por situações diretamente ligadas à morte e, conseqüentemente, por provas e sujeições que dizem respeito a sua ligação com o mundo espiritual. É testemunha do enforcamento da mãe Jocasta e do fratricídio de seus irmãos. Vê o pai abandonar o trono de Tebas e perfurar os próprios olhos, por descobrir-se parricida e incestuoso. Acompanha-o no exílio até que o mesmo encontre a morte. Apesar de também meio-irmãos, nota-se a relação que se sobressai entre Édipo e Antígona, por meio do tratamento dispensado entre os dois: pai e filha, e a “cegueira do pai, implicando uma relação na qual essa filha é também seus olhos, seu guia, seu pilar de sustentação.” (QUEIROZ, 2007, p. 2).

Na primeira aparição de Antígona nos deparamos com uma personagem surpreendentemente ativa, com presença de espírito comparável aos heróis lendários, herdeira do faro e da truculência de seu pai. Ao contrário de sua irmã, “ela tem a crueza, a crueza de Édipo e não sabe se curvar ao peso do destino” (SÓFOCLES, 2006, p. 50). Ismene, a irmã mais nova, por sua vez, é frágil e inofensiva, um vislumbre da representação da mulher grega na *pólis* clássica, cujo atributo maior mora na beleza e na submissão. Já Antígona expressa uma mistura sutil de superioridade moral, dinástica e pessoal (ROSENFELD, 2002, p. 16). Seus traços de nobreza, tais como incapacidade de traição, honra, caráter e audácia, somam-se a uma notável fidelidade aos deuses, em especial aos deuses de sua casa e aos chamados deuses íferos<sup>3</sup>. Estas características ficam claras no

---

<sup>3</sup> Os deuses do submundo, ou deuses ctônicos, são os deuses relacionados ao mundo inferior, o reino de Hades. Em grego: *khthonios* seria “da terra” e *khthon* “terra”, geralmente usado para se referir ao interior do solo, mais que à superfície onde se vive ou à terra enquanto território. O termo evoca tanto a abundância quanto o túmulo. Os deuses ctônicos geralmente estão relacionados à fertilidade da terra, à existência além-túmulo e à metempsicose ou reencarnação, para os cultos que nela acreditavam. Além de Hades, são exemplo: Perséfone, Nix, Macária e Melinoe. (KURY, 1990)



decorrer da trama, mas os indícios de sua ousadia já se mostram na primeira cena, momento em que as duas irmãs se encontram fora dos limites do palácio, a fim de conversarem a sós.

A despeito da proibição do novo rei, Antígona anuncia a Ismene que pretende sepultar Polinices, pois esse ato seria a “confirmação da justiça dos deuses e dos homens e a vitória dos laços familiares e das tradições sobre a arbitrariedade das leis do homem tirano.” (BRAGA, 2015, p. 166). Ela atenta a irmã à necessidade de defesa dos laços familiares, ao cuidado com os entes falecidos e ao papel de ambas como guardiãs das tradições, devendo as duas, na ausência de Jocasta, assegurar os direitos religiosos dos mortos. Para a personagem, o edito de Creonte não chega a ser “lei humana” e sim “um cruel desígnio de um tirano” (SOUSA, 1978, p.9). A heroína diz:

Dizem que o grande Creonte baixou o decreto  
Para ti e para mim. Pasma, até pra mim!  
Que viria anunciá-lo claramente a todos  
Que não o conhecessem. Ele fala a sério:  
A menor infração, se alguém a cometer,  
Será morto a pedradas pelo próprio povo.  
Eis os fatos, e tu... terás de descobrir  
Se tu mereces mesmo o nome de tua estirpe.  
(SÓFOCLES, 2006, p. 34)

Antígona chama a atenção ainda ao sangue que as une, à sua linhagem e evoca o que as irmãs partilham, como um sentimento de pertença. Seria essa a maneira de lembrar não apenas a identidade genealógica comum a ambas, mas também a possibilidade de fortalecimento e renovação do laço familiar através de atos que dignifiquem os membros de sua linhagem heroica e seus vínculos com os deuses. Dessa forma, o embate de Antígona contra Creonte passa a ser a luta pela retomada da honra do irmão, ao passo que manter Polinices sob a condição de insepulto significava apagá-lo da

memória coletiva, pois sem os ritos e sem a construção de seu túmulo, estaria ele desvinculado da memória do *oikos* e da *pólis*<sup>4</sup>.

Convém atinar ao fato de que, ao coibir Antígona, Creonte tenta excluí-la não apenas de uma importante função social feminina e impedi-la de cumprir um dever que tange à esfera pública, como também de uma obrigação advinda do âmbito divino. Para Paul Ricoeur, o imaginário grego antigo é povoado por uma teologia específica, na qual as forças divinas dominam o destino dos homens a ponto de invocar uma espécie de “fé trágica”, através da qual estariam imbrincados o destino e as obrigações humanas diante dos deuses. Advém daí a necessidade de devolver seu corpo à terra que o gerou e “reafirmar o seu sentimento de pertença mútua para com a terra mãe.” (BRAGA, 2015, p. 174), honrando assim seu compromisso para com sua casa e com os deuses de sua linhagem.

Creonte, em contraposição, diferencia Polinices de Etéocles com ênfase no argumento *amigo versus inimigo da pólis*: Éteocles seria honrado através de um grande funeral público e Polinices apodreceria sem os ritos fúnebres, pois levara um exército invasor para destruir sua própria cidade. Aqui o rei dá sinais de que associa “boas” ou “melhores práticas” à rigidez e inflexibilidade, o que dificilmente corrobora para o bem comum. O rei nos fornece material para refletir acerca do poder e, especialmente, sobre a forma como o ser humano pode ser por ele arrastado para a ruína. Há em suas palavras a noção de que o acesso ao poder representa uma fronteira: é no exercício do poder que o homem verdadeiramente se revela. Mas, com a ironia peculiar típica de Sófocles, é a personagem que parecer ter a consciência nítida dessa fronteira e desse decisivo exame a que está submetida, justamente a que fracassa no desafio que acabara de anunciar. (DESERTO, 1997). Para François Ost (2004), a dicotomia estabelecida por Creonte

---

<sup>4</sup> Nesse sentido, convém lembrar na *Ilíada* Homero aponta a questão do corpo insepulto. É o caso de Heitor, morto por Aquiles, que jurara deixar seu corpo sem ser enterrado. Aquiles mudou de ideia, contudo, após o pedido de Príamo, pai de Heitor.

ultrapassa os limites do bom senso, pois na oposição amigo/inimigo, o soberano chega a ponto de englobar até os deuses. Temos como exemplo o trecho onde este sugere que Hades seja suspeito de simpatia pelos traidores ou ainda quando manda que Antígona vá suplicar ao deus dos mortos, o único que ela venera, para não perecer (2011, p. 236)

Ademais, a imagem do ultraje ao cadáver é abominável e brutal: um corpo humano como carniça, banquete farto para cães e aves de rapina, é o oposto das almeçadas virtudes da *pólis*, cantadas no primeiro estásimo da tragédia, grande símbolo dos helenos. O corpo deixado em estado de putrefação aos animais selvagens é a imagem que demarca a querela entre selvageria e civilização (PODDIS, 2010). A ação do general equipara-se ao que Aquiles fez com o cadáver de Heitor, severamente criticado pelos deuses. A esse respeito, Segal pontua:

Aquiles tinha a desculpa de estar impulsionado pela cólera. Creonte tem para si a letra, não o espírito, da lei. Mas um ultraje cometido a sangue frio e por um meticuloso cálculo político é muito mais terrível e mais revoltante do que um ultraje cometido no ardor da paixão, como o expôs claramente os debates mitilênicos e meleenses de Tucídides. (1987, p. 133)

Confirmação da desaprovação divina, entra em cena Tirésias, reconhecido sacerdote do deus Apolo e como tal, em sua função oracular, detinha o conhecimento do passado, do presente e do futuro, atuando como um intermediário entre o saber divino e o anseio humano. Tirésias alerta Creonte de que, com Polinices insepulto, a *pólis* está suja e os deuses furiosos. O velho vidente conta ao rei que estava sentado em sua sedia antiga, lendo o voo dos pássaros ali aportados, quando de repente as aves começaram a rasgar-se com as garras, emitindo sons macabros através da escuridão. O incompreensível falatório bárbaro das aves, bem como seus gritos e a fúria do bater de suas asas indicavam a Tirésias que o quadro a sua frente se tratava do clamor mau de aves agourentas. Alarmado então, o adivinho principia um sangrento sacrifício sobre a pira acesa na ara, na esperança de acalmar as forças da natureza. Ele observa os sinais do fogo que consome a vítima: “um suco pútrido das coxas pingava, líquido, nas cinzas e eis que o fel, estourando,

salta e evapora-se e os ossos surgem, nus e brancos, após derretida a carne que os cobria.” Eis o signo da recusa dos deuses aos sacrifícios e às orações proferidas pois, assim como os pássaros, as divindades se viam fartas da graxa e do sangue humano espalhados pela cidade de Tebas. Que outra reação esperar quando templos, altares e lares estavam contaminados por laivos de carne que cães e aves arrancaram do cadáver do filho de Édipo?

“Vem do teu querer o mal desta cidade!”, acusa Tirésias, ciente da persistência de Creonte em ignorar todos os avisos e conselhos acerca do morto, do melhor para o povo e da vontade dos deuses. Com inegável intimidade, o profeta adverte:

É tua ideia que trouxe ao estado esta moléstia, pois as aras e os lares puros foram sujos quando abutres e cães fizeram um repasto do pobre filho de Édipo, morto em combate. Os deuses, desde então, rejeitam as rogatórias de nossos holocaustos e as ofertas de carne, por nojo da graxa cruenta de um homem morto. [...] Vai, filho, cede ao morto, não imola um homem que não é mais. É um feito, então, matar um morto? (2006, p. 79)

Apesar de atribuir a ira divina à exposição do cadáver de Polinices, Tirésias considera a negligência do sepultamento como uma falha perfeitamente remediável. Mas Creonte parece ver no alerta apenas uma intriga contra sua tomada de poder e rejeita as palavras do oráculo. Em seu delírio conspiratório, o rei lança acusações violentíssimas a Tirésias, afirmando que o vidente teria sido comprado por inimigos para proferir aquelas palavras. Não satisfeito, comete grande profanação insistindo que jamais sepultarão o homem, “mesmo que desejem as águias de Zeus ao trono do deus levar a carniça! ”

Creonte é arrastado para a ruína devido à forma como entende o poder e como dele faz uso, agindo pela força e não pela razão. Essa é a *hybris* de Creonte, essa é a razão de sua ruína: apesar de tantas advertências, ele permanece arrogante, desmedido, desequilibrado, vaidoso. Seu poder assenta-se em sua inflexibilidade, em sua desconfiança, na supervalorização de seus desejos e juízos pessoais, prontos para adquirirem força de lei. Não lhe interessa averiguar a justeza dos argumentos e sim perseverar em suas decisões, estejam elas corretas ou não. E, como é característico do

poder tirano sentir-se ameaçado, Creonte age como se ele e os cidadãos estivessem em campos opostos, ignorando sumariamente a conexão entre as esferas secular e sagrada. Para Ricoeur, do mesmo modo que a ação de Antígona é “um serviço da divindade que transforma a ligação familiar num pacto tenebroso com a morte” (p.37), também Creonte confere à sua ação uma significação mais que política, uma significação religiosa. Creonte personifica a religiosidade cívica, o poder sagrado e trágico da *pólis*. (FERNANDES, 2000)

O imaginário religioso de Sófocles deixa a mostra feridas que a humanidade irá para sempre enfrentar: para além das nossas diferenças culturais, o que o Antígona invoca e apresenta é o horror absoluto, a consciência do ultraje indecente, que todos nós sentimos, tanto ocidentais modernos quanto gregos antigos, à ideia de que um corpo humano, o corpo de alguém que tenhamos conhecido e talvez amado, possa ser tratado de maneira nefasta.

## Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1989.
- BRAGA, A. E. Tese de Doutorado. *As sementes de Cadmo: autoctonia, miasma, nemesis e o trágico nas tragédias do ciclo tebano*. Coimbra, Portugal. 2015.
- CAMPOS, A. M. *O resgate do cadáver: o último canto d'A Ilíada*. São Paulo: Humanitas Publicações, 2000.
- COULANGES, de Fustel. *A Cidade Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DESERTO, J. Creonte e o Exercício do Poder. *Revista da Faculdade de Letras do Porto – Línguas e Literatura 14*: 467–486, 1997.
- ÉSQUILO. *Oresteia (Agamémnon – Coéforas – Euménides)*. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Edições 70, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Os Sete contra Tebas*. Tradução de Donal Schüller. Porto Alegre: L&PM. 2003.
- FERNANDES, Sara. Da ética à religião: Paul Ricoeur e a Antígona de Sófocles. *PHILOSOPHIC A n.º 16*, Novembro de 2000
- FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. *Nascer, Viver e Morrer na Grécia Antiga*. São Paulo: Atual, 1996.
- FREITAG, Bárbara. *Itinerários de Antígona: a questão da moralidade*. Papyrus, 2002.
- GAMA KURY, Mário. *A Trilogia Tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- GOMES, L. D. Antígona: a persistência do mito. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo – v. 5 – n. 1*, 121–128 . 2009.
- HOMERO. *Ilíada*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. 1969.
- HUMPHREYS, Sarah e KING, Helen. *Mortality and immortality: the anthropology and archaeology of death*. London: Academic Press, 1981.

JUNG, C. G. *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes. 1986.

MOSSÉ, C. *Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo*. Lisboa: Edições 70. 1984.

OLIVEIRA, Janio Davila de. *O Discurso de Creonte na Antígona de Sófocles*. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil, 2008.

OST, F. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

PODDIS, José Gonçalves. *MORTE E SACRIFÍCIO NA GRÉCIA ANTIGA: A Morte Acolhida de Heitor, Antígona e Sócrates*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da UFMG. 2010.

QUEIROZ, Nouraide; SOUSA, Cláudia. Relações de gênero na figura de Jocasta. In *Anais do III Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades*. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), jun. de 2007, p. 1 – 9 . 2007.

REGIS, F. *Memória e esquecimento na Grécia Antiga: da complementaridade à contradição*. Logos. 1997.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Editora da UNICAMP, 2007.

ROMILLY, J. *Homero: Introdução aos Poemas Homéricos*. Lisboa: Edições 70, 2001.

ROSENFELD, Kathrin Holzermur. *Sófocles & Antígona*. Coleção Filosofia Passo-a-passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SAAD, M.; Masiero, D.; Battistella, L. Espiritualidade baseada em evidências. *Acta Fisiátrica* 8(3):107–112, 2001.

SABINO, C. L. *Os funerais dos guerreiros anônimos na Ilíada, de Homero*. Antiguidade Clássica, 2009.

SANTOS, A. C. *A relação entre religião e poder presente na obra "Antígona", de Sófocles*. 2011.

SANTOS, S. F. Ritos funerários na Grécia Antiga: um espaço feminino. *Congresso Internacional de Religião Mito e Magia no Mundo Antigo & IX Fórum de debates em História Antiga*, 348–365. 2010.

SEGAL, C. *Sophocles' tragic world: divinity, nature, society*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

SÓFOCLES. Édipo Rei. *Antígona*. Tradução de Donald Schuller. São Paulo: Martin Claret, 2005.

\_\_\_\_\_. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. 10. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar. 2002.

\_\_\_\_\_. *Antígona*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

\_\_\_\_\_. *Antígona*. Tradução de Maria Helena da Rocha. 6ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Guberman, 2010.

SOUZA, Eudoro de. *Leitura de Antígona*. Brasília: Revista da Universidade de Brasília, 1978.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução: Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1996.

VOLCAN, S.M.A. – Relationship between spiritual well-being and minor psychiatric disorders: a cross-sectional study. *Rev. Saúde Pública* 37(4):440–445, 2003.



---

The Sufi journey to the center of the universe:  
a thematic comparative study of *The Architect's  
Apprentice* and *The Mathnawi*

A jornada Sufi para o centro do universo:  
um estudo temático comparativo de *The  
Architect's Apprentice* e *The Mathnawi*

---

Maha Zawil

Doutora em Literatura Comparada pela  
Lebanese University.  
Professora da Phoenicia University, Líbano.  
[mahazawil@gmail.com](mailto:mahazawil@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-2885-496X>

Recebido em: 17/04/2020

Aceito para publicação em: 16/05/2020

---

## Abstract

*This article analyzes the spiritual journey of the characters in Elif Shafak's novel, The Architect's Apprentice, with reference to the comparable Sufi teachings from Jalaluddin Rumi's Mathnawi. After an in-depth examination of selected passages from both these works, several Sufi themes become apparent such as the longing for the Beloved, the contrast between balance and imbalance, the dangers of the ego, the superiority of inner knowledge, and the final stage of enlightenment.*

**Keywords:** *Sufism. Spirituality. Comparative Studies. Elif Shafak. Rumi.*

## Introduction

Literature, as an expression of a person's thoughts, emotions, beliefs, disbeliefs, vision, and imagination, often explores the mysteries of human spirituality and mysticism, but it is often difficult to determine whether a text has spiritual themes or religious themes. Elif Shafak's novels seem to oscillate between Sufi and spiritual themes, depending on the context of the story, the characters, and her own individual purposes. One of her books, *The Architect's Apprentice*, has not been previously examined, as far as I have investigated, in the context of its spiritual or Sufi themes, although these ideas abound throughout the narrative. Before discussing the chosen texts for the comparative thematic analysis, it is necessary to elucidate the definitions of spirituality and Sufism adopted in this article.

According to Hill et al. (2001), both religion and spirituality are involved with the search, respect, and devotion to the sacred. The term "sacred" is associated with a "divine being, divine object, Ultimate Reality, or Ultimate Truth as perceived by the individual" (p.66). Furthermore, "the sacred" is not known instinctively by an individual, but is found after a "search process" that begins with identifying what is sacred, expressing what one has recognized as sacred, maintaining the sacred within, and finally resulting in the spiritual transformation of a person because of this search (p. 67). Both Sufism and the spirituality defined here seek the Ultimate Truth that can only be found by comprehending what is Sacred.

Sufism can be distinguished from spirituality in that it is a path that begins with the teachings of a Sufi sheikh, continues towards spiritual enlightenment, the annihilation of the self (*fanā'*), and ultimately subsistence (*baqā'*) in the Ultimate Truth, God. In Sufism, a seeker cannot reach enlightenment unless he is able to destroy his ego to become truly one with God, to become a drop in the infinite. The presence of a Sufi sheikh is elemental to the Sufi journey, who guides the seeker through prayer and the teachings from the Quran in order to reach the Ultimate Truth. Although spirituality also focuses on the search

for the sacred and a spiritual transformation, Nasr (2007) elucidates the necessary tenets known to any Sufi: the presence of Sufi teachers and the development of their doctrines, the basis of Sufism in spirituality and Islam, and most importantly, the aim of becoming One with God to comprehend the purpose of existence.

Through the comparative study of the fictional narrative with the poetry, I will examine whether or not Shafak's characters in *The Architect's Apprentice* undergo a spiritual journey, or are Sufi seekers towards the Ultimate Truth. By using the *Mathnawi* as a form of reference for the Sufi journey, I will conduct a thematic comparative analysis of selected passages from the *Mathnawi* and Shafak's narrative to investigate the Sufi dimension of this book.

## **Jalaluddin Rumi**

Jalaluddin Rumi was born on September 30<sup>th</sup>, 1207, most probably in Balkh, a part of modern-day Afghanistan to Bahā al-Dīn Walad, an esteemed Islamic scholar and preacher. He is widely known as "Mawlānā, Our Master", while the name Rumi, mostly common in the West, refers to the fact that he resided in the "province of Rūm (Anatolia)" or what is now known as Turkey (SAFAVI & WEIGHTMAN, 2009, p.1). Rumi followed the path of his ancestors and studied Islamic theology and scripture to become a preacher and a scholar.

Rumi was following in his father's path with his position as a Muslim *sheikh*, preacher, and Islamic leader. Meeting Shams of Tabriz, a wandering dervish, shifted the axis of Rumi's life, and he began to seek the spiritual knowledge of the Sufis. Shams was elemental in Rumi's transformation into a Sufi by first forbidding him from scholarly pursuits such as reading Islamic texts (SAFAVI & WEIGHTMAN, 2009, p.18). Scholarly knowledge is not the aim of the Sufi mystic, but spiritual wisdom. With time, Rumi was able to "shift the center of gravity" from mental and intellectual pursuits to spiritual

knowledge that emanated from a person's center, the heart (p.18). His spiritual and religious knowledge, acquired from his position as a *sheikh* and his spiritual journey after his encounter with Shams, was written down for future generations of Sufi seekers in the *Mathnawi*.

### ***Mathnawi***

The *Mathnawi* is a work of about 27, 000 couplets and belongs to a didactic tradition of teaching through parables and poetry (SCHIMMEL, 1983, p.93). Originally written in Persian, the work consists of six volumes and was written over a period of about fifteen years. Rumi deliberately wrote the *Mathnawi* to guide his readers towards the inner path to the Truth that he had undertaken successfully (SAFAVI & WEIGHTMAN, 2009, p. 1). It is important to note that Rumi follows a heuristic method in the *Mathnawi*, guiding the seekers on the spiritual path that takes them from the everyday reality to the spiritual world and ending with enlightenment (p.5). His work consists of parables, metaphors, and imagery that can convey the elusive messages of Sufi teachings to the seeker of the Truth. All the stories and images in the *Mathnawi* are veiled because the truth in its entirety cannot be understood through language, but through experience. Schimmel (1993) describes Rumi's poetry as "stained glass pieces to show the world how marvelous the Sun is", but at the same time, hide what might overwhelm the viewer (p. 43). This is considered the indirect method, which can guide mystics towards the spiritual path, allowing seekers to experience the spiritual journey necessary for their own enlightenment. The *Mathnawi* is an example of a text where understanding the literature becomes in itself a spiritual journey, based on each seeker's individual needs and inner knowledge. Although not a professed Sufi, Elif Shafak is a writer who continuously uses spiritual themes in her writing.

---

1 Though often written with the Persian spelling *Masnawi*, I have chosen to adopt Reynold Nicholson's transliteration, *Mathnawi*, throughout this article.

## Elif Shafak

Elif Shafak, a writer and academic, was born in Strasbourg, France in 1971 and lived most of her life with her mother after her parents divorced. Shafak is a self-proclaimed agnostic (SHAFAK, 2003, p.78), but is very interested in religion. Although she claims to be agnostic, in an interview with *Berliner Zeitung*, Shafak (2005) professes to believe in God and that she is “spiritual but not religious.” She is particularly interested in people with “heterodox beliefs” who come from different places, but have such similar beliefs. She continues to say that all people and things are a part of God. These interviews show that Shafak does have faith in God, but her faith is more fluid and flexible without adhering to specific commandments of any religion.

Many of her books, such as *The Forty Rules of Love*, *Honour*, *Three Daughters of Eve*, and *The Architect's Apprentice*, are heavily inundated with characters following a spiritual journey: they first suffer from restlessness at the beginning of the novel, come across a spiritual teacher, and finally try to reach enlightenment. The spiritual teacher, in *The Architect's Apprentice*, is the Chief Architect of the Ottoman Empire during the sixteenth century.

### The Chief Architect: Sinan

Péter Rabb (2013), an assistant professor specializing in the history of architecture, states that Sinan was “born around 1489–90, in Ağırnas near Kayseri” to most probably Armenian parents and arrived to Istanbul in 1512 because of the “child tax (*devşirme*) imposed on the non-Muslim population of the empire” (pp. 17–18). After learning the basics of stonemasonry from his father, Sinan studied carpentry in the designated schools of the empire, became a military engineer, and began his breathtaking architectural works at almost fifty years of age (p.18). Sinan’s genius as a chief architect of the Ottoman Empire coincided with this period of expansion to the point that Sinan’s buildings, at the time of

his death in 1588, amounted to around four hundred constructions from mosques to schools to palaces (SAOUD, 2007, p.7). Sinan's architecture and autobiographies revealed three characteristics of his personality: his pride in surpassing past architecture, his religious faith, and his ability to unify the Ottoman people (NECIPOĞLU, 1993, p.171). In *The Architect's Apprentice*, Shafak has chosen this historical figure to be the spiritual guide and mentor to the main character of the narrative, Jahan.

## Comparative Literary Analysis

The themes chosen for the comparative thematic analysis are longing, imbalance of the spirit, the dangers of the ego, the importance of spiritual knowledge, and the journey to the Ultimate Truth. Jahan, the main character, suffers because of his weak spiritual center that leads to several faulty decisions that he later regrets. At the same time, Jahan is somehow aware that there is an elusive deeper knowledge in the universe that he continuously seeks, and this is what Shafak terms the "Centre<sup>2</sup> of the Universe." The various incidents that occur in the novel, and the multiple characters Jahan meet, bring him closer to reaching this intangible center of everything. These themes abound in Rumi's *Mathnawi*, and I have selected poems that are the closest to the meaning of the selections from the narrative.

### Longing for the Beloved

Shafak, in *The Architect's Apprentice*, emphasizes the yearning for the Beloved by beginning the narrative with a story of those who have discovered the center of creation. Seyyed Hossein Nasr, one of the foremost scholars of Islamic Studies, emphasizes this aspect of longing for fulfillment as the beginning of the Sufi journey. He explains that the soul desires to be whole and "is never completely satisfied with transient multiplicity even

---

<sup>2</sup> Shafak uses the British spelling, "centre" while I use the American spelling, "center."

if it derives momentary gratification” (p. 119). Shafak, as is characteristic of a storyteller, employs a tale to elucidate people’s yearning for something beyond their comprehension. In the first page of the story, she states that out of all God’s children,

only a few have discovered the Centre of the Universe – where there is no good and no evil, no past and no future, no ‘I’ and no ‘thou’, no war and no reason for war, just an endless sea of calm. What they found there was so beautiful that they lost their ability to speak. (p.1).<sup>3</sup>

Only the rare few are able to find the Ultimate Truth, or, what Shafak calls, the “Centre of the Universe.” If all people were able to reach this Truth, then the material world would cease to exist. This “Centre of the Universe” eliminates all duality such as “good” and “evil”, the “past” and the “future”, the self and others. Afzal Iqbal (1974), a dedicated scholar of Rumi’s poetry, expounds on the existence of opposites in creation. The manifested contrasts in the world are “reflected in the mind of man” since man is constantly struggling to balance between the needs of the body and the mind (p. 22). Harmony can only prevail when a person is able to overcome the duality within. Shafak then continues the story,

The angels, taking pity on them, offered two choices. If they wished to regain their voices, they would have to forget everything they had seen, albeit a feeling of absence would remain deep in their hearts. If they preferred to remember the beauty, however, their minds would become so befuddled that they would not be able to distinguish the truth from the mirage. So the handful who stumbled upon that secret location, unmarked on any map, returned with either a sense of longing for something, they knew not what, or with a myriad of questions to ask. Those who yearned for completeness would be called ‘the lovers’, and those who aspired to knowledge ‘the learners.’ (p.1).

In this passage, Shafak offers the reader reasons why people are constantly dissatisfied with their lives. The first reason could be that they have never found the

---

<sup>3</sup> All quotations from the novel are taken from this edition: SHAFAK, Elif. *The Architect's Apprentice*. Great Britain: Penguin Books, 2015.



Ultimate Truth and are suffering under the illusion that the material world is everything that matters. The second is that they have found the “Centre of the Universe” but do not remember the inner peace their hearts felt. The last option is that they do have the knowledge of being in the “Centre of the Universe”, but their mind is so confused that illusion and reality are indistinguishable.

In this short passage, Shafak also distinguishes between those who desire more knowledge and those who seek unity in love. Sufis believe that enlightenment can only occur with a transcendence in the heart, not through the accrument of theoretical knowledge. Furthermore, an elemental part of Sufism is the concept of death before death, when all material possessions and the physical body are disintegrated and a person reaches a higher state of non-existence and true freedom. Sepideh Hozhabrossadat (2018), in an article discussing the theme of *fanā'* in the *Mathnawi*, explains that “the annihilation of the ego” is the main aim of a Sufi and this path involves two main stages “the annihilation of ego (human attributes) and existence through the beloved [baqā']” (p. 13). It is the heart where the True Union with the Beloved occurs, and this can be interpreted from various poems in the *Mathnawi*. In the selection of the poem, “Why Are You Milking Another”, Rumi reproaches those who are seeking the Truth outside of themselves,

Soul receives from the soul the knowledge  
of humility.  
not from books or speech.  
Though mysteries of spiritual poverty  
are within the seeker's heart  
she doesn't yet possess knowledge of  
those mysteries.  
Let her wait until her heart expands  
and fills with Light.  
God said, “Did We not expand your  
breast...?”<sup>4</sup>  
For We have put illumination there,

---

4 This line is taken from the Quran: Surah Ash-Sharh, 94:1

We have put the expansion into  
your heart.”  
When you are a source of milk,  
why are you milking another?  
An endless fountain of milk is  
within you;  
why are you seeking milk with a pail? (HELMINSKI, 2008, p.234).<sup>5</sup>

In this poem, Rumi differentiates between the knowledge one gains from “books or speech” and the knowledge that lives within people’s souls. In order to find this True Knowledge, the seeker should begin by filling the heart with “Light” or faith. This will allow the seeker to find the Ultimate Truth. It is clear here that the search for enlightenment must begin with the heart not the mind, and the search should be inward, not outward. Rumi here compares this outward search to a “pail of milk”, a limited amount of True Knowledge, while inside of a person there is unlimited bliss. As in the story told by Shafak in the beginning, those seeking enlightenment should begin by using their hearts to find the truth within themselves. They are confused or are unable to remember the location of the “Centre of the Universe” because they pointlessly search outside of themselves for something hidden in their cores. These two passages show how love is the essential element in the Sufi spiritual journey towards the Truth, and the only way to overcome the imbalances of the world.

### **The Contrast between Absence and Balance**

Throughout the narrative, Sinan’s peaceful contentment is repeatedly contrasted with the imbalanced chaos that surrounds him. Jahan repeatedly complains about the workload, about not receiving recognition for his work, and seems to be discontent. One of the early conflicts Jahan faces concerns his own jealousy and insecurity. He escapes India as a ship stowaway along with Chota, a highly prized white elephant destined for the

---

<sup>5</sup> *Mathnawi*, V, pp. 1064–69.

palace in Constantinople. He pretends to be the elephant trainer, the mahout, on board the ship, becomes a thief at the behest of the captain of the ship, and later on becomes the architect's apprentice. Since he arrived at the position of a mahout falsely, Jahan is constantly worried that his secret will be discovered. When a new elephant and its trainer, Buziba, are brought into the palace, Jahan feels threatened by them and fears he and Chota will be replaced. His utmost fear of "being shown the door" overcomes him (p. 273), and his insecurity takes over all aspects of his life to the extent that he "[can] barely focus on work for Sinan", "[loses] sleep, [eats] little", and shamefully "los[es] his balance" (p. 275). Remembering the wise words of Sinan, "Balance is what keeps us upright. Same with buildings. Same with people" (p.275). Sinan, as an architect and a person of deep faith, knows the importance of balance in all things. This balance eludes Jahan, and this is why his mood and mental state is destabilized with any hurdle on his path. Sinan's faith and honesty seem miraculous amongst the palace intrigues, treachery, and gossip. Jahan notices his master's uniqueness in the following passage,

Not even once had the master returned slander with slander. He reminded Jahan of a turtle that, upon being prodded by children, retreats into its shell, waiting for the madness to pass. Yet the turtle that was Sinan kept working, working, all the time that he remained still. (p. 198).

Sinan is shown here to resist any temptation to gossip and slander, a trait very indicative of his religious state and inner peace. Truthfulness, according to Alexander Knysh (2000) in his book on Islamic mysticism, is central to Sufism since it is "an effective offensive weapon in attaining self-perfection and a reliable shield against devilish temptations" (p. 308). By refraining from gossip and slander, Sinan remains true to himself and his faith, and protects himself from the temptations of the ego.

This autonomous security in his own actions is compared to the self-contained world of a turtle. Sinan is similar to a turtle because he retreats into himself and shelters himself from the evils of the outside world. He is dissociated from the material fixations others

have of the outside world, and like a turtle, is self-sufficient and content with his own identity. However, Sinan differs from a turtle since he never simply “waits for the madness to pass” but keeps working within this inner stillness and peace (p. 198). Jahan accurately describes the people surrounding Sinan as “children” in comparison to Sinan’s level of maturity and enlightenment. Their fascination with gossip, slander, and intrigues show how far they are from spiritual enlightenment. Instead of engaging with these individuals and defending his reputation, Sinan instead retreats to his own enclave and is not goaded into undesirable actions. This immunity towards others’ opinions is possibly because he has reached a state of contentment and unity with the Beloved.

Jahan, still bewildered by his master’s serenity, tries to explain Sinan’s secret,

Jahan understood his master’s secret resided not in his toughness...but in his ability to adapt to change and calamity, and to rebuild himself, again and again, out of the ruins. While Jahan was made of wood, and Davud of metal, and Nikola of stone, and Yusuf of glass, Sinan was made of flowing water. When anything blocked his course, he could flow under, around, above it, however he could; he found his way through the cracks, and kept flowing forward. (p. 244).

In this passage, Sinan is compared to “flowing water” that is able to manage any obstacle that he faces unlike “wood”, “metal” or “stone.” His flexibility and adaptability to his surroundings signifies that Sinan does not have an unalterable solid form he is attached to; instead, he is able to destroy and reconstruct himself repeatedly. This shows that Sinan has reached the final stage of the Sufi journey of *fanā’*, has completely destroyed his own ego, and is able to “rebuild himself” out of the debris of his former self.

Dissimilarly, the surrounding atmosphere can easily influence Jahan. This influence can be noted in the farewell dinner in honor of the “Bailo”<sup>6</sup> at the palace,

---

6 The bailo was the Venetian chief diplomat in Constantinople during the sixteenth century. Marcantonio Barbaro, the bailo mentioned in the novel, was in Constantinople from 1568–1574. (DURSTELLER, 2001, p. 17).

The Bailo was going away, the summer was coming to an end. Sultan Selim had not emerged all evening, and there were rumours his health was deteriorating. It seemed to Jahan that, in truth, this world, too, was spectacle. One way or another, everyone was parading. They performed their tricks, each of them, some staying longer, others shorter, but in the end they all left through the back door, similarly unfulfilled, similarly in need of applause. (p. 302).

In contrast, Jahan's moods are constantly changing and this becomes clear after he performs with Chota at the palace, and becomes preoccupied with the act of performance in front of others. He does not present his true self in court, and this façade leads him to think that all members of the Ottoman court are also donning a mask in public. Their time in the spotlight depends on the convincing aspect of their performance, but in the end, all must leave. What is interesting in this passage is that Jahan finds a similarity between all the performers, their lack of fulfillment, and their need for praise. This describes Jahan perfectly since he continuously needs reassurance from others and is willing to become someone he is not for higher positions in life. His ego leads to his lack of fulfillment, and until his ego is destroyed, he will keep wandering around seeking glory.

Furthermore, in the following event, Jahan also suffers from his imbalance. The royal observatory constructed by Jahan and the other apprentices is to be destroyed because of the superstition of the court and the whisperings of the *ulema*<sup>7</sup>. A comet is seen over the city, and a series of disasters occur, thus the *ulema* blame the unfortunate events on the recent construction of the observatory that dares to view the heavens. Once the construction is demolished, Jahan confesses that "something inside [him] shattered along with the observatory" (p. 347). His attachment to an object that he has worked on is inevitable, and its destruction leads to severe demoralization. He feels like his work is futile when "not the Sultan, not the people, and surely not God – minded how much effort they

---

7 Literally "those who have knowledge" or "those who know. The term is most widely used to refer to the scholarly class of Muslim societies, whose main occupation is the study of the texts that make up the Islamic Tradition" (GLEAVE, 2004, p. 703).

expended” (p. 348). Unlike Sinan, Jahan is not satisfied with his inner self, and continues to seek recognition from others.

Jahan’s alternate moods and states of beings and Sinan’s steadfastness in the midst of adversity strongly resemble Rumi’s comparison in the following poem, “The Froth and the Sea”,

The one who regards the foam explains  
the mystery,  
while the one who regards the Sea is  
bewildered.  
The one who regards the foam forms  
intentions,  
while the one who has known the Sea  
makes her heart one with the Sea.  
The one who regards the Sea  
is without conscious volition.  
The one who regards the froth is  
continually in motion,  
while the one who regards the Sea is free  
of hypocrisy. (HELMINSKI, 2008, p. 244).<sup>8</sup>

In this poem, Rumi describes two types of people, people who are continuously searching and do not feel contentment, and the second type of people who might not understand the eternity of the “Sea”, but are “one” with it. It is significant here that the sea is capitalized throughout the poem implying that it represents the Ultimate Truth revealed to Sufis who have reached Union with God. Beneath the ocean current and the tumultuous waves, a person reaching this state of oneness is not bothered by anything that occurs on the surface, while the person on the surface changes according to each situation, tumbles back and forth endlessly, and cannot find peace. The one who “has known the Sea” resembles Sinan, who in each situation remains balanced, never loses his temper, and maintains his faith in God above all else. Sinan’s fortitude can be compared to the Sufi

---

<sup>8</sup> *Mathnawi*, V, pp. 2908–11.

mystic who comprehends the deeper meaning of the Quran and is blessed with “unshakable serenity and certitude” that prepare him to face “the most severe tribulations” in “his external life” (KNYSH, 2000, p. 302). On the other hand, Jahan is easily tempered by his ego and his attachment to material possessions, and so undergoes many changes with each wave before reaching his balance.

### **Material Possessions and the Ego**

The ego and the self are two of the most challenging obstacles to overcome on the Sufi path. Safavi and Weightman (2009) note that Rumi refers to the *nafs* or the “body with its desires” and animal appetites repeatedly in his poetry (p.61). This *nafs*, as well as the dangers of the ego, form the greatest barrier to any form of progress along the spiritual path. The ego overwhelms a person with material and physical desires, and leads to possessiveness, jealousy, and feelings of inadequacy. Jahan’s major flaw is his inability to destroy his ego and find inner contentment, and this can be seen in several incidents.

Shafak demonstrates how Jahan is attached to material desires and his ego. This attachment is seen in his possessiveness of his constructions and designs, and in his need to be praised and admired above others. The first incident related to Jahan’s materialistic attachments is demonstrated in the beginning of the narrative when Shafak narrates how Sinan builds a bridge over the River Pruth for Sultan Suleyman’s army to cross the river. Jahan and Chota assist Sinan in the construction, and Jahan is shocked at how easily Sinan later destroys the bridge to protect the army from the rear. Sinan explains his detachment to the destruction of the bridge with a tale from his childhood. As a child, his father, a skilled carpenter, used to ask Sinan to carve lambs out of wood. When he finished carving, his father would tell him that the lamb was “not good enough” and ordered him to carve a better one. At first, Sinan resented his father, but then his carving truly improved. Sinan explains to Jahan,

'Sometimes, for the soul to thrive, the heart needs to be broken, son.'  
'I don't understand, effendi, I wouldn't want anyone to waste my work.'  
'In order to gain mastery, you need to dismantle as much as you put together.'  
'Then there'd be no buildings left in the world,' Jahan ventured. 'Everything would be razed to the ground.'  
'We are not destroying the buildings, son. We are destroying our desire to possess them. Only God is the owner. Of the stone and of the skill.'  
'I don't understand,' said Jahan again, albeit this time not as loudly. (p. 97).

Here Jahan is confronted with a Sufi truth. In order to become enlightened, a person needs to be broken down and reassembled repeatedly. This desire to possess objects and become attached to them should be eliminated from a person because if one belongs to many objects, True Belonging to God is diminished. It is clear here that Jahan does not understand this Sufi wisdom at this stage and he is bewildered by Sinan's patience and detachment from the bridge he designed and built. Sinan understands that materialism is purposeless since everything in the world belongs to God, and people can never truly possess an object or a person. This attachment to material possessions is not only the fault of Jahan's character. Sultan Selim II, Sultan Suleyman's successor, is also obsessively attached to the mosque built in his name. This is clear in the following passage,

Oddly, as the mosque built in his name rose higher and higher, the Sultan descended lower and lower. The two of them, the man and the building, were inextricably linked in a profound yet inverted way – like night and day. For one to exist the other had to perish. With every nail hammered, with each stone added on to the edifice, something was taken away from Selim – health, happiness, power, and ultimately, *kismet*. (p. 280).

People's attachment to their work or belongings detracts from their energy. The passion of the soul and its energy should be devoted to the love of God. In consequence, Sultan Selim is drained of his life force (*kismet*) for passionately desiring glorification in the form of this mosque. This sense of greed for grandeur and competition against the mosque built in the name of his father, Suleyman, is destructively related to the ego.

Secondly, Jahan's ego is apparent in his need for praise and distinction from others, especially his mentor Sinan. He describes Sinan as a person who does not hate or alienate



people and is constantly “balanced and well-mannered” (p. 178). This frustrates Jahan because he does not receive special treatment from Sinan, and this is evident from the following quote: “Wouldn’t it be better to assist a master who was unkind to everybody except *you* than a master who was kind to everybody including *you*?” (p. 178). It is clear here that Jahan wishes particular attention to feed his ego that he is more accomplished than the other apprentices are, and he feels resentment when Sinan does not give him this special treatment and treats all people equally.

In the poem, “The Ruby”, Rumi warns against the dangers of the ego and advises the reader to become a ruby instead of a stone to reflect the light of the sun,

A stone which has become a ruby  
is filled with the qualities of the sun.  
No stoniness remains in it.  
If it loves itself, it is loving the sun.  
And if it loves the sun, it is loving itself  
There is no difference between these  
two loves.  
Before the stone becomes the ruby, it is  
its own enemy.  
Not one but two exist.  
The stone is dark and blind to daylight.  
If it loves itself, it is unfaithful: it  
intensely resists the sun.  
If it says “I,” it is all darkness.  
Work on your stony qualities  
and become resplendent like the ruby.  
Practice self-denial and accept difficulty.  
Always see infinite life in letting the  
self die.  
Your stoniness will decrease;  
your ruby nature will grow.  
The signs of self-existence will leave  
your body,  
and ecstasy will take you over. (HELMINSKI, 2008, pp. 239–242).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> *Mathnawi*, V, pp. 2025–34, pp. 2039–43

This poem draws a comparison between the stone and the ruby: the stone is unable to reflect the light and is filled with darkness, while the almost translucent ruby does not keep much of itself to reflect the light of the sun. The difference between the two is that the stone, which represents the people who prioritize their ego and personal self, are unable to see past their obstructive egos to enlightenment. However, people who have vanquished their ego and practice “self-denial” are similar to a ruby, or the true treasure. The ego is a person’s “own enemy” because Union and Oneness with God is impossible in duality, in other words, when one values the personal self. As seen in the analysis of the passages above, Sinan, like the ruby, does not highly regard his own position, does not seek praise for his work, and continues to toil for the empire because he is fulfilling the role God has given him as an architect. Meanwhile, Jahan at this point in the story is shadowed by his own insecurities, his envy, and most importantly his ego, which block the sun and fill him with darkness. For him to succeed and reach inner peace, he needs to burn his ego as recommended by Rumi in the following short poem, “Love’s Furnace”,

My soul is a furnace  
happy with the fire.  
Love, too, is a furnace,  
and ego its fuel. (HELMINSKI, 2008, p.139).<sup>10</sup>

“Love” and the “soul” are equated with a “furnace” that continuously needs fuel, “the ego”, to keep burning. A soul can only be at peace by allowing love to consume a person at the expense of the self; otherwise, it is not truly love. Jahan needs to burn his ego for his soul to survive and flourish without any obstacles. The distinction between the Sufi yearning for Union in Divine Love and the *ulema*’s fixation on literal Islamic scripture is also presented in *The Architect’s Apprentice*.

---

<sup>10</sup> *Mathnawi*, II, pp. 1376–77.

## Inner Knowledge and Blasphemy

During the fifteenth and sixteenth century, religious authorities heavily prosecuted Sufis who did not abide by the orthodox teachings of the *ulema* and spoke “blasphemous” thoughts about Union with God. These unorthodox Sufis provoked the masses to prioritize the Sufi path towards enlightenment instead of respecting the *ulema*, and this threat galvanized the authorities to eliminate such voices of heterodoxy. Sufis were permitted to practice in the Ottoman empire as long as they respected the boundaries assigned by the *ulema*.

In the novel, Shafak purposefully draws attention to Sufis to differentiate between their spiritual teachings and the orthodox teachings of the *ulema*. These passages clearly indicate that Shafak has chosen Sufi themes to be discussed, not merely spiritual beliefs. This is evident in the second part of the narrative when the Grand Mufti, the Chief Religious Officer in the empire, requests to ride Chota to the trial of a heretic. His request to ride the unique white elephant to the trial shows that the Grand Mufti wishes to feed his ego by attracting the attention of the people, and the supposed heretic criticizes this desire. The heretic’s name is “Leyli yet everyone called him Majnun<sup>11</sup> Shaykh” and he is eloquent in his sermons and knowledgeable in mystical Islam (p.73). He has gathered many followers, “both believers and doubters from all over the empire” but “[h]is teachings dazed, dismayed and disturbed the *ulema*.” He continuously challenges the religious authorities by saying that the “inner core of faith” supersedes Islamic strictures that were created to limit the thoughts of the masses (p.73). His disdain for the religious authority and popularity cannot be disregarded by the *ulema* in the Ottoman Empire, and thus he is tried for heresy.

---

<sup>11</sup> Majnun is an Arabic word which means someone who is mad or mentally unstable. In Sufi thought, it also refers to the person “who loves God with all his or her being” and who “certainly appears to be afflicted with some form of craziness” by others unaffected by Divine Love. (NASR, 2007, pp. 67–68).

During the trial, Majnun Shaykh answers the Grand Mufiti's questions with fundamental teachings of the Sufi faith such as God's presence in every person, the unnecessary fear of the Beloved, the similarity of all beings, and Union with God. These teachings are Sufi themes that are recurrent in Rumi's *Mathnawi*, and are part of the foundations of the Sufi doctrine. Shafak purposefully highlights the differences between the beliefs of the prominent religious authority at the time with a Sufi mystic to show the type of persecution that occurred to Sufis who challenged the authority and aimed for love and True Union with God.

When given a chance to repent, Majnun Shaykh answers: "I love the Beloved as the Beloved loves me. Why feel remorse for love? Surely there are other things to rue. Avarice. Ruthlessness. Deception. But love...ought not be regretted" (75). He refuses to apologize for his beliefs and his faith in the love of God. Instead, he expresses his concern about the more dominant sins of the empire such as greed, violence, and intrigues. Although his answers are rife with esoteric knowledge of Islam, these answers jeopardize the hold the orthodoxy have on the public, and so he is executed. He argues against the "rules of the common people" and that there is "no death", "no heaven to await", and "no hell to dread" (76). The line drawn between the Mufti and the Sufi is very clear. The Mufti stops at the rules and restrictions to know God fully, whereas the Sufi stops at nothing. He tries to immerse himself completely in his love for God, with no limitations and restrictions. Furthermore, Majnun here draws reference to the Sufi perspective of punishment and hell. According to Chittick (2004), hell is a creation of man's "own nature" where there is an "artificial equilibrium" with man as the "standard of measurement" (p. 84). Sufis do not believe that hell exists after death, but both heaven and hell are present in daily life depending on a person's mental state and decisions. Discounting the ultimate punishment of hell for sinners and the reward of heaven for the faithful can be dangerous in an empire

which follows Orthodox Islamic teachings. These thoughts needed to be banished, and so Majnun Shakyh was killed in hopes that his spiritual knowledge would die with him.

Rumi, in his poem "Two Kinds of Knowledge", prioritizes spiritual knowledge over all else,

The Master Imbues his Specialty  
Whatever knowledge the master  
is known to have,  
with its souls of his pupils are  
imbued:  
The theologian imbues with theology;  
the master of law with jurisprudence.  
The master who is absorbed in the Way  
will help the seeker become absorbed  
in God.  
Of all the things to know,  
the best preparation and provision on the day of death  
is the knowledge of spiritual poverty. (HELMINSKI, 2008, p.125).<sup>12</sup>

In this poem, three deductions can be made. First, the relationship between a master and his pupil is elemental in gaining knowledge about "theology", "jurisprudence" and the Sufi path, "the Way." Second, the "knowledge of spiritual poverty", the knowledge of the mystics, is superior to theology. Lastly, Rumi distinguishes between theology and jurisprudence that is "imbued" in the "souls" of students and mystical knowledge that cannot be taught. The master can "help the seeker become absorbed" but cannot provide the mystical knowledge for the student. What is interesting here also is that Rumi believes that knowledge is not gained by the mind, but by the soul. Afzal Iqbal (1974) compares this difference between spiritual enlightenment and religious knowledge according to Sufi thought. He states that individuals improve and enhance their "conventional knowledge" to feed their egos and become more popular and respected, not for the "sake of spiritual enlightenment" (p.37). On the other hand, the attempt to advance in spiritual knowledge is something done in private, without others' admiration, and is culminated with the actual

---

<sup>12</sup> *Mathnawi*, I, pp. 2829-34.

Truth. This can explain why Rumi continuously prioritizes spiritual knowledge over conventional knowledge.

In this book, Shafak refers to Sufi mystics and their relationships with the religious authorities of the times. This trial emphasizes the conflict between Orthodox Islam and the more spiritual Sufis that disregard worldly attachments to follow the path towards inner peace that can be found, according to Shafak, at the center of the universe.

## The Center of the Universe

Shafak begins the narrative with a tale about those who have found the “Centre of the Universe” but have forgotten what it is. Jahan gradually realizes that there is something deeper to the world around him, but even with Sinan’s guidance, he cannot seem to understand the concept fully. His journey to discover this center brings him closer with each experience until he reaches a complete state of awareness at the end of the novel. This journey is similar to the Sufi journey Knysh (2000) describes. He states that all people “aspire toward their creator” and this is symbolized in trees that grow from a “dark soil” towards the sun (p. 160). Like the trees, people begin in darkness and struggle to reach higher towards the light. The “centre of the universe” here symbolizes an internal state that opens peoples’ eyes to the world and finally see things as they are, without perceptions and personal bias. It is only then that a person will be able to reach inner peace.

The first time Sinan mentions the idea of the “centre of the universe” to Jahan is when Sultan Suleyman threatens his architect with imprisonment if the requested mosque is not built according to the set timetable. Sinan, trying to assuage Jahan’s fears, shares a secret with him,

‘Beneath every building we raise – it doesn’t matter whether it’s small or large – just imagine that below the foundations lies the centre of the universe. Then you will work with more care and love.’

Jahan pursed his lips. ‘I don’t understand what that means.’

'You will,' said Sinan. 'Architecture is a conversation with God. And nowhere does He speak more loudly than at the centre.' (p.146).

Sinan views the world as a manifestation of Divine Love and God's presence. Every construction that he builds contains in its core this dedication to God, this connection he terms the "centre of the universe." Because he acknowledges the Divine presence in all things, Sinan treats all people and objects reverently. As is customary, Jahan is at first confused and does not comprehend the concept of the "centre of the universe." His repeated bewilderment in face of Sufi truths indicates that he might be of the selected few who have encountered the Truth, but have forgotten its essential nature. Gradually, Jahan does begin to understand the teachings Sinan has cautiously taught him.

Once the construction of the Suleimaniye mosque is complete, Jahan reaches a state of bewildered rapture while regarding the dome that combines the earth with the sky. Time stood still, and Jahan felt like he has unconsciously stepped "closer to the centre of the universe" (p.158). He describes his elation in the following,

Alone in the mosque, only a dot on this vast expanse, Jahan could think only of the world as an enormous building site. While the master and the apprentices had been raising the mosque, the universe had been constructing their fate. Never before had he thought of God as an architect. Christians, Jews, Muslims, Zoroastrians and people of myriad faiths and creeds lived under the same invisible dome. For the eye that could see, architecture was everywhere. (p.158).

Here Jahan understands three truths about his surroundings. First, he realizes that he is insignificant in comparison to the rest of the world around him, a mere dot in the cosmos. This shows that he is able to erase the values he places on himself as an individual. Second, God is always busy, constructing, and designing the fates of others. Furthermore, he sees how people of different faiths and beliefs can live in peaceful unity. These truths bring him closer to the center of the universe and allow him to truly appreciate the beauty around him in all its elements. He draws a comparison between the colors, the sounds, and details of the mosque to the universe, and he realizes that all human beings are

connected and designed by a higher being, just like an architect. In this scene, time no longer has a meaning as he is completely absorbed in the moment. This, of course, will bring him closer to the center of the universe, which is earlier described as seeing true beauty in all its forms.

While speaking to a bookstore owner in Pera, Simeon, Jahan is forced to question his own beliefs. Simeon asks Jahan if he speaks to God, and Jahan admits that he prays and speaks to his elephant. Unsatisfied with Jahan's response, Simeon concludes that Jahan is a "kind soul" with a "confused" mind who has not located the "centre of [his] heart yet" (p.163). Here Jahan and the bookstore owner, Simeon, raise two topics related to Sufism. The first is that prayer should be from the heart, not necessarily a formal prayer. The second point is that a person's enlightenment is noticeable for men who have expanded knowledge. Because of his own spiritual enlightenment, Simeon perceives that Jahan is still confused and has not reached the end of his spiritual journey for the Ultimate Truth.

Jahan's inner peace, in the end, is tied to what is closest to his heart, Chota. When he lays his beloved elephant to rest along with his tusk, he senses Chota's serenity and finally realizes the harmony of the universe,

He was part of everything and everything was part of him. So this was it, he thought. Centre of the universe was neither in the East nor in the West. It was where one surrendered to love. Sometimes it was where one buried a loved one. (p.401).

Though lonely without his elephant, Jahan allows the intense emotion of love instead of despair to overcome him at the memory of Chota. This overwhelming feeling of love brings about a sense of calmness that unites him with the entire universe. He understands that everything is connected and that the center of the universe that he has been searching for all along is within him. It was waiting for a moment of true self-acceptance and love to reveal itself to Jahan. Mehrad Golkhosravi (2004), in an article about Divine Love in the *Mathnawi*, explains that Rumi recurrently characterizes God as the "source of love and



affection in the human heart” (p.2). By searching for the ultimate experience of “self-realization” in Divine Love, a person can subsist eternally within the “Supreme Being” (p.2). This shows that all manifestations of love are strings connecting to Divine Love, and when individuals gain inner knowledge and lose self-awareness, they become closer to the Union with God.

Rumi, in his *Mathnawi*, draws attention to the concept of the center of the universe existing within a person. Two poems have been selected that clearly refer to the deeper meaning within a person’s consciousness:

(Ever)<sup>13</sup> since the bowl, (which is) the bodily form, fell from the roof, there has rolled  
before my (inward) eye (the reality denoted by the words) ‘Everything that is (destined) to come shall come.’  
I look on the unripe grape, and I see the wine clearly; I look on nonentity, and I see the entity clearly.  
I look on the inmost consciousness, and I see a universe hidden, (with) Adam and Eve not (yet) arisen from the world. (NICHOLSON, 1930, p.188).<sup>14</sup>

In this poem, Rumi describes that ever since he has realized the peripheral existence of the body, his inner eye has awakened to reality. He is able to see what is destined to occur such as the “unripe grape” becoming wine. Here Rumi differentiates between “look” and “see” where “look” implies viewing the outer appearance of an object, while “see” is the gaze that delves deep within. In addition, “nonentity” is the outer appearance of the object that is meaningless, while the “entity” is the true substance of any being. Since Rumi has reached a higher state of awareness, he is able to look beyond a person’s “consciousness” to see the “universe hidden” where time and space are meaningless and Adam and Eve

---

13 In his introduction to his translation of the *Mathnawi*, Nicholson (1925) explains that he has translated the “literal sense of the word” without any metaphorical or mystical interpretation (p.3). However, when he sensed that even the literal meaning would be unclear to the reader, he added certain words in parenthesis for clarification.

14 *Mathnawi*, III, pp. 4540–43.

have not appeared yet. This poem shows, like Jahan's journey, that there is a hidden universe within all beings, but the seeker needs to learn how to "see" beyond appearances to the Truth.

In the fifth volume of the *Mathnawi*, Rumi seems to be reprimanding humanity for seeking knowledge in objects when the fountain of wisdom is within:

Man is the substance, and the celestial sphere is his accident; all things are (like) a branch or the step of a ladder: he is the object.  
O thou to whom reason and foresight and intelligence are slaves, how art thou selling thyself so cheaply?  
Service to thee is imposed on all existence as a duty: how should a substance beg for help from an accident?  
Thou seekest knowledge from books—oh, ridiculous! Thou seekest pleasure from halwá (sweetmeats)—  
oh, ridiculous!  
Thou art the sea of knowledge hidden in a dewdrop; thou art the universe hidden in a body three ells long. (NICHOLSON, 1933, p.131)<sup>15</sup>

Rumi specifies here that human existence supersedes any other being or object in the universe, including the "celestial sphere" or the Earth. Rumi rebukes those who are unaware of their value and reach for knowledge and intelligence outside of themselves. Rumi is bewildered how the "substance", the most important being, asks for assistance from an object that was created to serve. Knowledge and pleasure should not be sought from material objects such as "books" or sweets, since the entire universe exists within each person like "a sea of knowledge hidden in a dewdrop." In the novel, Jahan continues to search for the "centre of the universe" in places, and it is only at the end that he becomes aware of this inner peace and knowledge concealed inside him. This concept of inner knowledge is evident in the selected poems of Rumi, and it shows how Jahan's journey can be compared to a Sufi journey towards enlightenment.

---

<sup>15</sup> *Mathnawi*, V, pp. 3575–79.

## Conclusion

Based on the analysis of the selected passages from *The Architect's Apprentice* and the thematic comparisons to selections from Rumi's *Mathnawi*, it can be concluded that Shafak focuses on five Sufi motifs in the novel. These themes include the longing for Truth, inner fulfillment or restlessness, ego and materialism as obstacles to enlightenment, the difference between literal knowledge and spiritual knowledge, and finally, culminating in the Truth found at the center of the universe.

By using these Sufi themes, Shafak is able to show how Sufism can allow a person to maintain a state of inner stillness no matter what the external conflicts are. Furthermore, she presents the restrictions on Sufis who defended the Truth and the religion of love. Through the characters of Sinan and Jahan, Shafak is able to transcend the physical aspects of architecture and give the constructed space deeper meaning. Sinan, especially when constructing his mosques, uses his knowledge of the form, aesthetics, and atmosphere to build these otherworldly spaces. Jahan purposefully listens and attunes himself to the energy of the places he helps build, and he continues to attempt a connection between himself and the architecture. Only when Jahan sheds his ego is he able to discover that the center of the universe is not in a specific place, but has been within himself all along. It seems that Shafak's purpose is clear in the last paragraph while describing the Taj Mahal through the eyes of Jahan:

The four borders of the Taj Mahal are designed to be identical, as if there were a mirror situated on one side, though one can never tell on which one. Stone reflected in the water. God reflected in human beings. Love reflected in heartbreak. Truth reflected in stories. We live, toil and die under the same invisible dome. Rich and poor, Mohammedan and baptized, free and slave, man and woman, Sultan and mahmout, master and apprentice...I have come to believe that if there is one shape that reaches out to all of us, it is the dome. That is where all the distinctions disappear and every single sound, whether joy or sorrow, merges into one huge silence of all-encompassing love. (pp. 451–452).

At the end of the novel, Jahan reaches the level of enlightenment aspired by Sufis. From this passage, several Sufi concepts are apparent. First, the world is a constant balance of opposites. Second, all people, despite their gender, status, and religion, all are equal in the eyes of God. Most importantly, when immersing oneself in the love of the universe, all differences vanish, and time and place become meaningless. In this narrative, spiritual knowledge, as Hill et al. (2000) states, is not instinctive, and Jahan struggles to understand and identify the Ultimate Truth along his spiritual journey. In the end, only by delving into the sea of innermost consciousness with ego as the fuel is he able to discover love in the center of the universe.

## References

- CHITTICK, William C. *The Sufi Doctrine of Rumi*. Bloomington: World Wisdom, 2005.
- \_\_\_\_\_. *The Sufi Path of Love: The Spiritual Teachings of Rumi*. New York: State University of New York Press, 1983.
- DURSTELLER, Eric R. The Bailo in Constantinople: Crisis and career in Venice's early modern diplomatic corps. *Mediterranean Historical Review*. v. 16, n. 2, p. 1–30, 2001 doi: 10.1080/714004583
- GLEAVE, Rob. Ulema. In: MARTIN, Richard, C. (ed.) *Encyclopedia of Islam and the Muslim World*. New York: Macmillan Reference USA, 2004, p. 703–705.
- GOLKHOSRAVI, Mehrad. 'Panentheistic' view of divine love in man and nature: A comparative study in Whitman's *Leaves of Grass* and Maulana Jalal al-Din Rumi's *Mathnawi*. "MA Thesis, University of Barcelona, 2004.
- HELMINSKI, Kabir, ed. *The Pocket Rumi*. Boulder: Shambhala Publications, 2008.
- HILL, P. C., PARGAMENT, K. I., HOOD, R. W., MCCULLOUGH, M. E., SWYERS, J. P., LARSON, D. B., & ZINNBAUER, B. J. Conceptualizing religion and spirituality: Points of commonality, points of departure. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, v.30, n.1, p.51–77, 2001. doi: <https://doi.org/10.1111/1468-5914.00119>
- HOZHABROSSADAT, Sepideh. Sacrificing the bull: Conceptualisations of fanā (spiritual death) in Rumi's *Mathnawi*. *International Journal of English and Literature*, v. 9, n.2, p. 10–17, 2018. doi: 10.5897/IJEL2018.1152.
- IQBAL, Afzal. *The Impact of Mowlana Jalaluddin Rumi on Islamic Culture*. Tehran: RCD Cultural Institute, 1974.
- KNYSH, Alexander. *Islamic Mysticism: A Short History*. Boston: Brill, 2000.
- NASR, Seyyed Hossein. *The Garden of Truth: The Vision and Promise of Sufism, Islam's Mystic Tradition*. New York: Harper One, 2007.
- NECIPOĞLU, Gülru. Challenging the past: Sinan and the competitive discourse of early Modern Islamic Architecture. *Muqarnas* (Essays in Honor of Oleg Grabar), v.10, 169–180, 1993. Available at <<https://www.jstor.org/stable/1523183>>
- NICHOLSON, Reynold A., translator. *The Mathnawi' of Jalālu'd-dīn Rūmī*. vols. I, II. Cambridge: Cambridge University Press, 1925. 6 vols.

\_\_\_\_\_. translator. *The Mathnawi' of Jalālu'd-dīn Rūmī*. vols. III, IV. Cambridge: Cambridge University Press, 1930. 6 vols.

\_\_\_\_\_. translator. *The Mathnawi' of Jalālu'd-dīn Rūmī*. vols. V, VI. Cambridge: Cambridge University Press, 1933. 6 vols.

RABB, Péter. "We are all servants here!" Mimar Sinan – architect of the Ottoman Empire. *Periodica Polytechnica*, v. 44, n.1, p. 17–37, 2013. Available at <<http://www.pp.bme.hu/ar/article/view/7444>>.

SAOUD, R. (2007, June). Sinan: A Great Ottoman Architect and Urban Designer. *Foundation for Science, Technology and Civilisation*, p. 1–15, 2007. Available at <[http://www.muslimheritage.com/uploads/Mimar\\_Sinan\\_Great\\_Ottoman\\_Architect.pdf](http://www.muslimheritage.com/uploads/Mimar_Sinan_Great_Ottoman_Architect.pdf)>

SAFAVI, Seyed G., & WEIGHTMAN, Simon. *Rumi's Mystical Design: Reading the Mathnawi Book One*. Albany: State University of New York Press, 2009.

SCHIMMEL, A. *As Through a Veil: Mystical Poetry in Islam*. Colombia: Colombia University Press, 1983.

\_\_\_\_\_. *The Triumphal Sun: A Study of the Works of Jalaloddin Rumi*. New York: State University of New York Press, 1993.

SHAFK, Elif. Interview by Berliner Zeitung. I like being several people. *Sign and Sight*, 11 July 2005. Available at <<http://www.signandsight.com/features/252.html>. Accessed 6 Oct. 2019.>

\_\_\_\_\_. Migrations: A Meridians interview with Elif Shafak Myriam J. A. Chancy. Indiana University Press, p. 55–85, 2003. <http://www.jstor.org/stable/40338823>.

\_\_\_\_\_. *The Architect's Apprentice*. London: Penguin Books, 2015.

---

Exercícios espirituais e poesia cortesã

Spiritual exercises and courtesan poetry

---

Eduardo Guerreiro Brito Losso

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.  
[edugbl@msn.com](mailto:edugbl@msn.com)

Lucas Bento Pugliesi

Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo.  
[lbentopugliesi@gmail.com](mailto:lbentopugliesi@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-5050-0957>  
<https://orcid.org/0000-0002-7928-9745>

Recebido em: 20/10/2020  
Aceito para publicação em: 21/08/2020

---

## Resumo

Este artigo propõe ler conjuntamente certas técnicas de representação da poesia cortesã ibérica dos séculos XVI e XVII à luz da prática dos “exercícios espirituais”, conforme estudada por Pierre Hadot. A partir do exame da “redescoberta dos gregos” nas cortes europeias da Idade Moderna, almeja-se evidenciar que algumas das concepções gregas mapeadas por Hadot são reativadas, em especial no contexto neoplatônico florentino, e como, enquanto hipótese de trabalho, tornam-se legíveis tópicos de invenção do *éthos*, que perpassam os diversos gêneros poéticos, entendidas como a proposição de elementos verossímeis morais que se conectariam aos “cuidados de si” helênicos.

**Palavras-chave:** Antigo Regime. Poesia seiscentista. Neoplatonismo. Exercícios espirituais.

---

## Abstract

*This paper aims to analyze certain depiction techniques of the Iberian Courtesan poetry from the XVI and XVII centuries along the lines of the practice of “spiritual exercises”, as was studied by Pierre Hadot. From the examination of the “rediscovery of greeks” in Modern Age European courts, it aims to highlight that some Greek conceptions mapped by Hadot were reactivated, in particular during the neoplatonic florentine context, and as such, as a working hypothesis, became a legible topic of the invention of an ethos, which permeates the various poetic genres, understood as a proposal of credible morals that would connect to the hellenistic “care of oneself”.*

**Keywords:** Ancient Regimen. Seventeenth-century poetry. Neoplatonism. Spiritual Exercises.



Como é sabido, na *Poética* opera-se uma importante separação entre o *verossímil* e o *verdadeiro* que, como bem discute Hansen (2013, p. 18), é tomada muitas vezes como pedra angular sempre passível de repetição sem que se perceba os atritos e reescritas dos usos e desusos dessa distinção. De modo que, no próprio Aristóteles, a conceituação do *verossímil*, sempre lacunar na escrita das notas constitutivas do texto, parece colocar limitações à definição que minam sua aparente universalidade. Em tese, se a poesia é caracterizada por se fundar num conjunto de ações *necessárias* para o desenvolvimento do enredo (*mythos*) encenado faria pouco sentido salientar, dentro da abstração geral enunciada, um conjunto particular de *ações* cênicas que se incluem na mesma regra: “Por outro lado, é justa a censura quer ao irracional quer à perversidade, quando, sem ser necessário, se recorre ao irracional, como Eurípides em relação a Egeu, ou se usa a perversidade, como a de Menelau no *Orestes*.” (ARISTÓTELES, 2008, p. 103. 1461b). Neste caso, a função da passagem parece operar para enfatizar, salientando sorte de gradação, que exige de certas decisões, ou seja, de certos aspectos da imitação, uma justificativa mais intensa. Haveria assim ações mais *necessárias* do que outras.

A perversidade e o irracionalismo devem atentar à lógica da necessidade para os fins da verossimilhança, contudo, parece, pela construção elocutiva do próprio Aristóteles, que esses elementos, quando mal utilizados, produzem efeito particularmente infeliz. O que coloca em cena, claro, as contingências da própria invenção aristotélica, aspecto que ilumina uma passagem breve do mesmo trecho da *Poética*: “De forma geral, o impossível deve justificar-se em relação ou ao objetivo da poesia ou ao que é melhor ou à opinião comum” (ARISTÓTELES, 2008, p.103, 1461b). Três são os modos de justificação do impossível crível, um deles é o da *opinião comum*, de forma que Aristóteles implica a contingência do *destinatário* (a opinião comum) como aspecto fundante daquilo que é tomado como verossímil em palco. Mas o que interessa particularmente na passagem é precisamente a maneira pela qual o senso moral (a *endoxa*, a sensibilidade comum daquele

para quem se inventa a poesia) do público participa, ainda que indiretamente, dos critérios de organização da composição. Ou ainda, aquilo que há de impossível na poesia pode tornar-se crível frente à opinião comum pela via da comparação do “discurso efetuado com outro já existente, que é considerado *endoxon*, verdadeiro” (HANSEN, 2013, p. 24).

Assim, apesar da separação anti-platônica entre ocasiões díspares para a produção de discursos da *aletheia* (a verdade) e o do *eikos* (o provável), Aristóteles não renega à poesia uma relação com aquilo que é *endoxon*, as boas opiniões legitimadas, mesmo que não sejam propriamente falando, *filosofia* (e portanto, verdade). De modo que as imagens da poesia se justificam, mas não exclusivamente, a partir dos outros discursos entre os quais se localiza.

Esta associação entre discursos, tidos como verdadeiros, que constitui a dupla face da *imitação*, enquanto produção e emulação, foi inúmeras vezes redimensionada pelos leitores e detratores aristotélicos. Como discute Hansen, neste caso, o que se produz como efeito é uma *fides*, a boa fé persuasiva que concorda, em primeiro aspecto, que um tal discurso está bem constituído, ou bem *proporcionado* (HANSEN, 2013, p. 40). De maneira que esta *fides* está também convencionalizada em relação aos diferentes gêneros, circunstâncias, *éthe* e *pathé*, sem que se perca de vista, portanto, os usos mais ou menos reconhecíveis da silhueta daquilo que é *endoxon*, permitindo mesurar a reta racionalização das partes, sua medida. Em suma, um discurso verossímil nunca se encerra em si mesmo, mas ao contrário abre-se em relação aos outros em suas adjacências, a partir da compartilhada invenção dos *topoi*, isto é, lugares imaginários que sediam os argumentos da elocução (HANSEN, 2013, p. 28).

É este o movimento analítico que, portanto, permite Hansen relacionar a sátira atribuída à Gregório de Mattos e Guerra e os autos da Inquisição, não a partir de uma estrutura de causalidade, mas precisamente, tomando por base o paralelismo da reinvenção verossímil de um conjunto análogo de lugares argumentativos que produzem

a aparência de uma boa opinião moral circunscrita à Bahia católica do século XVII. Desta maneira, demonstra como duas intervenções discursivas distintas (poesia/auto da Inquisição) (re)produzem um mesmo conjunto de proposições imaginárias que regulam um determinado horizonte teológico-político. Por exemplo, o “negro” vicioso da sátira atribuída a Gregório de Mattos conecta-se, portanto, com o “mulato marinícola” de qual tomou notícia certo sujeito “entrevistado” pela Inquisição. A lógica implacável da representação apenas reafirma, pela elocução, um *provável*/já conhecido<sup>1</sup>.

A Inquisição, em sua teatralização de um julgamento, nunca descobre culpados e inocentes, mas sempre já repropõe uma culpa anterior, colando-a aos referentes tradicionalmente viciosos, do ponto de vista dessa *endoxa*, que devem ser expurgados do corpo místico (o “sujo de sangue”, o vulgar, o usurário, o pecador etc), a partir dos lugares comuns do gênero judicial como o *espaço do crime, as provas, testemunhas, motivações* (HANSEN, 2013, p. 30). Do mesmo modo, pelas mesmas tópicas a poesia opera corrigindo os vícios pela via do riso reparador ou do escárnio destruidor, a partir de seus próprios lugares e decoros.

Tendo estabelecido essas diretrizes metodológicas mínimas que guiam o olhar para estes textos, gostaria de propor o entrecruzamento entre dois campos discursivos, o propriamente filosófico, a partir daquilo que arqueologicamente, Pierre Hadot e Michel Foucault chamaram de *técnicas de si (tekhnē tou biou)*, e aquele da poesia. Isto implicaria rastrear dois movimentos. Em primeiro lugar, observar a pertinência que as técnicas de si possam ter tido durante a Idade Moderna e, em segundo lugar, meditar acerca da invenção de tipos morais, sedimentados no período enquanto convencionados pela *opinião comum* e que, portanto, possam ter participado do elenco da invenção poética.

---

<sup>1</sup> Sobre o tema, ver o Capítulo III – “A proporção do Monstro” Em HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. 2ª Ed. – São Paulo: Ateliê/Unicamp, 2004.

Estas ponderações me parecem importantes para evadir os usuais esquemas que positivariam a psicologia desses autores, o que permitiria inferir, por exemplo, um “Camões neoplatônico”, ou seja, um Camões comprometido com a ética neoplatônica, convertido de corpo e alma. Contra isso, sem desprestigiar o âmbito da *tekhné rhetoriké* na produção/emulação poética, proporia pensar como certas técnicas do cuidado de si greco-latinas reaparecem na poesia precisamente como variações a partir da opinião comum da conveniência particular das cortes quinhentistas ou seiscentistas.

Mas ao que efetivamente me refiro com “cuidados de si”? A partir dos trabalhos do helenista e filósofo Pierre Hadot, tornou-se possível revisitar os gregos, em especial a filosofia grega, a partir de um viés erodido pela história da filosofia. Contra a concepção usual, para Hadot a filosofia antiga não se fundaria, exclusivamente, enquanto um discurso sobre o verdadeiro (*alētheia*), oponível à modalidade do “falso”. Para o autor, esse equívoco poderia ser debitado a um momento de corte na história do pensamento quando, a partir da escolástica, a teologia, enquanto ciência maior, passou a dominar o campo tanto dos saberes quanto das práticas que permitiriam o caminho salvífico, em acordo à escatologia cristã. À filosofia, por outro lado, caberia o domínio vestal do ensino da dialética e da lógica, isto é, dos saberes discursivos que permitiriam o desenvolvimento das ciências superiores (HADOT, 2014, p. 65). É reconhecível aqui a separação tomística entre a reta razão das coisas conhecíveis e a reta razão das coisas agíveis. A *prudência*, enquanto virtude sintética no pensamento tomístico, efetuará a ponte entre o conhecimento geral, cultivado a partir da experiência e a educação, e as conformações particulares que se apresentam à ponderação individual para que, munido da *reta razão*, o sujeito possa se aconselhar consigo e discernir o curso mais provável para a ação justa<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Ver sobre isso a Questão 47 da segunda parte da Suma Teológica, em AQUINO, Tomás. A Prudência: a virtude da decisão certa. Trad: Jean Lauand. 1ª Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

Segundo o filósofo francês, essa separação tomística contaminaria a história da filosofia, em especial o modo pelo qual os filósofos modernos se reconheceriam, entendendo, portanto, o liame de um saber-especulativo, por mais das vezes, desvinculado de qualquer prática efetiva. Mas, ao contrário:

A verdadeira filosofia, portanto, na Antiguidade, é exercício espiritual. As teorias filosóficas são ou explicitamente postas a serviço da prática espiritual, como é caso no estoicismo e epicurismo, ou tomadas como objetos de exercícios espirituais, isto é, de uma prática de vida contemplativa que é ela própria, em última instância, nada além de um exercício espiritual” (HADOT, 2014, p. 59).

Isso implicaria pensar que, seguindo uma distinção grega, o discurso teórico não estaria desvinculado de uma prática, o que implica para a filosofia, como propõe Hadot, a informação de um modo de viver. É por esta via que o helenista se defronta com a aparente “assistemática” que reiteradamente surpreende os modernos comentadores das obras antigas: tendo em vista o horizonte da *práxis*, por vezes, os escritos filosóficos se codificaram tendo como fim a condução do leitor/interlocutor a determinado curso de ação. Esta filosofia não estaria apenas preocupada em desbastar a verdade de um *logos* desencarnado e coerente consigo, desconhecendo assim a preocupação moderna (sobretudo formulada durante o momento da filosofia clássica alemã) com a conceituação da filosofia *enquanto* sistema.

Para Michel Foucault, em diálogo aberto com o pensamento de Hadot, as marcas dos exercícios espirituais na filosofia antiga se desdobrariam em duas frentes, o *conhecimento de si*, que parece delinear a exploração platônica acerca da lógica da reminiscência – conforme a glosada fórmula do *Primeiro Alcibíades*, *conhecer-se* é olhar no espelho divino (FOUCAULT, 2006, p. 63) –, e o dos *cuidados de si*, que corresponderiam mais de perto às técnicas de austeridade, concentração, leitura etc. Estas estão identificadas aos fazeres estoicos, epicuristas e, em certa medida, cínicos (FOUCAULT, 2006, p. 142).

Em ambos os casos, estaria em jogo nessa leitura da filosofia antiga um foco maior nas práticas *ascéticas*, isto é, no conjunto de exercícios preparatórios que permitiria aos indivíduos, praticantes da filosofia, realizar uma operação de transformação subjetiva, capaz de colocá-los em disposição distinta diante da *verdade*. Para ambos os autores, a filosofia antiga não trataria meramente de apresentar uma verdade, mas também de fornecer os meios *técnicos* pelos quais um sujeito poderia se colocar diante desta. Muito mais do que uma exposição do *logos*, poderíamos pensar em uma *conversão* ao *logos*, o que estaria na base da fundamental questão helênica da *psicagogia*, a condução das almas, em sentido muito estrito.

De modo que os exercícios espirituais, para Hadot, são em larga medida resposta às formulações platônicas que, em diversas passagens, já anunciam as práticas, então ampliadas e discutidas nas escolas que as sucederam. Neste âmbito se pode pois entender o gênero “diálogo”. O diálogo em si, enquanto invenção, implica precisamente a dimensão do exercício na medida em que reivindica, necessariamente, do indivíduo uma *disposição*. De onde se infere o modo pelo qual o interlocutor do diálogo deve se posicionar, assumindo agenciamento. Tendo em vista o foco na transformação sucessiva dos estados do interlocutor, entende-se a forma dialógica não como o método mais eficiente de exposição de uma verdade, mas ao contrário, como gênero que se funda na *presentificação* (para usar uma categoria retórica aristotélica) do caminho que permite percorrê-la (HADOT, 2014, p. 43). O que bem anota Hadot é a dimensão dialética do diálogo, que não apenas elabora o abstrato, mas precisa necessariamente lidar com o concreto, isto é, com as circunstâncias ficcionais do enunciado, com o corpo presente, com a disposição do interlocutor. Conforme sintetiza “todo exercício dialético, precisamente porque é submissão às exigências do logos, exercício do pensamento puro, desvia a alma do sensível e lhe permite se converter para o Bem. É um itinerário do espírito em direção ao divino” (HADOT, 2014, p. 43–44).

E é portanto este âmbito prático da filosofia antiga que seria assimilado e substituído, no período posterior ao Concílio de Latrão (1213), pela pastoral cristã, pela prática da confissão e outros fazeres constitutivos de um cabedal mais amplo de tecnologias da conversão e produção de subjetividade, para o qual não haveria espaço de discussão no presente momento. Mesmo diante deste corte, mapeado por Hadot, faz-se necessário salientar que o próprio cristianismo primitivo, ao menos no que tange os primados platonizantes dos primeiros padres, como Clemente de Alexandria, Orígenes e o movimento monástico dos séculos II a IV, organizaria seu conjunto de prerrogativas teológico-ascéticas a partir da reinterpretação e do diálogo cerrado com as escolas helênicas pregressas.

De fato, para este conjunto de autores (que, como especifica Hadot, não é constitutivo de uma linha hegemônica dentro do pensamento teológico), seu fazer corresponderia, precisamente, a uma *filosofia* neste sentido grego em questão (HADOT, 2014, p. 70). Nas palavras do autor, aquilo que “se encontra disperso e fragmentado na filosofia grega está sintetizado e sistematizado na filosofia cristã. Para eles, os filósofos gregos possuíram apenas parcelas do Logos, mas os cristãos estão de posse do próprio Logos encarnado em Jesus Cristo” (HADOT, 2014, p. 70).

Por outro lado, Foucault já enxergaria com olhos menos benevolentes a apropriação cristã do aparato grego dos exercícios espirituais, entendendo que já no monasticismo dos padres do deserto (como Evágrio Pôntico e Cassiano), a austeridade estoica (como os regimes de alternância que preveriam a privação do sono e do alimento como formas de preparar o organismo para o inexorável jugo do destino), ou a estrutura dual do mestre-discípulo (presente em todas as escolas gregas) passaria por uma transvaloração que não mais atuaria tendo como prerrogativa o elevar aos estados de *autonomia* e *autarquia*, comuns à filosofia grega, mas ao contrário, em vias de produzir tecnologias de submissão e dominação. Nas palavras do filósofo:

Temos portanto, a partir do século IV, transferência no interior das instituições monásticas de um certo número das técnicas fundamentais da vida filosófica antiga para o cristianismo. Mas essa transferência de técnicas, em particular da técnica da direção, não se efetua sem que se tenha, essencialmente em torno da relação de obediência, uma verdadeira inversão de todos os efeitos produzidos por essa técnica. Em outras palavras, o procedimento da direção, a técnica da direção se inscreve agora num dispositivo geral, ou se preferirem, numa tecnologia da direção que altera e inverte todos os seus efeitos. (FOUCAULT, 2018, p. 249).

De todo modo, quer concorde-se com a visão de Foucault ou com a de Hadot, pode-se inferir como a partir da instituição cristã se efetua um processo de progressivo “sequestro” da filosofia grega em nome da *filosofia* do verbo encarnado, em vias de produzir um inequívoco apagamento que culminará na eliminação da *askesis* enquanto parte fundamental da prática filosófica grega. Isso posto, para pensar os rastros dos exercícios espirituais na Idade Moderna, penso que dois caminhos mais evidentes se mostram. O primeiro diria respeito a estudar a sempre atritada e interessada reinterpretação destes códigos a partir tanto dos escritos dos primeiros padres, quanto do modo pelo qual essas *autoridades* teológicas foram lidas e discutidas, em algo que conformaria uma “história da espiritualidade” dentro do cristianismo que, no âmbito moderno, teriam representação destacada, por exemplo, na seminal obra *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola, que não só reavalia o legado ascético grego, como performativamente o coloca a serviço de uma nova prática da fé que teria impacto incomensurável no mundo cristão dos séculos seguintes.

O segundo caminho, que tentarei explorar aqui em medida econômica, implicaria pensar como a sempre referida “chegada dos gregos” às cortes europeias da assim chamada “Alta Idade Moderna” acarretaria um processo de redescoberta da matriz dessa particular forma de *askesis*<sup>3</sup>, o que possivelmente traria impactos na circulação de ideias,

---

3 Conforme redimensiona Hadot, contra a equivocidade que este termo pode comportar para nós, modernos, a *askesis* diria respeito ao cultivo de si, ou a uma cultura de si (como defenderia Foucault), que se realizaria mediante uma série de exercícios, como a atenção (*prosochê*), o domínio das paixões por intermédio da



seja no âmbito propriamente filosófico, seja no âmbito do verossímil regulada pela arte oratória em sua proposição de modelos morais. Para tanto, proponho um breve recuo ao gênero diálogo, conforme cultivado pelo neoplatonismo florentino para que se torne possível delinear os possíveis usos e apropriações da psicagogia grega.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que, a despeito de alguns de seus críticos coevos, o neoplatonismo dos séculos XV e XVI em larga medida intentou efetuar uma síntese harmoniosa tanto entre a filosofia grega e a ortodoxia teológica cristã, quanto entre as próprias correntes díspares do pensamento grego. De fato, nos meandros específicos da enunciação neoplatônica, pode-se pensar como a figura de Gemistos Pléton (1355–1452), fundamental para impulsionar o renovado interesse pela *práxis* neoplatônica, colocou-se sobretudo contrariamente a certas proposições escolásticas, aspecto que revela como inescapável o pensar do retorno aos gregos como marcado por uma apropriação sempre em tensão com um presente muito vívido no que toca os debates teológicos da Idade Média tardia. Com isso, evidencia-se melhor que as obras de um Marsílio Ficino (1433–1499), ou de um Leão Hebreu (1460–1530), constituem sistemas filosóficos fechados, por um lado, mas, por outro, também se abrem a necessárias barganhas que permitam inventar harmonias entre contrários, de modo a tornar palatável propostas por vezes radicais que, em alguma medida, poderiam ser lidas como dissonantes de um pensamento hegemônico. Para tanto, os diálogos de Ficino, Leão Hebreu, e depois de um Baldassare Castiglione (1478–1529) ou de um Pietro Bembo (1470–1547), estruturam-se a partir de uma complexa e multifacetada técnica de produção enunciativa, adequada à conveniência e ao decoro, aproximando-se, por um lado, da proposta utópica da república florentina defendida pelo patrono Cosme de Médici,

---

razão (*enkrateia*), as meditações (*meletai*) seja de ditos ou escritos das grandes autoridades, assim como a audição (*akroasis*) e a leitura (HADOT, 2014, p. 25). Aqui, portanto, *askesis* não diz respeito a uma fábula mística da vida elevadíssima do santo (que em muito, seria tributária desta compreensão anterior), mas de um conjunto de regras de vida (sejam os mandamentos cristãos, ou os dogmas das escolas filosóficas) que permitiriam ao seu praticante, o estado de beatitude ou graça, preparando o sujeito para a morte.

e por outro, do conjunto de prováveis do cristianismo que marcaria os limites de uma *opinião comum*, para situar aristotelicamente. Em vias de atentar, pois, aos possíveis rastros dessas apropriações, proponho ler comparativamente dois momentos do neoplatonismo, a ver, o *Comentário ao Banquete* de Marsílio Ficino, e o segundo dos *Diálogos do Amor* de Leão Hebreu.

No “Primeiro discurso” do *Comentário ao Banquete*, Ficino dispõe a moldura que sustentará a exposição em seu escrito, isto é, uma ocasião declarada de ressurreição do simpósio platônico, assimilando cada um dos convidados da casa de Lorenzo de Médici a suas contrapartes, os oradores imortalizados n’ *O banquete*. Como marca da composição dos discursos laudatórios das personagens de Ficino, infere-se uma invenção que funda seus argumentos na lógica da não-contradição, de onde se extrai o efeito de “coerência”, muitas vezes lendo-se alegoricamente o conteúdo das falas de Pausânias, Eríximaco e companhia, em vias de encontrar ali, encapsulados, os elementos da metafísica mais reconhecidamente platônica.

A proposta dos discursos, nesse sentido, volta-se a uma complexa dialética entre o amor e a beleza que, invariavelmente, implicará em uma espiral de posições subjetivas, tradutoras dos diferentes graus de perfeição ontológica. Isso se entrevê pela definição etimológica que Ficino dá à noção de “mundo”, como o termo que une o conjunto das ideias (eternas) e formas (que informam a matéria), entendido como “cosmos” que em grego significaria “ornamento” (FICINO, 2001, p. 12). E é portanto este ornamento que não se confunde com o próprio Deus, mas constitui o mais alto grau do conhecível, que doa a “graça” ao mundo, “atrai e conduz uma mente antes disforme a uma mente bela” (FICINO, 2001, p. 12). O argumento em nada se distancia do platônico, entendendo o amor como aquilo que está entre a sabedoria e a ignorância; entre o não-ser e o ser. Mas é justamente essa repetição que permite entrever a ascese neoplatônica que coloca toda a tônica de sua

formulação não na razão especulativa escolástica, mas no amor enquanto motor capaz de aproximar o sujeito do ornamento (da beleza), transformando-o no processo.

O amor é, portanto, um coeficiente ontológico que garante o próprio funcionamento da máquina do mundo, na medida em que permite ligar o múltiplo ao Uno, à criação ao Criador, ainda que a conjunção completa pareça teologicamente excluída. Sob o influxo da escatologia cristã, a reunião completa com Deus não é possível, de modo que o mais longe que se pode efetivamente chegar é ao ornamento, de maneira que se delineia uma dissociação cristã em relação ao pensamento de Platão, entre Verdade e Beleza. Para Ficino, a Beleza seria algo como uma conformação “cósmica” (ou seja, angélica, que não se confunde com o próprio Uno, apesar de sua natureza também incorpórea) que permite, pela via do amor, convocar os exilados de volta à pátria. Ou seja é da Beleza, enquanto emanção de Deus, que se espraiam os raios que “raptam”, no vocabulário de Ficino, a mente humana, colocando-a na esteira da Verdade.

Com isso, na ontologia do desejo de Ficino, se segue que “o ímpeto do amante não se apaga pela visada ou pelo toque de nenhum corpo. Pois não se deseja este corpo ou aquele, senão que se admira, deseja e contempla, com estupor, o esplendor da majestade divina que se reflete nos corpos” (FICINO, 2001, p. 36). É a insaciabilidade do desejo que permite que os sujeitos atravessem a carne em direção ao divino, porque a fome pela beleza não pode se saciar com as diferentes próteses que ocupam seu lugar. Daqui se pode extrair uma primeira consequência ética, o sujeito amoroso de Ficino se define pelo negativo, nada o constitui, na medida que o desejo não lhe é inato, mas desperta da experiência concreta do encontro com as emanações da beleza em seu aspecto particular.

Penso que se pode sintetizar a proposta ética de Ficino como uma tentativa de valorizar a conceituação do sujeito, portanto, pelo *negativo* como aquele que recebe a luz infusa Divina e se move em direção a ela. Move-se em sua direção, pois é a beleza que lhe falta, e é nesse percurso que se opera a transformação, do não-ser ao ser. O sujeito só

adquire substância ao introjetar um “interior” que está fora dele. Algo que se esclarece na dialética entre amante–amado. Na ética de Ficino, o amado deve retornar o amor do amante, pois ao não retornar, priva o amante da sua própria substância (FICINO, 2001, p. 43). Em vias de se estabelecer uma necessária, e não estranha aos leitores de Platão, relação entre o amor e a morte:

No amor recíproco há uma morte e duas ressurreições. Pois quem ama, morre em si uma vez, quando se abandona. Mas, logo revive no amado, quando este o acolhe com pensamento ardente. E também revive quando se reconhece, por fim, no amado e não mais duvida de que é amado [...] Pois ele que morreu uma vez, duas ressuscita, por uma vida, adquiriu duas, e por um se chegou a dois. (FICINO, 2001, p. 43–4, trad.livre)<sup>4</sup>

O amante é aquele que está disposto a morrer, a perder–se, para ressuscitar na substância do amado, trata–se de uma relação de reconhecimento, na qual se introjeta o outro como semelhante a si, conquistando–se no processo uma substância, de modo a tornar belo o próprio rosto, à semelhança do amado. Seguindo a assimilação platônica, do amor ao filósofo, entende–se pois a inalienável associação entre o amor e a morte. E neste terreno, entramos de modo inequívoco no âmbito dos exercícios espirituais, em estreita concordância às observações de Hadot: “O exercício espiritual de aprendizagem para a morte, que consiste em se separar do corpo, de seus desejos, de suas paixões, purifica a alma de todas as adições supérfluas, e basta praticá–lo para que a alma retorne à sua verdadeira natureza” (HADOT, 2014, p. 57). A passagem é precisa pois permite observar que este desejo é um desejo de purificação, portanto, que separa de si mesmo as representações equívocas da matéria, permitindo a reconexão com a forma. A morte torna–se um valor por conformar um mecanismo que habilita a possibilidade de saída da

---

4 No original: “En el amor recíproco hay una sola muerte y dos resurrecciones. Pues quien ama muere en sí una vez, cuando se abandona. Pero al instante revive en al amado, cuando el amado lo acoge con ardiente pensamiento. Y también revive cuando se reconoce por fin en el amado, y no duda ya de que es amado. [...] Pues el que ha muerto una vez, dos resucita, por una vida ha adquirido dos, y por uno se han conseguido dos” (FICINO, 2001, p. 43–44).

condição exilada, perfazendo o primeiro passo da dialética-amorosa. Os termos são familiares aos leitores de Camões, entendendo-se como o “amor é uma morte voluntária” (FICINO, 2001, p. 42).

Essa incompletude radical do sujeito carece pois de outra faculdade que não é simplesmente a razão e sim, a imaginação que possa, efetivamente, reconstituir por meios sensíveis aquilo que é sugerido pela inspiração de natureza divina. A imaginação, pois, deve mobilizar os artifícios retóricos da ampliação e presentificação para dar a conhecer a beleza inspirada, num movimento que vai do particular em direção ao universal. O amante, a todo momento, então, reconstrói a Beleza, conforme às limitações de sua mente, para pôr-se de acordo à suma Beleza que lhe inspira a ação.

O problema ético que então decorre dessa concepção diz respeito precisamente à *pureza* deste olhar, isto é, aos meios de assegurar que este olhar saiba reconstituir à beleza a partir da luz infusa e não se perca nos espelhos baixos da matéria. Questão traduzida por Ficino a partir da alegorese do mito de narciso que, por não se conhecer, apaixona-se pelo reflexo na superfície impura, a sombra da “beleza frágil do corpo, que corre como água” (FICINO, 2001, p. 179). Com este gesto, Narciso abandona-se, pois ao seguir o corpo, o espírito rebaixa-se, tendo em vista a referida insuficiência material para lidar com a angústia desejante do espírito.

Tal interpretação alegórica enraíza-se em um modelo de ascese, isto é, a figura de Sócrates que aparece como o ideal meditativo da busca do cuidado de si, como o anti-narciso, que, ao se conhecer, afasta-se da busca pelas sombras. Dada a centralidade da faculdade da “visão”, pois, nesse processo, não se espanta que o principal exercício recomendado por Ficino diga respeito portanto à uma educação do olhar. No capítulo XI do último discurso do referido *Comentário*, há uma passagem específica que é reconhecível aos leitores das técnicas de cuidado de si helênicas:

Deve-se acrescentar a esta purificação natural, também a prática de uma técnica muito atenciosa. Em primeiro lugar, temos de nos guardar de intentar

arrancar ou amputar as coisas que não estão ainda maduras e, desse modo, de correr o risco de cortar aquilo que podemos dissolver sem perigos. Deve-se interromper os costumes. E, sobretudo, ter cuidado para que nossos olhos não se encontrem com o dos amados. E se há algum defeito no espírito ou no corpo daquele, evocá-lo detidamente no espírito, e aplicar a este muitas, variadas e pesadas tarefas. Se deve ainda realizar sangria. Tomar vinho claro, e inclusive embriagar-se de vez em quando, para que evacuado o sangue velho, entre um sangue novo e um espírito novo. É importante fazer frequentemente exercícios até suar, por meio dos quais todos os poros se abrem e produzem a purificação [...] Lucrécio também aconselha a praticar a união carnal. (FICINO, 2001, p. 217).<sup>5</sup>

A citação é longa, mas me parece importante por engendrar-se quase como uma síntese, se quisermos, ou ainda, um inventário de diversas técnicas de cuidado de si elaboradas durante a antiguidade. A questão que norteia o capítulo diz respeito aos meios para depurar o amor, livrando-se do “amor vulgar”, isto é, o amor carnal (bestial, como chamaria Aristóteles), fruto, precisamente, de um olhar enganado pela matéria. Verifica-se, pois, a concepção do amor como *phármakon*, isto é, o mesmo amor que conduz à Verdade, pode também perder-se nos objetos e afastar o amante do caminho virtuoso. As práticas, portanto, constituem uma terapêutica que leva em conta, inclusive as reconhecíveis teorias gregas sobre a “fisiologia”, no que tange a mecânica dos fluídos dos humores, para pensar precisamente um *artificio* que permita reconduzir o olhar contaminado.

Em primeiro lugar, sugere-se que os maus hábitos não devem ser extirpados de uma vez, mas “homeopaticamente”, para evitar o adoecimento, preferindo-se começar por

---

<sup>5</sup> No original: “Se debe añadir a esta purificación natural, también la práctica de una técnica muy escrupulosa. En primer lugar, hemos de guardarnos de intentar arrancar o amputar las cosas que no están todavía maduras y de correr el riesgo de cortar aquello que podemos disolver sin peligro. Se debe interrumpir las costumbres. Y sobre todo tener cuidado de que nuestros ojos no se encuentren con los ojos amados. Y si hay algún defecto en el espíritu o en el cuerpo de aquél, evocarlo detenidamente en el espíritu, y aplicar el espíritu a muchas, variadas y pesadas tareas. Se debe sacar sangre a menudo. Tomar vino claro, e incluso de vez en cuando embriagarse, para que evacuada la sangre vieja entre una sangre nueva y un espíritu nuevo. Es importante hacer frecuentemente ejercicios hasta el sudor, por el cual todos los poros se abren y se produce la purificación [...] Lucrecio también aconsejó practicar la unión carnal.” (FICINO, 2001, p. 217)

estratégias mais simples e de fácil execução, como evitar os olhos do amado; em seguida, propõe-se o exercício estoico da *proséche*, da atenção aos vícios do amado, que devem ser meditados vagarosamente para liberar a representação entusiasmada que se apossou da alma aflita; também a sangria, permite a renovação do sangue, auxiliada pela ginástica e pela sudorese, que fariam “evaporar” o líquido contaminado; e do mesmo modo, repete-se a sugestão de Sêneca em “Da tranquilidade da alma”, acerca dos benefícios em, vez por outra, perder-se a razão por meio do álcool (SÊNECA, 1973, p. 223). Há ainda espaço para a recomendação do epicurista Lucrécio que, contra a retenção austera dos estoicos, prefere pregar o desprendimento e o saciar das paixões, como forma de purgá-las. Apesar da generalizada rejeição cristã ao epicurismo (frequentemente entendido como “materialista” ou “ateu”), é curioso que figure aqui a sugestão de Lucrécio, do deitar-se com o amado como forma de libertar-se do desejo bestial, por precisamente evidenciar o caráter prático e antissistemático desse inventário de noções. Importa menos crer no sistema de Lucrécio, contanto que funcione.

A passagem é curta, mas essencial, pois sem a depuração do amor vulgar, isto é, sem o exercício espiritual, sem a técnica (seja ela qual for – se funcionar, será ideal), não é possível estabelecer a relação necessária com a verdade, o que apenas perpetuaria o aprisionamento do amante no nível das contingências. Sem essa depuração, sem o cuidado de si, não há filosofia possível, e se registrarmos a importância de Ficino para o imaginário cortesão dos séculos XVI e XVII, podemos apontar uma das portas de entrada pela qual os exercícios espirituais retornam à *práxis* europeia, mesmo após o corte escolástico que estabeleceu a filosofia, puramente, como discurso.

Alguns índices de uma *askésis* podem ser encontrados também nos *Diálogos do amor* de Leão Hebreu (1460–1530). Em muitas instâncias, as apreciações sobre Ficino se estendem ao texto de Hebreu, em especial, a tentativa muito perceptível de constituir um

sistema de interpretação que pudesse dar conta, pela via das alegorias perfeitas, tanto da cosmologia pagã quanto da judaico-cristã.

Em *Leão Hebreu* há, pois, um refinado tratamento do exercício da interpretação como via de engrandecimento espiritual, que parece configurar um dos eixos mais destacados de sua obra. A começar, pela própria confecção do diálogo que, diferentemente das conferências de Ficino, adota a prerrogativa mais estritamente platônica que marcará também os tratados de civilidade coevos. Os *Diálogos do amor* se produzem pelas conversações entre duas personagens, Fílon, o diretor intelectual dos debates, e Sofía, a elusiva amada que possibilita o desenrolar da exposição. De um lado, Sofía deseja compreender o cosmos, deseja falar verdadeiramente, aceitando (mas também se digladiando) com as demonstrações; de outro, Fílon deseja ardentemente a beleza encarnada por Sofía. Se a dialética identificada por Hadot se ausenta na configuração do Comentário de Ficino, aqui, Sofía é o índice de concretude que permite o refinamento e disposição das proposições. E é precisamente na boca de Sofía que Leão encerra a célebre condenação platônica à poesia, que interessa mais de perto ao exercício da leitura, possível modalidade ascética:

[...] não deve ser vaidade aquilo que os poetas fingem, do amor dos deuses celestes. [...] Exceto, que os poetas fizeram deste um amor lascivo, como o do varão e da mulher [...] e todas estas coisas, são muito alheias a natureza dos corpos celestes; mas (como o vulgo diz) muitas são as mentiras dos Poetas. (HEBREU, 1584, p. 64, trad. livre)<sup>6</sup>

Esta asserção permite a Fílon, em seguida, operar uma sofisticada defesa dos poetas a partir do ponto de vista de sua técnica. Para responder, Fílon, a essa altura do texto, evoca uma importante distinção neoplatônica que foi acolhida desde o primeiro cristianismo entre três níveis de leitura, o *histórico*, o *moral* e o *alegórico* (HEBREU, 1584,

---

6 No original: “[...] no deve ser vanidad, lo que los Poetas fingem, del amor de los dioses celestes. [...] Excepto, que los Poetas han hecho este amor lascivo, como amor entre varō y hébra [...] y todas estas cosas, son certamente muy agenas de la naturaliza delos cuerpos celestes: mas (como el vulgo dize) muchas son las métricas de los Poetas.” (HEBREU, 1584, p. 63)



p. 63). Cada relato fabular portanto, traria uma dimensão narrativa, outra valorativa – segundo a lógica do elogio ou censura – e uma última, misteriosa, preocupada em transmitir informações de modo equívoco, usando da lógica da substituição – aquilo que no “miolo” do texto pode ser trazido como verdade das coisas “naturais, celestes, Astrológica e Teologais” (HEBREU, 1584, p. 63).

Diante de tal tripartição, Sofia postula a difícil questão acerca da natureza mesmo da técnica poética. Em outras palavras, qual é a utilidade em se esconder, sob termos equívocos, significado tão celestial? Ou em última instância, qual o sentido das substituições, da metáfora, enquanto constitutiva do fazer poético. Para responder, Fílon elenca uma série de argumentos que, penso, seria o caso de registrar. 1) compreende-se que “as coisas altas e excelentes aos claros e altos engenhos deve encomendar, porque naqueles que não são tais, se envilecem” (HEBREU, 1584, p. 64). A implicação é que a proposição complexa das verdades celestes pressupõe uma certa preparação, uma mente capaz de ampará-las, de percebê-las segundo as exigências da razão; para um intelecto *vulgar*, que ainda não se aventurou pela via da verdade, a razão pode ser deturpada, rebaixada. 2) a forma breve do mito é útil para a conservação das coisas na memória; o poema, portanto, estimula a memória, a possibilidade de recontar a narração a partir da imaginação que reconstitui, presentificando, os argumentos narrativos em sua inteireza, o que permite, portanto, que as verdades celestes sejam conservadas em sua pureza, sem as deturpações da má compreensão 3) a poesia ensina pela via do deleite, mesclando o fácil e o difícil, de modo a tornar mais ameno o acidentado acesso à verdade 4) por fim, as técnicas mnemônicas retêm o mito como invariável e incorruptível, sobrevivendo ao jugo do esquecimento e dos tempos, aqui o mito é aquilo que por ser conservado em sua forma “pura”, pode ser traduzido (ou no caso, traduzir) em uma plêiade de verdades sapienciais que encerra sob sua superfície.

Por um lado, portanto, no discurso de Fílon, repete-se a formulação platônica de que o lugar do discurso, qualquer um que seja, é o da produção de *verdades*, mas por outro, denega a rejeição platônica, entendendo que há sim *kairos*, isto é, *conveniência* para a fala poética, na medida em que este falar deleita, preserva e instrui, produzindo um efeito sobre aqueles que o acessam. Em última instância, é a *tekhné rhetoriké* constitutiva da poesia que lhe permite ocupar lugar privilegiado na hierarquia da transmissão e preservação da verdade (*aletheia*).

O que se estrutura é uma hiperbolização da interpretação entendida como prática ascética, na medida em que é mediante ao cultivo de si, à *paideia*, que o sujeito é capaz de saltar do nível terreno ao celeste, da mesma forma é pelo próprio exercício da leitura que se logra a elevação. É, pois, pela *proseché* à leitura, que a mente pode reconstituir com menos propensão ao erro os significados elevadíssimos da verdade celeste. Essa valorização, pois, da poesia enquanto instrumento de propagação e conservação da verdade – em Hebreu, a poesia é como um arquivo que permite reavivar a reminiscência platônica –, revela uma definição equívoca, ou ainda, a equivocidade como a marca distintiva da poesia. Para Hebreu, a poesia é aquilo que, por sua doçura, está ao alcance de todos, sendo facilmente apropriada por qualquer um; por outro lado, só as mentes cultivadas poderão nela encontrar os segredos mais elevados do cosmo. A poesia permite o aparecimento da Verdade, mas em via de seu aparecimento, esta torna-se legível, sendo passível de tradução para outros enredos, de modo circular e potencialmente infinito.

É importante destacar que Leão Hebreu não possui o primado da valorização das técnicas de interpretação enquanto via da revelação. Por um lado, certa tradição platônica cristã desde Clemente de Alexandria e Orígenes, dedicou-se a pensar a exegese bíblica como dos exercícios fundamentais do cultivo de si. Por outro, já Marsílio Ficino, conforme observa Hanegraaff em sua retomada da tradição esotérica no ocidente, opera uma revalorização da poesia *pagã* a partir de uma lógica figural na qual os “antigos teólogos

estariam acostumados a esconder os mistérios divinos pela via do simbolismo numérico e da fábula poética [...]” (HANEGRRAFF, 2012, p. 48). De certa maneira, a novidade deste momento “platônico” renascentista está em operar uma síntese que, a partir de um ponto de vista cristão, observa o mundo pagão buscando ali verdades que só se tornam legíveis a partir da Revelação.

Como anota o mesmo autor, Ficino pensaria dois movimentos, um relativo à “inspiração” divina, compreendendo poetas e teólogos, antecedendo a Palavra, e um segundo, da “interpretação”, marcadamente neoplatônico, que se voltaria aos saberes antigos para lê-los em sua verdade “piedosa” figurada por meios “ímpios” (HANEGRRAFF, 2012, p. 48). No mais, essa concepção data de um momento anterior, partindo, por vezes, da teorização teológica dos poetas, como esclarece o comentador “Petrarca possui a convicção explícita de que os ‘primeiros teólogos eram poetas’, enquanto Boccaccio defendeu o mesmo conceito, de ‘teologia poética’ colocando Orfeu e Moisés como seus maiores representantes” (HANEGRRAFF, 2012, p. 45). O que haveria de comum nesses projetos seria a tentativa de um resgate do teor de verdade encapsulado nos saberes antigos que foi sumariamente velado pela influência escolástica, conforme o entendia Ficino. Há de se ressaltar ainda que esse reencontro com o paganismo é salientado, tanto por Hebreu, quanto por Ficino, a partir de sua natureza “farmacológica”. De um lado, é a equivocidade da poesia que a torna receptáculo privilegiado para a *aletheia*, por outro, são seus simbolismos e fábulas que podem conduzir à má leitura, o que permite entender como a técnica de interpretação alegórica é também uma *regulação* da interpretação<sup>7</sup>.

---

7 Hanegraaff cita uma carta tardia de Ficino a Martinus Uranius, na qual o primeiro expressa sua relutância em publicar suas traduções da poesia grega, tendo como o horizonte a divulgação e publicização de idólatras, ao que sentencia sobre a poesia “que é muito mais perigoso sorver opiniões nocivas do que os piores venenos” (FICINO apud HANEGRRAFF, 2012, p. 45). Do mesmo modo, Brian Stock, em contexto diverso, assinala que a despeito da aceitação tácita entre os renascentistas do potencial da imaginação para o desenvolvimento e cultivo de si, o filósofo Picco de Mirandola (1463–1494), salienta, em tons similares, o perigo de uma imaginação desregrada que se soltaria da razão: “what we ought to use for our happiness we abuse for our misery and unhappiness. Were we to proceed with the light native to us as our guide, we should

De volta à teologia poética conforme refinada na teorização de Leão Hebreu, podemos pensar na constituição de dois movimentos, um de interiorização (do leitor que introjeta, pouco a pouco, as verdades ocultas) e outro, de exteriorização, isto é, o de transmitir, a partir de fórmulas retóricas, a verdade a ser introjetada por outrem, contribuindo para um acréscimo em sua perfeição. E são precisamente esses dois movimentos que estão na base da cosmologia de Leão Hebreu. Apesar de meu interesse aqui não ser precisamente este, talvez seja importante dimensionar que a “boa nova” da teoria do filósofo consiste na tese, desdobrada ao longo de todo o diálogo, acerca da existência de dois amores: o amor pela beleza, reservado aos mortais; e o amor pela beleza que falta, característico do divino.

Entende-se, é claro, com Platão, como o amor pode ser o desejo daquilo que falta (a perfeição em si). Menos evidente é a formulação que permite pensar como Deus pode amar, sendo ele a própria perfeição. Para responder a questão, o filósofo observa que o *telos*, enquanto tendência do cosmos, é a perfeição; e que a perfeição do Todo não pode ser restituída enquanto existir um “inferior”, marcado pela falta, portanto o desejo do superior é precisamente que o inferior se aperfeiçoe:

[...] a falta do inferior, denotaria falta no superior, do qual depende: porque a imperfeição do efeito, denota imperfeição da causa, amando pois a causa a seu efeito, e o superior ao inferior, deseja a perfeição do inferior, e de uni-lo consigo, para livrá-lo do defeito, porque livrando-o, salva a si próprio da falta e da imperfeição. Assim que, quando o inferior não vem a se unir com o superior, não somente este está defeituoso e imperfeito, mas também o superior acaba manchado com a falta de sua excelente perfeição. (HEBREU, 1584, p. 104. trad. livre)<sup>8</sup>

---

accumulate no evil from the faults of phantasy...., seeing that we should by sway of reason rule over phantasy (MIRANDOLA apud STOCK, 2007, p. 113–4). Passagem que Stock observa como uma subordinação do aspecto “estético” (entendido em sentido restrito, da *aisthesis* grega, enquanto capacidade de produzir imagens a partir do sensível), ao ascético (que viemos entendendo neste texto pela via das técnicas de si).

<sup>8</sup> No original: [...] la falta del inferior, denotaria falta en el superior, del qual depende: porque la imperficion del efecto, denota imperficion de la causa, amando pues la causa a su efecto, y el superior al inferior, desea ala perficion del inferior, y de unirlo consigo, por librarlo de deffecto, porque librandolo a el, salva a si mismo de falta y imperfeccion. Assi que, quando el inferior no se viene a unir con el superior, no solamente el esta

Na passagem, o *superior*, a *causa primeira*, o *uno* pode e, efetivamente, é maculado para imperfeição que falta ao inferior, entendido como seu efeito. Portanto, a imperfeição dos inferiores se encerra como uma falha mesma do criador, uma falha que, se não contornada, impedirá a instauração objetiva do Todo, enquanto Todo. O desejo do superior, portanto, é que o inferior assuma uma *posição* frente à beleza e passe a desejá-la, para que possa, uma vez mais unir-se a ele. O desejo é, em suma, o desejo de uma instauração da semelhança ali onde há uma diferença, mas uma diferença que macula, atinge, e faz sofrer o próprio Deus. Por isso a poesia é, em certo sentido, *divina*, pois é precisamente ela que realiza a missão de despertar, ou de inspirar, no inferior, o desejo ardente pelo superior; a poesia, em seus diversos graus de (boa) leitura exige do sujeito uma disposição específica. Ela formula para o sujeito uma necessária disposição à aceitar a verdade. E, nisto, a posição da poesia profana não está muito distante da exegese do Texto Sagrado. É a beleza o foco formulador do desejo do sujeito.

Esta peleja que, em Hebreu, culmina por sacralizar a poesia secular, pode ser rastreada, novamente, às preocupações da Idade Média tardia encapsuladas por Dante e Petrarca que defenderam para o gênero medíocre em verso, e em especial, para a lírica amorosa, um lugar essencial no aprendizado das virtudes. Conforme o longo estudo arqueológico de Brian Stock elucida, as formulações dos referidos poetas redimensionam a teoria da *fantasia* da Antiguidade, sedimentada pela visão agostiniana que entenderia como as imagens (independentes de sua “verdade”) poderiam produzir emoções “reais” (STOCK, 2007, p. 106). Ao nobilitar a lírica, “esses autores concordam com Agostinho que as emoções geradas pela literatura são genuínas. Mas acrescentam um detalhe [...] que a literatura secular do amor, em particular a poesia lírica, pode fazer emergir emoções virtuosas” (STOCK, 2007, p. 112–3). A formulação de Hebreu nos *Diálogos do amor* aceita

---

defectuoso y imperfecto, mas aun el superior queda manchado con la falta de su excelente perficion (HEBREU, 1584, p. 104)

as propostas de Dante e Petrarca e, portanto, subsume a escrita, e mais particularmente, a interpretação da poesia profana como técnica filosófica, capaz de fomentar o cuidado de si.

Em síntese, portanto, esboçamos até aqui duas propostas de exercícios espirituais que modifiquem o sujeito. De um lado, a depuração do olhar em Marsílio Ficino, que permitiria a união divina entre amante-amada, restituindo ao amante a parte que lhe falta, de modo a garantir-lhe a substância. De outro, como em Leão Hebreu é a alegoria um instrumento que permite ao superior codificar a experiência da Verdade a um inferior, produzindo um ciclo<sup>9</sup>, no qual, por intermédio da meditação da leitura, produz-se a predisposição a galgar verdades mais elevadas. Estes dois tratados, brevemente comentados, foram extensivamente emulados a partir de diversas conveniências ao longo dos séculos XVI e XVII. Sem qualquer pretensão de inventariar um catálogo amplo de obras e *autoridades*, penso que vale destacar a posição de *O cortesão*, talvez o maior modelo dos tratados de civilidade quinhentista, que ao propor tipos verossímeis para o cortesão a partir do particular da corte do Conde de Urbino, remonta, em larga medida, o *éthos* neoplatônico conforme produzido na elocução de Ficino e de Leão Hebreu.

A proposta para a glosa, no referido diálogo, dá-se justamente com a ocasião de se inventar uma figura modelar, a do cortesão perfeito que enquanto receptáculo das virtudes aristocráticas, modularia o registro de louvor e censura. Aristotelicamente, o cortesão é fruto do artifício, daquilo que, evidentemente, *poderia ser*. Em certo sentido, o texto de Castiglione amplia a possibilidade de pensar como a escrita dialógica do período repropõe

---

9 A circularidade é, possivelmente, uma das novidades mais importantes introduzidas na metafísica renascentista em derrisão ao neoplatonismo grego. Como observa o comentador e tradutor “en Plotino hay una pirámide en cuyo vértice todo elemento es absorbido, en Ficino encontramos un círculo en el que cada elemento tiene su fuerza de atracción, su nunca perdida individualidad, en el que lo concreto se multiplica interrelacionándose.” (ARDURA em FICINO, 2001, p. XXII-XIII). Essa compreensão cosmológica dos ciclos concêntricos possui enorme relação com a astrologia, que aparece também em Leão Hebreu, por vezes, colocado Deus (ou o Uno) no centro imóvel, a mente angélica orbitando no segundo ciclo, a alma humana no terceiro e, por fim, o eixo da matéria.

os exercícios espirituais em completa consonância ao modo epidítico, isto é, ao discurso sobre o presente, constituído em registro laudatório. *O cortesão* dispõe seu artifício em estilo temperado – distinto, é claro, do estilo platônico, mais humilde, próximo das *fábulas* rústicas –, em vias de exortar um conjunto de práticas verossímeis que possam guiar a *sprezzatura*, definida por Alcir Pécora como a “faculdade ou facilidade espontânea do fazer, ou, como diz ainda, pelo gosto da superioridade sem esforço” (PÉCORA, 2018, p. 73). É pelo cultivo da *sprezzatura*, como uma rígida arte que soe natural, evitando a impositação do vulgo, que, conforme complementa o autor “A ação do *cortesão* deve tender para a virtude afetiva, moral, espiritual que incorpora a ambição estoica da *imperturbabilidade*, do domínio de si face aos altos e baixos da vida mundana” (PÉCORA, 2018, p. 73). Percebe-se, então, como o extensamente praticado gênero dos tratados de civilidade, dos quais o texto de Castiglione indexaria a autoridade máxima, realiza o programa grego da filosofia como forma de vida. Isto é, repropondo um conjunto de artifícios a serem praticados e introjetados seguindo a lógica da cortesania, apto a efetivar a virtude, traço distintivo daquele que vive a vida filosófica grega (e no caso da *conveniência* da corte florentina, daquele que vive a vida cortesã).

Para clarificar com exemplos concretos, é possível pensar no modo curioso pelo qual se opera o regramento do encontro amoroso. Ativando a memória letrada de Ovídio, em sua *Arte de amar*, o amor não deve ser posto diante dos olhos, mas dissimulado em um jogo de ocultações:

É verdade que os olhos, se não são governados com arte, muitas vezes revelam os desejos amorosos mais do que se gostaria, pois através deles brilham de forma quase explícita aquelas ardentes paixões que o amante gostaria de revelar somente para a coisa amada, mas que, assim, revela também a quem mais desejaria ocultá-las. Por isso, quem não perdeu o freio da razão se orienta cautelosamente e observa os tempos, os lugares e, quando necessário, se abstém daquele olhar intenso, embora constitua este um alimento dulcíssimo; pois coisa muito desagradável é um amor público. (CASTIGLIONE, 2018, p. 255)

É a mesma tópica, mobilizada por Ficino e Leão Hebreu, que entende a altivez da ardente paixão que liga o amante à figura amada, para a qual deve-se revelar o amor em sua totalidade. Mas atenta-se na exposição ao *kairós*, há um momento, privado, para o revelar da paixão amorosa e permitir o encontro divino; em todas as outras ocasiões, deve-se regradar o olhar com arte, produzindo-se no processo uma efetiva técnica corporal que regule os gestos pela lógica da *enkrateia*, no sentido de que o que separaria o vício da virtude, mais do que a qualidade do ato, diria respeito à conveniência e ao decoro de sua execução. O amor é “dulcíssimo”, desde que circunscrito a certo regramento da oportunidade e companhia, regulado pois pelo domínio de si e pela intervenção arrazoada.

É precisamente isso que na elocução da tópica do amor, conforme defendida pela personagem de Pietro Bembo, aparece quando se defende que a beleza temporal (e material) desperta a potencialidade anímica de amar a beleza (Divina). Primeiro amar as criaturas, como a ti mesmo, para depois chegar, analogicamente, ao amor a Deus sobre todas as coisas. O discurso, neste momento do tratado, atinge tom mais grave, elevando-se acima do *mediocre* usual, indicando se tratar de matéria digna que se aproxima do grandioso:

Se então as belezas, que vemos todos os dias com nossos olhos imperfeitos nos corpos sujeitos à corrupção, mas que não passam de sonhos e sombras mui tênues de beleza, parecem-nos tão belas e graciosas que, frequentemente, acendem dentro de nós um fogo ardentíssimo e com tanto prazer que achamos que nenhuma felicidade é capaz de igualar-se àquela que às vezes sentimos com um só olhar que nos venha dos amados olhos de uma mulher, que feliz maravilhamento, que bem-aventurada embriaguez, pensamos, é aquela que toma as almas que alcançam a visão da beleza divina! (CASTIGLIONE, 2018, p. 334).

A passagem permite ler o processo da psicagogia grega, na medida em que a alma, ao ser tocada pela beleza, assegura a eclosão de um estágio entusiasmado que guiaria o sujeito pela acidentada via da verdade. Amar é preciso, claro, mas também o escondê-lo, a partir do exterior opaco e imperturbável do cortesão que, a despeito de seus arroubos,



deve atentar-se à separação entre espaços do *ócio* e do *negócio*. Conforme a vasta produção estoica, regrar-se é permitir o exercício da imperturbabilidade mesmo diante das demonstrações de poder alheio (muitas vezes tirânico), da injustiça e dos inimigos; de modo que o que se protege em tais práticas é o interior, que, ao ser resguardado, pressupõe a virtude, garantindo assim a *dignidade*, isto é, o *éthos* necessário para o cumprimento de uma determinada função cívica.

Uma vez mais, o cortesão de Castiglione não estaria muito distante do filósofo estoico. O paradigma estoico, implicado no ideário da autonomia e da autarquia, funda-se num certo movimento de *furtar-se da mão do destino*, de maneira que vícios, como o da ira, tornam-se particularmente terríveis (e perigosos) pois, o iracundo, assim como o apaixonado de Castiglione, por seu *excesso* de presença, mostra-se como presa fácil para a atuação dos eventos que escapam ao controle humano. Todo o Livro II de *Sobre a ira* de Sêneca se volta a pensar que, se a ira (na sintomatologia estoica) se deve a uma frustração anterior (causada por injúria advinda do exterior), então revidar a injúria é marca de lassidão na medida em que se entrega o *poder* ao assalto da exterioridade que se apresenta. Revidar é reconhecer a injúria, alimentar a ira e se submeter ao poder do outro que causa um efeito sobre o *si*. Prudentemente, então, “muitas vezes, no entanto, foi melhor dissimular que se vingar. As injúrias recebidas pelos mais poderosos, temos que suportá-las com uma cara feliz, não só com paciência [...]” (2015, p. 142). Aqui se agregam dois efeitos; de um lado, um filosófico, que diz respeito ao assalto da ira que prejudica a *ataraxia* estoica, isto é, a imperturbabilidade enquanto ideal; por outro, o efeito prático, diante da assimetria estrutural frente ao exercício de poder, o melhor (e mais útil) é *dissimular*. No que se revela como a chave da dissimulação, tão fundamental para compreender as práticas de representação de corte, poderia ser compreendida à luz do vasto costume das técnicas de *si*, conforme discutimos até aqui.

Nesse sentido, enquanto lugares comuns para a invenção, penso que esses tipos em larga medida foram repropostos pela poesia do período em vias de produzir, tanto o *éthos* do poeta melancólico, por exemplo, que não soube *dissimular*, enredando-se nas teias do desengano, de uma sociedade “sempre êmula, quando não inimiga” (PÉCORA, 2018, p. 75), quanto figurar moralmente, segundo as prerrogativas particulares aos gêneros regidos pelo epidítico, ensinamentos sapienciais que perfazem aquilo que é virtuoso, ou digno de louvor. E mais ainda, seguindo aqui as indicações de Leão Hebreu, penso que não é desconsiderável observar como a própria interpretação, implicada nas diferentes técnicas de memorização e meditação, possa ter subsidiado exercícios ascéticos que patrocinassem o acesso às verdades celestes, sobre as quais tão extensivamente tergiversou o neoplatonismo. Para dar algumas indicações, nesse sentido, penso que seria o caso de ler, paralelamente, algo da poesia que, portanto, emula essas sedes de argumentos verossímeis elencadas até aqui. Tomemos como exemplo, o soneto LXXXVI de Luís de Góngora:

En el cristal de tu divina mano  
De Amor bebí el dulcíssimo veneno,  
Néctar ardiente que me abrasa el seno,  
Y Templar con la ausência pensé en vano.  
Tal, Claudia bela, del rapaz tirano  
Es arpón de oro tu mirar sereno,  
Que cuanto más ausente dél, más peno,  
De sus golpes el pecho menos sano.  
Tus cadenas al pie, lloro al ruído  
De un eslabón y outro mi destierro,  
Más desviado, pero más perdido.  
¿Cuando será aquel día que por yerro,  
Oh serafín, desates, bien nacido,  
Com manos de cristal nudos de hierro?  
(GÓNGORA, 2008, p.162)

Por uma questão econômica, não repassarei uma análise de todos os ornamentos que operam na construção do poema em seu efeito efrástico, atentando somente à costura do *éthos* desta persona. Em primeiro lugar, evidencia-se um acúmulo no emprego

de *crystal* no primeiro verso, que tanto qualifica metaforicamente a mão da amada, como metonimicamente alude à taça elipsada, de onde a persona poética bebeu o elixir amoroso. “Cristal” participa do enunciado mobilizando a qualidade específica, da transparência, fundamental na *lexis* neoplatônica que entende, precisamente, como o objeto amado apenas *irradia* a luz infusa da *Beleza* divina, o que é reforçado pelo mesmo adjetivo que modifica a amada. De modo que, outra vez, o *crystal* se apresenta enquanto sinédoque na medida em que aparece como o todo que substitui a dama (a amada é o espelho cristalino da Beleza) tomado pela parte, a mão. A figuração material do amor como um *líquido* a ser sorvido aproxima-o, elípticamente, do vinho que, como visto em Ficino, atualiza a *tópica* da alteração entusiasmada de consciência e libera a disposição subjetiva anteriormente discutida.

Entre o quarto verso e o sétimo, produz-se, após uma longa interpolação sintática, um regime de *contrário* (que os retores gregos chamariam de *enthymema*), que vivifica a tentativa vã de temperar a brasa com a ausência, atuando apenas para acentuar suas mazelas. O *enthymema* é ressaltado pelo uso constitutivo do *membrum* (kólon), ou seja, dois breves segmentos completos, mas que, sozinhos, não encerram todo o significado da sentença (RETÓRICA À HERÊNIO, 2005, p. 237, IV, 26), entrecortados pelos hipérbatos que os separam, de modo a produzir, seguindo as preceptivas, o efeito de lentidão na elocução, que portanto amplifica temporalmente, na distensão dos versos, o sofrimento. No que tange o estado disjuntivo despertado pelo desejo insatisfeito, o poema se equilibra tanto na atenuação da celeridade, quanto na exasperação da veemência que se perfaz a partir do apelo ao assíndeto, acentuado por hipérbato em “Tus cadenas al pie, lloro al ruído”, que insere, omitindo os conectores argumentativos, uma estrutura lógica de causa e efeito que só se desnuda no verso seguinte, quando erige a relação entre o choro e os grilhões da matéria.

Desse modo se engendra aqui um tipo vicioso que capta a benevolência pelo efeito patético do tormento continuado. Contudo, como o poema anuncia pela elocução, a tentativa de *descuidar-se*, evitando o jugo e o necessário efeito *ético* do amor, apenas avulta o *escarmiento* e o sofrimento humano; neoplatonicamente, ao amor, convém submeter-se. Na mesma estrofe se perfaz, pela analogia entre o olhar sereno da amada e a flecha aurífica de Cupido, a reinvenção da *endoxa* platonizante, na qual se recupera o olhar como mediador, figura do próprio amor, metonimicamente, no sentido de que possibilita o contato entre o sujeito da falta e o objeto desejado. Do mesmo modo, a qualificação do olhar/flecha dourada se opõe, antiteticamente, ao ferro dos grilhões que acorrentam os pés do amante à matéria.

A virada patética dá-se a partir da resignação quando a persona abraça o olhar abrasado daquilo que é ausente; esta depuração de seu olhar torna-o consciente de sua condição de exilado e prisioneiro. Se o conhecimento de si não performa a necessária ascese que conduziria à união mística, ao menos desnuda o caminho necessário na conclusão do poema em que a interrogação, ao produzir a suspensão (mas não a resolução) do tormento experimentado, *pinta* a figura salvífica do serafim, como aquele capaz de desatar os nós da pesada matéria. Mais uma vez, o serafim, relido da mitologia judaico-cristã a partir das tintas neoplatônicas, é concebido como uma das figuras celestes que se elevam, portanto, para além da razão humana (em sua simplicidade incorpórea), constituindo, efetivamente, o termo médio que liga o humano ao divino. Esta figura de ligação portanto sintetiza, enquanto ornato agudo destinado aos leitores *cultos*, aquilo que foi amplificado ao longo da elocução poética, na medida em que é o serafim equivalente posicional à flecha/olhar que une amante e amada. A esperança pois que se ergue, retoricamente, na culminância do poema, reitera como o próprio amor, enquanto *phármakon*, veneno e cura, pode salvar o sujeito das aflições da privação, encenando pois a passagem da condição, se for possível falar a partir da *opinião comum*, do néscio a do

filósofo, isto é, aquele que, cuidando-se, é capaz de medir a distância da parte que lhe falta.

A pintura deste a partir dos lugares imagéticos referidos não é incomum ao *corpus gongórico*, como bem permitiu entrever Ana Paula Silva ao comentar a elaboração de uma tópica complementar, a do *memento mori*, no soneto “En el sepulcro de la duquesa de Lerma”<sup>10</sup>. Ali, inversamente, é o *ethos* do sábio que permite a construção da exortação aos tipos viciosos, *néscios*, para que atentem e preparem-se para a morte. No sentido de que a visualização poética erige-se para “amplificar e reforçar a conclusão, conhecida pelo sábio desde o início do texto [...] A *persona*, não expressa no texto, figura a Verdade do lugar da deliberação, na reprodução dos sinais da mortalidade que estão encobertos pelas pompas fúnebres ao néscio” (SILVA, 2012, p. 57). Se pois o fim epidítico do poema analisado por Silva é a exortação ao cuidado, aqui, por outro lado, é na figura patética da *persona* expressa que se pode projetar este tipo, nem totalmente viciosa, mas tampouco virtuosa, do filósofo, como aquele que se dispõe a amar, cuidando das verdades eternas em detrimento da baixeza terrena. Em registro dissimilar, o soneto sobre a duquesa de Lerma apoia-se em estilo misto que faz frequente incursões pelo fraseado rústico, em vias de reiterar a putrefação e a insignificância dos falsos brilhos terrenos, em uso da *evidentia* que reconstitui visualmente as representações negativas associadas à vida mortal (“es hoy entre cenizas un gusano” ou os “aromas orientales” que circundam a tumba da duquesa). Particularmente importante, para os específicos interesses da investigação presente, é o verso “La razón abra lo que el mármol cierra”, que reitera outra sentença sapiencial acerca

---

10 Transcrevo-o aqui: Ayer deidad humana, hoy poca tierra;/Aras ayer, hoy túmulo, oh mortales!/Plumas, aunque de águilas reales,/Plumas son; quien lo ignora, mucho yerra./Los huesos que hoy este sepulcro encierra,/A no estar entre aromas orientales,/Mortales señas dieran de mortales;/La razón abra lo que el mármol cierra./La Fénix que ayer Lerma fue su Arabia/Es hoy entre cenizas un gusano,/Y de consciencia a la persona sabia./Si una urca se traga el océano,/ ¿Qué espera un bajel luces en la gavia/Tome tierra, que es tierra el ser humano. (GÓNGORA, 2008, p. 154).

de um modo prático de dispor da intelecção capaz de discernir o cerne putrefato da matéria, encoberto pelos perfumes do incenso e os outros adornos tumulares.

Esta proposição ecoa o exercício que discutimos, a partir de Ficino, da concentração nos vícios como forma de amplificação, para que, a partir da montagem de uma representação mental deformada pelo vício, depure-se seu efeito encantatório sobre o sujeito. Este aparato, partilhado pela retórica e pelas técnicas de vida, por sua vez remonta ao exercício de visualização e exame conforme glosado por Marco Aurélio nas *Meditações*, em que aconselha “determinar e definir invariavelmente a imagem percebida, para vê-la tal qual é na essência, nua e por inteiro distinta no seu todo, e dizer de si para consigo, o nome que a designa, bem como o das partes de que se a compõe e em que se dissolverá” (AURÉLIO, 1973, p. 281, III, 11). Como se percebe, é a amplificação da representação na elocução poética que permite lograr o mesmo efeito de desnudamento proposto por Marco Aurélio. De modo que não muito distante se está da *sentença (gnomé)* contida no soneto XLVI<sup>11</sup> “E nada mais temi que meus cuidados” (GÓNGORA, 2008, p. 153), que introjeta nas representações interiores da persona o perigo mais real e genuíno, e que portanto, *prova* como necessários o exame e a avaliação.

Nos três exemplos retirados de Gôngora, percebe-se que o público engendrado não é expresso, mas afeta universalidade, em vias de que os poemas se destinam a pintar caracteres que *vividamente* coloquem diante dos olhos do leitor dois tipos, o *néscio* e o *cultivado*. De maneira que, seja pelo viés do desengano da lembrança de morrer, seja pela pintura do *éthos* do amante angustiado pela espera, imprime-se na mente do leitor como *reminiscência* daquilo que é tido como verdadeiro, a importância de aprender a morrer,

---

11 “Cosas, Celalba mia, he visto extrañas:/Cascarse nubes, desbocarse ventos,/Altas torres besas sus fundamentos,/Y vomitar la tierra sus entrañas;/Duras puentes romper, cual tiernas cañas,/Arroyos prodigiosos, ríos violentos/Mal vadeados de los pensamientos,/Y enfrenados peor de las montañas;/Los días de Noé, gentes subidas/En los más altos pinos levantados,/En las robustas hayas más crecidas./Pastores, perros, chozas y ganados/Sobre las aguas vi, sin forma y vidas,/Y nada temí más que mis cuidados” (GÓNGORA, 2008, p. 152)

tanto pela via do exame das representações mundanas, quanto pela liberação à condição erótica do filósofo. Essas similaridades propositivas entre as *sentenças* poéticas e as filosóficas remontam é claro ao célebre enunciado aristotélico que vê na poesia teor mais “universal” e portanto, filosófico (ARISTÓTELES, 2008, p. 54, 1451b).

Ao cabo entende-se como a poesia mobiliza, portanto, *lugares* universais para demonstrar *as boas opiniões* por ela imitadas. Este aspecto permite dimensionar a renovada síntese da filosofia neoplatônica da interpretação, por assim dizer, que entende o potencial desta em participar e, ainda mais fundamentalmente, fazer participar o leitor de uma verdade. Em suma, se há qualquer indicação possível a partir deste breve recorte gongórico é de que a poesia cortesã não simplesmente repropõe tipos prováveis fundados na *endoxa*, como relembra o leitor da prática do cuidado de si, o que performativamente ativa na leitura das autoridades reconhecidas a meditação sobre saberes muito práticos. Estes, por sua vez, produziram, na recepção, uma transformação na disposição do sujeito. Enfim, é à semelhança do amante gongórico, neoplatônico, que o corpo do leitor deve se moldar.

## Referências

AURÉLIO, Marco. Meditações In: *Os pensadores*. Trad: Giulio Davide Leoni et al. 1ª Ed. São Paulo: Abril Cultura, 1973. pp. 269–329.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad: Ana Maria Valente. 3ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2008.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Trad: Carlos Nilson Moulin Louzada. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

FICINO, Marsílio. *De Amore – Comentario a El Banquete de Platón*. Trad: Rocío de la Villa Ardura. 3ª Ed, 1º Reimpressão. Madrid: Editorial Tecnos, 2001

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito: Curso dado no Collège de France (1981 – 1982)*. Ed: Frédéric Gros. Trad: Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Do Governo dos Vivos: Curso no Collège de France, 1979–1980*. 1ª Ed. Trad: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

GÓNGORA, Luís de. *Fábula de Polifemo e Galatéia e Outros Poemas*. Org. e trad: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008.

HADOT, Pierre. *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. Trad: Flávio Fontenelle Loque e Loraine Oliveira. 1ª Ed. São Paulo: Editora É Realizações, 2014.

HANEGRAFF, Wouter J. *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. New York/Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HANSEN, João. A sátira e o engenho. 2ª Ed. São Paulo: Ateliê/Unicamp, 2004

\_\_\_\_\_. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, v. 20, n. 33, Rio de Janeiro, jul/dez 2013, pp. 11–46.

HEBREU, Leão (Judá Abravanel). *Philigraphia universal de todo el mundo, de los diálogos de Leon Hebreu*. Trad: Micer Carlos Montesa. Zaragoza: Na casa de Lorenzo y Diego de Robles Hermanos, 1584.

LIMA, Ricardo Antonio Fidelis. *De Ira de Sêneca: tradução, introdução e notas*. Dissertação de mestrado apresentada ao Dpto. de Filosofia da FFLCH/USP, 2015.



PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. 2ª ed. São Paulo/Campinas: EDUSP/Editora da Unicamp, 2018.

RETÓRICA À HERÊNIO. Trad. e int: Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

SÊNECA. Da tranquilidade da alma In: *Os pensadores*. Trad: Giulio Davide Leoni et al. 1ª Ed. São Paulo: Abril Cultura, 1973. pp. 207–223.

SILVA, Ana Paula. *Morte, Vida, Persuasão e Poesia: a composição do elogio fúnebre em Don Luis de Góngora e Gregório de Matos*. 1ªed. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2012.

STOCK, Brian. *Ethics through literature: Ascetic and Aesthetic Reading in Western Culture*. Hannover/London: University Press of New England, 2007.

---

As fênix entre mundos:  
o sagrado e o profano em Lope de Vega  
e Sor Juana Inés de la Cruz

The phoenixes between worlds:  
the sacred and the profane in Lope de  
Vega and Sor Juana Inés de la Cruz

---

Pablo Fernando Gasparini

Doutor em Letras pela Universidade de São  
Paulo. Professor Livre-Docente da  
Universidade de São Paulo, Brasil.  
[pablogasparini@usp.br](mailto:pablogasparini@usp.br)

Mariana Hetti Gomes

Bacharela e licenciada em Letras pela  
Universidade de São Paulo, Brasil.  
[mariana.hetti@gmail.com](mailto:mariana.hetti@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-7416-8565>

<https://orcid.org/0000-0002-1372-5807>

Recebido em: 18/04/2020

Aceito para publicação em: 30/07/2020

---

## Resumo

Poetas do século XVI e de territórios da Coroa espanhola, Lope de Vega e Sor Juana Inés de la Cruz são raramente contrastados. Entretanto, ambos apresentam um conflito entre suas biografias e suas respectivas obras, além de uma centralidade uma tensão na figuração do divino – em Lope, em seu livro de poemas líricos *Rimas Sacras* (1614) e em Sor Juana, em seus poemas de amor cortês, aqueles dedicados à *virreina* da Nova Espanha, publicados em *Inundación Castálida* (1689). Assim, este artigo tem como objetivo comparar como, a partir da análise de dois poemas de cada um, estes poetas figuravam o sagrado e o profano em relação aos seus respectivos eu líricos.

**Palavras-chave:** Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, poesia lírica, sagrado, profano.

---

## Abstract

*Poets of the 16th century and from territories of the Spanish Crown, Lope de Vega and Sor Juana Inés de la Cruz are seldom compared. However, both present a conflict between their biographies and each of their poetic works, and also a centrality of a tension when depiction of the divine – in Lope's book of lyric poems *Rimas Sacras* (1614) and in Sor Juana's poems dedicated to the virreina of New Spain, published in *Inundación Castálida* (1689). Therefore, this article, after analysing two poems of each, compares how these poets represented the sacred and the profane in relation to each of their lyrical subjects.*

**Keywords:** *Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, lyrical poetry, sacred, profane.*

Um, Fénix. Outra, Fénix de América. Apesar das nomenclaturas semelhantes, já há algumas diferenças evidentes entre Lope de Vega e Sor Juana Inés de la Cruz. A locução adjetiva que acompanha a segunda sinaliza o abismo separando-os. Mas este artigo, mais do que uma reflexão sobre seus epítetos, propõe uma análise comparativa entre poemas desses dois grandes poetas da literatura em língua espanhola. Antes de partir para a análise, devido às distâncias que os separam, é interessante fazer algumas pontuações, mesmo que breves e superficiais, sobre o contexto sócio-histórico e sobre a biografia de ambos os poetas.

Escritores do mesmo século XVII, Lope vivia na sede durante o apogeu do império espanhol; Sor Juana, em seus domínios. O primeiro escreve no que chamamos *Siglo de Oro* espanhol. Sor Juana, escritora durante aquilo que certa historiografia chama de barroco mexicano (ou “americano”, segundo o entendimento inaugurado por Lezama Lima e reproduzido por muitos, incluindo Octávio Paz). Quando Sor Juana nasce, Lope já havia falecido fazia aproximadamente quinze anos. A atenção da Coroa, por ele tão desejada, Sor Juana logrou ter. Foi publicada em Madrid sua *Inundación Castálida* (1689), conseguida pelas mãos – tantas vezes descritas nos poemas – de Maria Luisa, Marquesa de Paredes. E, nunca é bastante afirmar que Lope era homem e Sor Juana, mulher. Seu gênero, aliado com sua vontade de conhecimento e de escritura, foi o que a levou, ao menos de acordo com sua “*Respuesta a Sor Filotea*” (1691) e segundo a interpretação de Octavio Paz em *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe* (1963) a ir a um convento. Neste, pôde com liberdade desenvolver sua escrita. Já Lope, com ajuda de um mecenas, publica desde jovem, sem grandes percalços como aqueles encontrados pela *monja*.

Ainda assim, é importante constar que na nomenclatura ainda há uma semelhança clara: Fênix. E é devido à existência de tanto semelhanças como diferenças que se faz possível uma substancial análise constrativa entre ambos. Entretanto, não queremos deter-nos em aspectos para além da escritura. Neste artigo, foram selecionados alguns

poemas que tratam sobre o mundano e o divino em Lope e em Sor Juana, de modo a verificar a diferença de tratamento que fazem destes temas. São poemas em que ambos remetem à antítese entre aquilo que é humano e aquilo que é sagrado, como base para refletir sobre diferentes modos de elaboração de tópicos semelhantes. Foram selecionados poemas de *Rimas Sacras* (1614), livro de poemas líricos de Lope em que o eu se representa arrependido e se curva ao divino. De Sor Juana, pareceu-nos mais interessante analisar poemas sobre as *virreinas*, personagens constantes e contundentes nos poemas, com quem nutria relações que despertam por vezes leituras com tendências românticas.

Nesse sentido, devemos pontuar, também, que tanto Lope como Sor Juana apresentam uma tensão biográfica na crítica e recepção de sua poesia. Como diria Antonio Carreño sobre Lope, mas dentro dessa perspectiva talvez também se adeque a Sor Juana: “la vida (*bios*) como experiencia biográfica (*Erlebnis*) permea, conforma y hasta da significado y sentido a su *Poiesis*, si bien estableciendo, y radicalmente diferenciando, la fábula lírica como discurso frente al acontecer biográfico como historia” (CARREÑO, 2019, p. 41, grifo do autor). Essa relação entre biografia e *poiesis* foi muito bem tematizada por Sánchez Jiménez em seu livro *Lope pintado por sí mismo* (2006), no qual mostra que a autorrepresentação do Lope em sua poesia já induzia os leitores a lê-la como retrato dele mesmo. Demonstra que a obra do poeta madrilenho cria camadas de autorretrato que ele mesmo constrói.. Já quanto à poeta mexicana, Octavio Paz (1983) faz um belíssimo estudo em sua biografia da escritora, já anteriormente citada. Entretanto, não exatamente pretende resolver essa tensão da poesia com a biografia, mas ainda assim trabalha constantemente a partir dela.

Ainda que não seja o objetivo tematizar as possíveis relações entre vida e obra dos respectivos poetas, para além da dicotomia divino e sagrado é essencial tematizar as figuras do *yo* e do *tú* dos poemas. Esta proposta se faz mais interessante se considerarmos, portanto, estas autorrepresentações, constantemente referidas nos livros de Sánchez

Jiménez e de Paz. Do primeiro, enfocamos o capítulo “Mea grandíssima culpa. El pecador arrepenido”. Do último, utilizamos especialmente os capítulos “Concilio de Luceros” e “Religiosos Incendios” como base teórica da análise. Tendo em vista tanto a proposta de análise como os elementos mais importantes da poesia de Lope e Sor Juana pontuados nos textos destes dois estudiosos da literatura, quatro poemas pareceram-nos exemplares. Ademais, claro, os quatro poemas possuem aspectos que fazem a análise contrastiva o mais interessante possível. Desta maneira, a reflexão poderia transcender esses escritos aqui coletados, podendo ser ampliada a ao menos parte da vasta obra desses dois autores.

Os poemas de Lope são aqueles cujos primeiros versos são: “*Yo me muero de amor, que no sabía*” e “*No sabe qué es amor quien no te ama*”. Ambos são de seu livro *Rimas Sacras* (1614) e os dois se enquadram na forma do típico soneto endecassílabo. Os de Sor Juana são “Esmera su respetuoso amor hablando a un retrato” e “Puro amor, que ausente, y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano”, ambos de seu livro *Inundación Castálida* (1689). De acordo com classificação e a numeração de Alfonso Méndez Plancarte<sup>1</sup>, ambos estão no tomo *Lírica Personal*, sendo o primeiro o número 19 e o segundo, 103. Tanto este como o outro poema de Sor Juana são *romances*, ambos são para a condessa de Paredes, Maria Luisa.

Faz-se necessário um breve adendo. As classificações poéticas aqui utilizadas serão aquelas correspondentes àquelas da literatura em língua espanhola. A contagem de sílabas poéticas é, portanto, diferente daquela feita na língua portuguesa. Podemos dizer, ainda que com certa ressalva, que os sonetos decassílabos do português correspondem aos sonetos endecassílabos do espanhol. Já quanto ao *romance*, sua acepção em espanhol não

---

<sup>1</sup> Alfonso Méndez Plancarte é uma constante referência em se tratando da obra de Sor Juana. Compilou toda sua obra, separando-a em tomos, sendo estes: *Lírica Personal*, *Villancicos y Letras Sacras*, *Autos y Loas* e *Comedias Sainetes y Prosa*. Quanto aos seus poemas contidos no primeiro tomo, *Lírica Personal*, foram dispostos primeiro quanto à forma e, depois, quanto à matéria – o que pode ser discutido se acaso foi uma classificação subjetiva ou não – e, a partir dessa classificação, numerados. O fato é que sua divisão se consagrou e a numeração dos poemas é seguida quando nos referimos aos poemas da monja.

coincide com o que chamamos de “romance” no português. Trata-se de uma forma poética que consiste no uso do verso octossílabo (o qual corresponderia, por sua vez, ao heptassílabo ou redondilha maior do português).

Essas formas fixas, como o *romance* e o soneto, e a concepção retórica de emulação regiam a escrita poética da época. Através de formas que compunham aquilo que era a poesia, os poetas, ao participarem da tradição da poesia cortesã, podiam sem grandes questionamentos ir do divino ao profano e vice-e-versa (GLANTZ, 1994, p. LXVII). É natural que se questione como essas passagens não refletiam negativamente nos poetas. Ao retomar a biografia feita por Octavio Paz, e o próprio prólogo de Margo Glantz à *Obra Selecta* da Editorial Ayacucho, lembramos que Sor Juana supostamente teria parado de escrever devido à represália pela sofrida pela sua *Carta Atenagórica* (1690), publicada sem seu consentimento, e sua *Respuesta a Sor Filotea* (1691). Por haver escrito o primeiro como réplica ao Sermão da Capela Real de Pe. Antônio Vieira, e o segundo, respondendo à represália feita a sua atividade como escritora aliada ao seu gênero e a sua posição como freira, Sor Juana nunca mais escreve. Entretanto, como bem lembra Glantz (ibidem, p. LXXXIII), a prosa, por não estar dentro de um registro simplesmente retórico-poético, mas sim religioso, pode ser passível de críticas.

Diferentes são os poemas do século XVII de amor cortês. Por estarem dentro das regras retórico-poéticas da época, segundo as quais o que importava de fato era agudeza (e não uma sinceridade romântica, concepção mais próxima daquilo que nós entendemos por poesia), o eu lírico poderia tranquilamente formular passagens entre estes conceitos dicotômicos. Diz Glantz (ibidem, p. LXVI): “*estrictos moldes definen a la poesía cortesana, dentro de ellos es posible desplegar diversas modalidades y expresar de ‘manera decente y elegante’ aun las mayores obscenidades*”.

Dominando o molde da poesia cortesã, o eu lírico se curva em total subordinação àquele ou (mais regularmente) àquela a quem se dirige. Daí, claramente, a relação com a

divindade tal como concebida no catolicismo – ainda que se deva considerar que essa dualidade amorosa provém antes de um neoplatonismo típico do século XVII do que do cristianismo (PAZ, 1983, p. 285). Sor Juana claramente escreve de acordo com esse formato. Lope, ainda que no campo religioso, também.

“El poeta, al ver a su amada, se ve también a si mismo viéndola” (ibidem, p. 303). Tratando de amor divino ou de amor profano, a dualidade está antes ligada ao eu lírico. Partindo desses pressupostos, passamos à análise.

### 1. Os sonetos de Lope

*Yo me muero de amor, que no sabía,  
aunque diestro de amar cosas del suelo,  
que no pensaba yo que amor del cielo  
con tal rigor las almas encendía.*

*Si llama la mortal filosofía  
deseo de hermosura a amor, recelo  
que con mayores ansias me desvelo  
cuanto es más alta la belleza mía.*

*Amé en la tierra vil, ¡qué necio amante!  
¡Oh luz del alma, habiendo de buscaros,  
qué tiempo que perdí como ignorante!*

*Mas yo os prometo agora de pagaros  
con mil siglos de amor cualquiera instante  
que, por amarme a mí, dejé de amaros.*

O primeiro verso coloca claramente o “yo” desde o início. Diferentemente do português brasileiro, na língua espanhola o pronome pessoal do caso reto normalmente é oculto, sendo é colocado graficamente ou fonologicamente quando denota contraste ou ênfase. Nesse caso, sua colocação serve para enfatizar. Esta colocação gráfica do sujeito, aliada à hipérbole “*me muero de amor*”, ampliam até a última instância o sentimento desse



eu. A estrutura hiperbólica de redenção mantém-se até a última estrofe, quando diz que pagará com “*mil siglos de amor cualquier instante/que, por amarme a mí, dejé de amaros*”. Destaca-se também outra figura de linguagem, a antítese. Já na primeira estrofe, fica estabelecida textualmente a oposição *suelo/cielo*, ressaltada pela rima entre ambas.

Outra oposição não colocada em termos explícitos, mas ainda assim clara, é entre o passado e o presente do eu lírico. Ela está, ademais, diretamente relacionada com a antítese entre o amor humano, mortal, e divino, celestial. Uma constante na lírica do Lope de *Rimas Sacras* (1614), é que “al exaltar la magnitud de su propio error, y consecuentemente la de su arrepentimiento, la voz narrativa se equipara a este prestigioso santoral, caracterizado por haber seguido una trayectoria semejante a la que confiesa haber vivido el narrador.” (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2006, p. 145).

A tensão entre o que é mundano e o que é divino está diretamente relacionada, portanto, a uma tensão do eu. Mais precisamente, a uma divisão temporal, entre o eu lírico que muito amou as coisas vis, e um eu arrependido cujo tempo é o mesmo da enunciação. Como diz Sánchez Jiménez, o arrependimento é proporcional à diferença entre o quanto pecou e o quanto se redime; nessa equação, tudo é hiperbólico. Em completo opostos, o abismo entre *suelo* e *cielo* se contrói discursivamente como imenso, quase infinito, cuja ultrapassagem o eu lírico mesmo assim logra fazer ao longo do tempo. Tempo que, entretanto, foi perdido durante a primazia do amor humano. Mas dele se utilizará para que, ao amar ao divino, o eu lírico se redima. Este ato de arrependimento, por sua vez, é proposto a um “*vos*”, que pode ser identificado como o vocativo “*luz del alma*”, da terceira estrofe. Assim, a divindade no poema é colocada como alheia, em um outro a quem o poeta se dirige. Essa oposição entre o *yo* e o *vos* é ainda mais forte considerando a última estrofe, em que se pode verificar que o amor mundano era um amor direcionado a si próprio, egoísta: “*que por amarme a mí, dejé de amaros*”. Ama, então, essa figura amorfa que é o divino.

Vejamos agora o segundo poema:

*No sabe qué es amor quien no te ama,  
celestial hermosura, Esposo bello;  
tu cabeza es de oro, y tu cabello,  
como el cogollo que la palma enrama;*

*tu boca, como lirio que derrama  
licor al alba; de marfil tu cuello;  
tu mano el torno, y en su palma el sello  
que el alma por disfraz jacintos llama.*

*¡Ay, Dios! ¿en qué pensé cuando, dejando  
tanta belleza, y las mortales viendo,  
perdí lo que pudiera estar gozando?*

*Mas si del tiempo que perdí me ofendo,  
tal prisa me daré, que una hora amando  
venza los años que pasé fingiendo.*

O divino ganha forma. Começa o poema de uma forma epidítica, definindo o “*Esposo bello*”, remetendo à figura de Cristo. Atribui, portanto, à figura divina aspectos mundanos, mas magistralmente mostra, no último verso da segunda estrofe, que esse retrato não passa de um “*disfraz*”, de uma simulação. Há, portanto, o corpo divino, com cabeça, cabelo, boca, enfim: montado pela alma humana. Tal descrição, ademais, é feita de um “*yo*” a um “*tú*”, em que os elementos são de posse desse último – mas quem diz que o são é o primeiro. O *tú*, como no primeiro poema, é identificado por um vocativo: “*Ay Dios*”. Entretanto, o fato da própria beleza descrita depender da alma que o chama, faz com que esta figuração do divino seja, na verdade, centrada no eu.

Outra grande diferença entre os dois poemas é o fato de que o eu lírico só aparece nos tercetos. O poema se inicia com uma máxima, cujo desenvolvimento se faz através da descrição mencionada. Nesse sentido, há de se lembrar a concepção neoplatônica de que

amor é desejo de “*hermosura*” (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2006, p. 174). Ao dizer “*No sabe qué es amor quien no te ama*” e, então, associar à figura do “*Esposo bello*” objetos do mais alto valor discursivo, faz com que esta beleza seja a superior e, portanto, seu amor também. Assim, ao colocar-se no poema, mostra como a atenção às belezas mortais não deixa ver esta outra, antes descrita nos quartetos. São, portanto, belezas e amores excludentes. Uma ofusca a outra.

Apesar das diferenças entre os poemas, é importante salientar a enorme e clara semelhança tanto da matéria como do trato a ela dado. As últimas estrofes de cada poema são, nesse sentido, exemplares. Ambas começam com “*Mas*”, adversativa que, ainda mais na estrutura do soneto, dá a ideia da síntese do que foi tratado e dão densidade a toda essa oposição figurada. Então, ambas são construídas através de hipérboles que remetem ao tempo de redenção do eu lírico, devido ao seu arrependimento do tempo passado perdido em amores mortais. Nos dois poemas há essa ideia de um tempo perdido pelo eu devido aos seus amores. Nesse sentido, é importante retomar o que desenvolve Sánchez Jiménez ao falar da relação discursiva que Lope empreende entre sua persona poética e ele mesmo, anteriormente citado. Remete-se, então, a uma fase anterior da poesia lírica de Lope, suas *Rimas*, conhecidas como humanas – nome que é dado ao livro do heterônimo Tomé de Burguillos –, cuja própria nomenclatura já faz oposição às *Rimas Sacras* (1614), em acordo com o que desenvolve em esses poemas. Estes são, portanto, exemplares de um eu lírico arrependido analisado pelo hispanista.

Vemos, então, que há essa familiaridade do eu lírico de Lope com a figura divina, já que a ela diretamente se dirige em ambos os poemas. Além disso, é clara a centralidade do eu lírico em ambos, que ao se dirigir à figura celestial, reitera o seu arrependimento pelo tempo passado. É a temporalidade do eu, que está em oposição: eu presente e eu passado. Assim, a contraposição entre mundano e divino é feita através do eu, e discursivamente colocada como antitética: se ama o mundano, não se ama o divino e vice-

e-versa. São amores incompatíveis. Verifica-se, em ambos os poemas, uma evolução temporal do eu, que acaba por amar o celestial e, arrependendo-se do tempo em que não o fazia, se redime também através de um tempo, desta vez hiperbólico ou na quantidade de tempo de amar, no primeiro soneto, ou na condensação do amor no tempo, no segundo.

## 2. Os *romances* de Sor Juana

Poemas muito mais longos, é mais produtivo fixar nos aspectos da relação entre o divino e o sagrado e o que a circundam, sem aprofundar a reflexão dos poemas como um todo. Segue o primeiro:

*Esmera su respetuoso amor hablando a un retrato*

*Copia divina, en quien veo  
desvanecido al pincel,  
de ver que ha llegado él  
donde no pudo el deseo;  
alto, soberano empleo  
de más que humano talento;  
exenta de atrevimiento,  
pues tu beldad increíble,  
como excede a lo posible,  
no la alcanza el pensamiento.*

*¿Qué pincel tan soberano  
fue a copiarte suficiente?  
¿Qué numen movió la mente?  
¿Qué virtud rigió la mano?  
No se alabe el Arte, vano,  
que te formó peregrino:  
pues en tu beldad convino,  
para formar un portento,  
fuese humano el instrumento,  
pero el impulso, divino.*

*Tan espíritu te admiro,  
que cuando deidad te creo,  
hallo el alma que no veo,  
y dudo el cuerpo que miro.  
Todo el discurso retiro,  
admirada en tu beldad:  
que muestra con realidad,  
dejando el sentido en calma,  
que puede copiarse el alma,  
que es visible la deidad.*

*Mirando perfección tal  
cual la que en ti llevo a ver,  
apenas puedo creer  
que puedes tener igual;  
y al no haber Original  
de cuya perfección rara  
la que hay en ti se copiara,  
perdida por tu afición,  
segundo Pigmalión,  
la animación te impetrara.*

*Toco, por ver si escondido  
lo viviente en ti parece:  
¿posible es, que de él carece  
quien roba todo el sentido?  
¿Posible es, que no has sentido  
esta mano que te toca,  
y a que atiendas te provoca  
a mis rendidos despojos?  
¿Que no hay luz en esos ojos?  
¿Que no hay voz en esa boca?*

*Bien puedo formar querella,  
cuando me dejas en calma,  
de que me robas el alma  
y no te animas con ella;  
y cuando altivo atropella  
tu rigor, mi rendimiento,*

*apurando el sufrimiento,  
tanto tu piedad se aleja,  
que se me pierde la queja  
y se me logra el tormento.*

*Tal vez, pienso que piadoso  
respondes a mi afición;  
y otras, teme el corazón  
que te esquivas desdeñoso.  
Ya alienta el pecho, dichoso,  
ya infeliz al rigor muere;  
pero, como quiera, adquiere  
la dicha de poseer,  
porque al fin, en mi poder  
serás lo que yo quisiere.*

*Y aunque ostentes el rigor  
de tu Original, fiel  
a mí me ha dado el pincel  
lo que no puede el amor.  
Dichosa vivo al favor  
que me ofrece un bronce frío:  
pues aunque maestros desvío,  
podrás, cuando más terrible,  
decir que eres implasible,  
pero no que no eres mío.*

Neste *romance*, há uma separação a cada dez versos, os quais são sem exceção octossílabos. O esquema de rimas se repete de estrofe a estrofe. Desde as primeiras palavras do primeiro verso, “*Copia divina*”, vê-se que o sagrado e o humano se apresentam ao mesmo tempo. Coexistentes no retrato, sobre o qual o poema discorre, ainda que sejam termos tomados como antitéticos no geral. Já nesses primeiros versos há certo embate entre ambos, mas justamente pelo fato de que, nesta cópia, não se opõem. Essa constatação levanta, então, uma série de questionamentos, os quais, como diz ao falar

deste *romance* Paz (1983, p. 300), vão na direção de um embate interior. Já o retrato acaba por ser *peregrino*, que segundo o dicionário da RAE<sup>2</sup> pode ser:

6. adj. Adornado de singular hermosura, perfección o excelencia.
7. adj. Rel. Que está en esta vida mortal de paso para la eterna. Apl. a pers., u. t. c. s.

Esta qualificação da cópia comporta, portanto, essa simultaneidade do sagrado e do mundano. Resolve-se o embate quanto ao retrato ao qualificar o instrumento como humano e o impulso como divino. Entretanto, nos versos subsequentes, fica claro que o embate, exposto nos primeiros versos, está antes na visão do quadro que nele mesmo. Nele, está a convivência; no eu lírico e seu olhar, a tensão. Primeiro, daquilo que é divino e humano, dicotomia que translada para corpo e alma, e, então, um embate quanto à Cópia e o Original que termina, enfim, por uma batalha entre o eu e o tu. Esta, entretanto, se resolve no último verso com a adversativa, ao dizer que apesar de toda a rudeza da cópia, o eu lírico ainda a possui.

Em um primeiro momento, o *tú* do poema parece ser, antes, a figura que foi copiada, para então o interlocutor tornar-se a própria cópia. Deste modo, o divino do retrato existe devido à beleza da própria figura retratada, o que está explícito nos versos “*¿Qué pincel tan soberano/fue a copiarte suficiente?*”. Só se explica se o impulso foi também divino. Nesse sentido, os versos 11, 12 e 21 a 42 parecem em realidade conversar com a personagem do retrato, María Luisa, e não com o retrato. Desta maneira, o eu lírico dá corpo à tensão entre os dois interlocutores, cópia e original, devido aos sentimentos pelo último despertados, aos quais o primeiro não corresponde.

Tanto é assim que as palavras *calma* e *alma* são repetidas no poema. Em sua primeira menção, nos versos 28 e 29, remetem à admiração do eu em relação à *virreina*. Já nos versos 52 e 53, discorrem sobre o retrato, o qual logra despertar no eu lírico os mesmos sentimentos, mas não se anima com a alma. A decepção do eu lírico é, portanto, tão grande

---

2 Disponível em <<https://dle.rae.es/?id=SZLEfli>>.

que a calma não se mantém: vem o tormento. O fato, portanto, da não presença do corpo, da imaterialidade, implica em uma agonia. Entretanto, ao mesmo tempo, implica a possibilidade da posse do eu do poema sobre a figura, ainda que tão somente representada. A materialidade, já não corpo, mas quadro, faz com que o eu lírico possa possuí-la.

As concretudes de cópia e original diferem, mas o divino existe tanto em corpo como em representação. Se nos concentrarmos no exame dessa dicotomia, a coexistência dos elementos sagrados e mundanos no que se está descrevendo não só é possível como está concretamente colocada. Primeiro, no original, e, então, transposto à cópia. No original, a corporeidade e a alma estão em embate na visão do eu lírico. Ainda assim, o eu reconhece que elas são simultâneas. A dúvida de sua coexistência é do “yo” do poema: “*dudo*”. Mas o fato é: “*es visible la deidad*”. Quanto à cópia, já está claro que divino e humano estão presentes na representação, e o eu lírico, como já dito, facilmente resolve como tal foi possível em sua feitura. E a partir da inserção do diálogo tanto com o original como com a cópia faz essa tensão distender-se ao longo do poema.

Passamos agora para o último poema:

*Puro amor, que ausente, y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano*

*Lo atrevido de un pincel,  
Filis, dio a mi pluma alientos:  
que tan gloriosa desgracia  
más causa corrió que miedo.  
Logros de errar por tu causa  
fue de mi ambición el cebo;  
donde es el riesgo apreciable  
¿qué tanto valdrá el acierto?  
Permite, pues, a mi pluma  
segundo arriesgado vuelo,  
pues no es el primer delito  
que le disculpa el ejemplo*



*Permite escale tu alcázar  
mi gigante atrevimiento,  
(que a quien tanta esfera bruma  
no extrañará el Lilibeo),*

*pues ya al pincel permitiste  
querer trasladar tu cielo,  
en el que siendo borrón  
quiere pasar por bosquejo.*

*¡Oh temeridad humana!,  
¿por qué los rayos de Febo,  
que aun se niegan a la vista,  
quieres trasladar al lienzo?*

*¿De qué le sirve al sol mismo  
tanta prevención de fuego,  
si a refrenar osadías  
aun no bastan sus consejos?*

*¿De qué sirve que, a la vista  
hermosamente severo,  
ni aun con la costa del llanto,  
deje gozar sus reflejos,*

*si locamente la mano,  
si atrevido el pensamiento  
copia la luciente forma,  
cuenta los átomos bellos?*

*Pues, ¿qué diré, si el delito  
pasa a ofender el respecto  
de un sol (que llamarlo sol  
es lisonja del sol mesmo)?*

*De ti, peregrina Filis,  
cuyo divino sujeto  
se dio por merced al mundo,  
se dio por ventaja al cielo;*

*en cuyas divinas aras,  
ni sudor arde sabeo,  
ni sangre se efunde humana,  
ni bruto se corta cuello,*

*pues del mismo corazón  
los combatientes deseos  
son holocausto poluto,  
son materiales afectos,*

*y solamente del alma  
en religiosos incendios,  
arde sacrificio puro  
de adoración y silencio.*

*Éste venera tu culto,  
éste perfuma tu templo;  
que la petición es culpa,  
y temeridad el ruego.*

*Pues alentar esperanzas,  
alegar merecimientos,  
solicitar posesiones,  
sentir sospechas y celos,*

*es de bellezas vulgares,  
indigno, bajo trofeo,  
que en pretender ser vencidas  
quieren fundar vencimientos.*

*Mal se acreditan deidades  
con la paga; pues es cierto  
que a quien el servicio paga,  
no se debió el rendimiento.*

*¡Qué distinta adoración  
se te debe a ti, pues siendo  
indignos aun del castigo,  
mal aspirarán al premio!*

*Yo pues, mi adorada Filis,  
que tu deidad reverencio,  
que tu desdén idolatro  
y que tu rigor venero:*

*bien así como la simple  
amante que en tornos ciegos,  
es despojo de la llama  
por tocar el lucimiento;*

*como el niño que, inocente,  
aplica incauto los dedos  
a la cuchilla, engañado  
del resplandor del acero,*

*y, herida la tierna mano,  
aún sin conocer el yerro,  
más que el dolor de la herida  
siente apartarse del reo;*

*cual la enamorada Clicie  
que al rubio amante siguiendo,  
siendo padre de las luces,  
quiere enseñarle ardimientos;*

*como a lo cóncavo el aire,  
como a la materia el fuego,  
como a su centro las peñas,  
como a su fin los intentos;*

*bien como todas las cosas  
naturales, que el deseo  
de conservarse las une  
amante en lazos estrechos...*

*Pero ¿para qué es cansarse?  
Como a ti, Filis, te quiero;  
que en lo que mereces, éste  
es solo encarecimiento.*

*Ser mujer, ni estar ausente,  
no es de amarte impedimento,  
pues sabes tú que las almas  
distancia ignoran y sexo.*

*Demás, que al natural orden  
sólo le guardan los fueros  
las comunes hermosuras,  
siguiendo el común gobierno.*

*No la tuya, que gozando  
imperiales privilegios,  
naciste prodigio hermoso,  
con exenciones de regio:*

*cuya poderosa mano,  
cuyo inevitable esfuerzo,  
para dominar las almas  
empuñó el hermoso cetro.*

*Recibe un alma rendida  
cuyo estudioso desvelo  
quisiera multiplicarla  
por solo aumentar tu imperio.*

*Que no es fineza, conozco,  
darte lo que es de derecho  
tuyo; mas llámola mía  
para dártela de nuevo.*

*Que es industria de mi amor  
negarte, tal vez, el feudo,  
para que al cobrarlo doubles  
los triunfos, si no los reinos.*

*¡Oh, quién pudiera rendirte,  
no las riquezas de Creso,  
(que materiales tesoros  
son indignos de tal dueño),*

*sino cuantas almas libres,  
cuantos arrogantes pechos,  
en fe de no conocerte  
viven de tu yugo exentos!;*

*que quiso pródigo Amor,  
el daño evitar, discreto,  
de que en cenizas tus ojos  
resuelvan el universo.*

*Mas ¡oh libres desdichados,  
todos los que ignoran, necios,  
de tus divinos hechizos  
el saludable veneno!:*

*que han podido tus milagros,  
el orden contravirtiendo,  
hacer el dolor amable,  
y hacer glorioso el tormento.*

*Y si un filósofo, sólo  
por ver al Señor de Delo,  
del trabajo de la vida  
se daba por satisfecho,*

*¡con cuánta más razón yo  
pagara el ver tus portentos,  
no sólo a afanes de vida,  
pero de la muerte a precio!*

*Si crédito no me das,  
dalo a tus merecimientos;  
que es, si registras la causa,  
preciso hallar el efecto.*

*¿Puedo yo dejar de amarte  
si tan divina te advierto?  
¿Hay causa sin producir?  
¿Hay potencia sin objeto?*

*Pues siendo tú el más hermoso,  
grande, soberano, excelso,  
que ha visto en círculos tantos  
el verde torno del Tiempo,*

*¿para qué mi amor te vio?,  
¿Por qué mi fe te encarezco,  
cuando es cada prenda tuya  
firma de mi cautiverio?*

*Vuelve a ti misma los ojos,  
y hallarás, en ti y en ellos,  
no sólo el amor posible,  
mas preciso el rendimiento,*

*entre tanto que el cuidado,  
en contemplarte suspenso,  
que vivo, asegura, sólo  
en fe de que por ti muero.*

Sobre duas estrofes deste poema de Sor Juana, diz Paz (1983, p. 289): “ocho versos conceptuosos y apasionados, con líneas de atrevida hermosura: esos ‘religiosos incendios’ hacen pensar en los más grandes, en un Donne o un Lope”. Estes incêndios estão

direcionados a um só interlocutor. Ou melhor, uma só interlocutora: Filis, apelido dado à *virreina* por Sor Juana em seus poemas. No segundo verso já se explicita tanto que há um “yo” no poema, como a quem se dirige. A própria presença de ambas no mesmo verso já sinaliza uma estreita relação discursiva entre elas. A separação estrófica é feita de quatro em quatro versos, também todos octossílabos. O poema é consideravelmente maior do que o anterior. Quanto ao tema, começa pelo mesmo retrato do poema anterior, ao menos de acordo com as notas da edição consultada. Neste, entretanto, toma o retrato como desculpa para que ela mesma escreva sobre sua Filis, e cria então um poema metapoético.

Interessa-nos primeiramente o título. Não foi colocado por Sor Juana, seu criador é anônimo, mas nele já está tematizado o profano que existe no amor descrito. A figura de Filis, entretanto, aparece sempre como deidade, enquanto o metalinguístico é humano e, portanto, também o eu lírico: “¡Oh temeridade humana!”. Ainda assim, ambos igualmente coexistem. Na realidade, ao fazer esse transcorrido metalinguístico, enfatiza que o mortal dá ao divino sua forma inevitavelmente. Principalmente no começo do poema, ao enumerar perguntas que remetem a esta mesma metáfora, acaba por legitimar seu intento de retratá-la no poema. Através mais uma série de metáforas, enfim, mostra como o eu lírico e Filis são amantes em laços estreitos, unidas. Mas o que dá a Filis é sua alma: não quaisquer elementos materiais, não dignos de sua amada.

Ademais, deixa explícito ao longo do poema que sua adoração é tão somente de almas, e não corpórea, sendo elementos eróticos, apesar de presentes, excluídos desse amor. Mas justamente o interessante nesse poema talvez seja pensar para além dele. O conflito maior entre aquilo que é sagrado e mundano é, sem dúvidas, o endeusamento de María Luisa. Digo que está para além do escrito porque em nenhum momento no próprio *romance* esta elevação é colocada em dúvida ou é contestado. Tanto que uma das notas de Méndez Plancarte diz “Éste es uno entre los pasajes por los que la Inquisición – si

hubiera querido hacerlo, como se ha fantaseado – habría podido, sin total injusticia, ‘buscarle ruido’” (CRUZ, 1994, p. 189).

Esta relação de endeusamento, apesar de não ser colocada em pauta para refutação ao longo do poema, certamente o é para o leitor – o que é, por fim, uma das instâncias do texto também. Essa tensão, claramente colocada para quem lê o poema, é em relação à sacralização de uma pessoa que é, em última instância, humana. Atestando o óbvio, quero reiterar o ousado de sua escritura, apesar de lembrar o que diz Octavio Paz (1983, p. 252): “el orden cortesano es el orden cósmico y la poesía no hace más que reproducir la doble jerarquía del universo y de la sociedad”. Há de se pensar, então, que apesar de causar estranheza essas metáforas feitas pela poeta em relação à *virreina*, colocando-a como sacralizada, podem ser lidas como uma formalização dessa ordem social que de fato se confunde com a ordem divina. Não é por acaso que o eu lírico rebaixa-se a todo momento em relação à sua amada.

### 3. As Fênix

Finalmente, pensando na comparação entre ambos os poetas, é claro como tratam diferente o mesmo tema. Primeiramente, porque Lope faz uma distinção muito clara entre o divino e o mundano. O amor a um ou a outro em ambos os poemas – e ousar dizer que em grande parte do livro *Rimas Sacras* (1614) – é excludente. Com esta divisão estabelecida, o eu lírico mostra discernir muito bem um do outro, mostrando contundentemente sua evolução ao longo de sua vida – o que, para Lope, pode na verdade ser considerado também a sua obra, já que a vida tal como representação poética tem clara relação com sua produção lírica. Tendo em vista estes mecanismos retórico-poéticos, é claro que o eu lírico de seu poema cresce em termos de sabedoria, colocando-se como experto tanto nos amores mortais como nos celestiais e sabendo distingui-los e avaliá-

los muito bem, além de retratar o seu arrependimento, fazendo com que cresça moralmente.

A representação do amor é, portanto, antes instrumento para a representação do eu lírico. O desenvolvimento da discussão sobre os amores está colocado, antes, para que ao fim o “yo” do poema possa demonstrar seu arrependimento hiperbólico. Ainda que em “*Yo me muero de amor, que no sabía*”, por exemplo, o eu não esteja colocado até os tercetos, o que é dito nos quartetos abre a reflexão para encerrá-la centrada no eu. Assim, o sagrado e o terreno têm como função última a auto-representação, a qual está, em realidade, feita através de diferentes temporalidades. O conflito entre os dois elementos está diretamente ligada ao passado e ao presente do eu lírico, o que mais uma vez demonstra a ligação entre a dicotomia aqui estudada e o retrato que Lope faz de si mesmo em sua poesia.

Genialmente, o arrependimento está antes centrado no fato de que o eu lírico haja perdido seu tempo que em um reconhecimento de que deve este arrependimento a seu interlocutor. Este movimento é mais explícito em “*No sabe qué es amor quien no te ama*”, mas igualmente ocorre no outro poema ao dizer que perdeu seu tempo como ignorante. Ao ter sua atenção na beleza divina pode, a partir de então, aproveitar a maior das belezas. Mostra, dessa maneira, o bem que faz ao sujeito amar antes o divino que o mortal, e não no que tal amor significa para Deus ou para a religião. Reitera mais contundentemente o benefício próprio desse caminho.

O diálogo que trava com as forças divinas nos poemas é, portanto, em tom de reconsideração, mas não subserviente. Dirigindo-se às forças divinas, mostra a elas o bem que faz amar Deus para ele mesmo, ainda mais se levado em conta que o eu lírico era especialista em amar o que é mundano. Não se coloca em uma posição submissa nem o divino em posição punitiva. Este fato aliado a colocar o próprio Deus como interlocutor, inclusive descrevendo-o, estabelece um diálogo possível em que reconhece este outro como tangível e o amar como escolha. O eu lírico tem, portanto, força de sujeito que



discerne, e, ao fazer tal movimento, ainda assim escolhe o divino. Enfim, curva-se a este amor porque assim lhe é melhor.

Em relação a como estão os elementos expostos em Sor Juana, a grande diferença é a simultaneidade do divino e do mortal. Deste modo, estes não estão sujeitos nem à uma ideia de temporalidade e tampouco aparecem como excludentes, mesmo que ainda sejam termos antitéticos. Entretanto, em “*Esmera su respetuoso amor hablando a un retrato*”, o retrato e a figura retratada são tanto mortais como divinos, e a tensão de ver a coexistência dos dois é do eu lírico. Diferente de Lope, que em “*No sabe qué es amor quien no te ama*” parte de uma verdade universal para fazer uma dedução para a sua própria vivência, Sor Juana centra todo esse conflito no sujeito, no eu lírico, em ambos os poemas. Expõe que a visão daquilo que descreve é tão somente sua, e que o amor que sente é seu e a relação que descreve é com seu interlocutor. Não empreende, portanto, a generalização que Lope faz em sua poesia, mas sim foca no próprio indivíduo.

Este se dirige nos dois poemas diretamente à *virreina*, a qual tem, para o eu lírico de Sor Juana, todas as características do sagrado – exceto sua corporeidade. Em ambos os *romances*, ainda que no último esteja nas entrelinhas ao dizer reiteradamente que o seu amor é de almas, o corpóreo lhe parece contrário à ideia de divindade. É a materialidade que faz com que se questione a sacralização da figura e do amor que sente. Entretanto, em ambos resolve facilmente este impasse, também utilizando-se da concepção neoplatônica, antes referida na análise do segundo poema de Lope, à qual Sor Juana remete em muitas de suas concepções, fazendo com que a própria beleza de sua interlocutora seja símbolo de sua sacralidade.

Nesse sentido, ao descrevê-la e desenvolver seu eu lírico, rebaixa-se em relação à figura divina. É interessante pensar que a abstração de Lope em relação ao divino faz com que não formalize uma relação social nos poemas, mas Sor Juana, ao individualizar na figura da *virreina*, necessariamente o faz. Nesse sentido, que o rebaixamento e a

submissão estejam muito mais em evidência nos poemas de Sor Juana que nos de Lope é coerente. A falta de escolha e a inevitabilidade de seu amor pela *virreina* até podem ser emocionalmente autênticas, mas, mais importante: são sem dúvidas hierarquicamente e socialmente verdadeiras. Assim, ao discorrer sobre quão bom é ser subserviente em relação àquela com quem fala (“*sino cuantas almas libres,/cuantos arrogantes pechos,/en fe de no conocerte/viven de tu yugo exentos!*”) não é por arbítrio e de vantagem direta do sujeito, como parece ser para Lope. É tão somente inevitável.

Assim, apesar dos dois poetas centralizarem os poemas no eu, fazem-no de maneira diversa, sendo inclusive a relação do eu lírico com o divino muito distinta. Lope, eu lírico mundano com experiência em amores mundanos, mostra-se como conhecedor de ambos os amores, e, portanto, pode generalizar sua experiência. Sabendo por força de vivência dos dois polos opostos, centraliza-a de modo a fazê-la soar como universal. Sua subjetividade é, então, passível de ser sentida por qualquer outro. Já Sor Juana centra seus poemas na visão do eu, de modo que a experiência seja mostrada como tão somente dela, de seu eu lírico. Um centraliza o eu para que sua experiência seja universalizada; a outra mostra que o foco é subjetivo, tanto que o poema é carregado de uma visão que é sua e a relação com a *virreina* é delas e de ninguém mais.

Após a análise dos poemas e da relação que cada um estabelece do divino com o mundano, o tratamento que cada um dá aos temas está claramente relacionado com a autorrepresentação feita através dos poemas. Lope, engrandecido, e cada vez maior; Sor Juana, rebaixada, submissa a um amor inevitável e cortês. Ainda que o molde da poesia cortesã seja entrevisto nos poemas de Lope, só serve para evidenciar o contraste de um amor ainda mais poderoso do que o anterior. Não é subserviente: seu amor à divindade é sua própria escolha. O poeta madrilenho mostra-se auto-consciente a partir de sua experiência e chegando ao finalmente apogeu do amor, que é o divino, o que por fim simboliza a ascendência de sua própria escritura. Já Sor Juana figura-se como tensionada

diante da contradição de sua amada, que possui tanto o mundano como o divino. Nela, a subjetividade é latente; reitera que é a sua visão e a sua relação com o objeto que está sendo representado. Já a poesia de Lope tem um certo caráter universal, até mesmo em seus momentos mais objetivos. Reitera o experto que é em ambos os assuntos e a conclusão é uma máxima universal. Com esta poética, reforça sua figura e sua escritura. Sor Juana reforça, por fim, uma consciência aguda da sociedade em que vive – ainda que não fosse de todo consciente de fato.

Dois dos grandes poetas de língua espanhola do século XVII mostram agudezas completamente distintas para tematizar uma mesma tópica recorrente: profano e sagrado. Duas fênix do mundo seiscentista cujos poemas tanto os fazem renascer que provocam tensões bibliográficas ainda tão discutidas, quatro séculos depois. Pouco contrastados, trazer as Fênix de volta à vida através de leituras conjuntas, com suas tensões poéticas e biográficas, pode ser cada vez mais interessante para a crítica literária.

## Bibliografía

CARREÑO, Antonio. Introducción. In: LOPE DE VEGA, Félix. CARREÑO, Antonio (ed). *Poesía Selecta*. Madri: Cátedra, 2019.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. GLANTZ, Margo (org). *Obra Selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Lope Pintado por Sí Mismo*. Woodbridge: Tamesis, 2006.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*. 3 ed. México: FCE. 1983.

LOPE DE VEGA, Félix. CARREÑO, Antonio (ed). *Poesía Selecta*. Madri: Cátedra, 2019.

\_\_\_\_\_. *Rimas Sacras*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.  
Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrn3h1>>.

---

Tradição, comércio e dualidade:  
a religião na obra de Machado de Assis

Tradition, trade and duality -  
religion in the work of Machado de Assis

---

Tiago Marcenes Ferreira da Silva

Doutor em Literatura pela Universidade de  
Brasília. Professor do Instituto Federal de  
Brasília, Brasil.  
[tiago.ferreira@ifb.edu.br](mailto:tiago.ferreira@ifb.edu.br)

<https://orcid.org/0000-0002-2018-3970>

Recebido em: 17/04/2020

Aceito para publicação em: 27/07/2020

---

## Resumo

Este estudo se propõe a discutir a religião na obra machadiana, a partir de reflexões críticas que avancem para além do critério quantitativo e procurem compreender a dimensão estética e, por que não, histórica, de tais elementos na produção do autor. Por vezes negligenciado, esse tema é entendido, na presente análise, como de fundamental importância no conjunto da prosa machadiana e assume papel determinante na leitura crítica da experiência histórica brasileira por ela propiciada.

**Palavras-chave:** religião. tradição. ironia. Machado de Assis. história.

---

## Abstract

*This study proposes to discuss religion in Machado's work, based on critical reflections that go beyond the quantitative criterion and seek to understand the aesthetic and, why not, historical dimension of such elements in the author's production. Sometimes neglected, this theme is understood, in the present analysis, as of fundamental importance in the set of Machado's prose and assumes a decisive role in the critical reading of the Brazilian historical experience provided by it.*

**Keywords:** religion. tradition. irony. Machado de Assis. history.

O diálogo da obra de Machado de Assis com a religião cristã<sup>1</sup> foi contínuo, recorrente, quase sistemático, e marcado, predominantemente, pela ironia. A tradição religiosa, sobretudo a dominante, ou seja, judaico-cristã, faz-se presente das mais diversas formas em inúmeros textos do autor, como romances, contos e crônicas, e, ainda assim, são relativamente escassos os comentários críticos que tratam especificamente desse assunto, sobretudo aqueles que se organizem de modo a ir além do levantamento quantitativo acerca da presença da religião nas produções machadianas. Quando não se encaminham nessa direção, as reflexões acabam por debruçar-se sobre uma espécie de julgamento da religiosidade do homem Machado de Assis, como se o excesso de citações e referências bíblicas, alusões à Igreja e a seus membros, constituísse uma prova de certa devoção religiosa ou falta dela.

Mais do que esses aspectos, pressupõe-se que, para além do biográfico e do histórico, há na obra machadiana uma reflexão profunda e constante acerca da religião, bem como uma apropriação sistemática do universo religioso, as quais, quando observadas por meio de sua própria escala, tornam-se um ponto de vista válido para a abordagem crítica e compreensão de muitas das questões trazidas pela obra do autor de *Brás Cubas*, especialmente ao se considerar como a religião, na obra machadiana, revela-se ponto importante no que tange, também, à dialética universal x local, questão central na literatura brasileira.

Isso posto, ao se observar a crítica específica a esse ponto, nota-se que, de tudo que já se produziu diretamente voltado à questão da religião na obra de Machado de Assis, há alguns aspectos que merecem ser comentados, a fim de que se construa melhor a reflexão sobre o assunto a que esse estudo se propõe, especialmente porque, como se verá, há muito de dogmatismo e tendenciosidade nos principais autores a tratarem do

---

<sup>1</sup> Cumpre ressaltar que a tradição judaico-cristã, o Cristianismo e o Catolicismo serão o foco de toda a análise, tendo em vista sua relevância para as questões aqui discutidas, as quais se organizam a partir do papel preponderante e da predominância da religião cristã na realidade brasileira.

assunto em questão. Para iniciar, cumpre falar daquele que talvez seja o texto mais conhecido: o livro de D. Hugo Araújo Bressane, intitulado *O aspecto religioso na obra de Machado de Assis*.

Logo de início, ao tratar do assunto, D. Hugo refere-se ao escritor carioca chamando-lhe “coração de pedra que jamais cotejou lágrimas”, além de, partindo de uma visão carregada de biografismo, afirmar, de modo categórico: “O que nele (Machado) atrai é apenas o aticismo castiço do estilo, a anatomia impassível de paixões burguesas”, cujos livros “entretêm, não elevam; ensinam a língua, não tornam mais homens” (BRESSANE, 1978, p. 10). Diante de tal afirmação, já se percebe que a análise do bispo se alicerça na tentativa de extrair a religião, ou a falta dela, da produção machadiana, e que nada apresenta de crítica literária ou de qualquer reflexão mais densa sobre a obra de Machado de Assis.

Seguindo o seu estudo, D. Hugo comenta a iniciação religiosa de Machado de Assis, visível já nas suas primeiras composições. Faz também referência ao parco conhecimento que o escritor teria no tocante a cerimônias e atos litúrgicos da Igreja Católica e revela alguns de seus “cochilos” e “erratas” com relação a passagens do Antigo Testamento, bem como a citação de erros com relação à liturgia da Igreja: “Onde, enfim, foi Machado de Assis encontrar Nehemias entre os doze profetas menores?!” (BRESSANE, 1978, p. 20).

Embora defenda o autor de *Dom Casmurro* da alcunha de anticlerical, continua o crítico a insistir nos equívocos machadianos quanto ao assunto religião, reafirmando que tal defeito se deveria a problemas na formação religiosa do autor. Aliás, Bressane vai mais além, pois chega a afirmar que a ausência do sobrenatural, em Machado de Assis, seria sintoma de ausência também de fé cristã, sintetizando, do seguinte modo, o raciocínio:

Preocupado com o mundo interior [...] cujos problemas o acabrunharam e que não lograra solucionar, visto lhe faltarem a fé e a esperança, confortadoras virtudes cristãs, Machado de Assis refugiou-se ao racionalíssimo naturista de que nascerá, mais tarde, o humanismo de Quincas Borba (BRESSANE, 1978, p. 40).



Paradoxalmente, ao se referir à posição de Machado de Assis frente ao enigma da morte, D. Hugo afirma “não haver provas de que o escritor fora ateu convicto” (p. 52). Finaliza, então, sua análise com uma indagação e um comentário em aberto: “Compreenderia Machado de Assis que o ‘nada’ é nada e que Jesus é o alfa e o ômega de nossa existência? Mistério... como tantos outros na vida do imortal brasileiro” (BRESSANE, 1978, p. 59).

Como se vê, nesse breve resumo sobre a visão de Bressane acerca do aspecto religioso de Machado de Assis, predomina uma análise voltada para o homem em sua relação com a religião, ficando nada ou quase nada explícito sobre a relevância desse tema na construção da obra machadiana. É compreensível que o posicionamento de Bressane siga esse caminho, já que, como membro do clero, sua visão acaba condicionada por suas crenças e, talvez, pelo desejo de vê-las manifestadas na obra do maior escritor brasileiro, fato que constata não ocorrer, mas que em nada desabona a obra machadiana.

Além disso, por se tratar de um texto produzido no centenário do nascimento de Machado de Assis (1939), época em que ainda não existiam muitas das principais análises sobre a obra do autor, a visão de Bressane se mostra limitada e dogmática, deixando claro que só haveria dois caminhos para a presença da religião no terreno da literatura: ou seria a manifestação da fé do escritor, ou o reflexo de sua descrença e negação dos valores religiosos (no caso, cristãos).

Apesar da antiguidade da obra, não se pode aceitar tais afirmações com seriedade em qualquer estudo que se proponha a ir mais fundo na análise de um tema tão relevante na obra machadiana como a religião. Trazer a obra de Bressane, porém, importa como elemento de contraste e de justificativa para a construção de um estudo sistemático e verdadeiramente sério sobre a religião em Machado de Assis, justificativa que também se aplica à próxima obra, a qual, infelizmente, também opta por caminhos simplistas e superficiais ao se debruçar sobre os textos de Machado de Assis.

Mari Eli de Queiroz, dessa vez no centenário de morte do autor (2008), trouxe à luz *Machado de Assis e a religião - considerações acerca da alma machadiana*, obra que também se propõe a analisar a questão da religião no texto machadiano, contudo sob um viés diverso daquele utilizado por Bressane várias décadas antes, embora não menos problemático, já que, novamente, o estudo se volta para a tentativa de ver na obra o homem Machado de Assis, algo que, em nenhuma medida, mostra-se como fator essencial para a compreensão do modo como a religião se faz elemento constitutivo do fazer literário machadiano.

Como já aparece no subtítulo da obra, a proposta do estudo de Queiroz é “penetrar na alma machadiana”, a fim de extrair-lhe a suposta religião ali existente, numa investigação profunda sobre o ser humano Machado refletido em seus textos, conforme afirma a autora no prefácio da obra:

[...] teria sido a intertextualidade bíblica na obra machadiana apenas um fator de interesse estético, ou seja, somente busca de nova fonte de exercício para seu humor dessacralizante? Ou seria essa inegável intertextualidade o indício de uma alma impregnada de religião, de religiosidade, de espiritualidade? (QUEIROZ, 2008, p. 14).

Assim como em Bressane, há na autora a intenção de cunho mais biográfico, no intuito de comprovar que o escritor brasileiro, muitas vezes lembrado por seu suposto ceticismo, possuiria uma forte espiritualidade, reflexos de sua formação católica quando pequeno, que ainda teriam se mantido ao longo de sua vida. Tal postura já evidencia, claramente, como esta outra obra com título tão chamativo e instigante sobre uma questão tão séria esgota-se na tentativa malfadada de ler um dos maiores autores brasileiros a partir das crenças de quem a escreve.

Mesmo se voltando para uma visão mais centrada na pessoa e menos no escritor, o estudo de Queiroz vai um pouco mais além do que Bressane se propusera a fazer em sua análise. Há, em *Machado de Assis e a religião*, um longo levantamento de citações e referências religiosas na obra machadiana, desde seus primeiros poemas até as produções

da maturidade. Segundo a autora, o contato com a religião na infância foi de fundamental importância para a constituição do escritor Machado de Assis, por isso a grande preocupação em mapear as referências religiosas desde o início de sua produção.

Após enumerar e discutir, embora de modo raso e pouco desenvolvido, a grande quantidade de referências religiosas em Machado, a autora inicia a sua conclusão afirmando que:

[...] a literatura machadiana deixa entrever nas linhas filosofantes, no humor moralista, em certos perfis delineados nos contos e romances, nas crônicas reflexivas, enfim, na quase totalidade da obra, uma preocupação com o sentido da vida e com a posição do homem diante do Criador; ao mesmo tempo, aponta para uma ação messiânica e evangelizadora através da palavra (QUEIROZ, 2008, p.188).

A citação deixa bastante claro como a postura da autora de nenhum modo objetiva a análise crítica e a reflexão séria da obra literária, pois as “conclusões” que apresenta em nada alcançam a complexidade da obra machadiana e já parecem dadas, uma vez que, por conta de uma leitura enviesada, surge na análise de Queiroz não o Machado de Assis real, mas sim o que a autora projeta a partir da própria visão de mundo.

Apesar disso, ela, de modo categórico, embora não razoável, e após inúmeros apontamentos sobre a presença da religião nos textos machadianos, finaliza seu posicionamento sobre o tema do seguinte modo:

Creemos ainda que Machado, não tendo encontrado na sociedade a coerência religiosa que ela apregoa e hipocritamente diz vivenciar, procurou deixar para a posteridade (porque foi escritor consciente de sua missão) o testemunho da verdadeira vocação do homem, para qual possamos ter sido criados: ser essência e não aparência, uma vez que fomos moldados à semelhança de Deus (QUEIROZ, 2008, p. 189).

Não se pode ignorar, é fato, que a formação religiosa de Machado de Assis possui importância para o seu desenvolvimento como escritor e influenciará, em maior ou menor grau, o direcionamento de sua produção, como ocorre com as outras áreas do conhecimento também muito presentes nas suas obras. Como intelectual e grande

observador de seu tempo e de sua época, o autor se mostra grande conhecedor da Bíblia, livro mais citado em suas obras, e também da Igreja e de seu funcionamento, bem como de sua história ao longo dos séculos e do clero. Esse profundo conhecimento, no entanto, não se mostra como marca de religiosidade ou falta dela, tal qual Bressane (1939) e Queiroz (2008) tentam afirmar, mas sim como mais um importante elemento da realidade circundante que merece ser representado e discutido, a ponto de se mostrar determinante em diversas de suas obras.

Avançando para uma reflexão mais séria sobre o assunto, encontra-se um texto relevante, situado entre a análise de Bressane e a de Eli de Queiroz: o artigo “Machado de Assis e a religião”<sup>2</sup>, de Raimundo Magalhães Júnior. Nele, o crítico dialoga com D. Hugo, ao afirmar que Machado de Assis não se furtou a utilizar a temática religiosa na sua obra. Magalhães parece ter um posicionamento claro sobre a religiosidade de Machado de Assis (o que não pretendemos discutir), pois constantemente lembra a proximidade do autor com os ritos da Igreja Católica. A justificativa de uma crítica mais cética levaria a se dizer simplesmente que Machado estava cumprindo os ritos sociais de uma civilização perpassada pelo Catolicismo, já que não se pode crer que o autor fosse simplesmente um membro ativo da Igreja.

Pode-se pensar que ele era um homem de seu tempo e de sua sociedade e isso tinha um peso significativo nas suas convicções, ainda que, pela sensibilidade crítica que apresentava, tivesse um olhar mais refinado sobre os assuntos do papel da religião na vida do Brasil. O que interessa é que, independentemente das suas crenças pessoais, Machado de Assis teve a autonomia suficiente para incorporar na sua obra temas e personagens oriundos do mundo religioso, sem com isso realizar apenas caricaturas de caráter

---

2 MAGALHÃES JÚNIOR, R. Machado de Assis e a religião. In: Machado de Assis desconhecido. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1957. p. 382– 409.

anticlerical ou defender a ideologia cristã diante de uma sociedade em que o cientificismo ganhava mais força.

Destaca ainda Magalhães o que chama de “fervorosa e sincera admiração de Machado por algumas figuras da Igreja” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1957, p. 395), como D. Vital, cujo perfil traça em uma de suas crônicas, ou pelo padre Anchieta, que celebrou em prosa e em verso. O crítico também procura comprovar a crença religiosa do escritor, a partir da análise de textos, sobretudo crônicas, em que Machado manifesta certa familiaridade com os ritos católicos e com a doutrina da Igreja, o que se contrapõe ao defendido por Bressane. Ressalta também a postura machadiana de criticar, em alguns momentos de modo feroz, a postura dos membros do clero e seu modo de agir em dissonância com os valores cristãos (MAGALHÃES JÚNIOR, 1957, p. 390).

Esse ponto se mostra pertinente para o estudo da obra do autor, pois revela o seu conhecimento e o seu envolvimento com as questões da sociedade brasileira de sua época, inclusive no que diz respeito à religião, fortemente enraizada no cotidiano da época, como prática social e máscara de bons costumes que encobria a hipocrisia e o desajuste entre discurso cristão e ações individuais da vida cotidiana, até mesmo em membros do clero, muitas vezes mais envolvidos com política do que com o que estava presente no Evangelho.

Como ilustração disso, veja-se a abordagem que Machado de Assis faz do assunto no romance *Dom Casmurro*, em que a ida de Bentinho para o seminário parte do cumprimento de uma promessa da mãe, desvinculada de qualquer interesse ou vocação do rapaz, e o fato de tornar-se padre é visto mais sob o ângulo das possibilidades políticas do que do trabalho eclesiástico e da vocação religiosa. Como afirma José Dias no capítulo III do romance, ao advogar em favor da entrada de Bentinho no seminário: “E depois a Igreja brasileira tem altos destinos. Não esqueçamos que um bispo presidiu a constituinte, e que o Padre Feijó governou o império...” (ASSIS, I, 2006, p. 810).

Há, conforme o acima exposto, uma dimensão social e histórica na abordagem irônica que Machado faz da religião, não por meros ataques ao clero e às crenças religiosas, mas por uma leitura crítica de como a religião se constitui como elemento da vida social brasileira e tem muito a dizer sobre ela, especialmente por revelar-se, como no caso citado de *Dom Casmurro*, desprovida de uma dimensão metafísica e transcendental, reduzida a máscara social, disfarce de bons costumes ou meio de ascensão social, como um simples cargo político.

Em complementaridade à trajetória crítica aqui traçada, importa também ressaltar o trabalho de Raymundo Faoro, o qual, em sua conhecida obra acerca de Machado de Assis<sup>3</sup>, dedica um capítulo à análise de alguns dos aspectos relativos à religião na produção do autor, considerando, em especial, a perda do elemento metafísico e da sacralidade religiosa em meio às exigências cotidianas e demandas de classe.

A interpretação de Faoro enfatiza muitos aspectos relevantes, refletindo, especialmente, como as narrativas criadas pela religião cristã, como instituição e como mito, são bem diversas nas emoções que despertam, e revelam como o Cristianismo pode ser ajustado às exigências da vida cotidiana, por exemplo, na conciliação entre religião e negócios, já que “a vantagem de contratar com o céu é que a intenção vale dinheiro”<sup>4</sup>, como diz Bentinho em *Dom Casmurro*, ou ainda combinar-se com o egocentrismo e o desdém pelos outros (FAORO, 2001, p. 431).

A leitura de Faoro, como já apontou Roberto Schwarz, acaba por não contemplar a forma literária machadiana, limitando-se ao aspecto sociológico das questões tratadas, sem a busca efetiva pela compreensão de como tais elementos – no caso específico aqui tratado, os religiosos – mostram-se relevantes e determinantes para a constituição estética

---

3 *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. O capítulo IV – “Os santos óleos da teologia” faz uma passagem sobre diversos momentos da obra machadiana que trazem referências e alusões a elementos religiosos.

4 *Dom Casmurro*, cap. LXXX. – “Venhamos ao capítulo”. Bentinho justifica suas ações sem necessidade de mudá-las, mediante a transformação de prescrições absolutas em relativas;

da obra de Machado de Assis, para a qual a análise desse trabalho se direciona, reforçando, inclusive, o caráter realista dela e a sua afirmação no chão histórico brasileiro do século XIX.

Além disso, há uma questão fundamental quando se trata de pensar a religião em Machado de Assis, que vem a ser o rebaixamento da tradição à notação local. Assim como os sistemas filosóficos e a alta ciência são representadas em “tamanho diminuído<sup>5</sup>”, sempre pelo viés irônico, a tradição judaico-cristã, a Bíblia e todo o universo católico, por exemplo, surgem na produção do criador de *Quincas Borba* também rebaixados, diminuídos e satirizados, porém, ao contrário de uma impressão inicial, a visão machadiana não se esgota na representação irônica e antirreligiosa, mas assume dimensão mais ampla de reflexão, especialmente pela forte presença da tradição e dos elementos religiosos na história do Brasil. Isso revela o quanto a religião, em Machado de Assis, ultrapassa a questão temática e apresenta implicações formais, de modo a auxiliar a constituição estética do texto machadiano para, desse modo, dar mostras das questões que o autor analisa e aprofunda.

Num olhar panorâmico sobre a questão Machado de Assis e a religião, nota-se que, dos romances da primeira fase, *Helena* é aquele que melhor serve de exemplo para a compreensão da presença da religião católica na dinâmica das relações sociais e é o romance em que tal elemento se faz mais forte, por ser o único em que o Cristianismo assume papel determinante como sanção ao sistema familiar, na figura do padre Melchior, ilustrando como “o eixo da autoridade religiosa, fixado no sacerdote, está delimitado pela instituição da Igreja Católica. Seus valores e símbolos, além de marcados racionalmente, se transmitem na tradição católica, a única reconhecida, oficialmente, no sentido público e da dominância institucional (FAORO, 2001, p.268).

---

5 Expressão cunhada por Roberto Schwarz em “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*” (2006).

Nesse romance, como se verá de forma mais acabada em *Dom Casmurro*, o Catolicismo, intimamente ligado aos valores patriarcais do Segundo Reinado, assume o papel de mantenedor dessa mesma ordem social, com a função de justificar e salvar a família patriarcal das piores consequências de suas próprias ações (GLEDSON, 2005, p. 171), no caso o possível envolvimento incestuoso entre Estácio e Helena, o que ilustra bem o papel da religião tradicional servindo de base à manutenção de valores conservadores, preconceitos e diferenças, realçando abismos sociais e garantindo a imutabilidade da realidade da classe senhorial e, inevitavelmente, também daqueles que não pertenciam a ela.

Em *Helena*, o mecanismo do favor aparece acompanhado da perspectiva cristã-católica, o que, segundo Roberto Schwarz (2005), contribui para reorganizar o espaço do favor em linhas mais verossímeis, de modo a revelar o jogo da cooptação pelo ângulo de visão da suscetibilidade. Assim, neste livro, Machado de Assis procura contribuir para o aperfeiçoamento do paternalismo, porém há alteração no ponto de partida e também uma posição defensiva:

*Deixado a si mesmo, o jogo da cooptação e dos interesses burgueses dá resultados degradantes. Esta a nova tese, segundo a qual é preciso discipliná-lo. Em lugar da anterior confiança – algo cínica – no apetite e no desembaraço dos fortes, está a vigilância do preceito cristão (SCHWARZ, 2005, p.117, grifos do autor).*

Nesse sentido, “cabe à severidade do amor familiar e cristão moralizar as diferenças sociais, e limpá-las da baixeza que porventura elas inspirem” (SCHWARZ, 2005, p. 118). Este ponto é importante, já que, dessa forma, há uma demonstração de como, literariamente, “a ambiência católica faz ressaltar no paternalismo os aspectos que, segundo Machado, ela deveria coibir: a opressão, o desrespeito, a venalidade, a desconfiança, a permanente disposição à violência etc.” (SCHWARZ, 2005, p. 119).

Por essa razão, o que se pode constatar é que *Helena* realça, segundo a perspectiva de Schwarz, as contradições reais e dominantes, que concedem o tônus e a ossatura da



sociedade brasileira, as quais constituem a profundidade do livro. O livro mostra que o favor e a dependência possuíam efeitos nefastos e degradantes, conquanto a perspectiva crítica seja limitada pelos marcos impostos pelo movimento de racionalização do paternalismo. Cabe lembrar que, conforme menciona Schwarz, a protagonista do romance, quando afirma: “só as asas do favor me protegem”, revela um dado importante que denota o papel do favor para o andamento da trama e para o sentido que Helena confere a suas ações.

Logo, o dilema da protagonista tem relação com a necessidade de ascensão social, contudo a escalada defendida pela ideologia do livro, tal como salienta Schwarz, deve se suceder sem degradação, pois, nos termos elevados da personagem título e também da própria obra, “trata-se de preservar o sacrário da alma” (ASSIS, 2006, I, p. 206). No entanto, ao se considerar a linguagem da situação, “trata-se de escapar à submissão pessoal, mais ou menos completa, em cujo extremo nunca aludido [...] estão a figura do agregado e o horror de ser tratado como escravo” (SCHWARZ, 2005, p. 126). Mesmo que de modo idealizado, a vivacidade dos melindres de Helena dá a ver o peso destas dimensões mais cotidianas, nas quais a assimetria das relações paternalistas não se disfarça, uma vez que a personagem “prefere a miséria à vergonha”, possuindo aversão a tudo o que possa gerar uma dívida, afastando de si “família, herança, noivo, generosidade ou complacência de corações amigos” (SCHWARZ, 2005, p. 127).

Pode-se constatar a detecção, por parte de Schwarz, da difícil posição dos agregados e dependentes na sociedade escravocrata, uma vez que sua contraditória inserção e acesso às benesses que este tipo de formação social poderia lhes outorgar dependiam dos favores dos proprietários. Depreende-se daí a existência do embate entre a autonomia individual, ligada à lógica moderna, e a posição dependente a que estavam submetidos os homens livres pobres na sociedade brasileira oitocentista, vinculados, quase que irrevogavelmente, aos interesses discricionários e arbitrários das elites dominantes.

Deve-se recordar que, em *Helena*, a dependência e a submissão pessoal possuem efeitos degradantes, gerando um paradoxo central para os homens livres na ordem escravocrata, pois “o favor é a norma, o favor é insuportável e fora do favor só existe miséria” (SCHWARZ, 2005, p. 127). Em síntese, sem a mobilização das relações de favor, por parte das camadas despossuídas, suas chances de sobrevivência na sociedade escravista tornam-se ainda mais exíguas, principalmente em casos nos quais o dependente não as mobiliza, tendo em vista sua autonomia e dignidade pessoais.

Ao analisar *Helena*, Schwarz ressalta que, no caso do “obsequiado pobre, a independência pessoal é o mínimo imprescindível, ao mesmo tempo que o máximo inalcançável” (SCHWARZ, 2005, p. 128). Assim, o autor esquadrinha e sistematiza a armação social do enredo de *Helena*, “redução estrutural” do desenho da sociedade brasileira oitocentista: “De um lado, os proprietários e a propriedade (que tem forma mercantil); do outro, os homens livres, sem propriedade e sem salário – o trabalho cabe aos escravos – que só através do favor dos primeiros participam da riqueza social” (2000, p. 129). Percebe-se como o favor opera de maneira preponderante tanto em *A mão e a luva* como em *Helena*, aparecendo como elemento interpelador e orientador das condutas das personagens principais, o que confere, na leitura de Schwarz, centralidade ao favor e verossimilhança aos romances de Machado de Assis, que avançava, contundentemente, em relação a José de Alencar.

Na segunda fase, as referências aumentam quantitativa e qualitativamente. *Memórias póstumas de Brás Cubas* é narrado por um típico representante da elite brasileira do século XIX, agora morto, que, em sua característica volubilidade, vai apresentar os fatos de sua vida. Além de desrespeitar o leitor e todas as leis e padrões a serem seguidos, Brás Cubas assume-se como grande conhecedor da Bíblia, inclusive comparando a sua obra à de Moisés, numa clara atitude de escárnio, sem contar a cena narrada no capítulo do delírio, no qual o personagem se vê transformado na Suma Teológica de São Tomás de

Aquino. As referências religiosas, unidas a uma série de outras, são rebaixadas e ironizadas no discurso de Brás, o que ilustra bem a personalidade desse despeitado filho da elite patriarcal brasileira. Ressalte-se também que Brás Cubas era um bom cristão à maneira do Brasil do século XIX e se valerá dessa máscara quando dirige uma petição ao governo a respeito do emplasto Brás Cubas, embora assuma diante dos amigos que objetivava o lucro.

*Casa Velha*, por sua vez, é narrado por um cônego da capela imperial. No romance *Quincas Borba* se fazem presentes o padre Chagas, o padre Mendes e mesmo o personagem Carlos Maria, que estava destinado por seu pai para ser padre, segundo fala da personagem. E sobre o filósofo homônimo do livro, inclusive, se dirá que “não dizia pulhices a respeito de padres, nem desconceituava doutrinas católicas; mas não falava nem da igreja nem dos seus servos” (ASSIS, 2006, I, p. 775). Mas certamente o que mais chama a atenção, em se tratando de referenciais religiosos, é a carta de Quincas Borba para Rubião, presente no capítulo X do romance, revelando-lhe ser Santo Agostinho.

Em *Dom Casmurro*, Bentinho é enviado para o seminário em cumprimento à promessa de sua mãe, além de estar presente no enredo, com alguma relevância, o padre Cabral, mestre do protagonista e que acaba nomeado protonotário apostólico. Várias são as cenas sobre a vida religiosa das personagens no romance, como o carregar a vara do púlpito na procissão do viático, no capítulo XXX do romance, denominado “O santíssimo”, por exemplo, em que José Dias entra em disputa com Pádua, pai de Capitu, pela honra de carregar uma das varas do púlpito que cobria o Santíssimo Sacramento que estava sendo levado a um doente. A vida no seminário também será referida, com seus estudos e amizades, e mesmo o nome do melhor amigo do narrador, Escobar, pode ser uma referência a Pascal. O narrador acaba referenciando até o padre Luís Gonçalves dos Santos, autor da *História dos subúrbios*.

No caso desse romance, em especial, nota-se o quanto o Cristianismo se faz presente – como matéria degradada, ou seja, destituída de qualquer valor transcendental ou sagrado – e se mostra fundamental para a narrativa e as questões nela desenvolvidas, bem como nas determinações e nos rumos que as relações entre os personagens assumirão. Pode-se argumentar, retomando John Gledson, que Machado de Assis mal conseguiria escrever um romance sobre a oligarquia conservadora do Segundo Reinado sem mencioná-lo (GLEDSON, 2005, p. 159).

“Todas as crianças do meu tempo eram devotas” (ASSIS, 2006, I, p. 849), diz Bento, o que implica que a religião era presença mais constante, pelo menos entre a sua classe, à época de sua infância do que nos anos de 1890, quando escreve o livro. A promessa de D. Glória de enviar Bentinho ao seminário para que se torne padre é, num sentido, a origem de todo o enredo de *Dom Casmurro* e “o absoluto que todas as personagens, incluindo a própria D. Glória, buscam relativizar” (GLEDSON, 2005, p. 160).

Outro ponto que se mostra relevante é a ligação entre a religião e o pensamento capitalista, presente em alguns textos de Machado de Assis, como ironia às tradições institucionais da sociedade, tal qual se vê nos contos “Entre santos” e “A igreja do Diabo<sup>6</sup>”, e que também em *Dom Casmurro* ganha bastante importância, vide a insistência nessa junção em vários capítulos da obra<sup>7</sup>. Essa obra, em especial, “mostra a lógica burguesa de Bento Santiago e sua família no trato com o imaginário religioso a partir da reificação das promessas e de algumas reflexões coisificadas do personagem-narrador sobre sua relação com Deus e com a religião” (SANTOS, 2011, p. 11), algo que fica perceptível, na obra, por meio da associação entre os símbolos religiosos e os padrões reificados do mundo capitalista moderno.

---

6 “Entre Santos” integra a coletânea *Várias histórias* e “A igreja do Diabo”, *Histórias sem data*.

7 Veja-se, por exemplo, o célebre capítulo XX do romance: “Mil padres nossos e mil ave-marias”.

A tese de que a visão coisificada das relações com o universo religioso é fruto de uma questão de classe social também é ratificada em um comentário específico sobre a obra feita por Roberto Schwarz, que, ao tratar da posição de centralidade e de propriedade patriarcais exercidas, inicialmente, por dona Glória, com consequências óbvias sobre a formação de Bentinho, diz:

A dominação toma a forma de autoridade paternal, e a subordinação, de respeito filial, ambas tingidas de devoção religiosa, já que o bom exemplo vem da relação com Deus-Padre. A preeminência dos motivos católico-familiares empurra para uma decorosa clandestinidade as razões estritamente individuais e econômicas, que nem por isso deixam de existir, na forma mesmo que o capitalismo e o liberalismo oitocentista haviam criado. (SCHWARZ, 2006, p. 18).

O comentário do crítico expõe nitidamente a contradição entre a classe burguesa e os seus valores patriarcais, típicos da mentalidade provinciana brasileira no século XIX. Esse contraste transpõe o estreitamento entre o pensamento econômico e a lógica religiosa para o plano das aparências marginais, no entanto “a narrativa descomprometida de Bentinho vai desconstruir os tabus de sua formação recalcada e evidenciar a essência de sua *práxis* capitalista em vários episódios relatados” (SANTOS, 2011, p. 5, grifo do autor).

Em complementaridade a esse entendimento, alguns episódios do romance podem ser destacados, a fim de reforçar a compreensão de como é a presença do vínculo entre o pensamento pecuniário e a manifestação religiosa apresentada principalmente em dois momentos da vida do protagonista: na adolescência, que envolve a sua entrada no seminário, a sua tentativa de fugir do destino prometido e a solução encontrada por Escobar para a saída do seminário; e, na maturidade, a espera pelo filho após o casamento com Capitu.

Observe-se um excerto do capítulo XX, precisamente o momento em que o narrador comenta o motivo de ter prometido rezar “mil padre-nossos e mil ave-marias”, caso José Dias conseguisse livrá-lo da ida para o seminário:

Realmente, a matéria do benefício era agora imensa, não menos que a salvação ou o naufrágio da minha existência inteira. Mil, mil, mil. Era preciso uma soma que pagasse os atrasados todos. Deus podia muito bem, irritado com os esquecimentos, negar-se a ouvir-me sem muito dinheiro... [...] Cogitei muito no modo de resgatar a dívida espiritual. Não achava outra espécie em que, mediante a intenção, tudo se cumprisse, fechando a escrituração da minha consciência moral sem *deficit*. [...] (ASSIS, I, 2006; p. 830-831).

Bentinho acumulara promessas antigas e estava aflito para conseguir a atenção de Deus para a sua causa, como confirma a expressão hiperbólica utilizada em “não menos que a salvação ou o naufrágio da minha existência inteira”, e esse desespero adolescente talvez o tenha levado à soma de “milhares” de orações. Mas o que primeiro chama a atenção é o vocabulário ligado a uma transação financeira, como “pagasse”, “atrasados”, “muito dinheiro”, “dívida”, “fechando a escrituração” e “*deficit*”.

Há, nesse romance, um expressivo conjunto de metáforas econômicas aplicadas à esfera religiosa: o narrador-protagonista descreve a relação do indivíduo com Deus como relação de dívida. Além de criador, Deus é credor, e o homem, por consequência, seria criatura devedora por excelência. Entre as várias formas de endividamento possíveis, *Dom Casmurro* enfatiza de maneira cômica e profanadora a dívida com o céu, ou seja, com o Credor maior e definitivo.

O rebaixamento de Deus não está aqui apenas na personificação, pois ele também é representado como um credor voraz que exige o acréscimo de juros aos seus devedores, como maneira única de resgatar as “dívidas espirituais” das pessoas. O criador “fecha os olhos e os ouvidos àqueles que, em uma lógica bancária, estão com as contas em aberto e necessita de alguma recompensa usurária para lhes conceder alguma nova graça” (SANTOS, 2011, p. 6). A equiparação entre as orações e o capital em “negar-se a ouvir-me sem muito dinheiro” é reveladora da definição financista dos dogmas religiosos na mente do jovem alienado que já tem a sua “consciência moral em *deficit*”. Daí a obsessão pelo grande número “mil, mil, mil”.

Ainda na prática das promessas, que cada vez mais o endividavam, o jovem Santiago, já no seminário, tenta negociar com Deus o perdão pelo pecado de ter desejado a morte da mãe, que estava doente e mandara lhe chamar, como meio de sair do seminário:

[...] Então, levado do remorso, usei ainda uma vez do meu velho meio das promessas espirituais, e pedi a Deus que me perdoasse e salvasse a vida de minha mãe, e eu lhe rezaria dois mil padre-nossos. Padre que me lê, perdoa este recurso; foi a última vez que o empreguei. A crise em que me achava, não menos que o costume e a fé, explica tudo. Eram mais dois mil; onde iam os antigos? Não paguei uns nem outros, mas saindo de almas cândidas e verdadeiras tais promessas são como a moeda fiduciária, – ainda que o devedor as não pague, valem a soma que dizem (ASSIS, 2006, I, p. 880).

Após pensar que poderia dizer toda a verdade à mãe sobre o que havia desejado e logo ter desistido, Bentinho recorre ao pensamento mercadológico sobre Deus e, sem ter saldado ainda a dívida dos “mil”, o jovem chega à incrível soma de “dois mil padre-nossos”, que abarcaria, provavelmente, o milhar inicial da promessa do capítulo XX e mais mil orações para lhe curar o “remorso” com a melhora de saúde da mãe.

Após isso, no capítulo LXIX, após a melhora da mãe, o jovem Bento vai à missa com o propósito de se reconciliar com Deus:

[...] Nem era só pedir-lhe perdão do pecado, era também agradecer o restabelecimento de minha mãe, e, visto que digo tudo, fazê-lo renunciar ao pagamento da minha promessa. Jeová, posto que divino, ou por isso mesmo, é um Rothschild muito mais humano, e não faz moratórias, perdoa as dívidas integralmente, uma vez que o devedor queira de veras emendar a vida e cortar nas despesas. Ora, eu não queria outra coisa; dali em diante não faria mais promessas que não pudesse pagar, e pagaria logo as que fizesse (ASSIS, I, 2006, p. 881).

Para melhor estruturar a equiparação entre a religião e a economia, a figura de Deus é rebaixada à personificação, recurso repetido na denominação “Jeová” e agravado no confronto zombeteiro com o banqueiro judeu Rothschild. Lembrando que “Jeová” é uma denominação hebraica de Deus, “não seria de todo equivocado ver em Machado de Assis uma relação com o pensamento de Marx, quando este afirma que a equiparação entre o dinheiro e a religião é fruto oriundo da cultura judaica” (SANTOS, 2011, p. 7).

No capítulo LXXX, ao relatar a demora proposital de sua mãe para enviá-lo ao seminário, Bentinho assim define Deus (ASSIS, 2006, I, p. 883): “[...] o credor era arquimilionário, não dependia daquela quantia para comer, e consentiu nas transferências de pagamento, sem sequer agravar a taxa do juro”. Aqui, como podemos ver, a promessa é vista, mais uma vez, como um negócio financeiro e Deus é símbolo de riqueza material, apesar de ainda apresentar um sentimento amoroso de não querer acrescentar ao valor da dívida os juros pela demora do pagamento. Essa contradição é a realização imagética do dualismo referente a Deus na mentalidade religiosa do narrador, já reificada.

Em outro momento, a solução encontrada por Escobar, no capítulo XCVI, para que Bentinho pudesse sair do seminário é bastante ilustrativa dos pontos apresentados:

– Sua mãe fez promessa a Deus de lhe dar um sacerdote, não é? Pois bem, dê-lhe um sacerdote, que não seja você. Ela pode muito bem tomar a si algum mocinho órfão, fazê-lo ordenar à sua custa, está dado um padre ao altar, sem que você... (ASSIS, 2006, I, p. 904).

Percebe-se que o pensamento comercial do amigo serve como nítida reafirmação da visão da promessa de d. Glória para Deus como um contrato, o qual permitiria a substituição matemática do filho único por um órfão desconhecido, que, reduzido à moeda de troca, sequer será denominado na narrativa, porém cumpre o papel de saldar a dívida com o divino.

Já adulto, casado com Capitu, Bento em outro momento importante de conversa com Escobar, no capítulo CIV, sobre a tristeza e a inquietação por ainda não ter filhos, diálogo que oferece pontos importantes para análise que se tem encaminhado por ora:

— Homem, deixa lá. Deus os dará quando quiser, e se não der nenhum é que os quer para si, e melhor será que fiquem no Céu.  
— Uma criança, um filho é o complemento natural da vida.  
— Virá, se for necessário. Não vinha. Capitu pedia-o em suas orações, eu mais de uma vez dava por mim a rezar e a pedi-lo. Já não era como em criança; agora pagava antecipadamente, como os aluguéis da casa (ASSIS, 2006, I, p. 910).



Importante notar como há uma inversão na relação de Bentinho com Deus: adulto, ele já não pedia, antes, para pagar com as rezas, depois; as orações, agora, antecipavam a graça almejada – no caso, a de ter um filho. Talvez por julgar que não possuir mais crédito com o Senhor ou por ter desenvolvido um pensamento mais maduro da lógica monetária, que pressupunha o “dinheiro” antes de tudo, o protagonista acaba por inverter a ordem da negociação, “embora, não se possa negar que o tratamento dado à questão esteja ainda dentro de uma lógica pecuniária, como confirma a comparação ‘agora pagava antecipadamente, como os aluguéis da casa’ (SANTOS, 2011, p. 7).

Por fim, em uma das digressões da narrativa, o narrador discorre sobre as quebras de juramentos e, ao tratar da possível sentença da alma ao purgatório, assim define esse apresenta suas reflexões:

Ao certo, ninguém sabe se há de manter ou não um juramento. Causas futuras! Portanto, a nossa constituição política, transferindo o juramento à afirmação simples, é profundamente moral. Acabou com um pecado terrível. Faltar ao compromisso é sempre infidelidade, mas a alguém que tenha mais temor a Deus que aos homens não lhe importará mentir, uma vez ou outra, desde que não mete a alma no purgatório. Não confundam purgatório com inferno, que é o eterno naufrágio. *Purgatório é uma casa de penhores, que empresta sobre todas as virtudes, a juro alto e prazo curto. Mas os prazos renovam-se, até que um dia uma ou duas virtudes medianas pagam todos os pecados grandes e pequenos* (ASSIS, 2006, I, p. 920, grifo nosso).

Como se vê nos termos, alguns até repetidos em outros momentos, como “casa de penhores”, “empresta”, “juro”, “prazo” e “pagam”, a junção entre o pensamento ligado ao capital e os símbolos religiosos é um procedimento ideológico que impregna todo o romance, revelando, na estrutura da obra, a reprodução de uma lógica espalhada pela modernidade capitalista mesmo na realidade de uma sociedade periférica como a brasileira, o que permite observar como o pensamento da classe burguesa leva as convenções tradicionais da sociedade brasileira, ainda imbuída dos arcaísmos patriarcais, a terem uma sugestão de negociação, de que não escapa nem o tratamento da crença em Deus.

Todos esses elementos ajudam na percepção da perda do sentido transcendental da religião, que se torna comércio; as relações religiosas, entre o homem e Deus, assumem a dimensão de negociação, reveladoras de certo egoísmo disfarçado de religiosidade, cujo fio condutor é a busca constante da afirmação dos próprios interesses e vontades, independentemente de preceitos religiosos previamente assumidos e, paradoxalmente, utilizando-se muitas vezes desses próprios preceitos para justificar ações individualistas, excludentes e violentas.

Levando-se em consideração que a religião cristã, predominante na realidade brasileira desde sua formação, ilustra um dos elementos mais tradicionais presentes na história, até mesmo do ponto de vista literário, como mostra a importância da Bíblia para a cultura ocidental, vê-se que Machado relaciona-se com essa e outras tradições de modo arbitrário. O autor não mantém o sentido original da fala recebida, mas o subverte de acordo com o sentido que lhe convém, num trabalho metódico em que se apropria da referência pela corrosão irônica, em que a citação de trecho ou forma tem seu sentido alterado pela inserção em um novo contexto. A Bíblia, por exemplo, é retomada parodicamente e com bastante frequência<sup>8</sup>. De fato, Machado a considera uma referência universal, uma das matrizes da prosa ocidental, porém, ao contrário do que faz a Igreja, “toma o texto bíblico de modo dessacralizado, como uma narrativa literária, um modo discursivo de se representar a realidade” (SANSEVERINO, 2003, p. 131).

Tome-se como exemplo o conto “Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis”, narrativa que propõe a inserção do conto em um livro existente, como um capítulo inédito, uma parte nova, original e complementar, mas que, por alguma razão, teria sido suprimida ou perdida. Interessante notar que esta inserção não ocorre apenas de modo exterior, por

---

<sup>8</sup> Em estudo anterior sobre os contos de temática religiosa de Machado de Assis, essa e outras questões acerca da relação entre a obra machadiana e a religião são aprofundadas e discutidas. Cf.: SILVA, Tiago Ferreira da. *Franjas de algodão em mantos de veludo: apropriação irônica e realidade histórica nos contos de temática religiosa de Machado de Assis*. 2013. 136 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

um título que tivesse sido construído pelo narrador; a própria linguagem utilizada por Machado mimetiza, com a marca da ironia do autor, a do livro do Gênesis:

#### Capítulo A

1. – Então Noé disse a seus filhos Jafé, Sem e Cam: – 'Vamos sair da arca, segundo a vontade do Senhor, nós, e nossas mulheres, e todos os animais. A arca tem de parar no cabeço de uma montanha; desceremos a ela.
2. – 'Porque o Senhor cumpriu a sua promessa, quando me disse: 'Resolvi dar cabo de toda a carne; o mal domina a terra, quero fazer perecer os homens. Faze uma arca de madeira; entra nela tu, tua mulher e teus filhos (ASSIS, 2006, II, p. 303).

O momento em que se insere a narrativa do conto é aquele que precede o fim do dilúvio, quando Noé e sua família esperam para retornar à terra firme. Com o dilúvio, a intenção de Deus era dar fim ao mal que reinava na terra e estava destruindo os homens. Por isso, Noé considera a si e a sua família como escolhidos para viver em paz na terra após esse processo de purificação divina.

Todavia, o conflito do conto desfaz a ilusão: os filhos de Noé acabam por brigar ao proporem uma divisão das terras assim que as águas baixarem. Ainda na arca, sem que nada houvesse de concreto, eles discutem como se já fosse proprietários das terras, cada um com a parte que lhe seria de direito. Irrados e raivosos, os irmãos brigam pelos limites da terra de cada um, para ver a quem caberia mais, e a quem caberia menos.

26. – 'Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?
27. – E nenhum dos filhos de Noé pôde entender esta palavra de seu pai.
28. – A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo. (ASSIS, 2006, II, p. 305).

Após conter a briga, apartando os filhos sob ameaça de amaldiçoá-los, Noé percebe qual fora seu erro. A possibilidade de concretização da paz não pode ser alcançada porque o mal do mundo não fora eliminado, como fica claro pela briga entre os irmãos. O mal se encontra no interior do homem e, enquanto houver algum vivo, ele deve persistir. Desse modo, a narrativa machadiana, que se propõe como um “capítulo inédito” ganha sentido,

uma vez que o autor recria, de modo ficcional, cenas originais da história humana desde os tempos bíblicos. Cada um dos irmãos se considera, à sua maneira, portador da razão, pois, a seu ver, a terra em disputa, cuja posse é puramente imaginária, pertence a um deles, sendo o outro um usurpador do direito e da propriedade alheia. Nenhum dos filhos de Noé se considera mau, porém, ao lutarem movidos por interesses egoístas, eles geram o mal.

Nesse conto, todo escrito em versículos, imitando a linguagem própria da Bíblia, a inserção, ao final, de um elemento incongruente à narrativa (a menção à guerra entre Turquia e Rússia) leva à sensação de estranhamento. A mescla de um problema atual com um bíblico induz o leitor a buscar uma associação entre ambos. Nesse caso, o elemento estranho permite ver no conto um sentido alegórico, em que a primeira história (disputa entre os filhos de Noé, Sem e Jafé) tem seu sentido completado pela guerra da Turquia contra a Rússia, conflito de milhares de anos depois dos imemoriais tempos bíblicos. Assim, “a projeção de futuro a partir do presente narrativo, no qual há apenas uma família no mundo, leva a considerar um aspecto de permanência e repetição do mesmo conflito bélico na terra, na disputa por limites, não mais entre irmãos, mas entre nações vizinhas” (SANSEVERINO, 2003, p. 133). No caso machadiano, a tradição bíblica não é respeitada como tal, mas surge esvaziada da sabedoria, do sentido transcendente que lhe seria próprio, substituída por um outro sentido, de ordem profana, corrosiva, inserido dentro da história, carregado de ironia.

Desse modo, o conto “Na arca – três capítulos inéditos do Gênesis” revela-se como uma narrativa que não demonstra veneração pela palavra bíblica, já que a paródia desfaz o sentido original do texto sagrado, conferindo-lhe um significado irônico e pessimista. O mesmo tipo de linguagem, por meio dos versículos, serve ao propósito de mostrar a permanência do mal dentro da arca que levava pretensamente os únicos homens vivos. Não há, pois, transcendência; o que há é a inserção do homem da história, que é definida

pela sucessão de gerações no tempo, cuja única constância parece ser o conflito, visto que o desejo pela posse da terra, a afirmação da propriedade privada e dos privilégios particulares dissolvem até mesmo os vínculos familiares e, ironicamente, ilustram como a predileção dos escolhidos de Deus na Bíblia pode remeter ao modo como, historicamente, a religião judaico-cristã ajuda a reforçar uma divisão social ilógica, como ilustra o conto, já que a briga pela terra entre os irmãos se dá sem ao menos eles a possuírem. Mesmo diante de uma realidade não tangível, os filhos de Noé, privilegiados por estarem na arca, são incapazes de pensar coletivamente, pois a posse da propriedade irá se sobrepor ao destino que lhes é reservado.

O conto “Adão e Eva” constrói uma reflexão que também caminha neste sentido. Durante uma refeição, lá pelo século XVIII, num engenho da Bahia, a dona da casa oferece a sobremesa aos convidados. Um deles, mais curioso, deseja saber o que era e é dessa situação simples e trivial que surge o questionamento sobre a origem da curiosidade humana: viria de Adão ou de Eva?

Consultado, o juiz-de-fora respondeu que não havia matéria para opinião; porque as cousas no paraíso terrestre passaram-se de modo diferente do que está contado no primeiro livro do Pentateuco, que é apócrifo. Espanto geral, riso do carmelita, que conhecia o juiz-de-fora como um dos mais piedosos sujeitos da cidade, e sabia que era jovial e inventivo, e até amigo da pulha, uma vez que fosse curial e delicada; nas cousas graves, era gravíssimo (ASSIS, 2006, II, p. 525).

O juiz-de-fora insere uma nova possibilidade de encarar parte da Bíblia como sendo apócrifa. Haveria um outro livro que seria o verdadeiro. A ambiguidade será a tônica desse conto, já que em nenhum momento é possível saber se o juiz-de-fora age de modo grave ou jovial, enquanto conta sua história. O sério e o cômico servem de base para a narração da origem do homem, recontando a origem bíblica de forma diversa da narrativa original. O juiz satisfaz seu arbítrio, ao definir a natureza humana com uma pureza inverossímil.

Foi o Tinhoso que criou o mundo; mas Deus, que lhe leu no pensamento, deixou-lhe as mãos livres, cuidando somente de corrigir ou atenuar a obra (ASSIS, 2006, II, p. 527).

O trecho acima mantém relação próxima com outros momentos da obra machadiana, em que a criação aparece como tema, sempre com as figuras de Deus e do Diabo presentes. Em “A Igreja do Diabo”, Deus não se preocupa com a construção, pelo Diabo, de uma igreja que acaba por roubar os fiéis. O espírito que nega, em suas argumentações, parece mais causar tédio do que qualquer outra coisa no Criador. No final, compreende-se esta postura quando o Diabo vai reclamar que, por trás do sucesso da sua igreja, escondia-se uma falha: os homens aceitavam a doutrina diabólica, porém, às escondidas, revelavam-se virtuosos, praticando boas ações. Deus, ao ouvir as queixas, responde:

- 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 (ASSIS, 2006, II, p. 375).

Tanto num caso como no outro, há, no centro da narrativa, a figura do Diabo como negação de Deus. Deus revela aqui a própria condição indefinível do homem que não pode ser filiado a uma ou outra origem, uma vez que não é divino, nem é demoníaco, mas sim os dois simultaneamente. Será, assim, infrutífera qualquer tentativa de reduzir o homem apenas a um único princípio ou a sua negação.

Em outro momento do conto, o Diabo, propagando a sua doutrina, profere o seguinte apólogo: “Cem pessoas tomam ações de um banco, para as operações comuns; mas cada acionista não cuida realmente senão nos seus dividendos: é o que acontece aos adúlteros. Este apólogo foi incluído no livro da sabedoria” (ASSIS, 2006, II, p. 373). Por este apólogo, que reduz o homem ao acionista, entra-se no campo da vida moderna, devorada e esterilizada pela economia. “O homem religioso, o cristão, o católico, são extravagâncias e inutilidades na máquina do mundo” (FAORO, 2001, p. 433). O católico perdeu as raízes cristãs que o alimentaram e lhe insuflaram o sentimento de divindade. Sua existência social

se determina pela qualidade de burguês, cujo último estágio é o acionista, e não de membro da cristandade, da igreja. O mundo se estreita na caça do dinheiro, o cristão se anula no burguês, na imensa paisagem desolada e perdida do Diabo. Mas nem tudo é permitido: mortos os mandamentos, ainda vigoram as convenções e a polícia, que vigiam as ruas, os bancos, as assembleias de acionistas. “Certo, há a consciência que rói surdamente, mas o brilho do vil metal a pacifica, como outrora a prece” (FAORO, 2001, p. 436).

No conto “Adão e Eva”, o juiz recria a cena inicial, sem o pecado original, a partir da ideia de perfeição do homem, que não cede à tentação e não come do fruto da árvore do bem e do mal:

- Quem me chama?
- Sou eu, estou comendo desta fruta...
- Desgraçada, é a árvore do Bem e do Mal!
- Justamente. Conheço agora tudo, a origem das cousas e o enigma da vida. Anda, come e terás um grande poder na terra.
- Não, pérfida!
- Néscia! Para que recusas o resplendor dos tempos? Escuta-me faze o que te digo, e será legião, fundarás cidades, e chamar-te-ás Cleópatra, Dido, Semíramis; darás heróis do teu ventre, e serás Cornélia; ouvirás a voz do céu, serás Débora; cantarás, e serás Safo. E um dia, se Deus quiser descer à terra, escolherá as tuas entranhas e chamar-te-ás Maria de Nazaré. Que mais queres tu? Realeza, poesia, divindade, tudo trocas por uma estulta obediência (ASSIS, 2006, II, p. 527).

De modo semelhante ao que se viu no conto “Na Arca”, a serpente tenta Eva, valendo-se de fatos históricos que estão por vir, em que a figura feminina terá "realeza, poesia, divindade". Comer do fruto da árvore do Bem e do Mal traz a quimera prometida pela Serpente, pela enviada do demo, que é a de conhecer a origem do mundo e o enigma da vida, bem como a de alcançar as conquistas materiais. A serpente suprime “a entrada na história, no fluxo temporal, destrutivo, em que o homem é condenado a conquistar o pão com o suor do rosto, e a mulher a parir com dor” (SANSEVERINO, 2003, p. 134). Adão

e Eva ignoram as tentações da serpente, pois “nada valia a perda do paraíso”. Por resistirem ao mal e obedecerem estritamente às regras, Deus os leva para o Céu em Glória.

– Tendo acabado de falar, o juiz-de-fora estendeu o prato a D. Leonor para que lhe desse mais doce, enquanto os outros convivas olhavam uns para os outros, embasbacados; em vez de explicação, ouviam uma narração enigmática, ou, pelo menos, sem sentido aparente.

[...]

– Pensando bem, creio que nada disso aconteceu; mas também, D. Leonor, se tivesse acontecido, não estaríamos aqui saboreando este doce, que está, na verdade, uma cousa primorosa. É ainda aquela sua antiga doceira de Itagipe? (ASSIS, 2006, II, p. 528)

Ao final da narração, a reação dos ouvintes diante da inusitada história é de incompreensão. O juiz-de-fora apresenta uma nova versão da criação humana, sem sentido aparente, o que deixa seus interlocutores espantados, obrigados a tentar decifrar o enigma proposto para entender algo do que fora dito. A partir de uma questão simples, se o mais curioso seria o homem ou a mulher, o narrador cria, sob o riso benevolente do padre, uma nova versão do Gênesis. Ela traz a marca da perfeição humana, capaz de resistir à curiosidade de conhecer, de não se deixar seduzir pelas promessas da serpente, fiel a Deus, pois, se assim fosse, os homens não estariam ali comendo o doce.

O que é discutido em “Adão e Eva” remete diretamente ao que se vê no capítulo IX de *Dom Casmurro*, no qual, mais uma vez, Machado, de forma irônica, abre uma discussão acerca da criação do mundo. No conto, tentativa diabólica de reaver a propriedade modificada pelas mãos divinas sugere que a noção de propriedade se refere à autoria das “obras” em questão. Trata-se, além do que já foi discutido, de uma disputa autoral entre o Deus e Diabo. A expressão “direitos autorais”, que é utilizada no capítulo “A ópera” estabelece uma ligação entre esses dois momentos em que Machado, mais explicitamente, faz uma revisão irônica da Criação.

O capítulo, que poderia ser apartado do livro e considerado um conto, expõe a história da Criação da seguinte forma:



Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros discípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera do qual abrisse mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, e acaso para reconciliar-se com o céu, compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno (ASSIS, 2006, I, p. 939).

Pediu Satanás, então, que o Senhor a escutasse, emendasse e executasse. Como houve enfática insistência, o Senhor consentiu a execução da peça, mas fora do céu. Para tal finalidade, criou um teatro especial, este planeta. Dispensaram-se os ensaios:

Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está além da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão. Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrendo muita vez o sentido por um modo confuso (ASSIS, 2006, I, p. 818).

Tanto na criação segundo Veloso quanto na versão de Marcolini, Deus age estimulado por ações do Diabo, os atos divinos surgem como reações a iniciativas diabólicas. No primeiro caso, porém, Deus impõe sua participação na obra de criar o mundo, originalmente um projeto demoníaco, que Ele permite a seu idealizador executar, para em seguida atenuá-lo ou corrigi-lo, especialmente no caso de homem e mulher. No último caso, têm-se um projeto de Deus por Ele descartado, e que Satanás leva adiante. Numa atitude menos arrogante que a do Diabo na história de Veloso, o de Marcolini solicita a colaboração divina, acolhe possíveis emendas, chega a implorar a parceria do Altíssimo.

O Diabo propõe e Deus dispõe: eis a irreverente releitura que o tenor faz do provérbio com sua história da criação.

Ignorar que o êxito de um projeto depende da boa vontade do Senhor foi o erro de Satanás em "Adão e Eva". Aparentemente mais humilde e menos voluntarioso, o Diabo de Marcolini obtém o consentimento de Deus, que viabiliza a obra. Embora inevitável, a colaboração, entretanto, não pode ser "amiga". Ou não existiriam os desacordos, os "lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda", os inúmeros trechos em que, segundo "os amigos do poeta", "a partitura corrompe o sentido da letra", e "(...) é absolutamente diversa e até contrária ao drama" (ASSIS, 2006, I, p. 940). Em suma, nas próprias palavras de Deus ao rival, no fim do conto "A Igreja do Diabo", "é a eterna contradição humana".

Aos olhos dos "imparciais", precisamente aí reside a "beleza da composição". No conto de *Histórias sem data*, vale lembrar, evidencia-se a necessária impureza das ações humanas: nenhum ato é totalmente virtuoso ou totalmente mau, assim como nenhum homem o é; inexistem virtudes e vícios em estado puro. Prevalece o bem ou o mal no ser humano em certa ocasião ou em dado período, como esclarece o narrador de *Dom Casmurro*, ao propor, no capítulo LXVIII, sua "teoria [...] dos pecados e das virtudes":

[...] cada pessoa nasce com um certo número deles e delas, aliados por matrimônio para se compensarem na vida. Quando um de tais cônjuges é mais forte que o outro, ele só guia o indivíduo, sem que este, por não haver praticado tal virtude ou cometido tal pecado, se possa dizer isento de um ou de outro; mas a regra é dar-se a prática simultânea dos dois, com vantagem do portador de ambos, e alguma vez com resplendor maior da terra e do céu. (ASSIS, 2006, I, p. 880).

Noutras palavras, a humanidade seria resultado de uma mescla cuja bondade ou cuja maldade teriam sempre caráter provisório: alguém só poderia considerar-se bom caso, numa atitude ou numa ação particular, os motivos nobres preponderassem sobre os egoístas, ou se seu balanço de pecados e virtudes registrasse saldo positivo. Do contrário,

seria mau, ao menos até segunda ordem, porque só se poderia ser uma coisa ou outra interinamente.

Quanto aos direitos de autor, o Diabo teria perdido de vez os que possuía sobre a parte humana de sua criação. Contudo, como o próprio Veloso admite no final de “Adão e Eva”, se seu relato fosse verdade, os convidados de D. Leonor não estariam ali, naquele endereço terreno, saboreando um doce “celestial”. Já o velho tenor Marcolini apresenta a criação como um trabalho ainda em processo, já que a encenação dessa ópera nunca terminou e ainda continuará por muito tempo:

Esta peça, concluiu o velho tenor, durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: "Muitos são os chamados, poucos os escolhidos". Deus recebe em ouro, Satanás em papel (ASSIS, 2006, I, p. 819).

Considerando que o humor sacrílego se combina à mercantilização da esfera religiosa ao longo de *Dom Casmurro*, observa-se aqui mais um exemplo dessa combinação: a referência aos direitos autorais e ao pagamento pontual, segundo a justa divisão desses direitos entre os coautores. Apesar do tom cômico, não se deve entender como blasfêmia a citação do versículo final da parábola da festa das bodas: os chamados seriam aqueles que se orientam pela música satânica e os escolhidos aqueles cujas ações se inspiram verdadeiramente no libreto divino, ou seja, aqueles que de fato atendem ao chamado de Deus, mostrando-se dignos desse convite.

Em complementaridade a esse raciocínio, Bluma Vilar sintetiza:

Os escolhidos podem ser poucos, mas seus atos são preciosos, valem ouro. Daí a diferença entre o que Deus e o Diabo recebem. Assim compreendida, essa passagem do romance não contraria a interpretação tradicional da parábola, antes a revalida, embora o faça no contexto de uma versão profanadora da criação do mundo, na qual intervêm regras de um universo econômico capitalista, como leis de mercado e direitos de propriedade “intelectual” (VILAR, 2010, p.15).

Em Machado de Assis, a escolha de temas e do material a ser trabalhado nas obras era, portanto, parte fundamental do seu método de composição, pois o escritor “(...) escolhia a dedo o seu material histórico-literário, escancarando através dele sua falta de esperança na construção de um espaço público decente e sua falta de crédito nas relações privadas, agressivamente cordiais, herdadas da situação colonial patriarcal e mantidas – para sempre? – em vigor (CARA, 2006, p.3).

A predileção do autor pela religião se mostra, assim, mecanismo de revelação de uma inevitável visão cética, carregada de certa negatividade no trato com a sociedade brasileira. A apropriação irônica da religião cristã, universal, surge, como uma espécie de construção formal que revela a grande ironia de uma sociedade que procurava incorporar elementos externos a uma realidade que não lhes era própria, revelando um mundo de dualidades e ambiguidades que reflete, por fim, o próprio caráter dual e contraditório do ser humano.

## Referências bibliográficas

ARAÚJO, Hugo Bressane. O aspecto religioso da obra de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Cruzada da Boa Imprensa, 1939.

ASSIS, Machado de. Obra completa. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, 3 vol.

CARA, Salete de Almeida. “Um conto machadiano: tempo de crise”. In: X Congresso Internacional de Literatura Comparada, 2006, Rio de Janeiro. Lugares dos discursos. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2006. Disponível em: [http://www.idelberavelar.com/abralic/txt\\_22.pdf](http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_22.pdf). Acesso em: 25 jun. 2015.

CASTRO e COSTA, Deane M. F. C. Uma aventura extraordinária: a forma estética moderna do conto machadiano e a forma do dinheiro no Brasil dos oitocentos. In: CORRÊA, A. L. R.; COSTA, D. M. F. C.; SOUZA, G. H. P. (Org.). Literatura e história: questões dialéticas da produção literária em nação periférica. Brasília: CEELL, 2009, p. 118–127.

FAORO, Raymundo. Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

GLEDSON, John. Machado de Assis: impostura e realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo de. Machado de Assis desconhecido. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1955.

MARX, Karl. Sobre a questão judaica. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2010.

QUEIROZ, Maria Eli de. Machado de Assis e a religião: considerações acerca da alma machadiana. Aparecida, São Paulo: Ideias e Letras, 2008.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. Realismo e alegoria em Machado de Assis. 2003. Tese (Doutorado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica, Rio Grande do Sul, 2003.

SANTOS, J. D. C. Deuses Reificados: uma semelhança entre Karl Marx e Machado de Assis. In: Sulenita Severo. (Org.). Ensaio sobre literatura, arte e filosofia. João Pessoa: Ideia, 2011, p. 73–88.

SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas. São Paulo: Duas Cidades, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Complexo, Moderno, Nacional e Negativo*. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 11–22.

SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. In: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras 2006.

VILAR, Bluma Waddington. *Um caloteiro devoto: a contabilidade moral em Dom Casmurro*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. Chapecó: Argos, 2006. p. 179–229.

---

Os sentidos da religiosidade e a  
religiosidade dos sentidos:  
“O Pároco da Aldeia (1825)”, de  
Alexandre Herculano

The meanings of religiosity and  
the religiosity of the meanings:  
“O Pároco da Aldeia (1825)”, by  
Alexandre Herculano

---

Antonio Augusto Nery

Doutor em Letras pela Universidade de São  
Paulo. Professor da Universidade Federal do  
Paraná, Brasil.  
[gutonery@hotmail.com](mailto:gutonery@hotmail.com)

Eduardo Soczek Mendes

Mestre em Letras pela Universidade Federal  
do Paraná. Professor da Universidade  
Estadual do Centro-Oeste, Brasil.  
[edu.soczek@gmail.com](mailto:edu.soczek@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7561-7804>  
<https://orcid.org/0000-0002-0554-5750>

Recebido em: 17/04/2020  
Aceito para publicação em: 02/08/2020

---

## Resumo

“O Pároco da Aldeia (1825)”, coligido em *Lendas e Narrativas* (1851), do escritor português Alexandre Herculano (1810–1877), tematiza as memórias de um narrador acerca de um padre-prior de aldeia portuguesa na década de 20 do século XIX, antes da vitória dos Liberais sobre os Absolutistas e da extinção das Ordens Religiosas (1834). Analisamos, neste trabalho, os contextos que envolvem a narrativa e o discurso do narrador, sobretudo em suas digressões, sobre o sensorial dos elementos que compõem o culto católico. Para tanto, dialogamos, principalmente, com Manuel Garrido Bonaño (1961), Moisés Espírito Santo (1980) e Peter Burke (2013).

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa. Alexandre Herculano. Catolicismo.

---

## Abstract

*“O Pároco da Aldeia (1825)”, collected in Lendas e Narrativas (1851), by the Portuguese writer Alexandre Herculano (1810–1877), thematizes the memories of a narrator about a prior of Portuguese village in the 1920s of the 19th century, before the Liberals' victory over the Absolutists and the extinction of Religious Orders (1834). In this work, we analyze the contexts that involve the narrator's narrative and discourse, especially in his digressions, about the sensorial elements that make up the Catholic cult. For this purpose, we spoke mainly with Manuel Garrido Bonaño (1961), Moisés Espírito Santo (1980) and Peter Burke (2013).*

**Keywords:** Portuguese Literature. Alexandre Herculano. Catholicism.



## 1 Introdução

*Lendas e Narrativas* (1851), do autor português Alexandre Herculano (1810–1877), reúne, em sua totalidade, textos ficcionais de temática medieval. São “[...] as primeiras tentativas de romance histórico que se fizeram na língua portuguesa” (HERCULANO, 19-- , p. VI), conforme o próprio autor explicou na advertência que redigiu à primeira edição. Dois textos, contudo, fogem à delimitação medieval: “O Pároco da Aldeia (1825)”, que escolhemos para a nossa análise, e “De Jersey a Granville (1831)”, cujos enredos estão circunscritos na primeira metade do século XIX<sup>1</sup>. Dentre as narrativas, há ainda “A Dama Pé-de-cabra – *Rimance de um Jogral* – Século XI”, a única da coletânea que resguarda elementos fantásticos. Cabe mencionar, ainda, que os textos que compõem *Lendas e Narrativas* já haviam sido veiculados, anteriormente, em periódicos, como *O Panorama* e *A Ilustração*, entre o fim da década de 1830 e meados da década de 1840 e foram reeditados pelo escritor, em volumes, em 1851.

Embora o enredo de “O Pároco da Aldeia (1825)” esteja cronologicamente circunscrito na metade dos anos vinte do século XIX, a narrativa é de “[...] novembro de 1844” (HERCULANO, 1949, p. 407), data acrescentada pelo próprio autor, ao seu fim. Ao primeiro olhar, isso pode parecer irrelevante, mas é o único texto publicado no volume a vir acompanhado de tal informação e essa referência é importante, conforme verificaremos. A narrativa, dividida em oito partes, além de um prólogo explicativo, centra-se sobre a figura de um velho padre-prior de aldeia portuguesa, que doa as suas economias, ajuntadas numa vida toda de trabalho, para unir, em matrimônio, a dois jovens enamorados: Manuel da Ventosa, o filho de um moleiro avaro e a jovem pobre, Bernardina, filha de uma lavadeira, pela qual o velho moleiro guardava um grande rancor.

---

<sup>1</sup> As datas em que se passam todas as histórias compiladas em *Lendas e Narrativas* aparecem sempre entre parênteses, acompanhando os títulos de cada uma delas.

As ações do padre, na narrativa de Herculano, são confrontadas com as dos pensadores racionalistas de cunho Iluminista e provenientes de nações Protestantes, por meio das descrições ou pelas digressões do narrador. Malgrado, nesta breve sumarização, o enredo possa parecer muito simples, o texto de Herculano joga luz sobre uma discussão muito complexa: o Catolicismo no Portugal Oitocentista e as ideias racionalistas, oriundas, sobretudo, de França e Inglaterra, que penetravam as mentes e o solo lusitanos.

Especificamente, neste trabalho, averiguaremos como é retratada a fé católica em “O Pároco da Aldeia (1825)”, qual é o estilo de Catolicismo exaltado na narrativa de Herculano e como se dá a apologia de uma fé muito ligada ao sensorial – a crença que passa pelos cinco sentidos humanos, muito mais que pela racionalidade. Investigaremos em quais fundamentos contextuais a voz narrativa se embasa e como discorre criticamente sobre a religiosidade e a nacionalidade, mesmo que se tenha proposto a narrar as memórias sobre um velho pároco e seus paroquianos. Sobre a questão da temporalidade, do contexto do autor e da personagem do cura, desenvolveremos uma apreciação, a fim de pavimentarmos a análise da representação dos ritos católicos e de seus elementos na narrativa. Depois, passaremos a uma averiguação mais acurada do discurso narrativo, procurando apreender como ele retrata a fé visual, mas que também passa pelo paladar, pela sonoridade e pelo toque, além de entrar pelas narinas. Para tanto, dialogaremos com as proposições de Eric Hobsbawm (2015), Manuel Garrido Bonaño (1961), Moisés Espírito Santo (1980), Peter Burke (2013), entre outros autores.

## 2 O tempo da narrativa e o tempo histórico

Já mencionamos que “O Pároco da Aldeia (1825)” é o único texto de *Lendas e Narrativas* que traz, ao seu fim, o mês e o ano de sua escrita: novembro de 1844. O contexto histórico pode nos auxiliar a compreendermos os motivos para o acréscimo dessa data: em 1834, isto é, dez anos antes de sua lavra, foi promulgado o decreto de Extinção

das Ordens Religiosas em Portugal<sup>2</sup>. E a circunscrição temporal da narrativa é praticamente do mesmo período de tempo antes da expulsão dos religiosos. Há, portanto, um intervalo de quase vinte anos entre a temporalidade da história e o período de sua redação. Essas referências aparecem, inclusive, no discurso do narrador – que procede um relato como se fossem reminiscências de sua infância – mas, antes de chegarmos a elas, passemos ao contexto em que viveu e produziu Alexandre Herculano.

Eduardo Lourenço (1992) recorda que “Portugal é, de 1808 a 1820, um País invadido, emigrado ou subalternizado pela presença militar ostensiva do Estrangeiro” (p. 85), pois, com a transferência da família real e da corte para o Brasil (1807), devido às invasões napoleônicas, o ambiente português passou por grandes momentos de instabilidade e que não se encerraram com o regresso dos poderes instituídos para Lisboa (1821). Nesse interim de ausência da realeza, primeiramente, as forças de França e, posteriormente, as de Inglaterra tomaram o território lusitano. Devemos ter em mente que isso facilitou a penetração das ideias Iluministas ali, embora, certamente, não foram os exércitos de Napoleão Bonaparte (1769–1821) ou o britânico que as fizeram debutar em Portugal, dado o contato anterior e a circulação de intelectuais entre esses países europeus. Gestado por algum período, em 1820, ainda com a Coroa Portuguesa sediada no Brasil, tem início, em Portugal, a Primeira Revolução Liberal, embasada em ideais Iluministas, que ficará conhecida como *Vintismo*, de sentimento nacional.

---

2 Eric Hobsbawm (2015), tratando tal contexto de forma mais ampla, afirma que “A religião fornecia estabilidade social para as monarquias e aristocracias, e de fato para todos os que se encontravam no alto da pirâmide. [...] a Igreja era o mais forte amparo do trono” (p. 358). Por isso, de acordo com Carlos Eduardo da Cruz (2010), com a vitória dos Liberais em Portugal, “Joaquim António de Aguiar, conhecido pelo apelido de ‘Mata-Frades, [promulgou o] [...] decreto de maio de 1834 [que] declarava extintos todos os conventos, mosteiros, colégios, hospícios, e quaisquer outras casas das ordens religiosas regulares, sendo os seus bens secularizados e incorporados à Fazenda Nacional, numa visível atitude inspirada na Revolução Francesa.” (p. 5). Portanto, tal decreto era uma tentativa da consolidação do Liberalismo em Portugal, extirpando um dos pilares do Absolutismo, que eram as Ordens Religiosas.

Recordemos que, no período Vintista, Herculano era uma criança, mas a instabilidade política continuou em Portugal, levando à Guerra Civil (1828–1834), numa disputa entre Liberais, liderados por D. Pedro (1798–1834), que abdicara do trono do Brasil (1831), e Absolutistas, que defendiam a causa do irmão mais novo, D. Miguel (1801–1866). Portanto, levemos em consideração que a guerra civil não foi um mero conflito pela sucessão no trono, mas uma pugna por dois modelos bastante distintos de governo. Já nesse período, Herculano tomou partido pela causa Liberal, mesmo em meio ao domínio Absolutista, conforme explica Carlos Eduardo da Cruz (2010):

Herculano é nomeado tenente de um desses regimentos de trabalho gratuito e forçado. Com o acirramento da repressão contra os liberais, o Regimento de Infantaria número 4 pronuncia-se contra o absolutismo e marcha até o Rossio dando vivas à Carta e à D. Maria II. Como o movimento foi prontamente desbaratado por forças absolutistas, Alexandre Herculano teve que se esconder e, a seguir, fugir para o exílio, primeiramente na Inglaterra e depois na França. (p. 2)

As vivas à Carta, mencionadas por Cruz, se referem à Constituição, sendo uma das principais defesas do pensamento político-Liberal. A Carta já havia sido lavrada no período do Vintismo, mas, na prática, não tinha entrado em vigência sob o governo de D. Miguel. Acerca, ainda, das saudações à D. Maria II (1819–1853) é preciso recordar que era ela a filha de D. Pedro e seria a herdeira do trono português no caso da vitória Liberal. Foi pela desobediência ao Absolutismo que Herculano partiu para o exílio. Isabel Nobre Vargues e Luís Reis Torgal (1993) também mencionam a fuga de escritores portugueses ao tratarem de tal período:

[...] é no século XIX que a experiência do desterro ganha novos contornos em Portugal, com o combate revolucionário e ideológico entre o absolutismo e o liberalismo e, depois, com a defesa das convicções políticas liberais. / [...] As consequências dessa experiência produziram uma notável série das intervenções distintas. As mais conhecidas e melhor estudadas são as literárias, sobretudo as dos "trovadores do exílio", Garrett e Herculano, porque despertaram em Portugal inovação da cultura romântica. (p. 78)

A preocupação com a temática nacional é constante nas obras de Almeida Garrett (1799–1854) e de Herculano, embora, obviamente, não sejam exclusividades desses autores ou desse período. Já afirmamos que estamos desenvolvendo uma antessala para a análise que virá: é necessário compreendermos que o ambiente temporal em que está circunscrito “O Pároco da Aldeia (1825)” e o que viria posteriormente, com a vitória da causa Liberal, é “[...] enevoado e oscilante” (LOURENÇO, 1992, p. 83). Isso pode ser, inclusive, averiguado na própria voz narrativa da história, que assim principia:

Uma das coisas que, nas recordações da juventude, ainda espiram para mim poesia e saudade é a imagem de um velho prior d’aldeia que conheci na minha meninice. Hoje, tão bondosos, tão alegres, tão veneráveis, há-os por certo aí, e muitos: eu é que não sei conhecê-los. A auréola que então rodeava as cãs do sacerdote ancião desvaneceu-se pouco a pouco (HERCULANO, 1949, p. 293)

O narrador, já de início, opõe os tempos de *sua meninice* com os que ora vive: é um voltar-se ao tempo de 1825 sob as circunstâncias de 1844. As próprias reminiscências e lembranças são, normalmente, enevoadas e oscilantes, para retomarmos a expressão já citada de Lourenço. Em alguns momentos, o narrador chega a declarar a sua incerteza, como no seguinte trecho: “[...] não me lembra em que rua, porque isto já lá vai há muito tempo, e a história está sujeita a estas deploráveis lacunas” (HERCULANO, 1949, p. 387). Isto é: pode-se afirmar que *a própria voz narrativa apreende os tempos de incerteza*, sendo ela figurada como a que relata as memórias da infância, que nem sempre são muito claras e, na sua própria elaboração estética, está presente a inconstância, que dialoga com o contexto vivido. Percebamos também que o narrador descreve a visão infantil como algo de inocência religiosa, ligada ao “poético”, que se perde ao longo da vida. Já no “Prólogo”<sup>3</sup> ao texto há essa concepção:

---

3 O texto deste prólogo foi veiculado, em setembro de 1843, no semanário *O Panorama*, como texto independente e intitulado *Estudos Morais (As recordações)*, sem estar, portanto, previamente vinculado à narrativa que averiguamos neste estudo (HERCULANO, 1843, p. 282–284).

Como a filosofia é triste e árida! / Às vezes, na primavera, o vento norte atira-se pelas encostas, tombando os visos da serra, como se uma inteligência vivesse nele, inteligência de maldade e destruição. [...] o demónio do setentrião sibila no meio delas um zumbido entre de lamento e d’escárnio. [...] Então, relvas e florinhas murcham, esmagadas pelas mãos da procela, que tudo alcançam, fustigam e desbaratam. / [...] E quando o vento acalma, é para saltar ao poente ou ao sul. A rajada já não silva da montanha: uma bafagem tépida vem da banda do mar / [...] Como a florinha do campo, a alma por onde passou a procela da filosofia, esse turbilhão transitório de doutrinas, de sistemas, de opiniões, de argumentos, pende desanimada e tristonha (HERCULANO, 1949, p. 287)

São costumeiros os usos de prefácios ou prólogos em obras do século XIX. Eles não devem ser desprezados na leitura, edição ou análise das narrativas, porque são normalmente uma explicação ou a condução reflexiva do narrador (ou mesmo do autor) ao leitor. Os prólogos podem exercer diferentes funções para além da que, grosso modo, elencamos. No caso de “O Pároco da Aldeia (1825)”, o prólogo trata, em sentido metafórico, daquilo que será retomado ao longo da narrativa: a dúvida semeada e que arruína a fé que vem da infância, a fé inocente e popular. Vejamos como, na linguagem metafórica do prólogo, há menções à *florinha do campo*, que em tempos da primavera – do pleno florescimento – é acometida pelas procelas que ora vêm da montanha, ora do mar. A ventania e a tempestade, na visão externada nesse texto, é a filosofia, ou seja, o racionalismo *triste e árido*. Não é ingênua a metáfora construída por Herculano: a flor, na estação primaveril, é a *do campo* e não a dos jardins citadinos. A preocupação, ao longo da narrativa, será, sobretudo com os habitantes das aldeias portuguesas, os de vida rural e de costumes entendidos como supersticiosos pela elite racionalista. Devemos recordar, conforme propõe Peter Burke (2013), que “Foi no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o ‘povo’ (o *folk*) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus” (p. 26) e “Esse movimento foi também uma reação contra o Iluminismo, tal como se caracterizava em Voltaire: contra o seu elitismo, contra seu abandono da tradição, contra

sua ênfase na razão” (p. 35). Poderíamos então nos perguntar como Herculano, que lutou pela causa Liberal, pode escrever uma narrativa de crítica ao racionalismo e à destruição da tradição religiosa popular. Não é algo, contudo, que podemos explorar com aprofundamento neste estudo. O fato é que o autor foi extremamente crítico aos exageros do racionalismo, mas nunca deixou de criticar o clero em sua vasta produção, incluindo “O Pároco da Aldeia (1825)”<sup>4</sup>

Pensem também em relação às procelas mencionadas no prólogo: elas vêm tanto das montanhas – podemos então pensar em França, pelo momento político, separada do restante da Península Ibérica pela cadeia montanhosa dos Pirineus – quanto do mar – a Grã-Bretanha, que é uma ilha. Todo esse simbolismo dialoga, conforme abordaremos, com a fé católica: cheia de simbolismos exaltados pela voz narrativa. Por outro lado, conforme Hobsbawm (2015), “[...] para as massas em geral, o teste de nacionalidade ainda era a religião: o espanhol era definido por ser católico, o russo, por ser ortodoxo” (p. 220). Em tal afirmação, o historiador tenta exemplificar com extremos – tanto culturais quanto

---

4 Ao tratar dos ritos, o narrador de “O Pároco da Aldeia (1825)” declara “[...] que no culto católico se têm introduzido abusos, e para isso contribui muitas vezes o próprio clero” (HERCULANO, 1949, p. 347). A voz narrativa não isenta o clero católico de suas responsabilidades em relação ao que provavelmente sejam os exageros de superstições incentivadas pelos presbíteros. Mais adiante, durante a missa do orago da aldeia, um franciscano, entendido em liturgia, cuida para que outro sacerdote não estrague a solenidade celebrada: “Fr. Narciso tem d’olho o Padre Chaparro, que foi toda a vida um tonto em liturgia e assim há-de morrer. [...] Fr. Narciso está alerta; nem seiscentos Chaparros seriam capazes de lhe entortarem uma ou mil missas cantadas” (p. 395). No último parágrafo da narrativa, o bispo é também censurado: “A história do casamento feito pelo velho pároco [...] chegou aos ouvidos do prelado diocesano, o qual disse ao fâmulos do seu secretário, um dia em que se levantou de dormir a sesta com vontade de galhofar, que, na primeira visita que fizesse à diocese, havia de elogiar publicamente aquele digno pastor. Nunca, porém, houve ocasião para a primeira visita, porque esta costumeira velha tinha já passado de moda” (p. 407). Ora, o bispo, é associado ao sono da sesta e debocha das boas ações do prior, afirmando que o elogiaria em público, quando fizesse uma visita pastoral. É ferina a crítica aos prelados acostumados ao conforto de seus paços. Herculano também protagonizou, consoante Mendes (2017), diferentes polêmicas com setores do clero lusitano: os romances históricos *Eurico, o presbítero* (1844) e *O Monge de Cistér* (1847) tematizam, por exemplo, profundas críticas ao celibato clerical. Mas, o escritor, no texto *Os Egressos* (1842), também defendeu os religiosos expulsos de seus conventos e que caíam na mendicância. Em suma, a relação do autor com o clero é bastante complexa e não se resume a uma obra.

geográficos – a associação de nacionalidade à religiosidade e mesmo que não mencione textualmente Portugal, sabemos que podemos estender o seu exemplo sobre o Catolicismo a toda a Península Ibérica ou às *Espanhas*, na utilização de um termo tradicional que abarca os dois países.

Portugal, no período de Herculano, já não estava mais submetido à invasão francesa nem sob o controle militar de Inglaterra. Ainda assim, tampouco estava politicamente estabilizado, mesmo após a vitória Liberal. Em “O Pároco da Aldeia (1825)”, entretanto, que está circunscrito no período pós-Vintismo e anterior à Guerra Civil, há evidentes críticas à França e à Inglaterra, que abordaremos na próxima sessão deste trabalho. No entanto, podemos transcrever o excerto em que ao tratar das personagens, antes inimigas, Bartolomeu e Perpétua Rosa, respectivos pais de Manuel e Bernardina, que se casaram pelo auxílio material do padre-prior, o narrador não deixa de alfinetar as duas nações: “De resto tratavam-se com aparente cordialidade. Era como a aliança e simpatia actual entre a França e a Inglaterra” (HERCULANO, 1949, p. 382). Portanto, a aliança citada não era senão um acordo meramente diplomático para evitar os conflitos bélicos. Ainda assim, é possível entrever em “O Pároco da Aldeia (1825)” elementos semelhantes à obra *Génie du Christianisme* (1802), do francês François-René de Chateaubriand (1768–1848)<sup>5</sup>, conforme propõe Manuel Trindade (1965):

Chateaubriand propôs-se escrever uma apologia, e o que fez foi provar que o catolicismo era belo, artístico, esteticamente válido. / [...] toda a apologia do catolicismo em confronto com o protestantismo, feita no *Pároco da Aldeia*, é vasada nos mais genuínos moldes de Chateaubriand, baseada exclusivamente na estética e no sentimento. O povo não pode viver sem imagens, sem gestos, sem santos, sem “símbolos materiais” (p. 15;20)

---

<sup>5</sup> Chateaubriand era de origem aristocrática e teve uma formação católica. Exilou-se na Inglaterra durante os desdobramentos da Revolução Francesa (1789), que atacou fortemente o clero e a aristocracia. *O Génio do Cristianismo* é uma obra de apologia à beleza do Catolicismo, com laivos idealizados, sendo uma reação às ideias norteadoras da Revolução. Foi, certamente, lida por muitos intelectuais europeus, sendo que uma das traduções que temos do livro foi realizada por Camilo Castelo Branco (1825–1890).



Não é a nossa proposta a comparação, neste estudo, entre as obras de Herculano e de Chateaubriand, tampouco desejamos averiguar o que do escritor francês ressoou na produção do autor português. Todavia, é importante esse comentário de Trindade: ele revela que Herculano está inserido em um contexto maior e que conheceu os autores de França, por exemplo, sem nos deixar a imagem de que Herculano desprezaria tudo o que não fosse lusitano. O conhecimento do escritor é inclusive comprovado pelo próprio texto de “O Pároco da Aldeia (1825)”, já que Chateaubriand é citado na narrativa. Também se faz importante a citação de Trindade para que entendamos como a crítica leu a narrativa de Herculano: redigida *sob o signo de Chateaubriand*. É obviamente possível traçar esse paralelo entre as obras, porém, embora o texto de Herculano exalte o Catolicismo em detrimento do Protestantismo, há, igualmente, no mesmo texto críticas ao Catolicismo ou aos seus membros. E outra discordância que temos com as afirmações de Trindade é a de que “O Pároco da Aldeia (1825)” estriba-se apenas no sentimental e no estético das crenças católicas, sem abordar o dogmático, enquanto que a narrativa dá conta de princípios fundamentais para o Catolicismo, como a lavra dos documentos oficiais, a reunião em concílios e a colegialidade da Igreja. Para, ainda, refletir sobre o que a crítica produziu acerca da narrativa e do autor, é possível recorrer a um dos mais canônicos críticos de Herculano: Vitorino Nemésio, que é, originalmente, da década de 1930, mas ainda é utilizado para a leitura de Herculano. O crítico, a bem da verdade, trabalhou com as linhas de análise de seu período e contribuiu muito com os estudos acerca do escritor, todavia assim refere sobre a infância de Herculano:

N’ “*O Pároco*”, o passo confessional [sic], nitidamente de memórias, solda-se à marcha do conto de uma maneira mais íntima. [...] o tom afasta a hipótese de uma narrativa efabulada; de modo que na ausência de dados externos, somos levados a interpretar [...] as confidências como [...] verídicas, e portanto correspondentes a dois episódios diversos na biografia de Herculano. (NEMÉSIO, 1978, p. 113)

Não é para uma interpretação biografista que, brevemente, discorreremos sobre o complexo contexto de Portugal e de “O Pároco da Aldeia (1825)”. A nossa intenção é a de chegar ao texto de Herculano munidos das informações necessárias para melhor compreendê-lo. Contudo, a crítica, muitas vezes, entendeu a narrativa como as “[...] confidências autobiográficas” (NEMÉSIO, 1978, p. 112) e não reconhecendo haver no texto ficcional a efabulação, conforme menciona Nemésio. Nós lemos “O Pároco da Aldeia (1825)” como uma obra de ficção, cuja voz narrativa não pode ser confundida com a voz autoral, mesmo que muitos elementos discutidos no texto sejam bastante relacionados com os acontecimentos históricos. As datas de escrita da narrativa e a de circunscrição da história corroboram, factualmente, o seu teor memorialístico, como também uma elaboração e, portanto, igualmente, uma efabulação. Por isso, não concebemos o texto como as reminiscências do escritor, mas como texto ficcional que é: com enredo, personagens, ambientação, temporalidade e, inclusive, com as digressões do narrador.

Devemos, portanto, pensar também no título da narrativa: a personagem do pároco cede o nome para a designação da obra, contudo, dentro de “O Pároco da Aldeia (1825)” não se menciona em nenhum momento o nome próprio do prior. Aliás, o título de “prior”, como o próprio narrador denomina o padre, deve ser compreendido, já que, canonicamente, está ligado aos mosteiros, porém, em Portugal, esse título (não-canônico, mas dado pela tradição e perpetuado pelo povo) se estendeu aos párocos dos antigos priorados. Na narrativa de Herculano, o pároco intervém de muitas maneiras na vida dos aldeões, como no caso do casamento de Bernardina e Manuel, mas também na hora da morte, quando é chamado de madrugada e sai sob “[...] o temporal que passava lá fora” (HERCULANO, 1949, p. 305):

E pela serra [...] vai o velho prior: adiante o sacristão com a lanterna e a âmbula da extrema-unção, e ele atrás com o cibório. As poças de água [...] fazem um contínuo *plach, plach*, debaixo dos pés dos dois caminantes, cujo passo apressam as cordas de chuva [...] esta barreira desaparece, porém,

diante da caridade que a todos nos ensina o evangelho, e que ao pároco impõem, como dever imprescritível, a sua missão sacerdotal e o carácter de pai dos pobres e afligidos. (HERCULANO, 1949, p. 305–306)

A própria figura do padre prior é descrita como alguém de muito contato com o povo, sendo uma espécie de pai, que pode ser inclusive chamado no momento da “[...] agonia do passamento” (HERCULANO, 1949, p. 305). A cena descrita traz também os elementos sensoriais: primeiramente, as poças que respingam e se ouvem o salpicar; depois, os elementos levados pelo sacristão e pelo pároco: o primeiro carrega a âmbula de unção, ou seja, o vaso que contém o óleo utilizado para ministrar o sacramento, enquanto que o cura traz o cibório, outro vaso sacro, contendo a hóstia consagrada. Pela presença do padre, o moribundo teria a assistência na hora da morte, provando do contato do óleo com a pele e da comunhão, que passa pelo paladar. Esse excerto ilustra, para a nossa compreensão, um pouco da relação dos fiéis aldeões com o pároco, que “[...] goza de uma posição privilegiada que não é exclusivamente devida ao seu cargo eclesiástico. Ele deve desempenhar diversos papéis, e primeiramente o de pai. [...] vela pela integridade das virgens e das mães” (ESPÍRITO SANTO, 1980, p. 199). Por isso, é também respeitado em meio às confusões aldeãs: “[...] apareceu de súbito, já meio revestido, o padre prior. O motim do adro tinha ecoado lá dentro. À vista daquele aspecto venerável e venerado, fez-se pronto e profundo silêncio” (HERCULANO, 1949, p. 393). Isso porque, “[...] o padre da freguesia é um ‘doutor’, considerado ‘muito culto’ e ‘muito inteligente’. Numa discussão, cabe-lhe sempre a última palavra, tal como ao pai perante os filhos” (ESPÍRITO SANTO, 1980, p. 200). O padre é, certamente, um dos poucos letrados da aldeia. Feitas essas considerações e tendo em vista que eram conhecidas essas influências presbiterais na vida aldeã, podemos, para explicar a ausência de um nome próprio para a personagem que intitula a narrativa, recorrer a Ian Watt (2010):

[...] os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos

particulares no contexto social contemporâneo. / [...] função primordial do nome: mostrar que a personagem deve ser vista como uma pessoa particular, e não como um tipo. (p. 20–21)

É possível afirmar, portanto, que em “O Pároco da Aldeia (1825)” figura uma personagem não tanto particularizada, mas que alberga as características de um tipo social, praticamente mítico: o velho prior português, representando, para o narrador, o líder religioso de um povo e as características próprias da nacionalidade lusitana. Passemos, pois, a análise dessas peculiaridades da crença popular portuguesa.

### 3 O discurso racional em defesa da religiosidade sensorial

Em “O Pároco da Aldeia (1825)”, a voz narrativa, nitidamente, toma partido pelo Catolicismo português. E, frisamos a *nacionalidade* dessa crença, pois é um tipo muito específico de prática religiosa que é defendida pelo narrador. No entanto, faz-se necessário também uma breve consideração sobre o estilo dessa voz narrativa. Antes de iniciar o seu relato sobre a festa do orago da aldeia, o narrador entra em uma digressão e trabalha, inclusive, com a hipótese de o leitor estar enfasiado, conjecturando alguns argumentos que poderiam ser ditos por quem estivesse lendo:

E a que vem estas metafísicas aqui? De que utilidade são elas para a história do pároco da aldeia e da festa do orago, há tanto tempo interrompida e que até agora não tem passado de divagações por objectos sem ligação com a vida e costumes do reverendo padre prior? – “Venha o padre prior: venha a festa – dirão alguns – e deixemo-nos dessas metafísicas modernas, que escorregam por entre os dedos [...] ao pé daquelas grandes filosofias dos ideólogos [...]”. / Ai, leitor, que aí bate o ponto! Quem me dera isso! [...] Como ajeitar a minha *narração deambulatória* pelas regras do método? (HERCULANO, 1949, p. 361–362, grifos nossos)

Ao tratar da suposta impaciência do leitor e de seus pedidos para deixar de lado as ponderações digressivas, podemos observar a não linearidade do enredo. A voz narrativa interfere muitas vezes, tecendo comentários acerca das personagens e da religiosidade, mas também sobre a sua maneira de relatar. Chega mesmo a definir a narrativa, conforme

grifamos, como *deambulatória*, ou seja, como a que divaga pelas ideias, mas também perambula pelos locais. É uma história que não segue os *padrões metódicos* do científico, porém não deixa de se valer da razão em sua argumentação. Não podemos deixar de observar, contudo, que ao empregar o termo *deambulatório*, o narrador faz recordar uma procissão: é como se a própria narrativa, em sua construção estética, seguisse um rito de sair de um lugar a outro, ora parando, ora adentrando outro assunto, ora voltando ao seu curso central. O narrador chega a ponderar sobre como “[...] o culto transborda do estreito recinto e derrama-se pelas ruas, pelas praças, pelos campos, em procissões, em círios, em romarias, e o povo fluctua, folga, reza, tripudia” (HERCULANO, 1949, p. 351–352). É o seu partido pela crença sensorial do povo: no caso das romarias e procissões, os sentidos são provocados, sobretudo a visão do cortejo, mas também os sons de cânticos e sinos, além do tato, pelo contato com as imagens e outros símbolos. Logo no ateremos mais a isso. Antes, cabe observarmos mais um trecho: “Como o calor da igreja é muito, venhamos eu e o leitor, conversar um pouco à fresca sombra dos plátanos do adro. Tenho explicações indispensáveis que lhe fazer” (HERCULANO, 1949, p. 395). O narrador, como se tomasse o leitor pela mão, o conduz para fora do templo. Nisso tudo, podemos entrever que o efeito gerado seria de como se quem está lendo estivesse também participando sensorialmente do relato: sente o abafado do templo lotado e acompanha o narrador para fora, até a sombra das árvores, não deixando de ver o que se passa no espaço da igreja.

Como já estamos a observar, a perspectiva da voz narrativa de “O Pároco da Aldeia (1825)” é *shandiana*<sup>6</sup>, na qual o narrador, grosso modo, “Move-se com absoluta sem-

---

6 O termo remonta ao romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1759–1767), do autor irlandês Laurence Sterne (1713–1768), em que o narrador possui, de modo genérico, as características da não linearidade e da construção de digressões. Observemos que “[...] é evidentemente um atributo do narrador, e não do autor. [...] Quem fala usando o nome de Tristram Shandy não é o autor Sterne, e sim um narrador inventado por Sterne” (ROUANET, 2007, p. 34). É importante recordar também que Herculano não foi o primeiro e nem o único a se valer desse estilo para a construção do narrador. Podemos, a título de curiosidade, ressaltar que os franceses Denis Diderot (1713–1784) e Xavier de Maistre (1763–1852), o

cerimônia de um tema para outro” (ROUANET, 2007, p. 46) e “[...] se manifesta na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista” (p. 35). Não pretendemos, neste trabalho, nos alongar nessa classificação de voz narrativa. Ela nos auxilia, porém, a compreendermos melhor o porquê estamos diante de um narrador que possui uma presença tão enfática e, ao mesmo tempo, intervém tanto nos relatos, além de realizar considerações bastante irônicas, como as que seguem, ao descrever o templo da aldeia:

Era a igreja, segundo hoje se me afigura (e tenho-a bem presente) daquele gosto duvidoso entre a arquitetura cristã, que expirava, e da restauração romana, que ainda se não compreendia: era um desses tempozinhos construídos no fim do reinado de D. Manuel e durante o de D. João III, de que tão grande número resta ainda pelas paróquias de Portugal [...]. / A portada da igreja, de arco tricêntrico firmado em pilares polistilos de meio-relevo, era o mais claro testemunho da idade provecta do presbitério. A residência paroquial, originariamente no mesmo estilo, já estava civilizada. Uma porta retangular substituíra a antiga. Esquadriadas estavam, também, as duas janelas do sobrado, [...] via-se o moderno conforto das vidraças. Não quero dizer com este elogio à morada do padre prior que a igreja tinha resistido, teimosa como velho caturra, aos progressos da civilização. Pelo contrário. Estava mais alindada ainda. Uma irmandade, ou não sei quem, que entendia na fábrica, havia pintado de ocre tudo o que era pedra, de vermelhão tudo o que era azulejo. (HERCULANO, 1949, p. 295)

A descrição do templo é também uma figuração visual e espacial da crença – ali se celebram os principais ritos. Todavia, a descrição é permeada de significados, pois uma edificação vai muito além da sua estrutura construída: há, primeiramente, o destino que se dá ao edifício – no caso, o culto de uma assembleia – e outros tantos elementos que compõem a estrutura do prédio – como o mobiliário e as pinturas – ou mesmo itens imateriais, próprios de um templo, como as próprias celebrações. Tudo isso dá ao prédio sentido de uso e de pertença a quem o frequente. O fato é que a igreja é descrita como de

---

português Almeida Garrett e o brasileiro Machado de Assis (1839–1908) se valeram de tal recurso em algumas de suas produções.

estilo duvidoso, mas isso não tem um sentido depreciativo: na verdade, refere à combinação do estilo gótico do medievo – mencionada como *arquitetura cristã* – com o gosto pelo carácter romano do Renascimento – referido como *restauração romana* no trecho supratranscrito. E mais: se formos ao período dos reis a que alude a voz narrativa – D. Manuel I (1469–1521) e D. João III (1502–1557) – a época do templo, descobriremos que essa mescla de estilos é o *Manuelino* ou o *Gótico-Português Tardio*, uma linguagem arquitetônica muito própria de Portugal. O excerto, portanto, relaciona a construção a uma forma histórica e nacional, assim como irá proceder com o Catolicismo que exalta.

Observemos, no entanto, que o mesmo narrador que descreve o templo manuelino, com a sua *portada* em três arcos, também é bastante irônico ao comentar a residência do pároco, que deveria ter a mesma origem, mas já estava *civilizada*, isto é, modernizada com a porta retangular e janelas esquadrihadas: é o sentido, para o narrador, de que o moderno pode alterar totalmente a beleza original do prédio. E mais: a ironia da voz narrativa está em referir a moradia paroquial como civilizada, contrapondo à portada da igreja – de arquitetura muito própria de Portugal – fazendo-nos deduzir, portanto, que o templo não participava da modernidade e conservava o seu estilo tradicional português. Isso dialoga, em “O Pároco da Aldeia (1825)”, com o relato do que se propaga negativamente do suposto atraso de Portugal em outras nações. Todavia, o narrador ainda aborda, ironicamente, sobre as transformações que a própria igreja sofrera e que a deixaram mais *alindada*, no termo que emprega. A expressão é, obviamente, satírica. Isso é perceptível pela crítica que vem logo a seguir: alguma irmandade ou outra pessoa, que *entendia na fábrica*, havia recoberto indevidamente de ocre as pedras e de vermelhão os azulejos. Entrevemos, dessa forma, um narrador irônico que denuncia as intervenções de pessoas que desconhecem o histórico, mas que, mesmo assim, o fazem em patrimônios construídos. Os azulejos, a título de curiosidade, compõem também a tradição cultural portuguesa e tiveram, provavelmente, o seu uso difundido na Península Ibérica pelos

árabes. Normalmente, são ilustrativos e recobri-los com o vermelhão seria tapar a visão, tão importante para a crença que passa pelo sensorial. Vejamos que há descrições de outras relações com o visual da fé católica:

Não sabia o sacerdote essa língua que eu cria falar-se no céu, o latim, coisa para mim tão misteriosa e santa? Não trajava, às vezes, os trajos da corte celeste, o amicto, a casula, o pluvial, com que estavam vestidos alguns vultos de anjos pintados e três ou quatro antiquíssimos quadros do presbitério? [...] / Hoje, o latim do padre prior parecer-me-ia um tanto bárbaro e, talvez, barbaríssima a sua prosódia: nas vestes sacerdotais acharia os trajos romanos do império, atravessando, imutáveis como a igreja, por entre as transformações da moda e do luxo (HERCULANO, 1949, p. 293-294)

Nesse trecho observamos, mais uma vez, a voz narrativa afirmando a "[...] inocência singela e crédula da infância" (HERCULANO, 1949, p. 294) e contrapondo isso com a visão adulta e cética. Interessa-nos mais, no entanto, as descrições de dois elementos sensoriais: o primeiro, o da língua oficial da Igreja Católica, o latim, que se relaciona muito mais com a audição. Tenhamos presente que os ritos do Catolicismo até as reformas empreendidas pelo Concílio Vaticano II (1962-1965) eram oficiados em língua latina. Mas, fixemo-nos, por ora, no visual: os trajes do padre prior, comparados aos dos anjos das pinturas. A voz narrativa cita pelo nome as indumentárias próprias de culto, no que já se revela um conhecedor profundo dos ritos e de seus componentes. E, de fato, de acordo com Manuel Garrido Bonaño (1961):

Los vestidos litúrgicos se derivan del traje civil greco-romano. [...] / Cuando en Occidente, al final del siglo VI, se cambia el vestido al estilo de los bárbaros invasores, se reservó el antiguo para el uso litúrgico y eclesiástico. [...] y ese es el origen de que exista para la liturgia un vestido especial. (p. 209-210)<sup>7</sup>

Ou seja: não é sem fundamento que o narrador afirma que, na maturidade, passou a desvelar nas vestes de culto as suas origens românicas, propondo que elas passaram

---

<sup>7</sup> "As vestes litúrgicas se derivam do traje civil greco-romano. [...] / Quando no Ocidente, ao final do século IV, mudam-se as vestes ao estilo dos bárbaros invasores, reservou-se o estilo antigo para o uso litúrgico e eclesiástico. [...] e essa é a origem da existência para a liturgia uma veste especial." (Tradução nossa).



imutáveis pelos séculos, pelas modas e luxos, assim como a Igreja. Ora, com essa alegação, a voz narrativa está afirmando acreditar, ainda que de maneira implícita, na perenidade da Igreja: um dos mais profundos fundamentos da fé católica. Como já vimos, a crítica, por vezes, afirmou que não houve um aprofundamento da visão do narrador de “O Pároco da Aldeia (1825)”, propondo que ele permaneceu numa mera leitura estética do Catolicismo, porém se pescarmos esses meandros do discurso narrativo encontramos questões muito aprofundadas acerca da crença, inclusive, calcadas em argumentações bastante racionalistas. Voltemos, entretanto, às vestes nomeadas pelo narrador, que não cita todas as que são de uso no culto, mas três. O amicto, de acordo com Bonaño (1961):

Etimológicamente proviene del verbo latino *amicire* = cubrir, porque con él se cubrían los ministros sagrados la cabeza. Mas este nombre nos es anterior al siglo IX. [...] / Ha de ser de lino y ha de tener las dimensiones necesarias para cumplir holgadamente su misión. Ha de tener bordada una cruz [...]; ha de tener unas cintas lo suficientemente largas para poder atarlo. (p. 210)<sup>8</sup>

É, portanto, um tecido para ser atado junto ao corpo, a fim de cobrir as vestes que ficam por baixo das roupas de culto. Percebamos que segue normas em relação à materialidade e aos ornamentos. O narrador menciona também a casula, que “Procede de la antigua pénula romana, o capa cerrada que cubría todo el cuerpo, con un orificio en el centro para introducir la cabeza; por eso se la llamó casulla, o casa pequeña” (BONAÑO, 1961, p. 212)<sup>9</sup>. Novamente temos a referência de que fora de origem romana, conforme a voz narrativa cita. A casula é uma das indumentárias para os ritos e ela cobre, com solenidade, o corpo do sacerdote. Por fim, a voz narrativa faz menção ao pluvial, que era, originalmente, “[...] para preservarse de la lluvia y del frío.” (p. 215)<sup>10</sup>, mas passou a ser

---

<sup>8</sup> “Etimologicamente provém do verbo latino *amicire* = cobrir, porque com ele se cobriam, os ministros sagrados, a cabeça. Mas este nome não é anterior ao século IX. [...] Tem de ser de linho e há de ter as dimensões necessárias para cumprir folgadamente a sua missão. Tem de ter bordada uma cruz [...]; tem de ter algumas cintas suficientemente largas para que se possam atá-las.” (Tradução nossa).

<sup>9</sup> “Procede do antigo manto romano, ou capa fechada que cobria todo o corpo, com um orifício no centro para se introduzir a cabeça; por isso se chamou casula, ou casa pequena.” (Tradução nossa).

<sup>10</sup> “[...] para se preservar da chuva e do frio.” (Tradução nossa).

utilizado, “[...] como ornamento litúrgico, en casi todos los actos del culto, excepto la misa” (p. 215)<sup>11</sup>. É, portanto, uma capa, utilizada em bênçãos de casamento e procissões, por exemplo. Ora, vejamos que em poucas menções, o narrador nos remete a alguns elementos visuais do culto católico, que são cheios de significados e histórias, por isso aproximam, sob o ponto de vista da voz narrativa, os ministros de culto às figuras sagradas dos anjos, que são, provavelmente, pintadas aos moldes das próprias vestimentas presbiterais. Permanecendo na temática dos trajés litúrgicos, o narrador passa a outro elemento visual das mesmas vestimentas, que são a sua coloração, ligada ao calendário do que se celebra:

Celebra-se a festa de S. Pantaleão a vinte e sete de julho; [...] averiguada por mim em largas vigílias, consumidas em revolver breviários, antifonários, legendários, missais, santorais e livros históricos [...] / “Mas – acudirão os leitores – que nos importa a nós que essa comemoração seja a vinte e sete ou a vinte e oito; seja em julho ou em dezembro? Vamos à festa e deixemo-nos de histórias.” – Devagar, devagar! [...] No caso presente, suponhamos que eu fosse um cabeça de vento, que atirasse com S. Pantaleão para vinte e sete de dezembro. [...] Aí se me ia meter a segunda oitava do Natal o meu santo mártir; e eu a querer revestir o padre prior para a missa cantada e a ver-me doido na escolha da vestimenta. Vermelho? Saltava-me a canzoada dos críticos: – “Fora, ignorantão! Vermelho na segunda oitava da Natividade!?” Atarantado com a grita, atirava-me ao gavetão da vestimenta branca. Pior! Vinha-me outra surriada de sotavento: – “Olha a alimária! [...] A um mártir vestimenta branca! Hipócrita que nos anda aqui a pregar sermões a favor dos padres e dos frades, e ainda não sabe qual é a sua vestimenta direita [...]” (HERCULANO, 1949, p. 332–333)

Com essa digressão, o narrador, por meio de argumentos caros à racionalidade, também quer demonstrar como conhece de liturgia católica. Esse preâmbulo ata a festa calendarizada do santo à cor que deve ser utilizada pelo padre prior em suas indumentárias de culto: as cores das vestes mudam conforme o que se celebra. Vejamos que o narrador se porta como se estivesse na sacristia da igreja a paramentar o pároco: se

---

<sup>11</sup> “[...] como ornamento litúrgico, em quase todos os atos do culto, exceto a missa.” (Tradução nossa).

a festa não fosse em julho, mas em dezembro, o padre deveria ser revestido de vermelho, a cor dos mártires, como São Pantaleão (século IV), ou de branco, a cor das solenidades, como nas oitavas de Natal? As cores, elementos visuais, são pedagógicas para o povo, na expressão do narrador. Ele mesmo introduz os contrapontos, pelos quais poderia ser questionado pelos leitores: são discursos diretos que aparecem entre aspas. Aos leitores, o narrador demonstra a total ligação entre o calendário, as cores das roupas e a sua pesquisa em livros de culto.

Análogo elemento visual e, por vezes, tátil pelo qual os católicos foram muito criticados foi a admissão do culto das relíquias dos santos. O narrador não deixa de mencionar a existência, na aldeia, de uma relíquia de São Pantaleão:

[...] de quem, tanto os aldeões, como o velho presbítero criam afincadamente possuir o metacarpo da mão direita, o qual devia ser de outro santo ou não-santo, se acreditarmos (eu cá, pela minha parte, acredito) os paroquianos da Sé do Porto, que se gabam de ter debaixo de chave S. Pantaleão *in totum*, sem lhe faltar dedo do pé, nem de mão, quanto mais um metacarpo (HERCULANO, 1949, p. 309)

As relíquias não deixam de ser sinal visível e palpável de um santo. São normalmente os ossos, mas também podem ser os cabelos ou mesmo a atribuição de algum objeto de uso do santo. Sobre isso, Pierluigi Licciardello (2016) propõe que se acreditava que “A relíquia é o sinal tangível da historicidade do santo, um objeto portentoso capaz de produzir milagres. É alvo de veneração e de trocas, pode ser dada e pode ser furtada. As novas igrejas são construídas sobre relíquias, das quais obtêm dignidade e legitimidade” (p. 544). E, de acordo com Augusto Pascual Díez (1961), “En el culto litúrgico de los santos tienen gran importancia las reliquias, ya que algunas fiestas de los mismos han entrado en el año litúrgico con ocasión de su hallazgo o de su traslación” (p. 521)<sup>12</sup>. Embora as

---

<sup>12</sup> “No culto litúrgico dos santos as relíquias têm grande importância, já que algumas festas dos mesmos santos entraram para o ano litúrgico pela ocasião do encontro ou da transladação de suas relíquias.” (Tradução nossa).

festas dos santos sejam, normalmente, celebradas no seu dia de morte, há ocasiões em que as celebrações ficaram ligadas ao encontro ou traslado das supostas relíquias, sendo que a significatividade dos despojos legitimavam peregrinações a determinados lugares, edificações e poderia, até mesmo, ser um “[...] signo de especial protección ser enterrado junto a los mártires” (DÍEZ, 1961, p. 522)<sup>13</sup>.

O narrador de “O Pároco da Aldeia (1825)”, entretanto, joga ironicamente com a autenticidade das relíquias, pois afirma que os aldeões e o presbítero acreditam que o metacarpo é mesmo de São Pantaleão, mesmo que se afirme estar o corpo do santo na Sé do Porto. Embora a voz narrativa afirme acreditar que o metacarpo é mesmo do santo mártir, a dúvida permanece, dada a informação das relíquias no Porto. Aliás, o narrador deixa claro que o osso pode ser de outro ou mesmo nem ser de um santo. Conforme discorre Moisés Espírito Santo (1980), acerca da religiosidade popular em Portugal:

Um santo só existe pela vontade dos seus fiéis e ele é o que a aldeia ou o grupo de fiéis quer que ele seja. Este é um princípio importante do seu culto, que tem apenas uma longínqua relação com a mesma personagem da liturgia católica. O santo não é mais do que um nome, uma imagem e uma lenda, [...] uma norma de conduta ou um modelo onde se reflectem os valores sociais. (p. 113)

Portanto, não há grande importância se, como afirma o narrador, o metacarpo não seja do mártir, já que também a relíquia se faz pela crença popular e, normalmente, “[...] o culto dos santos não veicula ensinamentos doutrinários mas valores que são os da sociedade existente” (ESPÍRITO SANTO, 1980, p. 113). Por isso, é possível que o narrador não esteja sendo tão ácido em relação à autenticidade da relíquia de São Pantaleão, pois tem a aceitação de que a compreensão da fé popular não se faz de maneira tão rígida e ortodoxa. Contudo, a voz narrativa é mais crítica ao mencionar a devoção de Bartolomeu da Ventosa, diante do oratório de sua falecida esposa:

---

13 “[...] sinal de especial proteção ser enterrado junto aos mártires.” (Tradução nossa).

[...] um oratório forrado de damasco amarelo, com safena encarnada. Sete santos povoavam o larário da defunta moleira: S. Sérvulo, Santo Onofre, S. Miguel, S. Sebastião, S. Gregório, Santo António e S. João Baptista; este último, no centro e em peanha mais elevada; Santo António à sua direita com um cordão de ouro lançado ao pescoço, dando muitas voltas ao redor do corpo. / [...] Costumado a implorar o céu nas grandes aflições, Bartolomeu, por uma daquelas subtilezas morais dos avaros, que sabem conciliar a devoção com o vício hediondo, ajoelhou diante do oratório e, com lágrimas e fervorosas súplicas, começou a pedir a S. João Baptista [...]. O que é certo que procurou dar a entender ao santo que teria duas velas acesas e uma esmola para a sua festa, se as coisas lhe saíssem a jeito, exprimindo-se, todavia, por tal arte, que não ficasse absolutamente preso pela palavra e pudesse roer a corda depois de se pilhar servido. (HERCULANO, 1949, p. 373–374)

O oratório doméstico, descrito na narrativa, é um objeto visual e tátil para a crença católica, além de estar dentro da própria casa e, por isso, é designado como um *larário* pelo narrador, remetendo ao altar que existia dentro das casas romanas, normalmente com chamas a arder e oferecido a um deus, que protegeria a habitação. Desse costume romano derivam, por exemplo, as expressões como *lar* ou *lareira*. Certamente, não é ingênua a evocação do altar da Antiguidade para definir o oratório doméstico, em que São João, o Batista, se sobressai, mas no qual há também outros seis santos. Alguns desses são de invocação muito popular, como Santo António, sobretudo em Portugal, São Miguel, o Arcanjo, e São Sebastião, o protetor contra as pestes. Gilberto Freyre (2011), ao remontar as origens da colonização brasileira, trata, por exemplo, da Península Ibérica no período do Império Romano, afirmando que “À sombra imperial ergueram-se no território hoje português templos a deuses latinos. Deuses que tal devoção conquistaram no sentimento popular que os santos católicos teriam mais tarde de tomar-lhes a semelhança e muitos dos atributos para se popularizarem” (p. 282). É possível, portanto, que a voz narrativa de “O Pároco da Aldeia (1825)” esteja entrevedo que esses atributos mágicos permaneçam inconscientemente na devoção aos santos. Mesmo assim, a personagem avarenta de Bartolomeu demonstra que, da mesma maneira que age com as pessoas, age em sua

promessa a São João – promete duas velas, mas dá a entender que talvez não as conceda. Podemos entender como algo crítico às devoções populares, mas, sobretudo, podemos aí perscrutar um elemento de caracterização da personagem sovina, que chega a barganhar com um santo, e mesmo certa intimidade que se tem com a divindade: um tratamento próprio da religiosidade popular, na qual se poderia até mesmo “castigar” a divindade até se obter o favor desejado ou se ofertar presentes, como é o caso das velas:

Impossível conceber-se um cristianismo português ou luso-brasileiro sem essa intimidade entre o devoto e o santo. [...] / Em Portugal, como no Brasil, enfeitam-se de teteias, de joias, de braceletes, de brincos, de coroas de ouro e diamante as imagens das virgens queridas ou dos meninos-Deus como se fossem pessoas da família. Dão-se-lhes atributos humanos de rei, de rainha, de pai, de mãe, de filho, de namorado. (FREYRE, 2011, p. 303)

Observemos que a exposição de Freyre condiz com a descrição realizada em “O Pároco da Aldeia (1825)”. Primeiramente, pela intimidade de barganha de Bartolomeu com São João e também pelo detalhe de a imagem de Santo António estar adornada com uma joia. É a expressão da fé popular que extravasa o templo e invade também o ambiente doméstico. A narrativa de Herculano se atém ainda mais à questão da iconografia – já vimos a descrição dos antigos quadros de anjos da igreja – e podemos verificar como isso se dá em outra digressão do narrador, ao inserir um relato exemplificador dentro da narrativa, para tratar da presença de imagens ou estampas no ambiente doméstico dos fiéis católicos:

Vede aquela casinha, tão humilde e só, no meio de um descampado. Lá, sobre camilha dura e rota, delira em acesso febril um filho, único amparo da mãe desditosa, que vela, chorando ao pé dele. Na solidão e miséria, nenhuns socorros humanos pode esperar a pobre velha [...]. Uma lâmpada de ferro [...] arde no canto oposto, diante de uma grosseira e afumada imagem da Virgem. A triste mãe volve para lá os olhos, embaciados da idade e das lágrimas, e sente que não se acha inteiramente abandonada. Ali está outra mãe que também derramou pranto por um filho; pranto mil e mil vezes mais amargoso que o seu. Ela há-de compreender-lhe a aflição e valer-lhe [...] ela pensa lá consigo que aquela imagem trouxe já muitas consolações a seus pais, a ela

mesmo e a toda a família [...]. / Dirá o protestantismo que isto é idolatria? (HERCULANO, 1949, p. 347–348)

O excerto supratranscrito pertence à quinta parte da narrativa, cujo subtítulo é “Excurso patriótico”, ou seja, é uma digressão do narrador acerca da pátria. Percebamos, no entanto, que o discurso, racionalmente equacionado, recorre a uma ilustração emocional: a velha mãe pobre, que tem o filho moribundo, e depende só dele para também seguir vivendo. Observemos como o narrador pormenoriza o sofrimento da mulher: a casa solitária e miserável; não há socorros humanos; a cama do filho é dura e esfrangalhada. O consolo da mãe é a imagem da Virgem, mais velha do que ela, pois passou por gerações: a essa imagem a mãe recorre, num olhar dramático, pois “Ignora, acaso, o mais grosseiro católico que acima dessa imagem está o espírito puro que ela representa, e que acima desse espírito está Deus?” (HERCULANO, 1949, p. 348). Esse relato digressivo se faz para justificar o culto visual das imagens dentro da crença católica, porque, na sua perspectiva, “[...] o protestantismo, querendo anular as pompas e os espetáculos, as fórmulas externas e brilhantes do catolicismo [...] converteu a religião numa certa metafísica nevoenta, que foge à compreensão das almas rudes e vulgares” (p. 347), ou seja, para o narrador, “O protestantismo foi só feito para os ditosos e abastados da terra!” (p. 347), enquanto que “O catolicismo, no seu culto das imagens, nas suas festas, nas suas *visualidades*, [...] / [é] um culto inteligível para o povo” (p. 348–349, grifo do autor).

O culto católico, entretanto, possui outros elementos sensoriais que são abordados na narrativa, como a sonoridade. Ela aparece representada pelos sinos, sermões, fogos de artifício e pela música. Pensemos, primeiramente, nos sinos:

Os sinos, colocados em campanário de paróquia aldeã ou de mosteiro solitário, são uma coisa poética e santa: [...] é um instrumento acorde com as vastas harmonias das serras e dos descampados. Assim como o órgão foi feito para reboar pelas arcarias profundas de uma catedral gótica, para vibrar na atmosfera mal alumiada pelas frestas estreitas e ogivais, do mesmo modo o sino foi perfilhado pelo cristianismo para convocar os seus humildes sectários ocupados nos trabalhos campestres. (HERCULANO, 1949, p. 301)

A descrição dos sinos associa, novamente, os objetos de culto a certa “poesia” do ambiente, mas lembrar os sinos é, também, recriar certa tradição popular, que se orientava pelos seus repiques: são as suas badaladas, conforme o narrador, que convocavam o povo após a lida no campo. Em outros momentos de “O Pároco da Aldeia (1825)” encontramos referências de como os sinos ditavam a vida do lugar, como, por exemplo, na comparação que se faz para ilustrar os gracejos dos rapazes com Bernardina: “[...] apenas a Bernardina aparecia, os rapazes entravam após ela, com muita mais fúria e pressa do que pela manhã haviam corrido para a igreja, ao último toque da missa do dia” (HERCULANO, 1949, p. 310) ou ainda na fala de Gabriel: “Hoje o patrão deu-me licença até às trindades” (p. 366). Esse toque era realizado ao cair da tarde, mas também havia o repique da manhã, o do meio-dia e, em alguns lugares, para se recolher. Cada tipo de repique era dedicado a alguma devoção e o de trindades, como o próprio nome indica, remetia às três pessoas da Trindade, além de marcar o fim dos trabalhos quotidianos. Espírito Santo (1980) propõe que: “O sino, [...] significa *signo* (sinal) [...], é um instrumento que desempenha um papel importante na freguesia rural. O seu repicar é altamente mobilizador [...] / O sino [...] É um utensílio colectivo, tal como são as igrejas” (p. 88). Na narrativa de Herculano há ainda o relato dos repiques, promovidos por Gabriel, criado de Bartolomeu, para a festa do orago:

Uma pancada retumbante e sonora no sino grande, a qual se repetiu lentamente algumas vezes, foi como um mensageiro, despedido por montes e vales, a anunciar um dia de repouso e folgares para o homem do campo [...]. Era como o romper de vasta sinfonia. Gradualmente, os sinos misturaram as suas vozes argentinas com a do primeiro, e a atmosfera esplêndida vibrou, ondeando em tempestades de notas, que se cruzavam, cortavam, interrompiam, lutavam, com bárbara harmonia. [...] Era, por fim, um remoinho, um delírio, uma fúria sonora. Gabriel estava tomado de campanomania; mãos, pés, dentes, tudo trepicava. (HERCULANO, 1949, p. 367-368)



O narrador salienta que aquele dia era de descanso e isso era anunciado pela sinfonia dos sinos. A descrição da cena é ilustrativa: os sons, de acordo com a voz narrativa, se *cruzavam, cortavam, interrompiam e lutavam*. É como se a atmosfera do lugar se dividisse em duas: a de Gabriel, dominado pelo reboar dos sinos que ele mesmo faz soar, e a dos habitantes da aldeia que recebem o anúncio de um dia de folgares atrelado ao calendário litúrgico.

A pregação é outro elemento importante para esses dias de festa e que está ligada, sobretudo, à audição. Na narrativa de Herculano há também referências aos sermões:

Até o barbeiro, o próprio barbeiro, homem grave e entendido em matéria de eloquência sagrada, não constava houvesse jamais torcido o nariz às práticas e aos sermões do padre prior, que ele, [...] punha acima dos melhores de Frei Timóteo, um fradilhão arrábido, coisa brava em gritarias ao divino, que, por via de regra, se incumbia das domingas de quaresma naquela freguesia e nas circunvizinhas, com aceitação e aplauso universal do auditório / [...] o que será feito de Frei Timóteo?! [...] Se ainda vive, tiraram-lhe o burel e a corda de esparto, o seu capital; venderam-lhe o convento [...]; proibiram-lhe o capuz e as sandálias, o seu direito inalienável de andar trajado como lhe aprouvesse; e mandaram-no, desarmado de tudo isso, pedir para o mendigo a esmola [...]. Bem-aventurada a tão esperta nação que assim compreende o progresso! (HERCULANO, 1949, p. 308-309)

A prédica é um ato que vai além da audição: envolve o visual dos gestos do próprio pregador. Recordemos também que as homilias eram proferidas do púlpito, embora também houvesse as pregações em praças públicas. Mas, o púlpito é, dentro dos templos, um lugar intermediário entre o alto e a assembleia reunida. Isso é significativo, pois, para além das questões práticas de visualidade de quem estava a falar e também da propagação sonora em tempos em que não existiam amplificadores, o púlpito dá ao pregador o *status* de autoridade, já que ele tem, pela lógica religiosa, a competência para transmitir o que lhe vem do alto, ensinando de um lugar privilegiado, e elevar os rogos do povo, que está embaixo. Há, portanto, o visual e o auditivo sendo trabalhados no ambiente da pregação. No trecho do texto de Herculano há a comparação entre as práticas do padre prior e de

um frade arrábido, segundo o julgamento do barbeiro. a avaliação não vem de qualquer membro da comunidade, mas do barbeiro, que nesses lugares poderia fazer as vezes do médico. Era, portanto, naquela mundividência, alguém mais ligado à ciência. Ao tratar do arrábido, Fr. Timóteo, o narrador está remetendo a um franciscano, pois, em Portugal, a reforma dos Capuchinhos, empreendida no século XVI dentro da Ordem, está ligada a um convento na Serra da Arrábida, onde já havia uma ermida. Os arrábidos são retomados, muitas vezes, na literatura de Herculano e em outros autores. Nemésio (1978) assim afirma:

Aos domingos vinha um frade dizer missa. Deitava dos conventos arrábidos de Ribamar ou da Boa Viagem até às paragens de São Bento [...] Tudo estava “lavado, espanjado, escovado e ordenado para a missa”, a que assistia em rancho o povilêu das redondezas. O frade revestia-se com todo o seu vagar, escondendo o burel “debaixo das vestes variegadas” e impressionantes do levita. [...] Depois o frade ficava para almoçar e jantar: / [...] A família [...] tinha, como se vê, especial simpatia pelos frades de São Francisco, o que não foi indiferente na formação católico-liberal de Herculano, embora se divirta às vezes a chasqueá-los. / [...] [Mas] O arrábido do Pátio do Gil era um; o “velho prior de aldeia” era outro. De resto, o retrato dos dois não coincidem. (p. 111-113)

A crítica, por vezes, se valeu de informações biográficas para tentar explicar a construção de certas personagens na obra de Herculano, embora admita que, obviamente, o prior não seja a figuração do franciscano dos tempos de infância do autor na capela do lugar onde nascera em Lisboa. No entanto, os excertos entre as aspas são recolhidos do romance histórico *O Monge de Cistér* e de “O Pároco da Aldeia (1825)”. Em nossa concepção, a figuração de Fr. Timóteo, o arrábido pregador, está muito mais ligada com o que propõe Burke (2013):

Os sermões dos frades, em particular dos franciscanos, estão entre as fontes mais importantes para a cultura popular da Europa católica. Os frades não raro eram filhos de artesãos e camponeses [...]. O modo de vida simples dos frades mantinha-os próximos do povo. [...] / Os frades eram pregadores populares, no sentido em que apelavam deliberadamente para os incultos, e muitas vezes atraíam grandes públicos. [...] Os frades baseavam-se na cultura

popular de seu tempo. Pregavam em estilo coloquial, usando muitos trocadilhos, rimas e aliterações, gritando e gesticulando, recorrendo a contos populares para ilustrar suas mensagens e compondo canções para serem cantadas pelas suas congregações. (p. 106–107)

Levando em consideração esse trecho de Burke, faz muito sentido que as prédicas do franciscano arrábido tenham sido mencionadas no texto de Herculano, já que os frades se aproximavam mais da cultura popular, com maior simplicidade de fala e, ao mesmo tempo, com exemplificações palpáveis para quem os escutava. Por outro lado, o narrador, que já está após o decreto de extinção das Ordens Regulares, questiona onde estaria Fr. Timóteo. Se ainda fosse vivo, responde a mesma voz narrativa, certamente estaria desabrigado e proibido do uso de seu hábito, que envolvia o capuz e as sandálias. A irônica frase de “bem–aventurança” acerca da compreensão do progresso pela nação, proferida pelo narrador ao tratar da expulsão dos religiosos, curiosamente também remonta a um sermão bíblico: o da montanha (Mt 5,1–12). Porém, no texto de Herculano, ocorre uma subversão da expressão “bem–aventurada”: ela exprime exatamente o contrário em seu contexto.

Vejamos também que as festas religiosas, em “O Pároco da Aldeia (1825)”, são as grandes oportunidades da *junção do sensorial*, pois nelas se pode experimentar a religiosidade pelos cinco sentidos. Aos festejos estão reservadas as comidas específicas:

Nunca me há–de esquecer [...] a santa da velha tia Jerónima, que teria proporcionado mais um capítulo a Chateaubriand sobre a poesia das usanças cristãs, se esse ilustre escritor houvesse uma vez saboreado as filhós que ela compunha para celebrar o carnaval – e os bolos da Natividade – e a sua olha e o seu anho assado da Páscoa. (HERCULANO, 1949, p. 299)

Não se está tratando de uma prescrição pela instituição religiosa, mas sim de um costume que certos alimentos, como os doces de Carnaval (as filhós) ou os bolos de Natal e o cordeiro assado de Páscoa, sejam consumidos nesses festejos. É o paladar que prova dos pratos preparados para as festas ligadas ao calendário litúrgico oficial: o rememorar

gastronômico faz também lembrar as festas atreladas à religiosidade. É como se a crença fosse provada pela boca e pelo aroma dos preparos. Depois, ao tratar da perpetuação das festas populares dos santos, o narrador declara:

[...] vereis o foguete subir aos ares, [...] e ouvireis os *ram-ram* da guitarra e o cantar ao desafio e o bradar dos leilões de cargos, e aviventar-vos-á o olfacto o cheiro do incenso, envolto em rolos de fumo, que, espalmando-se nas faces dos gordos querubins pintados no tecto [...] virão embalsamar os ares (HERCULANO, 1949, p. 339)

Ora, para os trabalhadores do campo, “O domingo, o dia santo, o orago da paróquia são os seus dias de contentamento e repouso” (HERCULANO, 1949, p. 338) e, por isso, são tão importantes. Nesses dias se prova, igualmente, da visualidade e do odor de elementos que compõem a crença, por meio do incenso que sobe no altar e se espalha pelo templo: vê-se o fumo e sente-se o seu aroma. Mas a festa é também social, pois nela acontecem as apresentações musicais e os leilões. Aliás, por serem dias diferentes, podem começar às vésperas, com os fogos e fogueiras:

Como faltariam fogueiras no mês de julho e em festa saloia? Os fogos nocturnos são o símbolo da alegria; [...] amo uma fogueira no arraial em véspera de festa, e aquele estourar e chispar dos foguetes [...] o consumir-se pólvora em esbombardear as cidades e em alastrar de cadáveres um campo de batalha é coisa muito mais filosófica e sisuda, do que desbaratá-la nas festividades supersticiosas do povo. (HERCULANO, 1949, p. 337)

O fogo é extremamente importante para a cultura popular: ele é visual, sobretudo, porque resplandece na escuridão, mas também é sonoro, enquanto crepita ou no estouro dos fogos de artifício. Por fim, pode ser, igualmente, táctil e odorífico, pois é possível sentir o seu calor e mesmo o cheiro de sua fumaça, lembrando, inclusive, que a queima do incenso é também feita no contato da resina aromática com as brasas. Para se ter uma ideia, “A simbólica do fogo, em geral, refere-se, igualmente ao Sol” (ESPÍRITO SANTO, 1980, p. 53) e, por exemplo, “A festa do Natal é a cristianização de uma festa solar” (p. 53), o que nos faz perceber a continuação de elementos pagãos tanto na crença

institucionalizada, com ressignificações, quanto nos festejos populares das fogueiras de junho e julho.

#### 4 Considerações finais

Em “O Pároco da Aldeia (1825)” ocorre uma relação entre a identidade religiosa e a identidade nacional, num período justificado pelas instabilidades políticas de Portugal, mas também de valorização da racionalidade. Na visão do narrador, seria a religião que garantiria a unidade pátria, por isso, a crença deveria ser inteligível ao povo, inclusive aos iletrados, que não compreenderiam, pela racionalidade, o transcendental. Por isso, a fixação do narrador pelo *espetáculo sacro* e pelas *fórmulas externas* do Catolicismo, que comunicam mais sentido aos pobres *pelos sentidos* do que a *racionalidade* dos cultos protestantes, tem uma íntima relação com a sua crença sobre a nacionalidade portuguesa: A religião católica seria, portanto, necessária para o fortalecimento nacional de Portugal, embora também apareçam algumas críticas aos seus membros e ao seu passado histórico no texto de Herculano.

O texto de Herculano também empreende uma defesa de Portugal perante o que os outros países propagavam acerca da Península Ibérica e como, muitas vezes, construíam negativamente a imagem dos reinos católicos como lugares do atraso, sobretudo no discurso dos ingleses: “Em Inglaterra não há nenhum tolo que não faça um livro *tourist*, nenhum arquitolo que não o faça sobre Portugal” (HERCULANO, 1949, p. 341). Essas produções propagandeavam a ignorância, o “[...] absolutismo dos nossos antigos monarcas, [...] [e a] intolerância dos inquisidores” (p. 342), por isso, a voz narrativa elabora um discurso do suposto opositor atribuindo ao narrador a defesa do Jesuitismo e da

Inquisição (HERCULANO, 1949, p. 341) – instituições vistas como extremamente avessas ao Liberalismo e ao progresso<sup>14</sup>.

A própria construção do discurso narrativo se aproxima do popular: quando relata os vitupérios estrangeiros contra Portugal, o narrador emite a seguinte invocação: “[...] santa Bárbara, advogada dos trovões, nos acuda!” (HERCULANO, 1949, p. 341). A apelação à santa mártir dos séculos III e IV, conhecida como protetora contra os raios, também corrobora o ambiente da narrativa, pois filia o narrador ao Catolicismo do povo, acostumado às invocações dos santos por motivos de estupefacção ou medo. Podemos perceber, portanto, que advogar pelo Catolicismo em “O Pároco da Aldeia (1825)” é legitimar a própria defesa de Portugal.

Por fim, é importante ressaltar que o narrador ataca a falta de unidade do Protestantismo: “Essa crença ou, antes, essa infinidade de crenças [...] Deram uma bíblia ao ganha-pão, ao porcariço, ao bufarinheiro, e por esse facto constituíram-no teólogo, santo-padre e, até, concílio.” (HERCULANO, 1949, p. 349). Contextualmente, a crítica não se faz às diversidades presentes nas religiões, até porque, como vimos, ele defende a particularidade de um Catolicismo muito à portuguesa, sendo popular, ligado ao sensorial e com tradições que nem sempre são institucionais ou mesmo reconhecidas pela

---

14 Em 1854, por exemplo, Herculano iniciou a publicação de *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, como resposta ao clero mais reacionário (MENDES, 2017, p. 67–68). Os abusos do Tribunal do Santo Ofício foram denunciados pelo autor em muitas de suas obras, inclusive em “O Pároco da Aldeia (1825)”, ao relatar o despertar da personagem Gabriel: “[...] e a cabeça, sonolenta, balouçou à direita, depois à esquerda, depois pendeu de chofre para diante e resultou, quase ao bater sobre os joelhos, semelhante ao judeu martirizado pela santa inquisição, quando, ao descer pendurado da polé, a corda, atada mais curta que o espaço médio entre o chão e a roldana, o desconjuntava, retendo-o subitamente alguns palmos acima do pavimento.” (HERCULANO, 1949, p. 399). A comparação, não ingênua, se dá entre o sono de Gabriel e o instrumento de tortura, a polé, do Santo Ofício. Mesmo numa narrativa de tom tão apologético ao Catolicismo, o narrador descreve os horrores dos abusos cometidos em nome da fé por um tribunal. Os Jesuítas, além de serem agentes históricos da Inquisição, foram o grupo religioso mais atacado pelo discurso anticlerical e, sobre eles, abundam exemplos na Literatura do Brasil e de Portugal, sobretudo por serem vistos como influenciadores pérfidos na confissão auricular e que detinham planos de dominação e enriquecimento (MENDES, 2017, p. 53).

instituição, mas que se forjaram por séculos e são a marca da crença nacional. A crítica do narrador ao Protestantismo é embasada por não haver nele uma unidade: são múltiplos, com muitas formas de governo, com incontáveis comunidades que se separam entre si. O discurso narrativo desfere críticas severas à falta de colegialidade dessas igrejas, já que, para o Catolicismo, a interpretação dos textos sacros, a proclamação dos dogmas e a definição da doutrina são feitas de maneira institucional pelo chamado *magistério* da Igreja, composto pelos bispos e pelo papa, que, em conjunto, podem refletir sobre as propostas teológicas e têm a autoridade para expressar a validade ou invalidade de uma interpretação bíblica ou alteração doutrinária. A crítica é, portanto, doutrinária, sobretudo pela liberdade de interpretação que as Reformas Protestantes empreenderam, transformando, sob a visão do narrador, os homens simples, como o guardador de porcos e o mascate, em teólogos, papas e concílios. Em suma, para o narrador, o Protestantismo também havia lançado fora séculos de reflexão e elaboração teológicas, e a consequência disso era a perda da força nacional pela falta da unidade de identidade religiosa.

## Referências

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2011.

BONAÑO, Manuel Garrido. *Curso de Liturgia Romana*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1961.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CRUZ, Carlos Eduardo da. Do exílio ao exílio: Alexandre Herculano no Liberalismo Português. *Revista Garrafa*, v. 8, n. 22, Rio de Janeiro, jan-abr., p. 1-28, 2010.

DÍEZ, Augusto Pascual. Liturgia Eucarística. In: BONAÑO, Manuel Garrido. *Curso de Liturgia Romana*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1961.

ESPÍRITO SANTO, Moisés. *A religião popular portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2011.

HERCULANO, Alexandre. Advertência da Primeira Edição. In: HERCULANO, Alexandre. *Lendas e Narrativas*. Lisboa: Bertrand, 19--.

HERCULANO, Alexandre. *Estudos Morais (As recordações)*. O Panorama. Lisboa: vol. II, série 2.<sup>a</sup>, p. 282-284, 09 de setembro, 1843. Disponível em: <[http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1843/N89/N89\\_master/N89.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1843/N89/N89_master/N89.pdf)> Acesso em 19/03/2020.

HERCULANO, Alexandre. *Lendas e Narrativas*. São Paulo: Clássicos Jackson, 1949, p. 287-407.

LICCIARDELLO, Pierluigi. Gregório Magno e a Hagiografia. In: ECO, Umberto. *Idade Média: bárbaros, cristãos e muçulmanos*. Alfragide: D. Quixote, 2016.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino português*. Lisboa: D. Quixote, 1992.



MENDES, Eduardo Soczek. *Alexandre Herculano, entre o Presbítero e o Monge: o (anti)clericalismo e as personagens religiosas em Monasticon (Eurico, o presbítero e O Monge de Cistér)*. Dissertação (Mestrado em Letras) PRPPG–UFPR, Curitiba, 2017, p. 11–74.

NEMÉSIO, Vitorino. *A mocidade de Herculano*. Lisboa: Bertrand, 1978.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TRINDADE, Manuel. *O padre em Herculano*. Lisboa: Editorial Verbo, 1965.

VARGUES, Isabel Nobre; TORRAL, Luís Reis. Da revolução à contra-revolução: Vintismo, Cartismo, Absolutismo. O exílio político. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal: O Liberalismo (1807–1890)*: Quinto Volume. Lisboa: Editorial Estampa, 1993, p. 65–87.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

---

O dinamismo das imagens na obra *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, de William Blake:  
entre a antítese e a conciliação

The dynamism of images in the work *The Matrimony of Heaven and Hell*, by William Blake:  
between antithesis and conciliation

---

Heloisa Juncklaus Preis Moraes  
Doutora em Comunicação Social pela Pontifícia  
Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professora  
da Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil.  
[heloisapreis@hotmail.com](mailto:heloisapreis@hotmail.com)

Luiza Liene Bressan  
Doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade do  
Sul de Santa Catarina. Professora do Centro  
Universitário Barriga Verde, Brasil.  
[luizalienebressan@gmail.com](mailto:luizalienebressan@gmail.com)

Ana Caroline Voltolini Fernandes  
Mestra em Ciências da Linguagem pela Universidade do  
Sul de Santa Catarina. Servidora da Secretaria da  
Segurança Pública e Defesa do Cidadão de Santa  
Catarina, Brasil.  
[anacaroline.voltolini@hotmail.com](mailto:anacaroline.voltolini@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-2038-7022>

<https://orcid.org/0000-0002-6482-3853>

<https://orcid.org/0000-0001-5928-2848>

Recebido em: 17/04/2020

Aceito para publicação em: 08/08/2020

---

## Resumo

O presente estudo busca analisar a obra *O matrimônio do céu e do Inferno* (BLAKE, 1794; 2004) utilizando a teoria do Imaginário no intuito de identificar as estruturas de imagem subjacentes à mencionada obra. Apresentam-se, também, as relações existentes entre Literatura e a teoria do Imaginário com o propósito de mostrá-las como material fértil nos estudos da teoria durandiada. Verifica-se na produção de Blake simbolismos de antítese e conciliação, representações estas inerentes às estruturas esquizomorfa e sintética da referida teoria.

**Palavras-chave:** William Blake. Imaginário. Arte. Antítese. Conciliação.

---

## Abstract

*The present study seeks to analyze the work The marriage of heaven and hell (BLAKE, 1794; 2004) using the theory of the Imaginary in order to identify the image structures underlying the mentioned work. We also present the existing relations between Literature and the theory of the Imaginary with the purpose of showing it as a fertile material in the studies of long-lasting theory. We see in Blake's production symbolisms of antithesis and conciliation, representations that are inherent to the schizomorphic and synthetic structures of Durandian theory.*

**Keywords:** William Blake. Imaginary. Art. Antithesis. Conciliation.

## Introdução

Estudar o Imaginário por meio de diferentes objetos nos permite identificá-lo como matriz que organiza e conforma todo processo de significação, vivências, conceitualizações e observações: “enquanto seres simbólicos, usamos o imaginário para forjar imagens, logo, tratamos de seu potencial criador. Não só as criações reconhecidas e legitimadas, mas aquelas que cruzam conosco diariamente em nosso cotidiano” (MORAES, 2019, p. 97).

Neste estudo buscaremos analisar a obra *O matrimônio do céu e do Inferno* de William Blake (2004) utilizando a teoria do Imaginário (DURAND, 2002), no intuito de identificar as estruturas de imagem subjacentes à obra do mencionado artista. Também apresentaremos um breve histórico do viver de Blake a fim de melhor contextualizar a pesquisa e identificar possíveis conexões entre as experiências vividas pelo autor e sua obra. William Blake traz marcas profundas em sua obra de experiências com teor sagrado, fruto de suas vivências religiosas e experiências místicas que teve durante toda a existência.

Com o intuito de fundamentar a proposta desta pesquisa, também apresentaremos as relações existentes entre Literatura e a teoria do Imaginário, buscando apresentá-la como material fértil e promissor nos estudos da teoria durandiana, a fim de que, ao final, consigamos traçar paralelos entre as produções realizadas por William Blake em *O matrimônio do céu e do Inferno* (2004), com os regimes de imagens preconizados na referida teoria (DURAND, 2002), tanto nas ilustrações quanto nos textos existentes na obra do mencionado artista, essencialmente em suas relações com a imaginação e a presença do sagrado e do místico.

## 2. Um breve olhar para as circunstâncias que influenciaram a obra *O matrimônio do céu e do Inferno* de William Blake

Nascido em 28 de novembro em 1757, em Londres, Willian Blake foi o segundo filho de Catherine e James Blake. Seus pais não insistiram em sua educação e a maior parte de seu conhecimento foi autoadquirido. As paisagens que habitaram a infância e adolescência de Blake eram compostas basicamente por campos verdes, vilas e bosques, os quais apareceram posteriormente em suas obras (SINGER, 2004). A infância de Blake foi solitária e imaginativamente intensa, o que lhe permitiu ter experiências visionárias de teor sagrado:

[...] Blake descobriu que era possível se desligar do mundo imediato da praticidade, em favor de um *playground* suficientemente atrativo, nos campos ilimitados da imaginação. Aos oito ou nove anos, como ele próprio relatou posteriormente, Blake teve sua primeira visão. Passeando por Peckham Rye, o garoto olhou para cima e viu uma árvore cheia de anjos, suas asas brilhantes e transparentes enfeitando cada galho como estrelas (SINGER, 2004, p. 35).

Essas experiências em forma de visões acompanharam a vivência e trajetória artística de Blake. Segundo Ackroyd (apud THROUP; GOMES, 2012), na psicologia clínica, estas experiências são denominadas de *visões eidéticas* e se caracterizam pela capacidade que um indivíduo tem de projetar imagens mentais de maneira que elas pareçam fazer parte da realidade objetiva.

Desde muito cedo começou a desenhar, rabiscando rascunhos semelhantes a homens e animais e fazia cópias de figuras diversas. Observando o talento de Blake, seu pai passou a incentivar que ele frequentasse museus onde pudesse encontrar imagens para copiar e até receber instruções de maneira gratuita. Aos dez anos, seu pai o encaminhou ao estúdio de James Basire, quando aprendeu a copiar fielmente o que quer que desejasse. Diante do progresso do aprendiz, seu mestre o enviou ao Mosteiro de

Westminster e a várias igrejas de Londres, para que produzisse seus desenhos a partir das construções que Basire havia sido contratado para talhar (SINGER, 2004).

Segundo Lourenço (2009), foi a partir de tais vivências que o apelo místico e teológico das obras de Blake se tornou mais acentuado. Suas obras se voltaram para o espiritual na arte em razão de seu amor intenso pelo gótico e pela arte imaginativa. Durante muito tempo as construções góticas acompanharam Blake em sua solidão, contribuindo para que a natureza, a arte, a história e a religiosidade ficassem entrelaçadas em sua imaginação e espírito:

[...] Blake não é apenas um espectador, mas também um participante ativo das observações do mundo que o cerca. Seu verso palpita em resposta aos gênios da natureza, como se ele a concebesse como o presente mais agradável do Criador amado, que está por trás de todas as aventuras criativas tomadas pelo homem. Quando Blake compreendeu isso dentro do quadro de seus próprios esforços anteriores para escrever, o ato da criação tornou-se um tipo de ritual. Ele deveria ter aceito como uma obrigação sagrada a ser realizada (SINGER, 2004, p. 38–39).

Blake fora, ainda, profundamente influenciado pelas obras teológicas de Emanuel Swedenborg, para o qual a imaginação consistia em um poder criativo e divino. Para ele a imaginação exerce um poder sobre as coisas criadas e permite discernir a essência espiritual no mundo manifesto. Swedenborg também tinha por princípio que a natureza e o mundo material possuem a eternidade, de maneira que o espírito criativo se associa à imaginação e existe em todas as coisas vivas, as quais partilham uma centelha divina (LOURENÇO, 2009). A imaginação atuaria como um espelho essencialmente espiritual do homem, pois esta, a imaginação, “perfila-se como a faculdade mental mais importante, tanto a nível imanente como transcendente (humano e divino); mas o seu sentido último reside na relação próxima ou interdependente que ela mantém com a inspiração” (GUIMARÃES, 2017, p. 373).

Singer (2003, p. 47) afirma que Blake se sentiu atraído pelas ideias de Swedenborg em razão deste não impor limites ao exercício da imaginação, pois saudava a visão além dos sentidos como uma maneira de experienciar diretamente a Deus. Nesse contexto, teologicamente Swedenborg contextualizava o céu como uma terra virgem, imaculada e estéril, um lugar de negações em que não havia espaço para o desejo. Já o inferno seria a fonte de todas as emoções humanas e que ficaria sob os pés de ser humano quando ele se envolve unicamente com os assuntos materialistas. E a função da imaginação era dar ao homem a possibilidade de conceber um mundo melhor (GUIMARÃES, 2017).

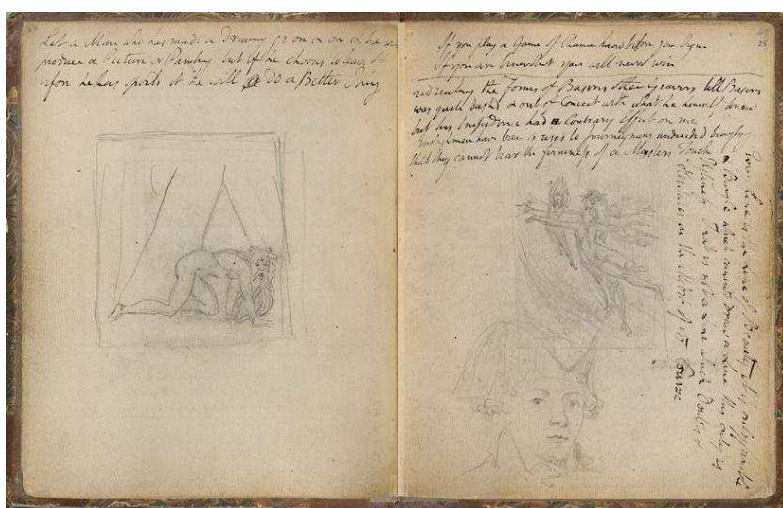
Para concretizar suas obras, Blake escolheu uma forma singular de manifestar seu gênio criativo. Fugindo do usual e corriqueiro, escolheu talhar seus desenhos e escritos utilizando a técnica de gravação em relevo por meio da água-forte sobre um prato de cobre. William Blake considerava que a obra de arte constituía o meio de materializar seu gênio poético e o método de produção de seus livros concorria para o significado metafísico de um verdadeiro *livro iluminado* (LOURENÇO, 2009). Nesta esfera,

A imagem que sua mente via era colocada no prato de cobre por suas próprias mãos, usando a ferramenta de entalhador – letra por letra e forma por forma, com todos os enfeites de espirais, folhagens, árvores, espíritos e representações sensuais do corpo humano, dando expressão, sem inibições, às paixões mais secretas do corpo humano. Mas a participação pessoal de Blake não se limitava a dar forma verbal e gráfica às ideias. Ele havia desenvolvido um processo único, por meio do qual seu texto e suas imagens poderiam ser impressos em uma única operação (SINGER, 2004, p. 57).

A técnica utilizada por Willian Blake ficou conhecida como *illuminated printing* e as gravações que realizava no cobre eram utilizadas somente por ele, ou seja, não eram voltadas ao mercado editorial. Na técnica criada por Blake, da “água-forte em relevo”, as imagens e palavras erguem-se da superfície do cobre e aparecem em relevo. O mencionado modo de criação também se insurgiu contra a lógica da produção em série que já dominava o mercado editorial da época, conferindo singularidade às obras do

artista, além de permitir que este unisse as atividades de autor, artista, ilustrador, gravurista, pintor e editor. Esta liberdade também pode ser observada na possibilidade que a técnica permite ao artista organizar as palavras e imagens, modificar seus conteúdos e sequências, conforme seu interesse (ALVES, 2007). Abaixo, apresentamos um esboço realizado por Blake para sua obra *O matrimônio do céu e do Inferno*:

1 - Página 24 do *Notebook* de William Blake, mostrando um esboço da gravura 24 de *The Marriage of Heaven and Hell*.



Fonte: Lourenço (2009).

Lourenço (2009) afirma que o método utilizado por Blake permitiu ao seu ateliê ou oficina tipográfica assumir uma espécie de espaço sagrado, de revelação do divino e do mundo, na medida em que as formas extraídas em relevo pela água-forte conferiam a qualidade de cosmogonia à gravura resultante do ato criativo. Nesse contexto, “a função cosmogônica do livro iluminado é potenciada pela capacidade de reinvenção a cada edição. A chapa de cobre pode, a qualquer momento, originar novos livros gravados, impressos e coloridos pelo autor” (LOURENÇO, 2009).



Segundo Eliade (1952), a cosmogonia representa a Criação, a restauração de uma integridade total, de maneira que se compreende o processo de produção e as próprias obras com um cruzamento entre as vivências pessoais do artista e seu gênio criador. Nesse contexto, as produções de William Blake possuem como base suas vivências, suas visões e aspirações com teor sagrado, assim como também reflete o contexto cultural no qual estava inserido, o que permite suas obras serem estudadas por meio da ótica da teoria do Imaginário. Isso porque, segundo Durand (2002), o imaginário atua como organizador de produções simbólicas, articulando-as a partir de uma estruturação nas mais diversas manifestações humanas. Nesse contexto, o imaginário de um indivíduo ou civilização assume forma simbólica por meio da confluência dos dados históricos, sociológicos, culturais e das pulsões individuais subjetivas. A convergência desses dois polos – intimações do meio e pulsões subjetivas – constituem o que Durand denominou de trajeto antropológico (DURAND, 2002, p. 41).

Analisar aspectos da obra *O matrimônio do céu e do Inferno* de William Blake (2004) a partir do olhar do Imaginário permite traçar paralelos entre a mencionada obra e a teoria a fim de reconhecer as constelações simbólicas configuradoras do pensamento e produção do artista, pois para Durand (2002, p. 42–43), o trajeto antropológico permite identificar a convergência de uma constelação de imagens, as quais se apresentam quase que de maneira constante determinados isomorfismos. De acordo com o autor, “[...] a convergência encontra constelações de imagens semelhantes termo a termo em domínios diferentes do pensamento. [...] Veremos que os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo” (DURAND, 2002, p. 43).

Para melhor compreender o objeto do presente estudo, discorreremos no próximo tópico sobre a estreita relação entre o Imaginário e a literatura e o que a faz ser um campo fértil para os estudos que se estabelecem nessa relação.

### 3. Literatura como uma Tecnologia do Imaginário

A Literatura reflete em suas produções o contexto histórico, social e cultural em que foi produzida, fazendo, assim, uma releitura dessa realidade por meio da ficção. O ser humano e a literatura aparecem ligados de forma tão intrínseca que, muitas vezes, suas narrativas se confundem. Candido (1995) já nos disse que não há homem erudito ou analfabeto que possa viver sem a literatura, sem a fabulação, e isto é tão certo como é certo que sonhamos todas as noites. Mas, afinal, como poderíamos definir literatura? Em que aspectos a perspectiva da antropologia do imaginário pode ser considerada um conjunto teórico que auxilia na compreensão dos textos literários cuja natureza é a expressão simbólica?

Cândido (1973) nos ajuda a compreender (ou definir) a literatura pelo que ela descortina: a transfiguração, vista como passagem do real para o ilusório, utilizando recursos estilísticos, convidando o leitor a participar de uma tipologia de ordenamento para as coisas, os seres e os sentimentos. O autor comenta ainda uma especificação de literatura, assim como de toda a arte, dizendo que nela está a combinação de elementos de vinculação à realidade natural ou social dos homens com elementos de manipulação técnica, como os recursos usados pelo artista, implicados em uma atitude de gratuidade estética.

Legros *et al* (2014) comentam que a literatura constitui, de modo geral, um campo de investigação pleno para a sociologia do imaginário. Os autores afirmam que a literatura, aporte cultural das sociedades, é um elemento que contribui para moldar a imagem da sociedade que está em sua origem. Já em Durand (2004), o imaginário é o conector para qualquer representação humana.

Voltando a Candido (1973) a literatura como transposição do real à ilusão traz uma realidade que de outra maneira não existiria e nisso reside seu grande valor. Ela é fator de

humanização para seguir o raciocínio do mesmo autor, atuando no subconsciente e no inconsciente como fator de equilíbrio para as civilizações. Assim, Candido nos traz uma definição para literatura:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 1995, p. 242).

Portanto, a literatura abarca muitas formas de criações: a poética, a ficção, o drama e se presentifica em todas as sociedades e em todas as culturas, sendo um produto da imaginação simbólica. O mesmo se pode afirmar sobre o imaginário, pois conforme afirma Durand (1969) o campo de exploração do imaginário é imenso e a literatura é um desses campos por se constituir de pura imagem/imaginação, já que carrega símbolos capazes de plurissignificar em todos os tempos e culturas. É na imaginação, e pelo poder dela, que a literatura pode distribuir, difundir, impor imagens e orientar o destino da humanidade em grandes narrativas míticas que se ressignificam e reatualizam de forma constante. Nesse sentido, literatura e imaginário são campos de estudo que se interpenetram, possibilitando compreender as tessituras poéticas que emanam como imagens literárias das criações humanas.

Durand (2004) defende que o que move o processo intelectual humano é o imaginário oriundo de uma tríplice relação: a biopsicossocial e cada imagem é constituída por aquilo que o pesquisador chamou de trajeto antropológico.

O 'trajeto antropológico' representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de 'vaivém' contínuo nas raízes inatas da representação do sapiens e, na outra 'ponta', nas várias interpelações do meio cósmico e social. Na formulação do imaginário, a lei do 'trajeto antropológico', típica de uma lei sistêmica, mostra muito bem a complementaridade existente entre o status das aptidões inatas do sapiens, a repartição dos arquetípicos verbais nas estruturas 'dominantes'

e os complementos pedagógicos exigidos pela neotenia humana (DURAND, 2004, p. 90).

Por este viés, podemos entender que o imaginário é o elo obrigatório entre o sentido e a experiência sensível, o conjunto das imagens e das relações estabelecidas entre as imagens que constituem o capital pensado do *homo sapiens*, o denominador por meio do qual é mediada toda compreensão humana, tal como afirma Silva: “O ser humano é movido pelos imaginários que engendra. O homem só existe no imaginário” (SILVA, 2003, p. 7).

É Silva (2003) que cunha o conceito de tecnologias do imaginário: dispositivos que mobilizam imagens presentes no imaginário social ao mesmo tempo que as engendram e ressignificam. Assim atuam o jornalismo, a publicidade, o cinema e, claro, a literatura:

As tecnologias do imaginário são dispositivos (Foucault) de intervenção, formatação, interferência e construção das “bacias semânticas” que determinarão a complexidade (Morin) dos “trajetos antropológicos” de indivíduos e grupos. Assim, as tecnologias do imaginário estabelecem “laço social” (Maffesoli) e impõem-se como principal mecanismo de produção simbólica da “sociedade do espetáculo” (Debord) (SILVA, 2003, p. 20).

Como constructo humano, a literatura cria mundos imaginários em que proliferam a criatividade e a genialidade de poetas e de suas poiésis. Aqui, podemos situar a obra de William Blake e tecer uma análise de fragmentos de sua arte em busca de seu *mundus imaginalis* (CORBIN apud DURAND, 2004) ancorados pelos pressupostos teóricos do imaginário.

#### **4. As estruturas do Imaginário presentes em *O matrimônio do céu e do Inferno* de William Blake**

Em sua obra *O matrimônio do céu e do inferno* (2004), William Blake expressou seu conflito em relação à dicotomia existente nos ensinamentos propostos por convenções, igrejas e códigos. A obra consiste em vinte e sete ilustrações com textos, imagens e bordas decorativas. As imagens a seguir se refererem a algumas páginas da mencionada obra:

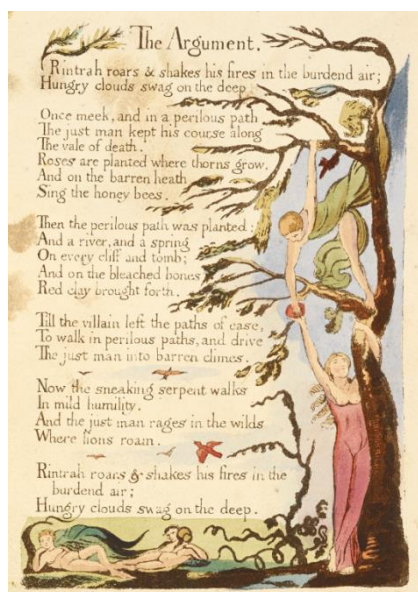
## 2 - Respectivamente, capa e página 24 da obra *O matrimônio do céu e do inferno*



Fonte: Blake (1794)

Em razão do extenso conteúdo da obra *O matrimônio do céu e do inferno* (2004), selecionaremos excertos e imagens que, em nossa análise, melhor estabelecem relações com a teoria do Imaginário. Já na capa do livro anteriormente apresentada, podemos vislumbrar a dicotomia da imagem, pois a página é dividida em duas seções. O fragmento superior aparenta ser o céu, enquanto que a inferior, o inferno. Na parte inferior, duas pessoas se encontram abraçadas em meio a chamas e na metade da página, corpos aparecem e se direcionam à parte elevada da folha. Na página 24, o homem aparenta um semblante de sofrimento e de susto. Sua postura lembra a postura teriomórfica e para Durand (2002, p. 120), a imaginação transfigura o tempo revestindo-o com a face teriomórfica, pela agressividade animal e bem como devoradora. A conjugação de seu semblante terrificante com a postura animal traz a ideia dicotômica da queda, diretamente relacionada com o regime diurno da imagem na teoria durandiana (2002), cujo isomorfismo também carregará substancialmente as demais páginas do livro a seguir expostas.

### 3 – Respectivamente, página 2 e 3 da obra *O matrimônio do céu e do inferno*



Fonte: Blake (1794)

Novamente nas imagens anteriormente apresentadas é possível verificar a existência da dicotomia subjacente às ilustrações. Na primeira ilustração, o movimento ascendente e descendente das mãos dos personagens apresenta concepções antitéticas e os corpos nus na parte inferior da página trazem novamente a ideia de que os desejos e emoções estão diretamente relacionados com aspectos materiais e físicos da existência. Na página 3, a disposição das imagens traz a dicotomia inerente à produção, neste caso, o próprio texto exercendo a separação entre as duas imagens. É interessante observarmos que os corpos nus se aglutinam com imagens de chamas de tom vermelho, novamente remontando a ideia de que os desejos e emoções humanas estão relacionados com a parte material da existência. Seus versos se conjugam com as imagens de corpos na parte ínfima da página. Evidenciando ainda mais a antítese, alguns versos da página 3 demonstram a ênfase dada por Blake à existência da dicotomia existente nos valores religiosos:

Como um novo céu começou, e já faz trinta e três anos desde seu advento: o Inferno Eterno revive. E vejam! Swedenborg é o Anjo sentado na tumba; seus escritos são as roupas dobradas de linho. Este é o domínio de Edom e o retorno de Adão ao Paraíso; ver Isaías capítulos 34 e 35:

Sem Contrários não há progresso. Atração e Repulsão, Razão e Energia. Amor e Ódio são necessários à existência Humana. Desses contrários saem o que os religiosos chamam Bem e Mal. O Bem é o passivo que obedece à Razão. O Mal é o ativo que vem da Energia. O Bem é o Céu. O Mal é o Inferno (BLAKE, 2004, p. 9).

Cabe reforçar que Blake (2004) não desconsidera a necessidade de haver polaridades, de existir a antítese e a dicotomia, pois afirma que *sem contrários não há progresso*. O assentimento da necessidade dos polos demonstra a existência também de noções inerentes ao Regime Noturno da Imagem previsto na teoria durandiana (DURAND, 2002), por meio do qual a estrutura sintética, também conhecida por disseminatória ou dramática, induziria a produção de representações com teor cíclico e teria como fundamento a dominante copulativa, tendo como exemplo gestos e situações rítmicas e progressistas.

Na página 4 e 14 da obra (imagens a seguir), Blake (2004) novamente retoma a existência da dicotomia inerente ao viver:

4 - Respectivamente, imagem das páginas 4 e 14 da obra *O matrimônio do céu e do inferno*



Fonte: Blake (1794)

Na imagem da página 4 (à esquerda) o corpo envolto por chamam na parte ínfima da folha traz novamente a ideia de que as emoções e desejos humanos estão relacionados com o aspecto material da carne/matéria. Já na segunda imagem (à direita), a ideia antitética de corpo e alma está nitidamente ilustrada na imagem dos dois corpos, um deitado e o outro logo acima. Para melhor compreensão, a seguir trazemos os textos inscritos nas páginas acima apresentadas (respectivamente, páginas 4 e 14 da obra):

Todas as Bíblias ou códigos sagrados foram as causas dos seguintes erros:

1. Que o homem tem dois princípios existentes reais, a saber: um corpo e uma alma.
2. Que a Energia, chamada mal, é apenas do corpo, e que a razão, chamada bem, é apenas da alma.
3. Que deus atormentará o homem pela eternidade por seguir suas energias. Mas os seguintes contrários são verdadeiros:
4. O homem não tem corpo distinto de sua alma, pois o que é chamado corpo é uma porção da alma discernida pelos cinco sentidos, os condutos principais da alma nesta era.
5. A energia é a única vida e é do corpo, e a razão é a amarra ou circunferência exterior da energia.
6. A energia é o deleite eterno.

[...]

Mas, antes, a noção de que o homem tem um corpo distinto da alma tem de ser eliminada; isto devo fazer, imprimindo o método infernal, com corrosivos, que no Inferno são salutares e medicinais, derretendo superfícies aparentes e mostrando o infinito que estava escondido.

Se as portas da percepção fossem abertas, tudo apareceria ao homem tal qual é, infinito. Pois o homem fechou a si mesmo, vendo as coisas através de estreitas fissuras de sua caverna (BLAKE, 2004, p. 10–14).

Enquanto as imagens apresentam e atestam a clivagem existente no viver humano e eminentemente exposta nos livros sagrados, no texto poético esta situação é condenada por Blake ao afirmar que a separação ocorre somente através do olhar humano, pois para o mencionado artista só existiria o verdadeiro infinito. Blake conjuga também a ideia de eliminação desta antítese com sua técnica de gravação em relevo por meio da água-forte sobre um prato de cobre ao afirmar que a concepção de que se tem um corpo diferente da alma deve ser eliminada. Para Blake, ele desfaz esta separação através da criação de suas



obras: “isto devo fazer, imprimindo o método infernal, com corrosivos, que no Inferno são salutareos e medicinaes, derretendo superfícies aparentes e mostrando o infinito que estava escondido” (BLAKE, 2004, p. 14).

Verificamos, assim, que nas imagens e textos produzidos por Blake (1794; 2004) predomina tanto o Regime Diurno quanto o Regime Noturno da Imagem previstos na teoria durandianda (DURAND, 2002). Isso porque o Regime Diurno da imagem se caracteriza por ser o regime da antítese, da polarização, da dualidade, de posturas antitéticas e “tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação” (DURAND, 2002, p. 58). A estrutura heroica, dessa maneira, faz emergir imagens e narrativas de luta e de antítese, como por exemplo, a do herói contra o monstro, do bem contra o mal, céu e inferno, e vida e morte. Neste âmbito, as imagens e textos apresentam contextos antitéticos, forças e posturas que apresentam embate, dicotomia e separação. Porém, Blake não só destaca a existência dos opostos, mas afirma que *sem contrários não há progresso* (versos da página 3) indicando que é a partir da polaridade e do contraste que o desenvolvimento acontece.

Para Singer (2004), Blake possuía uma teoria dos opostos no sentido de que o progresso ou o desenvolvimento dinâmico só existe se a tensão entre os polos for mantida. Nesse mesmo teor, Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 90) indicam que “a *coincidentia oppositorum* (ou ainda, a partir do grego, *sizgia*), manifesta-se em toda ocorrência em que os opostos aparecem em relação de complementaridade, sem que haja síntese, sem que um termo destrua, subjugue ou preceda o outro. É a permanência da tensão”. Pitta (2005, p. 36) menciona que a estrutura sintética do Imaginário, nesse contexto, harmoniza os opostos, as posturas antagônicas, de maneira que mantém entre essas uma dialética que preserva estas distinções e oposições ao propor um aspecto histórico e progressista.

Importante destacar as contribuições de Mircea Eliade na presente discussão, pois seus estudos comparados entre religiões permitiram-no identificar esta tendência geral

entre os simbolismos e mitos dos mais diversos povos. Eliade (1969, p. 202) menciona que há um companheirismo entre as dicotomias e polaridades espaciais e aquelas que se referem ao modo de existir da humanidade. As polaridades cósmicas incluem as de estrutura espacial, como por exemplo, os termos esquerda/direita, alto/baixo; as de estrutura temporal, com as dicotomias dia/noite e das estações; e finalmente as que exprimem os processos da vida cósmica, tais como vida/morte, os ritmos da vegetação, entre outros. Já as dicotomias e polaridades referentes à condição humana, pode-se mencionar o masculino/feminino, dicotomias éticas (nós/os estrangeiros), dicotomias teológicas (sagrado/profano) e dicotomias éticas (bem/mal). Ao citar estudos de Alan Watts sobre estudos de mitos relacionados à polaridade, Singer nos traz a seguinte contribuição:

Polaridade é mais do que simples dualidade ou oposição. Por isso, dizer que opostos são *polares* é dizer muito mais do que eles estão distantes: é dizer que eles estão relacionados e unidos – que são períodos, pontas ou extremidades de um todo único. Opostos polares são, portanto, opostos inseparáveis como os polos da Terra ou de um ímã, ou as pontas de uma vareta ou as faces de uma moeda. Apesar do fato de que o que existe entre os pólos é mais substancial do que os próprios pólos – já que eles são os “pontos” abstratos, não o corpo concreto –, no entanto, o homem pensa em períodos e, portanto, divide em pensamentos o que é indivisível na natureza (WATTS apud SINGER, 2004, p. 97).

Podemos mencionar também que no próprio título da obra *O matrimônio do céu e do inferno* (2004), William Blake demonstra sua concepção de união dos contrários, pois o termo matrimônio apresenta justamente a união de opostos, quer seja fisicamente, quando dois seres desejam se unir através de um ato ritualizado, quanto metaforicamente, em conceitos como “céu e inferno”. Segundo Durand (2002, p. 346), a estrutura sintética do imaginário elimina os choques e harmoniza num todo coerente as contradições mais notáveis e afirma: “tal nos parece ser a primeira estrutura sintética: uma estrutura de harmonização dos contrários”. Considerando que para Blake (2004) o inferno se traduz em

valores terrenos, em desejos e sentimentos carnavais, e o céu um lugar puro e elevado, é interessante observarmos o intuito de Blake em conciliar estes dois polos e não destruir ou desconsiderar um deles:

[...] Blake retratou o problema do bem e do mal e anunciou sua crença em que a regra da ordem, convenção e moralidade expressa nos códigos atuais de comportamento, como ensinadas pela lei e pelas igrejas, era estática, restritiva e enfraquecedora, enquanto que o livre exercício do desejo e as energias da psique eram doadores de vida. Tanto para ele, como para Milton, em *Paraíso Perdido*, o Demônio representava a energia criativa e doadora de vida. Ele era o verdadeiro herói, trazendo redenção para um mundo envelhecido e deteriorado (SINGER, 2004, p. 16).

Para Eliade (1969, p. 203), por exemplo, alguns aspectos negativos do viver são considerados em certas culturas como momentos constitutivos e inatacáveis da totalidade cósmica e que acabaram perdendo este efeito ao serem interpretados como uma manifestação do *mal*. No entanto, em outras culturas, o *princípio do mal* é visto como um período inevitável e necessário da totalidade cósmica.

Essa busca de harmonização por Blake, revela-se também em sua técnica, chamada *illuminated printing*. Isso porque o artista unia não só o verbo e imagens em uma superfície de cobre, mas também conjugava as atividades de autor, artista, ilustrador, gravurista, pintor e editor. Nesse contexto, “Blake buscava uma integração entre as duas artes, mas elas não eram criadas simultaneamente, embora o artista se esforçasse por integrá-las em suas obras, atribuindo, em última instância, características imagéticas às letras” (CALADO, 2015, p. 42). Nesse âmbito, é possível verificar que as estruturas esquizomorfa e sintética do Imaginário permeiam tanto a obra *O matrimônio do céu e do inferno* (2004), como também a técnica utilizada pelo artista a fim de materializar as aspirações de seu gênio criador.

## 5. Reflexões finais

A riqueza dos textos literários associados às imagens sagradas e o escopo teórico do imaginário nos permitem analisar as expressões que emanam a partir dos símbolos da obra de William Blake.

Durand lançou luzes sobre os estudos sobre a imaginação, elaborando uma hermenêutica simbólica, ancorada nas ciências humanas e nos estudos da significação dos símbolos, o que nos possibilitou interpretar o objeto de estudo aqui apresentado, excertos da obra de William Blake (1797, 2004). As expressões simbólicas e suas relações dentro de todo da obra de Blake são pontos-chaves no ato de decifração do texto, pois constroem uma tessitura entre imagens desenhadas e textuais que vão sustentar a significação. Podemos afirmar que em Blake a poesia fala duplamente: ora pela ilustração ora pelo texto, intercambiando imagens que se intercomplementam, evocando um mundo em plenitude, fazendo vir à tona o misterioso da linguagem.

A sensibilidade da criação estética revela, em Blake, a sua própria, como diríamos pela perspectiva do imaginário, intenção de gesto. Sua “consciência anti-naturalista” (GUIMARÃES, 2017) coloca o Universo, e esta relação com a divindade, dentro do homem, dando autonomia (criadora e conceitual) à imaginação. Essa concepção da imagem sensível como organismo dinamizador de toda a representação humana que defende Durand (2002, 2004). Foi um conceito vivo que nos interpelou à discussão nas obras de Blake através dessa aproximação: o poder divino de sua criação, uma vez que entende a imaginação como modo pelo qual a natureza espiritual do homem se realiza. Essa relação divino-humana é uma sinergia entre a imaginação e a intuição.

O imaginário nos permite refletir sobre as recorrências entre a singularidade e a complexidade simbólica que marcam as manifestações artísticas, mas também do cotidiano ordinário. As matrizes imaginárias que forjam a narrativa são aquelas que

também dispomos para enfrentarmos o mundo e seus semblantes. As imagens, construídas a partir das intenções de gestos, arquétipos, símbolos e mitos, embora muitas vezes sutis e não tão concretas, são estruturantes da nossa relação com o mundo. Essa é a epifania do mistério a cada imagem que se propõe desvelar encontra ressonância em nossas emoções, evocando sentimentos atemporais.

## Referências

ALVES, Andrea Lima. *A interação entre texto e ilustrações nos illuminated books de William Blake pelo prisma da obra America, a Prophecy*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

BLAKE, William. *Matrimônio do Céu e do Inferno*. Tradução de Julia Vidili. São Paulo: Madras, 2004.

BLAKE, William. *The Marriage of heaven and hell*. The Morgan Library & Museum. Nova York: 1794. Disponível em: < <https://www.themorgan.org/collection/William-Blakes-World/136#>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

CALADO, Claudia Regina Rodrigues. William Blake: o estudo do processo de criação de um *Doppelbegabung*. *Letras – Revista Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria*, Rio Grande do Sul, v. 25, n. 51, p. 35–51, 2015. Disponível em: < <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/23579/pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2020. p.42.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1973.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 242.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2002. p. 41, 42, 43, 58, 120, 346.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio a cerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 2004. p. 90.

DURAND, Gilbert. *Exploração do Imaginário*. (1969) Trad. Hulmo Passos. In: Pitta, Daniele R. O imaginário e a simbologia da passagem. Recife: Editora Massangana, 1984.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Arcádia, 1952.

ELIADE, Mircea. *Origens*. Tradução de Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1969. p. 202, 203.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012. p. 90.

GUIMARÃES, Paula Alexandra. De Blake a Keats: a imaginação na tradição romântica inglesa. In: WUNENBURGER, Jean-Jacques; ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de. *Os trabalhos da imaginação: abordagens teóricas e modelizações*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2017. p. 369–385.

LEGROS, Patrick *et al.* *Sociologia do imaginário*. Tradução de Eduardo Portanova Barros. 2ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

LOURENÇO, Isabel Maria Graça. *The William Blake Archive: da gravura iluminada à edição electrónica*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal, 2009.

MORAES, Heloisa Juncklaus Preis. O imaginário no cotidiano: a imagem como potência do laço social. In: LINS, E. S.; MORAES, H. J. P. *Mídia, cotidiano e imaginário*. João Pessoa: Editora UFPB, 2019, p. 97–114.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005. p. 36.

SILVA, Juremir Machado da. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 7, 20.

SINGER, June. *Blake, Jung e o inconsciente coletivo: o conflito entre a razão e a imaginação*. Tradução de Milena Soares Carvalho. São Paulo: Madras, 2004. p. 16, 35, 38, 39, 47, 57, 97.

THROUP, Marcus; GOMES, Eunice Simões Lins. Misticismo religioso e imagens míticas em William Blake. *Teologia e Ciências da Religião da Unicap*, Pernambuco, v. 2, n. 1, p. 46–64, 2012. Disponível em: <<http://www.unicap.br/ojs/index.php/theo/article/view/116>>. Acesso em: 29 mar. 2020.

---

Literatura como sismografia:  
tensões entre imanência e transcendência  
em “Sapo”, de Nestor Victor

Literature as seismography:  
tensions between immanence and  
transcendence in “Sapo”, by Nestor Victor

---

Marcus Rogerio Salgado

Doutor em Literatura Comparada pela  
Universidade Federal do Rio de Janeiro.  
Professor da Universidade Federal do Rio de  
Janeiro, Brasil.  
[marcussalgado@gmail.com](mailto:marcussalgado@gmail.com)

Roberto da França Neves

Mestre em Letras pela Universidade Federal  
do Rio de Janeiro. Professor da Educação  
Básica da rede FAETEC, Brasil.  
[roberto.talassa81@gmail.com](mailto:roberto.talassa81@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-3000-0565>  
<https://orcid.org/0000-0003-0445-2189>

Recebido em: 17/04/2020  
Aceito para publicação em: 24/08/2020



---

## Resumo

Destaca-se a relevância do movimento simbolista - e, dentro dele, a do poeta, contista e crítico literário Nestor Victor (1868-1932) - para os debates em torno da chamada crise do espírito na virada dos séculos XIX e XX, em meio aos tempos de supremacia do cientificismo. Em *Signos*, especialmente na novela "Sapo", o narrador evidencia que a crise metafísica se abate sobre o personagem cuja existência é marcada por uma vivência conflituosa dos impulsos de imanência e transcendência.

**Palavras-chave:** Nestor Victor. Simbolismo. Literatura Comparada. Decadentismo.

---

## Abstract

*The relevance of the symbolist movement for the diffusion of spiritualist values in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries is highlighted, in the midst of the times of scientific supremacy. Nestor Victor, an adherent of metaphysical pantheism, will give rise to the need to reformulate morals and spiritualism in critical and fictional works. Through the tales of Signos, especially "Sapo", the narrator highlights the spiritual crisis that falls on characters who are unable to reconcile earthly conveniences and longings for transcendence.*

**Keywords:** Nestor Victor. Symbolism. Comparative Literature. Decadentism.

## 1. A literatura como exercício espiritual

Personalidade influente nos círculos literários e artísticos de seu tempo, Nestor Victor deixou uma obra que se espraia pelo conto, pela novela, pelo romance, pela crítica literária e pela literatura viática, divulgando suas produções por meio dos livros e da imprensa. Seu primeiro livro publicado foi *Signos*, em 1897, obra que enfeixa um prólogo, nove contos e uma novela, “Sapo”, com acentuadas tonalidades filosóficas. Sua atuação como crítico foi extensa e, para além de seu famoso estudo sobre Cruz e Sousa, deixou análises acuradas sobre os principais autores de seu tempo, como Raul Pompeia (a quem analisou não apenas *O Ateneu* como também *Canções sem metro*), Graça Aranha, Machado de Assis e João do Rio. Esteve sempre atento à literatura dos chamados novos (cf. CAROLLO, 1980, p.433–8), daí seu empenho na divulgação e seu esforço de entendimento crítico da poesia não apenas do Cisne Negro, como também de outros autores finisseculares, de Silveira Neto (com *Luar de Hivero*, marco do simbolismo em terras paranaenses) a Luiz Delfino, passando por Mario Pederneiras e Fabio Luz.

A participação decisiva nos destinos do movimento simbolista brasileiro e, de forma mais ampla, sua atuação como mediador cultural (responsável pela recepção e circulação de escritores e filósofos como Novalis, Nietzsche, Rousseau, Plotino etc) foram apontadas por diversos críticos de primeira plaina, como Andrade Muricy e Alfredo Bosi. Em sua adesão ao que poderíamos qualificar como uma atitude estética afinada pelo diapasão do panteísmo metafísico, e na esteira do movimento literário que divulgou pelas páginas da crítica, encontramos ressonâncias na obra de Nestor Victor de um debate característico do imaginário cultural da virada do século – cujos ecos, a bem da verdade, remontam ao romantismo, considerado não apenas como estilo de época, mas, sobretudo, como complexo cultural que se configura na virada do século XVIII para o XIX, desbordando-se

ao longo deste último – em torno do primado da consciência (ou do espírito, em terminologia hegeliana) sobre a matéria.

É dentro dessa dinâmica cultural vigente em seu momento que se deve situar e compreender o modo como experimentava essa tensão, que informou, de forma poderosa, a arte e a literatura finisseculares. A tensão entre espírito (ou consciência, em terminologia schopenhaueriana) e matéria que protagoniza e mobiliza seu aparato reflexivo parece, à primeira vista, tender para um projeto ético e estético de propensão religiosa. Embora não fosse filiado a alguma religião, o próprio Victor sobre si afirma não o sentimento do ceticismo ou da incredulidade, mas o entusiasmo sobre a ideia fundamental de religiosidade: “eu poderia dizer que pertenço à religião que se há de fundar amanhã” (VICTOR, 1969, p.244). Não chegou a produzir diretamente um trabalho sobre a religião, mas produziu a representação da ambientação mística na propagação de uma nova sensibilidade sobre o universo em diversas obras suas. Combateu a vulgaridade de uma civilização destoadada de valores éticos, pela abnegação de seu caráter e pregação da caridade, além de ter sido um apóstolo humanista que abriu caminhos contra uma expectativa absoluta na ciência.

Novela publicada em 1897, no volume *Signos*, “Sapo” apresenta importantes aspectos éticos e estéticos que informam e configuram sua obra, entre os quais a vivência da espiritualidade e a percepção aguda das tensões entre os impulsos de imanência e transcendência, de que trataremos ao longo desse artigo.

Nessa novela, apresenta-se como pano de fundo uma crítica à moral tradicional, como insuficiente para promover um movimento ascensional de consciência rumo à realização plena do ser – ou, em termos hegelianos, propiciadora da manifestação sensível deste. O enredo trata de um personagem neurótico que sucumbe pelo conflito mental, ao não conseguir adaptar sua vocação religiosa à instabilidade da vida urbana (espiritualidade e modernidade são linhas de força em colisão no texto). Ele se percebe impelido,

alternadamente, a forças idealistas de uma precária religiosidade, oriunda de um surto psicótico, e a forças naturais, que valorizam o cotidiano, o corpo e o amor. Bruce é um religioso que toma a decisão de afastar-se do meio social, ao considerar que o mundo jaz na decadência moral, deturpando o sistema moralista ao seu bel-prazer. No entanto, a necessidade de afeto e de dinheiro faz com que ele viva, *malgré lui*, expectativas em torno da amizade e das paixões. Este trabalho analisará, pela experiência do personagem, justamente o modo como o protagonista experimenta essa crise suscitada pela busca da reconciliação entre vida humana e espiritualidade para a construção de uma nova ética que nos interessará doravante.

## 2. O espiritual entre o materialismo e a transcendência

É divulgada por Nestor Victor uma concepção toda particular do movimento simbolista – um tanto simplificada, se compararmos com os exames que pósteros fariam no decurso do século XX, como Anna Balakian e Guy Michaud – mas que carrega consigo certo rigor teórico, força de atração poética (sendo ele próprio um criador) e, sobretudo, a urgência do momento histórico. Para ele, o simbolismo seria uma resposta ao cientificismo, propagado pelo Naturalismo e Parnasianismo, calcados que eram em uma hierarquização do saber, pela qual as ciências naturais absorveriam toda a vida psicológica e seriam, ainda, responsáveis pela afirmação dos pressupostos para o acesso à consciência. Essa resposta aos quadros mentais da época se configura como uma atitude existencial que se reflete, no cenário finissecular, em uma literatura ocupada – não apenas pela tematização, mas propriamente empenhada em um combate no campo cultural – com a homogeneização do elemento humano no contexto posterior à Revolução Industrial e à ascensão da burguesia. Como escreveu Flaubert em uma carta, “o século XVIII negou a alma, e o trabalho do século XIX será talvez o de matar o homem” (FLAUBERT, 1993, p.40). Essa posição que intenta “salvaguardar a realização estética num mundo afundado em

grosseria e materialidade” (PEREIRA, 1975, p. 19), acabaria por conduzir os escritores e artistas finisseculares às fronteiras desguarnecidas entre arte e transcendência mística, vindo a compor, com todas as suas contradições, efetivamente aquilo que poderíamos chamar de “uma posição histórica do espírito” (PEREIRA, 1975, p. 19), anunciada, por sua vez, pelas estéticas finisseculares, em particular o simbolismo. Peyre (cf.1983) também vai ao encontro dessa abordagem, afirmando o legado do Simbolismo como movimento de rebelião contra o Positivismo e criador de liberdade não fossilizada pelo conceito banal de realismo. É muito oportuno o seu depoimento a favor do mistério no fundo da realidade, através dos jovens que protestaram nos anos 1880 “contra a visão, para eles sufocante, de um mundo sem mistério, materialista, submetido a implacáveis leis científicas” (PEYRE, 1983, p.56).

Tal posicionamento histórico acerca da sobreposição do espírito é afirmado e realizado em diversos momentos da obra crítica de Victor, quando focalizou a repercussão de autores que fizeram carreira com base nessa nova sensibilidade. Através do *Jornal O Globo* de 28/04 de 1930, no artigo “Antes da guerra”, por exemplo, acerca dos novos comenta sobre o ressurgimento de uma forma superior de espiritualidade advinda da corrente estética: “Todos eles precursores ou então os produtos, mais ou menos diretos, da escola simbolista, pelo menos devido à onda de misticismo que se desprende com essa nova sensibilidade estética.” (VICTOR, 1973, p.270). Não está ele se reportando a nenhuma forma nova de religiosidade (o próprio Nietzsche aparece entre os mencionados), mas às atividades espirituais, a partir de uma nova concepção da mente que não se coaduna ao materialismo.

Para o mesmo sentido aponta Alfredo Bosi (1995, p.333), que detecta no autor uma “sensibilidade vibrátil” em relação aos seus contos de *Signos*. Essa energia sísmica se relaciona com a necessidade de reformulação metafísica, pois teriam marcante presença de busca espiritual e de introspectivismo, “o espiritualismo e o intimismo inerentes à sua

concepção de poesia” (BOSI, 1995, p.333). No mesmo sentido, ele tentava saciar a demanda por misticismo que se observava nos novos autores, considerados excêntricos (fora do centro – portanto, deslocados da doxa pela crítica literária estabelecida).

Em seu estudo sobre o filósofo brasileiro Farias Brito, datado de 1917, Nestor Victor detalha sua vinculação a esse debate em torno da crise do espírito, especialmente em relação às ideias expostas pelo filósofo brasileiro na trilogia de *Finalidade do Mundo* (1895). Nele, além de analisar a obra de Farias Brito, afirma, ainda, a relevância de autores simbolistas para fincar a bandeira de uma linhagem de combate à hegemonia materialista-cientificista, surgida desde o romantismo, que teve a poesia de Cruz e Sousa como grande acontecimento no cenário brasileiro. Para Nestor Victor, as obras simbolistas e a obra filosófica de Farias Brito seriam dotados de notável compatibilidade, uma vez que fundamentalmente compartilham um mesmo pressuposto: as leis do universo espiritual possuem uma dinâmica independente do universo material. A partir dessa independência da mente em relação à matéria, em consonância com a teoria estética implícita em diversos escritores e artistas da virada do século, o exercício da atividade espiritual não é a reprodução das leis naturais descobertas pela ciência, sendo um estudo à parte, não podendo, então, ser determinado por esta. Essa autonomia do elemento consciente em relação às condições de determinação material reforça, mais uma vez, a posição histórica do espírito pretendida por simbolistas – a que Nestor Victor encontra sustentação filosófica na obra de Farias Brito.

Nessa obra, Victor assume ser panteísta de fundo espiritualista: “É certo, o panteísmo para que visivelmente propendo ainda nessas linhas transcritas, é bastante vago, de modo a poder interpretar-se como tendência mal-disfarçada para um espiritualismo característico” (VICTOR, 1969, p.243). Ele faz questão de não confundir-se com o panteísmo dos materialistas: “O materialismo e todas as doutrinas que nele em última análise se resolvam sempre me foram antipáticas” (VICTOR, 1969, p.243). Mostra-

se quase integralmente associado a sua filosofia, que teria desenvolvido uma concepção de mundo espiritual através da psicologia, excluindo o sobrenatural: “E quem recorde ao menos o que aqui neste ensaio pude expor das ideias de Farias Brito sobre a arte e sobre sua missão, há de reconhecer que elas coincidem com as minhas intuições juvenis” (VICTOR, 1969, p.243). Então, a consciência humana teria um papel fundamental para a organização da matéria, sendo superior e extremamente densa; estaria conectada ao universo e animada por essa substância eterna. Daí o panteísmo, que Victor repetirá diversas vezes em *Farias Brito*, em sua maneira de tomar conhecimento filosófico da realidade do mundo. Apenas discordaria do filósofo no tocante à particularidade dos conceitos de Vontade e de Inteligência, sem entrar em maiores detalhes, respeitando o sistema proposto pelo amigo.

Ao invés de optar por seguir uma religião, Victor prefere seguir a filosofia. No entanto, para ele não há nada de paradoxal nisso: a religião no fundo é um sistema filosófico levado à prática; e a filosofia tem essencialmente uma natureza espiritualista. Respalado por Victor, o filósofo acena para esse sentido: “É a convicção mesma do filósofo que se transforma em crença popular, quando age sobre a consciência das multidões” (VICTOR, 1979, p.217). Por acaso, Victor esteve de acordo com essa tese antes mesmo de ter conhecido Farias Brito: para ele, a Religião é um derivado do Pensamento, da vida psíquica do poeta, da Poesia, segundo o prólogo de *Signos*: “De nós é que derivam Religiões e Teorias, nós somos os pais de todos os homens, os árbitros da Consciência e da Fé” (VICTOR, 1897, p.5). Mesmo sem ter sido jamais ateu, o crítico mostrou-se descrente de um mundo imaterial, sem jamais tomar-se de gesto grosseiro contra a religião: “O que chamamos sobrenatural não é mais do que a realidade que está fora do nosso alcance” (VICTOR, 1920, p.8).

Podemos afirmar que Victor se beneficiou de ideias estéticas e filosóficas, que lhe prepararam terreno durante décadas, a fim de que pudesse refletir sobre os dilemas do

idealismo na corrente espiritualista. A obra de Arthur Schopenhauer *O mundo como verdade e representação* (cf.2016) foi durante algum tempo de suas meditações uma espécie de livro de cabeceira (cf. MURICY, 1976, p.115). Essa obra oferece a desmistificação de uma ciência que revelaria e manipularia todos os segredos do universo, algo que deve ter agradado os simbolistas (SCHOPENHAUER, 2016, p.107):

Mas esta lei natural, estas condições e esta produção de um fenômeno em tal lugar e em tal momento determinados, eis tudo o que a ciência conhece, e pode vir a conhecer. A própria força que se manifesta, a natureza íntima desses fenômenos constantes e regulares, é para ela um segredo que não lhe pertence, tanto no caso mais simples como no mais complicado, visto que (...) a força que faz cair uma pedra, ou que impele um corpo contra o outro, não é menos desconhecida e misteriosa para nós na sua essência do que a que produz os movimentos e o crescimento do animal.

A filosofia de Schopenhauer, que exclui a explicação dos fenômenos pelo sobrenatural, colaborou para a construção de uma nova metafísica, que tem por base a redoma do universo visível determinado pela Vontade. Sobretudo, o Simbolismo é a corrente que mais o influenciou para a concepção de certa redoma espiritualizante do universo totalmente físico.

O Simbolismo, uma das fontes de ideias absorvidas por nosso autor, é fortemente marcado pela limitação da transcendência das coisas do universo ao âmbito terrenal. Nesse vetor, destacamos o pensamento de Baudelaire, precursor do Simbolismo, que, segundo Balakian (cf. 1985), deixou um legado para os poetas vindouros. Para ela, divulgou-se em alguns poemas de *Fleurs du mal* uma readaptação da teoria da correspondência de Emanuel Swedenborg, que exclui a concepção metafísica tradicional. Baudelaire abandona a expectativa da transcendência metafísica: “[Baudelaire] traindo o santo padroeiro dos literatos de sua época [Swedenborg], a experiência espiritual que se comunicará em sua antologia, cuidadosamente concebida, está realmente circunscrita aos limites da natureza humana” (BALAKIAN, 1985, p.32). Assim, os autores dessa corrente teriam visto, na



correlação simbólica entre os entes materiais e espirituais da velha relação entre mundo sensível e inteligível de Platão, a possibilidade de recriar o universo artístico pela transfiguração dos entes metafísicos.

Percebemos uma tradição desde a poesia de Charles Baudelaire e que deve ter alcançado seu auge em Mallarmé: a inédita ação de expulsar da arte todos os desejos de redenção e de fazer apologia do combate ao achatamento da vida humana e ao esvaziamento existencial. Por conseguinte, o senso de mistério cada vez mais se faz presente no plano inteligível, sem, contudo, a necessidade de retomar deuses ou cultos dogmáticos, o que é algo mais próximo do que se poderia considerar uma forma de gnose. Assim, muitos autores mesclaram os fundamentos do Simbolismo com a religião; no entanto, para alguns deles, a religião ortodoxa e tradicional já não fazia sentido no meio social, segundo o próprio Victor: “No meu tempo era difícil um padre conseguir estima e popularidade reais por ali. Para isso ele precisava ter boas qualidades civis” (MURICY, 1976, p.88). O rol dos autores que se aproximaram – para transfigurar e não apenas genuflexionar – de conteúdos e princípios religiosos é grande e nele cabem de Flaubert (com *A tentação de Santo Antônio*) aos satanistas, passando por Barbey d’Aurevilly, Huysmans, Baron Corvo etc, em uma adesão problemática, reveladora de uma posição heterodoxa, ambivalente e, por si, propiciadora de crise.

É preciso, nesse ponto, tentarmos desmontar o algoritmo que se oculta na posição histórica do espírito pretendida pelos autores finisseculares, com ressonâncias na obra de Nestor Victor. Primeiro, a aproximação – que, como explica José Paulo Paes, se dá “menos por força de uma crença na teologia católica que de um desejo de achar sanção para as suas emoções não-burguesas, as quais os conduziram à religião” (PAES, 1987, p. 15). À aproximação, segue-se a adesão – que é adesão a “uma religiosidade ainda incerta de si” (PAES, 1987, p. 15) e que, por sua vez, será pressionada por “um radical esteticismo” (PAES, 1987, p. 15). O passo seguinte é a ruptura com a doxa, assim definida por José Carlos

Seabra Pereira: “o sentimento religioso, embora não oculte as suas inclinações neocatólicas, rejeita geralmente a adesão a uma ortodoxia dogmática e eclesial” (PEREIRA, 1975, p. 31). A resultante parece atender àquilo que Des Esseintes tanto ansiava em matéria de arte: um catolicismo com elementos de paganismo e magia, tendendo, não raramente, para concepções estéticas e modos de funcionamento mimético que reivindicavam qualidades gnósticas para essa mundivisão.

De fato, essa religiosidade simbolista nada condiz com as convenções da tradição ortodoxa ou eclesiástica e, em sua posição ambivalente, sem dúvida conduziria ao distanciamento da doxa. Muitos simbolistas uniram fundamentos da mística cristã a sua teoria poética, realizando um projeto estético fora da doxa religiosa, como já afirmava Gama Rosa em relação aos decadentistas, em artigo publicado em 1888, na *Tribuna Liberal*: “os Decadentes manifestam notabilíssima predileção por lendas, ritual e símbolos cristãos, mas, trata-se de um cristianismo todo literário, cheio de heresias e cisma, um cristianismo que certamente nem o Papa, nem o nosso Apóstolo aprovariam.” (apud CAROLLO, 1980, p.94). De outro modo, o Simbolismo redescobre uma espécie de espiritualidade esteticamente autônoma, desvinculada da ortodoxia clerical, contrapondo-se, mais uma vez, aos valores convencionais.

Muitos dos contos de *Signos* atestam a crítica à religião como sistema. No conto “Agonias”, há o paradoxo entre os padres gananciosos, que se aproveitam da fé do povo, e o padre moribundo, que se importa com as necessidades dos oprimidos. Na morte do padre Honório, a imagem de Cristo parece sensibilizar-se com o padre bondoso e assim resgatar a representação de uma religiosidade voltada para o atendimento aos anseios populares: “A imagem de Cristo entre dois cílios que ardem, com o rosto inclinado, melancoliza-se pela partida deste espírito para tão longe da terra” (VICTOR, 1897, p.28). Também é oportuno mostrar que no conto “Hirânio e Garba”, os personagens, punidos pela transgressão às leis sociais, são salvos metafisicamente por um deus que se apieda

da sorte dos malditos e diz: “- Para o amor, perdão!” (VICTOR, 1897, p.25); entretanto esse bom deus em nada se relaciona com as instituições da cidade, que condenam os jovens. Isso se coaduna com o pensamento do autor sobre o catolicismo brasileiro no já mencionado *Farias Brito*, quando observa com entusiasmo que no Brasil não há predominância da individualidade da religião e do dogma. Ele nota no comportamento do povo o sincretismo e as semelhanças que os religiosos guardam entre si, como o exemplo de católicos que participam de sessões espíritas (cf. VICTOR, 1969, p.228-9; 234-5). Vale-se do humanismo no modo de fazer a religião sem ortodoxia: “O nosso verdadeiro catolicismo é apenas, no fundo, um simples cristianismo humano, muito humano, sem misticismo exagerado” (VICTOR, 1969, p.228). Desse modo, tais enredos exemplificam um cristianismo reformulado por um espiritualismo nada convencional, com outras bases morais, conforme teria observado em Farias Brito: “E para completar sua identificação conosco, considerados como povo, ainda cumpre-nos rever os seus traços morais, cristianíssimos, em que a caridade é a predominante, com todas as outras virtudes que dela procedem” (VICTOR, 1969, p.228).

### 3. Espiritualismo e surto psicótico em “Sapo”

A novela “Sapo” tematiza a crise espiritual de Bruce, que acaba por levá-lo ao manicômio; tem como pano de fundo o problema da inserção do sagrado dentro de um mundo completamente adaptado às necessidades da vida cotidiana, que devem assumir a primazia nas ocupações humanas. A tragédia do protagonista seria a representação da experiência ambivalente inaugurada pela tensão entre idealismo e realidade humana em um mundo sem deuses. Dessa maneira, Massaud Moisés define o personagem como a representação do embate entre a fantasia do idealismo e as crueldades da vida comum: “Um privilegiado, nascido para mártir ou santo, que as contingências forçaram a enfrentar, sem armas apropriadas, as tensões da selva urbana, trazia armas interiores, que o fadariam a

diverso destino, caso a ambiência lhe correspondesse aos anseios de pureza e sonho”. (MOISÉS, 1985, p.148)

Andrade Muricy (1969, p.148) também o observa o dualismo neurótico no conflito psicológico de Bruce, que é a linha condutora da obra, entre a religiosidade e o cotidiano: “Uma escatologia apocalíptica vai dominando-o, retirando-o da realidade imediata”. Menciona o idealismo como problema: “Uma vaga idealidade vai tomando densidade alucinatória”. A bem da verdade, o primeiro a vislumbrar isso foi Cruz e Sousa; entre algumas palavras dedicadas à personalidade de Bruce, menciona, também, o desejo de infinitude e imaterialidade: “move-se, respira, vive, agita convulsamente os braços do Infinito” (CRUZ E SOUSA, 1961, p.802), bem como a fuga das tensões imperiosas da vida: “Lembra um ser esquecido em si mesmo, adormecendo, do fundo da sua castidade meiga e da sua melancolia, num desejo impreciso, vago de que ele mesmo não sabe explicar nem acompanhar as ondulações e as curvas” (CRUZ E SOUSA, 1961, p.802). Nos perfis traçados pela crítica, desenha-se em Bruce o destino de um idealista com inclinação para a esfera do sagrado, mas que não sabe sincretizar as necessidades da matéria e da alma e quer sustentar unilateralmente um ponto de vista para a concepção da sua realidade. Ele cairá na degeneração do álcool, da solidão e da loucura, como algo típico da representação literária dos seres inadaptáveis à civilização, por não conseguir totalizar seu desempenho, seja em prol da imanência, seja em prol da transcendência. O que veremos em “Sapo” é tanto uma crítica à espiritualidade insipiente, quanto a defesa de outras bases de um novo modelo de pensar o imaterial, o que era uma vocação do pensamento de Nestor Victor.

É neste sentido que a crise de Bruce pode ampliar nosso entendimento sobre a posição histórica do espírito verificada, de modo mais amplo, na obra de Nestor Victor. Afinal, é certo que Victor era agitado pela necessidade de transmutação do nível de espiritualidade presente na sociedade e tal necessidade ocupava papel nuclear em seu pensamento, sem, contudo, conformar-se com a adesão automática e a reprodução do

credo em sistema religioso (talvez daí pressentindo justamente a artificialidade das convenções): “E a minha tendência romântica a senti eivada de religionismo, porém jamais sob a disciplina de qualquer crença organizada” (VICTOR, 1969, p.243-4). Consciente de que a sua posição se encontrava vinculada a uma linhagem poética e filosófica, afirmou-se como romântico, atribuindo a essa mesma vinculação a necessidade de espiritualização e a busca de acesso ao sagrado, não pela via do raciocínio, mas pela via da intuição: “Eles colocam a inteligência em plano secundário comparada com a intuição. Simpatizam com tudo que venha do sentimento mais do que com o que proceda da fria razão” (VICTOR, 1969, p.237).

Alguns exemplos do seu pensamento são relevantes para entendermos um escritor que rejeitava tanto a religião enquanto sistema e organização secular como a ausência de espiritualidade, com a sutileza de não se encaminhar para um perfil grosseiro ou atalhar-se pelo rumo fácil da recusa anedótica do invisível. Para entender a dissonância que uma voz em tal clave causava no campo da crítica literária, basta-se contrapor-lhe à figura e à obra de Silvio Romero. Se trinta anos antes, em sua prova para obtenção do grau na Faculdade de Direito de Recife o sergipano trovejara a morte da metafísica, Nestor Victor era o crítico literário mais atento ao substrato metafísico persistente na obra de arte literária.

Para Tasso da Silveira, no interior dessa crise do espírito Nestor Victor se ergue como uma espécie de reformulador dos valores éticos durante todo o projeto de sua atuação como escritor: “Crítica, ensaísmo, meditação aforística, e até certas realizações poemáticas, fazem desse comovido contemplador da realidade um descobridor de valores metafísicos” (apud VICTOR, 1963, p.7). Ainda sobre essa visada ética, apoiado na leitura de obras de Farias Brito, Nestor Victor acreditava que seria papel fundamental do ser descobrir a verdade sobre si, a plena honestidade de sua existência no universo, por meio de uma moral panteísta em conexão com o cosmos:

A verdade é “pois”, prossegue ele, “nosso dever supremo. Sejamos sempre verdadeiros – eis o princípio de toda a lei e a condição de toda a moralidade. Mas, para que sejamos verdadeiros, devemos conhecer em todos os que se apresentam como órgãos de uma consciência, o mesmo ser, o mesmo princípio que nos anima, a mesma essência eterna, e respeita neles o que queremos que seja respeitado em nós” (VICTOR, 1969, p.208).

Relevante notar que Nestor Victor, em *Farias Brito*, tem o espiritualismo como a grande tendência de pensamento que engloba outras como o romantismo e o efêmero simbolismo: “Não há dúvida de que o Simbolismo já não conta entre nós. (...) Mas a tendência romântica, que o Simbolismo despertou, persiste, e persiste ao lado dessa tendência a inclinação para o espiritualismo, talvez ainda em mais alto grau do que há vinte anos atrás, embora sob diferentes disfarces” (VICTOR, 1969, p.245). Importante considerar que nesse espiritualismo apregoam-se esperanças para o sentido da vida, em contraposição ao materialismo vulgar que vê na morte o aniquilamento do espírito. Victor defende que a consciência humana tem um significado além do corpo que utiliza: “Que é preciso, pois, sabermos? É conhecer-se a verdadeira significação da vida para que nem nos desorientem as suas aflições nem nos atemorize o seu termo no indivíduo que representamos” (VICTOR, 1969, p.216). Ao cotejar *Folhas que ficam* (1920), obra moralizante do nosso crítico, o leitor poderá constatar a presença de grandes apóstolos e profetas da religião e filósofos educadores. Porém, sua base de raciocínio é predominantemente humanista, determinada pela redoma da interação psicológica da vida humana, sendo nítida a vontade de intervir e provocar alteração semântica dos principais conceitos universais, de forma a modificar as próprias bases da existência.

Para que o autor alcançasse esse gesto escritural muito próximo ao de uma postura de meditação, a amizade com Cruz e Sousa foi muito importante, principalmente se levarmos em conta a poética da tensão entre carne e espírito que permeia as obras do Poeta Negro. Para Andrade Muricy (cf. 1987, p. 42–3), o autor de *Missal* e *Broquéis* é um espiritualista socialista, o que deve ter preparado o amigo e discípulo para o combate

contra a arrogância de certos apostolados da religião, uma vez que o poeta propõe o problema da moral como algo mais importante que dogmas: “Nada existe, na sua obra, que seja mais fundamental que o seu moralismo” (MURICY, 1987, p.79).

Victor aos poucos se interessava por obras avessas à representação de um mecanismo intelectual e cultural. Chegou a tomar emprestado de Emiliano Pernetá, que esteve de férias em Curitiba, *As flores do mal*, de Charles Baudelaire. Quando passa a residir no Rio pela primeira vez, a partir de 1888, começa a se aproximar intelectualmente do grupo que o conterrâneo organizava com alguns dos autores e críticos emergentes naquele momento (Gonzaga Duque, Oscar Rosas e Lima Campos) e a ler obras de autores franceses. Posteriormente viria a conhecer Cruz e Sousa por acaso, através da intermediação de um jornalista entusiasmado, Oscar Rosas. Conheceu, sem maiores pretensões, o poeta dos *Broquéis* no chamado Café de Londres, localizado no Centro do Rio. Estava mais preocupado com ativismo político que com literatura. Somente a reaproximação com o Poeta Negro, a partir de 1891 (quando se fixa de vez no Rio), fez com que mudasse a direção de seus projetos. Então, começa a fase de encantamento entre os dois amigos e a prosperidade dos estudos literários e filosóficos.

O nosso autor foi aquele que se deslumbrou com os versos de Cruz e Sousa, ao vislumbrar neste uma batalha contra a tirania do dogma: “Na verdade, o que ele (Cruz e Sousa) prega? Sobre todos os czares da Terra, sobre todos os papas de todas as Romas e todas Mecas, sobre todos os sábios de todas civilizações e de todos os cenáculos, a vitória pacífica e bucólica do Verso” (VICTOR, 1969, p.9). Acerca das relações entre o Poeta Negro e Victor, uma pesquisa à parte ainda merece ser feita com muitos detalhes graciosos para a biografia de ambos. Ainda assim, algumas menções são taxativas para percebermos a relação entre mestre e discípulo no ensino da liberdade.

O testemunho de Muricy na introdução à *Obra Crítica*, de Nestor Victor, é bastante sintomático para mensurarmos um nível de revestimento moral sobre os questionamentos

da vida: “Essa amizade passaria a ser a tônica emocional, com poderosas conotações estéticas e morais, de sua vida do espírito” (MURICY, 1969, p.XI). Em outro depoimento, o crítico atesta que Cruz e Sousa foi para ele um mestre, ao qual lhe deve o aprimoramento intelectual: “Confessava que nenhuma amizade pudera proporcionar-lhe o alimento substancial, o alto inebriamento espiritual que lhe valia o trato com o Poeta Negro” (MURICY, 1987, p.337). As palavras do próprio Victor lançam luz sobre essa gratidão e ao mesmo reforçam um carinho singelo que poucas vezes que se vê tão presente entre devotos da arte: “Estávamos os dois unidos numa correspondência de vistas e numa intimidade raras” (VICTOR, 1979, p.79).

Essa amizade foi uma das mais exemplares histórias da literatura universal, no sentido de envolver uma honesta parceria de aprendizagem e produção intelectual, culminando em produções que se remetem à participação de um e outro. Quando foi publicado *Signos*, em 1897, Cruz e Sousa escreve e publica no jornal *A República*, entre 16 e 23 de agosto de 1897, artigos que mantêm relação intertextual com os contos, com a finalidade certamente de valorizá-los ainda mais, agregando-lhes a marca do seu nome (cf. MURICY, 1969, p.147). Victor lhe oferece o poema “A Cruz e Sousa”, que viria a fazer parte do livro de poemas *Transfigurações*, publicado em Paris em 1902, e o ensaio que leva no título o nome do amigo, obras que o seu homenageado teve a oportunidade de ler em vida para o seu conforto. Tudo isso nos leva a crer o quanto as conversas entre o maior artista e o maior pensador do Simbolismo devem ter franqueado a ambos um intenso debate em torno da crise do espírito e da arte como manifestação sensível do ser.

#### 4. A literatura como crise espiritual e transcendência

Quem previu a sismografia espiritual de *Signos* foi Cruz e Sousa. Nada potencializa, com tão firme dimensão, a alteração do atual estado de coisas nos contos de Victor como as palavras do Cisne Negro:



Quer que o seu vocábulo sangre a vida, que o seu verbo cave fundo na natureza do seu pensamento, que imprima um movimento de convulsão e de sensação às cabeças, nos quatro pontos cardeais da Terra; quer que o seu verbo opere a luz e ilumine de uma cintilação muito clara, eletrize, faça acordar, agitar-se, palpitar, estremecer o sentimento ocioso e covarde que dormita dentro das almas. (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 795).

De fato, “Sapo” é um trabalho que tem por base a crítica a uma moral decadente e ao artificialismo da religião, tendo em vista a reformulação de conceitos e a reconstrução da existência humana considerada como um gesto de *autopoiesis*. Eis o enredo: um jovem, Bruce, passa ser dominado aos poucos por uma patologia mental, após ter sido preterido pelo amigo, Ernesto, a quem dedicava a sua única experiência de afeto no plano social. Sem obter qualquer outro vínculo que compensasse a perda inicial, sem qualquer relacionamento e contato de amigos, mulheres, família etc, o protagonista caminhará para o destino fatal da solidão e da loucura, apegando-se aos valores espirituais como forma de resposta à crise filosófica e existencial em que se encontrava mergulhado.

Tal crise, causada pela tensão gerada por uma posição de desprezo do amor e do corpo nas necessárias afinidades entre os seres humanos, aparece muito bem articulada com a questão moral. A precisão do narrador no uso do termo não deixa dúvidas sobre a problemática do conceito no seu tempo, ao relacioná-lo ao transtorno mental do personagem. Vale destacar como a palavra moral é investida de conteúdo degenerescente, com axiologia negativa, pois o narrador demonstra a sua perturbação e inquietação com toda uma cultura que despreza o corpo e o amor concreto:

Tinham-lhe voltado suas preocupações morais. Ele se encontrara de novo consigo mesmo, mas ficara assombrado da ruína trágica que representava agora, vendo-se cheio de crimes e de lama. Rompera-se aquela antiga conciliação entre o seu orgulho e a sua individualidade própria (VICTOR, 1897, p.203).

A novela inicia-se com a cena de desavença entre os amigos, a partir do momento em que Ernesto contrai uma amizade feminina, que passa a ser o centro de suas atenções,

provocando os ciúmes de Bruce. Com a solidão, aos poucos, o personagem vai se inclinndo para a vida religiosa, como forma de escapar da ausência de realizações afetivas. Em consequência disso, o narrador revelará ao leitor o conflito entre o idealismo religioso à que se apegava e a aceitação do próprio corpo, ou entre a necessidade de observância da castidade e o desejo de obter vínculos afetivos. Adoece mentalmente, porque não consegue satisfazer plenamente suas inclinações, tanto a religiosa quanto a afetiva. No fim, vítima de várias perseguições da sua própria imaginação, o rapaz enlouquece e é internado no manicômio.

O narrador ressalta a vocação religiosa com as leituras assíduas de alguns livros da Bíblia e do esboço das ideias de um místico (parece remeter-se ao teólogo Emanuel Swedenborg): “Toda a sua biblioteca recreativa eram dois livros apenas: a Bíblia, em formato portátil, e um resumo de doutrinas místicas, quase louco, de um sueco, ambas as obras em inglês” (VICTOR, 1897, p.158). É mencionado em “Sapo” o livro de Isaías como responsável pela evolução de Bruce como ser espectral, uma evolução que o leva para o manicômio: “Isaías, para seu gosto, era o eixo da Bíblia” (VICTOR, 1897, p.164). É relevante a paixão do personagem especialmente por esse livro da Bíblia, pois esta narrativa se baseia no relacionamento entre pai e filho, Deus e o povo de Israel. Ele começa com a alegoria que serve de pano de fundo para as maldições e bênçãos no evento profético: “Eu criei filhos e os eduquei, eles, porém, se revoltaram contra mim” (ISAÍAS: cap.1, vs. 2). A invocação de Isaías em *Signos* simboliza a relação entre Bruce e seu pai, a semelhança que o filho deve ter do pai, o respeito pela sua herança.

Bruce é um conhecido do narrador, talvez um amigo, que teria, em certa ocasião, usado sua casa para fazer experimentos femininos com corpo diante do espelho, o que poderia tê-lo feito comover-se, diante de uma situação trágica: “ele começou a ensaiar-se lá em casa” (VICTOR, 1897, p.187). Sugere-se, com isso, que o narrador teria colhido o relato diretamente do seu círculo de amigos e teria tido uma bela experiência de

alteridade, pela compreensão e simpatia do destino trágico de um amigo. Nesse instante da narrativa, estaria ele se apoiando nas tendências que o levam à aceitação do corpo e da sua forma de afetividade, maquiando-se e sentindo-se mulher. Mais do que o travestismo e o hermafroditismo tão cultuados pelos escritores finisseculares (de *Mademoiselle de Maupin* às fotografias de Oscar Wilde posando como Salomé, passando pelos naturalistas, por Rachilde e pelo George Moore de *Albert Nobbs*), em Nestor Victor o que se verifica é a reivindicação arquetípica do andrógino como princípio cósmico fundador.

Esse comportamento foi bem caracterizado por Mircea Eliade (1999), que define o tipo todo especial de androginia, ao entrelaçar a fusão da aparência masculina e feminina com a suposição do corpo espiritual: “Só o andrógino ritual constituía um modelo, pois implicava não a acumulação dos órgãos anatômicos, mas, simbolicamente, a totalidade dos poderes mágico-religiosos aos dois sexos” (Ibid., p.102). Em seu trabalho antropológico, afirma que esse novo ser, assemelhado aos anjos, não relaciona com o sensualismo do hermafrodita. Bruce, na novela, é chamado de andrógino, nesse sentido; primeiramente alguém que despreza o contato físico: “Era quase um casto, o Bruce” (VICTOR, 1897, p.10). Sobretudo era alguém que se aproxima da transcendência espiritual “naquele amor andrógino de si mesmo” (VICTOR, 1897, p.176), ao desprezar a intimidade do corpo e dos sentimentos, “vagando na Esterilidade” (VICTOR, 1897, p.176). Em outro conto, ao se transfigurarem nessa, digamos, nova espécie, os andróginos haviam sido ironicamente chamados de “demônios” (VICTOR, 1897, p.10). Nesse momento da narrativa, o pai-narrador pede que sua filha atente para esses estranhos seres, aqueles que são indiferentes ao amor. Notam-se o fanatismo, a arrogância e prepotência de um homem superior: “uns vultos suspeitos, misteriosos, que nos incomodam com insistentes olhares, em que há uma ironia aborrecida, um ar de superioridade que nos irrita” (VICTOR, 1897, p.10). Justifica, assim, o fundamento da obra: o narrador de *Signos* deseja a plena concretização do amor; por conta disso, reage contra a cultura de espiritualização

equivocada acerca do amor, demonstrando indiretamente toda a sua insatisfação em relação aos conceitos tradicionais que abordam o corpo, a mente e os comportamentos humanos. Considera, assim, que os valores morais inibem o contato harmonioso entre o elemento feminino e o masculino, um equívoco provocado pelos dualismos absolutos.

Debruçando-se sobre *Signos*, detectamos que personagens de outras histórias apresentam um comportamento idêntico ao de Bruce: um excesso de essência espectral que os atrapalha para a melhor adaptação à vida terrena. É possível constatar que Gavita, por exemplo, entregou-se demasiadamente a um lado angelical da sua personalidade, tornando-se indiferente ao rapaz que lhe amava em segredo. Outra moça, Fenema, era tão boa filha, que não teve forças para se opor à vontade dos pais, deixando corromper uma paixão verdadeira. O lado santo de Bruce o faz transformar-se num ingênuo, a ponto de esquecer a urgência das questões humanas. Ernesto aos olhos de Bruce era um anjo: “Aquela alma, quase anjo, agora estava de joelhos na lama, adorando, como por castigo, um ídolo cornoide” (VICTOR, 1897, p.150). À medida que seus impulsos religiosos crescem, aumentam também a sua castidade e desprezo pelo sexo: “Era quase um casto, o Bruce” (VICTOR, 1897, p.165). Aumenta-se gradativamente a rejeição pela intimidade do corpo: “Era como uma mulher que ficou para tia, a que os anos chegaram, que já acha ridículo querer seduzir” (VICTOR, 1897, p.188). Na renúncia do cotidiano, ao considerar a vida terrena um mero jogo de simulacro, faz-se menção à divisão dos mundos sensível e inteligível como um grave equívoco cultural: “A sua grande ânsia era apenas por deixar esta baixa realidade terrena, porque ele a sabia um nojento simulacro, e entrar, soluçante no Sonho, que era a Vida legítima, o definitivo Real” (VICTOR, 1897, p.142).

A excitação exacerbada dos sentidos seria algo típico desses personagens revestidos de qualidades demoníacas, abundantes em *Signos*. Eles abandonaram o corpo para vivenciar experiências espirituais. Abaixo, o trecho em que Bruce, visionário, decide ser um profeta, manifestando a sua superioridade contra a humanidade:

Em certos dias, quando ele desvairava com a excessiva leitura dessas obras exaltativas, passava-lhe pelo cérebro uma ideia absurda: a de se fazer um novo Isaías, vestido de sacos, rojando na poeira, maldito das massas, mas turvando lhes o sol com a noite de sua ameaça profética (VICTOR, 1897, p.165).

A máxima notação da decadência de Bruce ocorre no fato de que sua aproximação do plano espiritual, ou melhor, o seu desenvolvimento religioso, promove o afastamento, no sentido corporal e psíquico, dos outros seres humanos. Vincula-se, direta ou indiretamente, a uma espécie de equação nietzschiana, em que o movimento ascensional da consciência resulta em desapego da condição humana, concebida como estado transitivo e transitório. O resultado do gesto de isolar-se é, antes, o adoecimento, uma vez que se trata de uma pulsão reativa – e com ele o deslizamento para os domínios do patológico. Precisamos notar, neste parágrafo abaixo, o desenho de seu isolamento, mais precisamente, de resistência ao impulso afetivo como motivador da sua patologia. Escolhemos um entre vários exemplos da solidão de Bruce:

Até agora num ponto ele se conservara intransigente em absoluto. Dera todos esses passos por exclusiva iniciativa própria, sem informações nem conselhos de pessoa alguma. Não procurara ninguém, não desabafara com quem quer que fosse (VICTOR, 1897, p.189).

O desconforto e o adoecimento do personagem se dão pelo duelo entre a inclinação religiosa, que o leva à loucura, e a inclinação afetiva. Por ser um herói pós-naturalista, não pode contar com sua narrativa genealógica, uma vez que seu pai jamais conseguiu ser bem-sucedido no esforço de buscar a solução da crise do espírito: “O pai teria horror das suas próprias ideias, ante a perspectiva do castigo do Alto” (VICTOR, 1897, p.175). Bruce experimentava o conflito, sentindo-se tocado pelo signo do mal e transfigurado por não cumprir os mandamentos da doxa: “E até, de quando em quando, ao Bruce vinha uma tentação oblíqua seduzi-lo a aventuras mais desapiedosas e loucas. Ele se continha, os cabelos em pé, com terror de si próprio.” (VICTOR, 1897, p.175). A moral seria responsável

pelo transtorno mental de Bruce, que é o seu dilema por não lograr êxito completo na mortificação das necessidades do corpo.

Por aderir à inclinação religiosa, seu quadro psicológico de Bruce se agrava gradativamente. Nos momentos em que tenta frear a religiosidade e considerar o impulso humano, consegue revitalizar-se e atenuar o quadro patológico. Embora tenha Bruce caminhado para a loucura, há aspectos pontuais de uma inclinação para a harmonia entre sua mente e o cosmos, promovendo a possibilidade de ajustamento entre sujeito, natureza e sociedade. Um dos fragmentos que apontam momentos de sanidade do personagem é apresentado quando este procura se despir de rancores e decide perdoar o desafeto, pois a afetividade provocaria um momento de lucidez, na ocasião em que valoriza o contato físico e a boa disposição da alma com os outros: “Mas, por isso mesmo, como que numa aurora lhe vinha despontando no íntimo, que lhe causava um susto delicioso, uma qualquer coisa de coração virgem que presente pela primeira vez o amor” (VICTOR, 1897, p.153). De igual forma, quando lhe dominam o perdão e o amor, ocorre na linguagem a harmonia entre os entes do universo como representação da sanidade, por meio de uma representação de equilíbrio. Note-se o fulgor da natureza, a fim de aparentar as forças suprasensíveis que inclinavam para a aceitação do afeto:

E na luz peregrina dessa aurora como que ele sentiu de repente o branco bater, o bater de arminho de umas asas. Vinha-lhe vindo uma vaga esperança, sem objetivo, sem rumo.

Limpou os olhos, limpou as faces, saiu.

A noite continuava aveluda e negra. No céu, raras estrelas, mas maravilhosas e enormes. Pareciam almas palpitantes de gênio que tinha sido solitários na terra e que ainda lá em cima guardavam a majestade dos hábitos, erravam arrastando seus mantos enormes, quando o campo, deserto, podia oferecer-lhe a delícia da solidão e da paz. (VICTOR, 1897, p. 153)

Em situação de avançado quadro clínico-patológico da loucura, Bruce envolve-se com outro amigo, tentando ganhar fôlego na luta pela sanidade e pela sobrevivência: “Ele

fazia uma grande questão de prender-se intimamente a este homem com quem naquele momento bebia” (VICTOR, 1897, p.197). Novamente ele se dispersa dos deveres da moral e da religião: os personagens bíblicos lhe parecem pequenos e insignificantes: “Que grotescos lhe pareciam hoje esses duendes!” (VICTOR, 1897, p.199). Todavia nenhuma salvação vital lhe seria possível – afinal, ele passara por um banho ígneo motivado por um “incêndio permanente que lhe havia inundado a alma” (VICTOR, 1897, p.199). Pelo discurso indireto livre, a possível autodiagnose de Bruce já contém, em si, o esforço de dissolver em linguagem a tensão entre polos dialéticos opostos: o incêndio não lhe queima – antes lhe inunda, sob a ação de uma espécie de fogo líquido ou elemento ígneo submetido a transmutações em seu estado de matéria.

No jogo de forças psíquicas que se entredevoram, o que poderia ser o alívio para seu quadro patológico acaba por sucumbir diante das energias espirituais nele presentes. Deslizando do materialismo naturalista (com sua ênfase nos fatores sociodeterminantes da herança genética) rumo ao mundo noturno do mito e da poética lunar do ser em sua dimensão trágica, Bruce sonha com o pai que passa a transmitir-lhe a culpa de fugir do seu destino. Com isso, agrava-se a insanidade e Bruce acaba no manicômio. O que sobra das suas mãos nessa aventura espiritual é a derrota: o fracasso do amor na relação com amigos e com as mulheres; as vitórias do corpo e da alma são pequenas e pontuais e a tragédia implicada nessa existência malograda prevalece. À medida que renega a intimidade, torna-se mais religioso e mais ódio brota-lhe na alma, enchendo-se, contraditoriamente, de um orgulho luciferino advindo da consciência de sua condição como aristocrata do espírito. O personagem afirma em muitos momentos de seu isolamento e ódio: “-Sapos! Sapos! é o que são todos os homens! aí então é que ele exclamou, caindo no seu estribilho, predileto.” (VICTOR, 1897, p.183). Mas nem essa condição se sustenta e entra em ruína, acompanhando a derrocada psíquica de Bruce: por fim, ele mesmo torna-se um sapo, com tons amarelos e verde-escuros a cobrirem-lhe o

corpo, os olhos saltados, dominado por “uma ânsia enorme de desabafar aquela angústia” (VICTOR, 1897, p. 206), mas, ao mesmo tempo, propulsionado para a queda, tocado por “uma força invencível” (VICTOR, 1897, p.206).

Para Gama Rosa, em artigo publicado na *Tribuna Liberal* em 1888, o adjetivo “batráquio” representa algo ultrapassado, algo que se degenerou com o tempo: “Tempos apáticos, tempos batráquios eram aqueles da cadeirinha de liteira e, então, o classicismo, de Aristóteles em cima, arrastou-se por mais de mil anos, em um triunfo moderado e caturra” (apud CAROLLO, 1980, p.87). O aspecto degenerativo do sapo se encontra também na obra do poeta Cruz e Sousa, que o emprega para designar coisas retrógradas: sapo seria algo que não evolui. Ele seria o protótipo do homem religioso moderno, que faz degenerar suas qualidades vitais de ser humano – principalmente no tocante à aceitação da atividade afetiva e sexual. Percebe-se, assim, na novela não apenas a tematização da crise do espírito que norteia as reflexões mais densas no painel de transição dos séculos XIX e XX como, sobretudo, a prospecção analítica na direção de um entendimento das relações (nem sempre harmoniosas) entre corpo, espírito e cosmos. Ao aderir, em suas escolhas estéticas, a um quadrante de representação característico do panteísmo considerado enquanto sistema metafísico (sintetizado em um super-signo extraído da natureza, o sapo), torna-se explícita a busca por uma integração entre individualidade temporal e substância eterna, considerada, no âmbito do pensamento de Nestor Victor, como fundamental para a felicidade e para a realização humana.



## Referências

- BALAKIAN, Elizabeth Anna. *O Simbolismo*. Tradução: José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Hermann-Lévy. s/d.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica), revista pelo frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Ave Maria, 1980.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995. p.329–34.
- \_\_\_\_\_. *A literatura brasileira: o pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, s/d. p.133–4.
- CAROLLO, Cassiana. *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética I*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- MOISÉS, Massaud. *A história da literatura brasileira: Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1985. p.145–9.
- MURICY, Andrade. Simbolismo – Impressionismo – Transição. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.
- \_\_\_\_\_. *O símbolo à sombra das araucárias (Memórias)*. Conselho Federal de Cultura, 1976. p.61–186.
- \_\_\_\_\_. *Panorama do conto Paranaense*. 1979, p.55–8.
- \_\_\_\_\_. *Panorama do movimento simbolista no Brasil*. 2 vol. 3ª edição. Brasília: MEC; INL, 1987 [1974].
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.
- PEYRE, Henri. *A literatura simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1983[1976].
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução: M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

CRUZ E SOUSA, João da. *Cruz e Sousa: Obra completa*. Org. Andrade Muricy. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

VICTOR, Nestor. *Folhas que ficam*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1920.

\_\_\_\_\_. *Obra crítica de Nestor Vítor*. 3 volumes. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1969; 1973; 1979.

\_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. Org. Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

\_\_\_\_\_. *Signos*. Rio de Janeiro: Tipografia Correia, Neves C., 1897.

\_\_\_\_\_. *Transfigurações*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.

---

“Homo viator, anjo terrestre e homem celestial”:  
o díptico peregrinatio-theosis ou um estudo das relações entre a  
peregrinação e a deificação nos Relatos de um Peregrino Russo

“Homo viator, earthly angel and heavenly man”:  
the peregrinatio-theosis diptych or a study of the relationships  
between pilgrimage and deification in *The Way of a Pilgrim*

---

Wiliam Alves Biserra

Doutor em Literatura pela Universidade de  
Brasília. Professor adjunto da Universidade  
de Brasília, Brasil.

[wiliamalvesbiserra@gmail.com](mailto:wiliamalvesbiserra@gmail.com)

Victor Hugo Pereira de Oliveira

Mestre em Literatura pelo Programa de  
Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade de Brasília.

[victorhpoliveira@gmail.com](mailto:victorhpoliveira@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-4462-9292>

<https://orcid.org/0000-0003-3488-7474>

Recebido em: 15/04/2020

Aceito para publicação em: 01/10/2020

---

## Resumo

O presente ensaio apresenta uma pesquisa acerca dos vínculos existentes entre a peregrinação e a deificação na narrativa *Relatos de um Peregrino Russo*. Para tanto, foi proposta uma comparação entre este texto, escrito no século XIX, e os livros de viagens medievais conforme a teorização apresentada por Priego (1984). Sendo comum aos textos estudados neste artigo, a temática da peregrinação serviu como base para o estudo do texto dos *Relatos de um Peregrino Russo* – que está permeado de valores espirituais – a partir de chaves hermenêuticas bem específicas ao gênero textual a que as literaturas de viagens medievais pertencem. Os conceitos de itinerário, espaço, tempo, maravilhoso e escrita apresentam-se transfigurados pelos valores espirituais que a narrativa procura veicular.

**Palavras-chave:** literatura de viagem; relatos de um peregrino russo; hesicasmo; peregrinação.

---

## Abstract

*The present essay presents a research on the existing links between the pilgrimage and the deification in the narrative The Way of a Pilgrim. In order to do so, a comparison between this narrative, written in the 19th century, and medieval travel books according to the theory presented by Priego (1984) was proposed. Common to the texts studied in this article, the theme of pilgrimage served as a basis for the study of the text of The Way of a Pilgrim – which is permeated with spiritual values – based on hermeneutical keys very specific to the textual genre to which medieval travel books belong. The concepts of itinerary, space, time, the marvelous and writing are transfigured by the spiritual values that the narrative seeks to convey.*

**Keywords:** travel literature; the way of a pilgrim; hesychasm; pilgrimage.

## Introdução: As Bodas da Literatura e da Mística<sup>1</sup>

Os leitores do livro intitulado *Relatos de um Peregrino Russo* (2008) certamente notaram a forma como os conceitos de *peregrinação* e de *mística* estão intimamente relacionados ao longo da urdidura da narrativa. De Leo Tolstói a Fiódor Dostoiévski, de Alexander Solzhenitsyn a Vladimir Soloviev, de Nikolai Leskov a Nikolai Gogol – os gigantes da literatura russa, como bem salientou o teólogo francês Michel Evdokimov (1990) – todos procuraram expressar, por meio dos recursos artísticos proporcionados pela escrita literária aliados ao talento de cada um, os diversos aspectos da espiritualidade própria da Igreja Ortodoxa Russa.

De autoria anônima, o livro *Relatos de um Peregrino Russo* expõe de maneira breve e, no entanto, profunda, os fundamentos e os aspectos práticos do *Hesicasmo*. Como bem observaram Leloup (2008), em seu prefácio à edição brasileira do livro, e Laloy (1966), em seu prefácio à edição francesa, parece existir a possibilidade do personagem principal da narrativa, o Peregrino Russo, representar a junção de vários peregrinos anônimos. As narrativas, além disso, teriam sido copiadas pelo Padre Paisius – habitante do Monastério de São Miguel situado perto de Kazan<sup>2</sup> – dos originais escritos por um monge russo anônimo que morava no Monte Athos<sup>3</sup>. Laloy também reconhece que há nas narrativas uma segunda camada que apareceria no nível da organização textual. Esta formatação do

---

<sup>1</sup> Este artigo traz um recorte ampliado de tópicos em estado germinal na dissertação de mestrado intitulada *Um Caminho entre a Literatura e a Espiritualidade: as Ressonâncias do Hesicasmo nos Relatos de um Peregrino Russo* (OLIVEIRA, 2018b). Agradecemos à professora mestra Ribanna Martins de Paula pela rigorosa apreciação e revisão feita em versões anteriores deste trabalho. Agradecemos também ao revisor João Vítor Gonzaga Moura pela luz lançada em algumas páginas deste ensaio. Estendemos também a nossa gratidão aos avaliadores anônimos que puderam avaliar o texto de forma plenamente imparcial. No entanto, gostaríamos de ressaltar que os eventuais erros e imprecisões presentes neste texto são de nossa inteira responsabilidade.

<sup>2</sup> Atual capital da República do Tartaristão, membro da Federação da Rússia.

<sup>3</sup> Montanha e península grega.

texto teria, portanto, o objetivo de permitir que este pudesse servir de veículo para a transmissão de valores religiosos:

Podemos concluir que os Relatos possuem uma dupla origem. Lembranças, cuja autenticidade parece certa, foram narradas ou redigidas por um ou diversos peregrinos. Um religioso deu forma a esses relatos para que eles servissem de ensinamento espiritual. (LALOY apud LELOUP, 2008, p. 9).

Tal ensinamento espiritual, veiculado pelos *Relatos de um Peregrino Russo*, teria suas profundas raízes nas próprias origens do Cristianismo, sendo que o seu desenvolvimento acontecera, conforme Leloup (2003), na Tradição Bizantina desta religião. Conhecido como *Hesicasmo*, termo este que viria do grego *hesychia* e significaria *quietude*, tal prática contemplativa teria como fim último apresentar uma possibilidade da união da alma humana com Deus.

Por meio de leituras atentas da narrativa, é possível perceber uma intensa identificação do livro *Relatos de um Peregrino Russo* com os gêneros textuais da literatura de viagens, da autobiografia ficcional e da hagiografia. A compreensão de uma possível aproximação entre a narrativa aqui pesquisada e a literatura de viagens seria melhor iluminada por meio de um estudo relativo à evolução do personagem característico da literatura de viagens. Quanto a este gênero literário, Mikhail Bakhtin, filósofo e crítico literário russo, informa que o “seu movimento no espaço são as viagens [...] que permitem ao artista desenvolver e mostrar a diversidade espacial e socioestática do mundo” (BAKHTIN, 2003, p. 205–206). Assim, neste gênero textual, o escritor teria a possibilidade de expor artisticamente a imensidão geográfica e a gigantesca heterogeneidade social de um país. Evdokimov (1990), ao dissertar sobre os aspectos literários do livro *Relatos de um Peregrino Russo*, ressalta os vários personagens e o espaço físico característico à Rússia pré-revolucionária, traços que servem para aproximar os *Relatos* da literatura russa:

Vai desfilando diante de nosso olhar toda uma galeria de personagens já encontradas no romance russo: um sábio *Stárets*, ladrões condenados a trabalhos forçados, um capitão alcoólatra arrependido, um tabelião de província que se gaba de ser um espírito forte, um hoteleiro espalhafatoso, um padre de zona rural preocupado com suas ovelhas, uma família que dá hospitalidade aos peregrinos, em nome de Cristo. Descrevem-se os espaços infinitos do Império, os grupos sociais mais diversos, as personagens que se encontram (EVDOKIMOV, 1990, p. 162).

Desta forma, o livro de que este artigo se ocupa traz aspectos compactados dos temas e personagens desenvolvidos com maestria pelos grandes escritores russos. Tais motivos foram explorados de forma magistral pelos literatos mencionados e, portanto, não seria completamente inútil, aqui, mencionar a excepcional figura do Padre Sérgio, personagem do romance homônimo de Liev Tolstói (2010), o campo de trabalhos forçados descritos em *Recordações da Casa dos Mortos* (2006) e o iluminado Zósima, *Stárets* errante do romance *Irmãos Karamazov* (2012), ambos escritos por Fiódor Dostoiévski. Estes e muitos outros livros seriam exemplos luminosos de romances russos que integram em si os assuntos característicos à Igreja Ortodoxa Russa. As narrativas presentes nos *Relatos* trariam em estado germinal, como será demonstrado posteriormente, os grandes temas característicos da literatura russa pré-revolucionária.

Além disso, Michel Evdokimov ressalta que a perambulação de caráter espiritual é algo praticamente universal na herança cultural da Rússia. Tal constatação viria do exame dos estudos que procuram descrever a constituição deste povo eslavo, dos escritos sobre a vida dos santos e da análise dos textos ficcionais:

As andanças místicas na Rússia são a marca de um temperamento bastante difundido, mais que alhures, como parece atestar a existência de muitos documentos ou os testemunhos oportunamente fornecidos pela etnologia, hagiografia ou literatura (EVDOKIMOV, 1990, p. 14).

Uma leitura primária dos *Relatos* revelaria que a sua urdidura literária se encontra em um estado rudimentar, o que termina por concordar com a reflexão desenvolvida por Adam Abraham Mendilow quanto à natureza do romance enquanto gênero literário. O

crítico ressalta que determinados tipos de textos acabam por equivaler-se a um mero rascunho:

As estórias picarescas, as narrativas de viagem e aventura, quer fossem relatadas em forma de diários, cartas ou de autobiografias, as vidas semificcionalis de personagens históricos e outros semelhantes, são, na maior parte, mais da natureza de esboços do que de obras acabadas (MENDILOW, 1972, p. 15)

Vê-se, com clareza, que os *Relatos* possuem aspectos de estórias picarescas escritas como se fossem um diário de bordo com caráter autobiográfico. Ademais, Evdokimov reconhece que a narrativa começa a ter um relativo desenvolvimento propriamente literário a partir do segundo relato, quando acontece “a entrada de meios sociais diversos, troca de experiências de vida, exemplaridade, encadeamento dos episódios” (EVDOKIMOV, 1990, p. 170). No entanto, os *Relatos* nunca se desenvolvem à semelhança de um romance russo clássico com os seus desdobramentos próprios, o que não tiraria, cabe ressaltar, o seu valor literário. Além disso, à guisa de justificação quanto ao suposto pertencimento da narrativa dos *Relatos* à literatura russa, o teólogo lembra que há, na tradição literária do país, a presença dos contadores de *bylinas*, que são uma espécie de antecessores dos peregrinos russos e andarilhos místicos:

As “bylinas” (etimologicamente: narração daquilo que aconteceu) são canções de gesta, cantos épicos, dos quais o mais famoso é A História da tropa do Príncipe Igor (1185), que narra a história da incursão de um príncipe de Novgorod contra terríveis nômades, os polovicianos. Estes desbaratam as tropas de Igor, que por um triz não cai prisioneiro, e o poema se encerra com um elogio a esses intrépidos chefes, sempre a postos para enfrentar o perigo a fim de defender a fé cristã. As “bylinas” narram a vida russa sob suas formas mais variadas, enfeixam as esperanças e os sonhos de heroísmo do povo (EVDOKIMOV, 1990, p. 37–38).

Esta conexão dos *Relatos* com os textos literários engendrados durante a Idade Média possibilita o desenvolvimento de uma análise da narrativa através dos arcabouços



teóricos desenvolvidos por estudiosos medievalistas, entre eles o espanhol Priego e o francês Le Goff.

Os aspectos da autobiografia ficcional e da hagiografia estão plenamente presentes no livro *Relatos*, uma vez que se trata de uma narrativa escrita quase que totalmente na primeira pessoa do singular. Além disso, tais textos parecem se apresentar como os escritos genuínos da vida de uma pessoa virtuosa. Porém, com o intuito de averiguar a forma como a *peregrinação* e a *via mística* estão interpenetradas, este artigo desenvolverá uma análise dos *Relatos* por meio das chaves hermenêuticas próprias da investigação literária de um livro de viagens medievais. Antes de partir para a investigação de tais chaves, faz-se necessária uma breve revisão do que vem a ser esta via mística mencionada acima.

#### A Unio Mystica

Denn mich trieb ein mächtig Hoffen  
Und ein dunkles Glaubenswort,  
Wandle, riefs, der Weg ist offen,  
Immer nach dem Aufgang fort.  
(SCHILLER, 1803)

A via mística que está estampada com força da luz de um manuscrito iluminado medieval nas páginas dos *Relatos de um Peregrino Russo* é um caminho espiritual que foi amplamente aperfeiçoado nas Igrejas Orientais que se desenvolveram sob a influência da Teologia Bizantina. Conhecido como *θέωσις* (*théosis*), palavra que vem do grego eclesiástico e é traduzida como *deificação*, tal itinerário místico está fundamentado em um ensinamento transmitido na Segunda Epístola de São Pedro, livro presente no Novo Testamento das Sagradas Escrituras. Lê-se:

Pois que o Seu divino poder nos deu todas as condições necessárias para a vida e para a piedade, mediante o conhecimento daquele que nos chamou pela Sua própria glória e virtude. Por elas nos foram dadas as preciosas e grandíssimas promessas, *a fim de que assim vos tornásseis participantes da natureza divina*, depois de vos libertardes da corrupção que prevalece no

mundo como resultado da concupiscência. (BÍBLIA, Segunda Epístola de São Pedro, 1, 3–4, grifos nossos).

Esta noção de uma participação humana na natureza de Deus havia sido sintetizada naquele antigo adágio patrístico, que fora proferido primordialmente por Santo Irineu de Lyon em seu texto intitulado *Adversus Hæreses*, onde se lê que “O Filho de Deus fez-Se Homem para que o homem possa tornar-se filho de Deus”(LYON apud CLÉMENT, 1995, p. 89, tradução nossa). A deificação é, conforme Clément, um dos resultados da Encarnação do Cristo que, com este ato, pavimenta o caminho para a humanidade alcançar a imortalidade e a filiação divina por meio da adoção. Esta deificação, no entanto, não consistiria na dissolução<sup>4</sup> da pessoa humana na divindade, devido à verdade teológica segundo a qual a vida humana tornar-se-ia completa na vida divina, “uma vez que é apenas em Deus que a natureza humana pode ser autêntica” (CLÉMENT, 1995., p. 37, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Conforme a sintetização apresentada por Underhill (1990) em seu estudo sobre a Mística, a deificação, por ser um caminho da união da alma com Deus, é dividida em três estágios. No entanto, a autora reconhece que tal sistematização é meramente didática, uma vez que os processos da vida espiritual podem acontecer simultaneamente. O esquema proposto por Underhill, que também fora desenvolvido por diversos estudiosos do campo das ciências das religiões e variados teólogos cristãos<sup>6</sup>, é dividido em três vias, a saber: via *purgativa* – do grego, *κάθαρσις* (*kátharsis*); correspondente latino: *purificatio*

---

4 É importante aqui mencionar a síntese que o teólogo russo Paul Nikolaevich Evdokimov (pai do padre Michel Evdokimov, autor bastante citado neste ensaio) fizera da teologia ortodoxa no seu livro *Orthodoxy*. Explicando o processo de deificação, o teólogo menciona o conceito de *theandrismo* (*theo*, Deus; *andro*, homem). Este princípio basilar teria como origem no fato de que a Pessoa Divina de Jesus Cristo possui a natureza humana e a divina perfeitamente inteiras, sem divisão e sem confusão. Este equilíbrio teológico possibilitaria à pessoa humana um caminho para a deificação através do Cristo. Cf. Paul Evdokimov. *Orthodoxy*. New York: New York press, 2011, p. 45.

5 “Since only in God is human nature truly itself” (CLÉMENT, 1995, p. 37).

6 Cf. Garrigou-Lagrange (1947).

–; via *iluminativa* – do grego, *φωτισμός* (*phótismos*); correspondente latino: *illuminatio* –; e a via *unitiva* – do grego, *τελείωσις* (*teleíōsis*); correspondente latino: *unitatis*. No primeiro estágio, identificado com a via purgativa, a pessoa que se empenha nos exercícios espirituais passaria por um intenso processo de purificação ativa das suas paixões e faculdades. Ou seja, haveria a necessidade de um grande esforço pessoal para o cumprimento desta catarse espiritual. O segundo estágio, identificado com a via iluminativa, apresentaria uma continuação da purificação espiritual. Esta, porém, dar-se-ia de forma passiva e seria acompanhada pela presença de consolações e de dons espirituais. Aqui, a purificação seria um processo continuado por Deus, que também concederia a esta pessoa o vislumbre dos píncaros da vocação humana, que é a deificação. O terceiro e último estágio, identificado com a via unitiva, estaria, por fim, marcado pelo caráter esponsal da união com o Amado<sup>7</sup> e seria uma antecipação ainda imperfeita do Paraíso. Valentim Tomberg, um filósofo russo que desenvolveu diversas pesquisas sobre religião comparada, fez uma relação entre as *três vias* e as *três virtudes teológicas*. Tal relação tem o intento de revelar a forma como a alma humana vai adquirindo cada uma das virtudes:

O Verbo Divino flamejante brilha no mundo dos silêncios da alma e o move. Esse movimento é a *fé* viva, portanto, real e autêntica, e essa luz é a *esperança* ou a iluminação, enquanto tudo deriva do fogo divino, que é o *amor* ou a união com Deus. As três \_vias\_ ‘ou estágios da mística tradicional – da purificação, da iluminação e da *união* – são as da experiência do sopro divino ou da *fé*, da luz divina ou da *esperança* e do fogo divino do *amor* (TOMBERG, 1989, p. 85, grifos nossos).

A prática espiritual que mais contribui para a deificação, conforme Chrysostomos, é o *Hesicasmo*, tradição contemplativa que traz em si a identidade da Igreja do Oriente de tradição bizantina. Para o autor, “o *Hesicasmo*, que está centrado na iluminação ou deificação [...] do homem, envolve com perfeição os princípios soteriológicos e o escopo

---

<sup>7</sup> Forma através da qual Deus é concebido, especialmente, na Mística Esponsal.

completo da vida espiritual da Igreja do Oriente” (CHRYSOSTOMOS, 2001, p. 206, tradução nossa)<sup>8</sup>. Desta forma, todos os aspectos espirituais e salvíficos enfocados pela tradição oriental do cristianismo estariam resumidos no *Hesicasmo*.

Esta prática espiritual envolveria, conforme Ware (1995), aspectos de uma vida solitária ou eremítica pautada pela constante presença da *Oração do Coração*<sup>9</sup> que, por sua vez, utiliza-se de uma refinada técnica psicossomática que consiste na recitação sincronizada da jaculatória *Senhor Jesus Cristo, Filho de Deus, tende misericórdia de mim, pecador* com os ritmos da respiração e das batidas do coração. A *Oração do Coração*, também conhecida como *Oração de Jesus*, estava antes restrita aos ambientes monásticos e, desta forma, o livro dos *Relatos de um Peregrino Russo* também serviu para que tal prática atingisse, primeiramente, o laicato ortodoxo. Além disso, o praticante do *Hesicasmo*, que pode vir a tornar-se um místico, não pode dedicar-se exclusivamente à *Oração do Coração*. Há a necessidade da participação na vida eclesial, que culmina com o *Mistério da Eucaristia* uma vez que, conforme Paul Evdokimov, “afastado da Eucaristia, ninguém pode ser considerado místico” (EVDOKIMOV, 1998, p. 245, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Vladimir Lossky, um dos principais teólogos da Ortodoxia Russa, apresenta uma admirável síntese daquilo que vem a ser a experiência mística no âmbito da cristandade representada pela Igreja Grega e Russa, que floresceram longe da influência da Igreja de Roma:

a experiência mística, que é inseparável do caminho em direção à união, só pode ser obtida na oração e pela oração. No sentido mais geral, toda presença humana diante de Deus é uma oração; mas esta presença deve se tornar uma atitude constante e consciente – a oração deve se tornar perpétua, tão ininterrupta quanto à respiração ou o pulsar do coração. Para isto, é necessário um domínio espiritual, uma técnica de oração que é uma ciência

---

<sup>8</sup> “Hesychasm, then, which is centered on the enlightenment or deification [...] of man, perfectly encapsulates the soteriological principles and full scope of the spiritual life of the Eastern Church” (CHRYSOSTOMOS, 2001, p. 206).

<sup>9</sup> Cf. Oliveira & Bizerra (2018b).

<sup>10</sup> “No one is a mystic apart from the Eucharist (EVDOKIMOV, 1998, p. 245)”

espiritual completa, para a qual os monges estão inteiramente dedicados. O método interior ou a oração espiritual que é conhecida pelo nome ‘hesicasmos’ é uma parte da tradição ascética da igreja oriental, que é, sem dúvidas, de uma grande antiguidade. [...] há, é claro, um aspecto físico envolvido, – certos procedimentos com relação ao controle da respiração, a posição do corpo durante a oração, o ritmo da oração – mas esta disciplina exterior tem apenas um objetivo em vista: proporcionar a concentração. Toda a atenção deve ser dada às palavras da jaculatória: ‘Senhor Jesus Cristo, Filho de Deus, tem misericórdia de mim, um pecador’. Esta oração, repetida continuamente a cada movimento da respiração, se torna, para um monge, como se fosse uma segunda natureza” (LOSSKY, 1976, p. 209–210, tradução nossa)<sup>11</sup>.

## A Literatura Hesicástica e os Livros de Viagens Medievais

Each heart is a pilgrim, each one wants to know the reason why the winds die and where the stories go. Pilgrim, in your journey you may travel far. For pilgrim, it's a long way to find out who you are.

(ENYA, 2000)

A narrativa estudada neste artigo apresenta, além de possuir características espirituais notórias, traços que permitem que esta possa ser aproximadas dos textos literários medievais que versam sobre as viagens. Teorizando sobre tal gênero textual, Miguel Ángel Pérez Priego apresenta um importante trabalho intelectual que contribui sobejamente para a análise literária dos livros de viagens medievais. O autor mostra que

---

<sup>11</sup> “The mystical experience which is inseparable from the way towards union can only be gained in prayer and by prayer. In the most general sense, every presence of man before the face of God is a prayer; but this presence must become a constant and conscious attitude – prayer must become perpetual, as uninterrupted as breathing or the beating of the heart. For this a special mastery is needed, a technique of prayer which is a complete spiritual science, and to which monks are entirely dedicated. The method of interior or spiritual prayer which is known by the name of ‘hesychasm’ is a part of the ascetic tradition of the Eastern Church, and is undoubtedly of great antiquity. [...] There is, it is true, a physical aspect involved – certain procedures in regard to the control of breathing, the position of the body during prayer, the rhythm of prayer – but this exterior discipline has only one object in view: that of assisting concentration. The whole attention must be given to the words of the short prayer: ‘O Lord Jesus Christ, Son of God, have mercy on me a sinner.’ This prayer, continually repeated at each drawing of breath, becomes to a monk as it were second nature” (LOSSKY, 1976, p. 209–210).

“peregrinos, mercadores, embaixadores, cavaleiros e pessoas muito diferentes recorreram diversas vezes às andanças pelo mundo e, por vezes, deixaram um testemunho escrito de suas experiências, além de seus sonhos e fantasias” (PRIEGO, 1984, p. 217, tradução nossa)<sup>12</sup>. Desta forma, tal literatura constitui um *corpus* gigantesco que englobaria diversos gêneros literários como os guias e os relatos de peregrinações, entre outros. Por conseguinte, tenciona-se utilizar as chaves hermenêuticas concebidas por Priego para a construção de uma análise do livro *Relatos de um Peregrino Russo*. Uma vez que os *Relatos* foram escritos no século XIX, pode-se pensar que a aplicação de uma análise baseada em livros de relatos de viagens medievais em uma obra escrita no século retrasado poderia resultar em um anacronismo. No entanto, mostrar-se-á como os *Relatos* apresentam aspectos que lhe possibilitam uma aproximação de tais escritos literários sobre viagens medievais.

Em sua proposta de análise literária dos livros de viagens medievais, Priego elenca cinco características básicas deste gênero textual, a saber: *o itinerário, a ordem cronológica, a ordem espacial, o miraculoso e a forma de apresentação do relato*. Pode-se observar que estes elementos – que se encontram plenamente presentes nos *Relatos de um Peregrino Russo* – apresentam-se transfigurados<sup>13</sup> pela experiência que o Peregrino Russo tivera antes, durante e depois do caminho espiritual em direção à Deificação.

O Itinerário: “Irkoutsk, Odessa, Kiev, Kazan e Jerusalém”

Para Priego, os livros de viagens produzidos durante a Idade Média teriam por principal característica o fato de tal urdidura literária ter se desenvolvido sobre o projeto e o trajeto de um itinerário, que seria a estrutura sobre a qual a narrativa é construída:

---

<sup>12</sup> “Peregrinos, mercadores, embajadores, caballeros y gentes muy diversas recorrieron una y otra vez las partidas del mundo y en ocasiones dejaron testimonio escrito de sus experiencias, y también a veces de sus sueños y fantasías” (PRIEGO, 1984, p. 217).

<sup>13</sup> Cf. Oliveira (2017).

Todos os livros medievais, dos antigos *itineraria*, aos quais deu nome, às relações dos embaixadores ou aventuras adotam, portanto, a disposição estrutural de um itinerário que é seguido desde o início até o fim e ocupa toda a extensão da obra (PRIEGO, 1984, p. 220, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Quanto aos *Relatos de um Peregrino Russo*, pode-se afirmar que a narrativa foi engendrada com o auxílio de um projeto e de um trajeto de viagem bem específicos. Tais objetivos consistem em guiar o Peregrino Russo aos tradicionais locais para onde os cristãos costumam ir em peregrinação: “O itinerário, cujo ponto de partida permanece incógnito, orienta-se de um lado para Irkoutsk e de outro para Odessa com um projeto por realizar de peregrinar até Jerusalém” (EVDOKIMOV, 1990, p. 170–171).

Não é possível que haja uma viagem sem a existência de um roteiro, de forma que o itinerário, que é um empreendimento com um caminho a ser seguido, daria um fim à perambulação aparentemente errante como aquela empreendida do Peregrino Russo. É também bastante significativo o fato deste ser um dos personagens da narrativa que não recebe um nome próprio. Pode-se afirmar, portanto, que há uma identificação profunda da sua pessoa com o seu epíteto, o que termina por resultar em uma acentuada identificação do anônimo russo com a realidade da peregrinação. Outrossim, Michel Evdokimov (1990) apresenta uma análise etimológica da palavra latina *peregrinus* (*ager*, campo; *per*, através de, por), que conteria em si o pensamento ligado à ideia da travessia de uma campina. Esta travessia traria em si, conforme o teólogo, uma referência à materialidade da terra com a qual, de acordo com o texto bíblico, fora moldado o ser humano. O aspecto espiritual da perambulação estaria na realidade da ruptura, seja esta temporária ou definitiva, com a família, a parentela, o mundo do trabalho e a própria circunstância social. Além deste corte com o mundo do século, o andarilho místico levaria

---

<sup>14</sup> “Todos los libros medievales, desde los antiguos *itineraria*, a los que dio nombre, hasta las relaciones de embajadas o de aventuras, adoptan, por tanto, la disposición estructural de un itinerario que es seguido desde su comienzo a su final y ocupa toda la extensión de la obra” (PRIEGO, op. cit., p. 220).

consigo uma trouxa nas costas e tomaria um bastão para poder perambular pelo caminho. Haveria também uma forte rejeição ao sedentarismo, o que poderia implicar em um ensimesmamento marcado pela ausência de horizontes amplos. Estes peregrinos, conscientes dos aspectos negativos de uma extrema autorreferencialidade, render-se-iam aos constantes apelos das vastidões exteriores que impelem o ser humano à abertura ao Infinito. Desta forma, a peregrinação mística teria, em si, uma marca de um chamado vindo direto de Deus que implicaria, além disso, em uma disposição à purificação por meio da luta ascética: “toda andança mística, de perto ou de longe, participa neste tríplice movimento profundo: vocação ou eleição divina, combate contra as provações, chegada ao termo prometido, ou na terra ou no além” (EVDOKIMOV, 1990, p. 23).

O verbete intitulado PEREGRINO, contido no Dicionário de Símbolos compilado através de um esforço conjunto empreendido por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1993), revela que os seus autores consideram tal palavra como se esta fosse um emblema espiritual análogo à situação existencial do ser humano neste planeta, que seria resumida à observância de um período de sofrimentos que findariam, no fim desta penosa vida, no Paraíso tão prometido. Este conceito também abarca aqueles que se percebem como sendo forasteiros na sua terra natal: “O termo designa o homem que se sente estrangeiro dentro do meio em que vive, onde não faz outra coisa senão buscar a cidade ideal” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993, p. 709). O Peregrino Russo, forasteiro paradigmático, sente um intenso desejo de ir em peregrinação a Jerusalém, cidade ideal e símbolo, por sua vez, da Jerusalém Celeste. A efígie do peregrino também simbolizaria a transitoriedade das coisas da vida, o desapego íntimo com relação ao tempo atual e uma nostálgica vinculação a propósitos remotos e de estrutura elevada. Além disso, estariam ligados à figura do peregrino os princípios que orientam as práticas de penitência, o acrisolamento e os tributos à Pessoa Divina que sacralizou os locais para onde se vai em peregrinação. Vê-se com clareza que a pessoa que se põe em peregrinação manifesta um desejo de configurar-



se à Pessoa que tornou sagrados tais espaços nos quais se peregrina. Os autores do verbete também ressaltam que seria ideal se tais incursões fossem feitas na penúria, pois isto intensificaria o caráter penitencial de tais viagens. O eventual bastão que acompanharia aquele que se coloca a caminho viria a significar a necessidade de uma rijeza necessária e de uma abnegação indispensável para este empreendimento. Todas estas disposições pavimentariam o caminho para a iluminação e para a epifania, que serão o prêmio pela perseverança no caminho. Por fim, “a peregrinação se assemelha aos ritos de iniciação: ela identifica com o mestre escolhido” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993, p. 709).

Morgain, autor de um verbete dedicado ao tópico da PEREGRINAÇÃO no *Dicionário de Mística* organizado por Borrielo (2003), relembra que gênese das peregrinações data de antes dos primórdios da Cristandade. No âmbito das Sagradas Escrituras, tanto o Antigo Testamento quanto o Novo Testamento apresentam relatos de peregrinações a locais consagrados por algumas epifanias, o que se perpetuou na história da Igreja Ocidental e da Igreja Oriental. Ademais, o teólogo conclui o verbete discorrendo sobre uma peregrinação do tipo *efetiva*, que estaria pautada na procura de uma terra prometida por meio de um retiro e da suspensão do contato com o mundo. Tal isolamento seria propiciado pela necessidade da busca de Deus em um caminho no qual ocorre a purificação seguida da união mística com Ele.

A viagem simbolizaria, em última instância, a procura insistente até a conquista de um centro do qual emanam as graças divinas. Para que as viagens tivessem êxito, seria necessário que elas acontecessem na interioridade do ser humano de forma que “a viagem que é uma fuga de si mesmo nunca terá êxito” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993, p. 951). Evdokimov (1990) ressaltava que este ativismo, por mais que seja aparentemente piedoso e virtuoso, termina por funcionar como uma fuga para onde o ser humano correria por horror ao ato de confrontar-se. O Peregrino Russo, em um intenso diálogo com uma

família de cristãos ortodoxos bastante devotos e habitantes de um vilarejo da província de Tobolsk, expõe um pensamento que exemplifica perfeitamente os perigos da fuga de si mesmo:

O que acontece é que estamos longe de nós mesmos e não nos interessa aproximarmo-nos, estamos sempre fugindo para não nos encontrarmos face a face com nós mesmos, preferimos ninharias à verdade e pensamos: bem que eu gostaria de ter uma vida espiritual, passar mais tempo orando, mas não tenho tempo, os negócios e os problemas impedem-me de realmente dedicar-me a isso. Mas o que é mais importante e necessário? a vida eterna da alma santificada ou a vida passageira do corpo que tanto nos faz sofrer? isso pode levar as pessoas à sabedoria ou à estupidez. (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 113)

Esta fragmentação anímica, ou desdobramento psíquico, seria a situação ontológica do ser humano marcado pela decadência espiritual. Conclui-se que uma prática contemplativa aliada ao aspecto espiritual da peregrinação funcionaria como um remédio que reuniria os pedaços da alma humana espalhados pelo “esfacelamento efetuado sutilmente pelas preocupações, pelos negócios ou, de modo ainda mais grosseiro, pelos divertimentos, no sentido pascaliano do termo” (EVDOKIMOV, 1990, p. 165).

É importante ressaltar aqui que o itinerário, enquanto tal, reuniria em si as categorias do espaço – por meio do caminho que tem um ponto de partida, um meio e um ponto de chegada – e do tempo – mediante a duração (planejada ou não) do percurso. Desta forma, faz-se necessário analisar um termo da teoria literária análogo ao conceito de itinerário. Trata-se do fenômeno do *cronotopo*, conforme desenvolvido por Mikhail Bakhtin.

Bakhtin (2002) desenvolveu dois principais entendimentos acerca da forma como o texto romanesco se desenvolve. O primeiro destes refere-se à forma como a linguagem artística se manifesta através daquilo que o filósofo russo conceituou como sendo um dialogismo marcado por um caráter pragmático. Por fim, a segunda compreensão alcançada pelo autor aponta para a maneira como as categorias do tempo e do espaço estão configuradas, o que evidencia a intensa união entre ambas em uma urdidura literária.

Esta maneira de arranjar o espaço e o tempo no texto literário seria uma imitação da realidade na qual o ser humano dispõe a totalidade das suas vivências por meio de uma organização alicerçada nas instâncias espaciais e temporais, julgadas por Bakhtin como sendo indissociáveis. Baseado neste consideração, o filósofo criou o vocábulo *cronotopo* unindo duas palavras gregas, *crónos* (tempo) e *topos* (espaço), de forma a tornar possível a representação da indivisibilidade da unidade espaço-temporal constituída nas obras.

A representação do tempo une-se à do espaço como uma metáfora que se faz real: o tempo se faz visível e o espaço responde a esta visibilidade dos movimentos do tempo e do enredo. Os significados tomam a forma de um signo audível e visível (BAKHTIN, 2002, p. 258).

Aconteceria, no *cronotopo*, a união entre as instâncias temporais e espaciais, de modo que o tempo passaria por um processo de espessamento e seria transfigurado, o que possibilitaria uma maior nitidez da sua presença no texto artístico. Quanto ao espaço, aconteceria a este uma espécie de adensamento que lhe proporcionaria uma íntima interação com o deslocamento próprio da temporalidade e da diegese. Desta forma, o itinerário iluminado apresenta-se da seguinte forma:

O ponto de enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “o caminho da vida”, “ingressar numa nova estrada”, “o caminho histórico”, etc; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo (BAKHTIN, 2002, p. 350).

### A Ordem Cronológica: “A Arte da Paciência”

Conforme Priego (1984), esta característica estaria intimamente conectada à anterior e trataria da necessidade que o narrador da história teria da eleição de uma ordem cronológica. Tal ordenamento viria proporcionar uma exposição relativamente detalhada da expansão da narração e da peregrinação. Nesta ordem temporal, o narrador deveria tratar da duração da jornada por meio da utilização do ponto de vista gerado tanto pela

proximidade quanto da atualidade do relato. Além disso, “não se trata de uma dependência absoluta do tempo, como ocorre na crônica ou na biografia, mas trata-se de enquadrar as aventuras de viagem em uma tabela cronológica” (PRIEGO, 1984, p. 223, tradução nossa)<sup>15</sup>. Tal ordem cronológica, na qual está inserida a narração da viagem, pode aproximar-se bastante do gênero cronístico, caso a disposição temporal dos eventos apresente um grande rigor metódico aliado a uma maior assertividade e exatidão quanto à realidade histórica retratada no relato da jornada. Por outro lado, pode aproximar-se do gênero romanesco caso esse rigor diminua e uma crescente conformidade com o fantástico comece a tomar forma. O trecho dos *Relatos*, que praticamente inicia a narrativa, contém uma demarcação das andanças do Peregrino Russo em um índice temporal: “na vigésima quarta semana após Pentecostes, fui a uma igreja para ali dizer minhas orações durante a liturgia” (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 33).

Existe, na narrativa dos *Relatos de um Peregrino Russo*, um fenômeno denominado por Mendilow (1972) como sendo o *locus de tempo do pseudo-autor*, que possibilita a existência de um distanciamento entre este tipo de autor e os eventos por ele narrados:

Esse aspecto do tempo é peculiar a romances escritos na primeira pessoa, seja na forma de cartas, diários, memórias ou autobiografias. Por esta expressão entende-se o tempo em que o autor presumido escreve, em relação ao tempo em que os eventos registrados são dados como tendo ocorrido (MENDILOW, 1972, p. 100)

Além disso, faz-se necessário explorar a maneira como o Peregrino Russo vivencia as temporalidades. Partindo do pressuposto de que o homem religioso, conforme os estudos realizados por Mircea Eliade (1992), não experimenta o *tempo* como se este fosse um bloco monolítico, homogêneo e contínuo, pode-se afirmar que parece que há duas formas de tempo, a saber: o *tempo profano* e o *tempo sagrado*. O primeiro tipo de tempo

---

<sup>15</sup> “no se trata de una absoluta dependência del tiempo, como ocorre en la crónica o em la biografia, pero sí de enmarcar en un cuadro cronológico las andanzas viajeras” (PRIEGO, 1984, p. 223).

teria como característica primordial a mera extensão temporal, ou seja, a *duração*. Este tempo estaria marcado pela monotonia alienante. A segunda forma temporal compreenderia aquela ressonância de um acontecimento mítico e primordial que seria plenamente instaurado por meio de alguma Festa Litúrgica. Além disso, o tempo sagrado portaria a presença da reversibilidade, uma vez que o tempo mítico seria instaurado nele: “o tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível” (ELIADE, 1992, p. 38).

Antes mesmo de conhecer o *Hesicasmo*, o Peregrino Russo era um homem religioso, pois procurava praticar a leitura orante das Sagradas Escrituras, tencionava participar da Divina Liturgia e exercitava-se espiritualmente através da oração mental. No entanto, o encontro com o *Stárets* mudara tudo o que o personagem pensava sobre si mesmo, além de alterar profundamente a sua vivência da espiritualidade<sup>16</sup>. O início da intensificação da sua experiência religiosa apresenta-se como um exemplo emblemático da sua experiência do tempo profano, tão marcado pela presença opressiva do tédio e, ocasionalmente, do combate espiritual:

Durante toda a semana, sozinho no meu jardim, eu apliquei-me ao estudo da prece interior seguindo exatamente os conselhos do *Stárets*. No início, tudo parecia correr bem. Mas, pouco a pouco, um grande peso, uma enorme preguiça, tédio e um sono insuportável começaram a tomar conta de mim e os pensamentos abateram-se sobre mim como uma espessa nuvem (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 43-44)

Perto do final do segundo relato, o Peregrino Russo informa a sua imensa vontade de participar da Divina Liturgia: “Um dia, era um 24 de março, eu senti uma necessidade irresistível de comungar nos santos mistérios do Cristo, no dia consagrado à Mãe de Deus em lembrança da sua Anunciação divina” (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 83). No trecho, também é possível averiguar a presença de uma referência a um índice temporal

---

16 Cf. Oliveira & Bizerra (2018a).

bastante específico como é o Calendário Litúrgico. Além disso, não seria a Divina Liturgia a instauração do Sagrado no Tempo?

A Ordem Espacial: “Uma Correspondência entre a Vastidão Interna e a Vastidão Externa”

Este aspecto, considerado por Priego (1984) como sendo o mais importante de todos, é ainda mais relevante do que a ordem cronológica. Tal importância é devida ao fato do espaço ser o local propício para o acontecimento da jornada narrada. Além disso, o autor mostra a imensa importância que as cidades possuem nas narrativas de viagens medievais:

Dessa forma, as cidades se tornam os verdadeiros núcleos narrativos em torno dos quais o resto da história é organizada, o relacionamento da viagem. Na medida em que, quando não há cidades em uma etapa do itinerário a seguir, ocorre uma aceleração repentina do tempo da narração (PRIEGO, 1984, p. 226–227)<sup>17</sup>.

Porém, não obstante esta força totalizadora elementar, nem tudo aquilo que se encontra nos livros de relatos de viagens teria a mesma relevância para o andarilho. Por este motivo, o narrador será forçado a escolher e selecionar as marcas miliárias do itinerário. Tais pontos privilegiados serão, precisamente, as cidades, que terminam por tornar-se uma espécie de índice de referências que registra a descrição do itinerário.

Eliade define a qualidade do espaço de acordo com o relacionamento entre este e o homem. Para o homem espiritual, o espaço não se apresenta como sendo meramente uniforme, uma vez que haveria pedaços do mesmo que se mostrariam verdadeiramente distintos dos outros. O *espaço sagrado*, ontologicamente intenso, seria completamente diferente do *espaço profano*, que não possuiria nem forma e nem firmeza ontológica. A

---

<sup>17</sup> De esa manera, las ciudades se van constituyendo en los verdaderos núcleos narrativos en torno a los que se organiza el resto del relato, la relación del viaje. Hasta el extremo de que, cuando no existen ciudades en una etapa del itinerario que se sigue, se produce una brusca aceleración del tiempo de la narración (PRIEGO, 1984, p. 226–227).

experiência religiosa, como a *hierofania* (do grego *manifestação do sagrado*), seria responsável por tornar sagrado um espaço que antes era profano. Desta forma, compreende-se que o sagrado instaura ordem no caos primordial: “a manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo” (ELIADE, 1992, p. 17).

O Peregrino Russo mostra um desejo por estar próximo a locais sagrados, uma vez que os espaços caóticos nem sempre oferecem hospitalidade: “Dada a impossibilidade de me fixar em algum lugar, eu me dirigi à Sibéria para ir visitar o túmulo de Santo Inocência de Irkoutsk” (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 51).

Além disso, a própria imensidão das estepes da Sibéria parece exercer um profundo convite à contemplação de que o Peregrino Russo tanto necessitava para dar uma continuidade aos seus exercícios espirituais, que pressupõem uma quietude exterior motivadora do silêncio interior: “o homem sente-se atraído pelas imensas extensões solitárias do continente siberiano, que respondem à sua necessidade de realizar a oração interior longe da agitação do mundo, na comunhão com a natureza” (EVDOKIMOV, 1990, p. 171).

Esta comunhão com a natureza é possibilitada pela própria força simbólica exercida pela paisagem típica da Sibéria, um cenário natural que, conforme pode-se ler nas narrativas do Peregrino Russo, possui um intenso um apelo à experiência da beleza e à densidade ontológica:

Quando orava no fundo do meu coração, tudo que me cercava surgia sob seu aspecto mais encantador: as árvores, a grama, os pássaros, a terra, o ar, a luz, todos pareciam dizer que existiam para o homem, que davam testemunho do amor de Deus pelo homem; tudo orava, tudo cantava glória a Deus (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 62).

Pode-se pensar, portanto, que estas imagens encantadoras e propiciadoras de um estado de oração permanente são aquelas imagens mencionadas por Bachelard em suas reflexões sobre a figura do andarilho: “feliz aquele que, de manhã, para iniciar sua jornada,

tem sob os olhos não somente belas imagens, mas imagens fortes” (BACHELARD, 2016, p. 58).

Estas imagens amplas engendradas pelas paisagens naturais da Sibéria são o meio primordial por onde o Peregrino Russo avança na via mística da Deificação. As reflexões apresentadas por Bachelard acerca do emblema do *nômade* – que fazem parte dos seus trabalhos desenvolvidos com o intuito de explorar as relações entre os devaneios motivados pela materialidade do elemento físico da terra, o devaneio do repouso e o devaneio da vontade – podem auxiliar na compreensão da maneira como a peregrinação propicia uma transformação do espaço:

Essa noção de imagem imensa possibilita compreender como se integram numa única e mesma terra os espetáculos de variedade infinita. O nômade se desloca, mas está sempre no centro do deserto, no centro da estepe. Para qualquer lado que se volte os olhos, os objetos diversos poderiam reter uma atenção especial, mas uma força de integração prende-os a um círculo comum que tem o sonhador como centro. Um olhar circular cerca todo o horizonte. Nada há de abstrato nessa visão circular sobre a imensidão da planície. O olhar panorâmico é uma realidade psicológica que cada qual viverá com intensidade desde que se interesse em observar-se (BACHELARD, 2016, p. 300).

Este centro mencionado por Bachelard pode ser identificado com o espaço sacralizado por meio da experiência religiosa da Deificação conforme esta ia sendo vivenciada e intensificada pela profunda introspecção espiritual do Peregrino Russo. Tal introspecção, marcada pela contínua observação da sua interioridade particular, estaria unida à circunspecção da exterioridade. Esta vastidão externa experimentada pelo Peregrino Russo através da contemplação das imensidões das estepes e do céu do Império Russo faz com que ele perceba a sua própria vastidão interna, que pode ser vista também como a profundidade da alma humana que só pode ser saciada pelo Infinito:

A imensidão da estepe parece que se une à imensidão do céu, e induz o homem a meditar sobre sua própria imensidão interior. O infinito do horizonte constitui de fato uma categoria espiritual, que revela ao homem



suas próprias profundezas no meio físico onde evolui. A nostalgia dos espaços é de ordem espiritual (EVDOKIMOV, 1990, p. 12)

Este tópico da *nostalgia dos espaços* é explorado também por Bachelard em seu trabalho intitulado *A Poética do Espaço* (2003a). Apresentando reflexões enriquecidas por uma abordagem fenomenológica da espacialidade, o filósofo francês menciona o *princípio das correspondências* como sendo o fator de união entre a vastidão interna e a vastidão externa, uma vez que estas correspondências “acolhem a imensidão do mundo e a transformam em uma intensidade de nosso ser íntimo” (BACHELARD, 2003a, p. 198). Para Bachelard, as vastidões dos espaços íntimos estão, portanto, relacionadas à intensidade ontológica. O princípio das correspondências conectaria aquelas duas modalidades espaciais – interior e exterior – por meio da solitude introspectiva iluminada pela prática da via mística. Desta forma, aconteceria um processo de sobreposição entre as duas imensidões até o ponto em que elas se tornariam idênticas.

#### As *Mirabilia*: “A Figura Luminosa do Peregrino”

Este aspecto, tal qual elencado por Priego (1984), era uma parte essencial das digressões presentes nos livros de viagens medievais. O autor ressalta que o maravilhoso era composto pelas coisas extraordinárias que impressionavam a mente do homem do medievo. Os livros da época que traziam aspectos do maravilhoso abrangiam desde os bestiários até às cosmografias do que ele compreende ser o Oriente. Além disso, os animais considerados exóticos pela mente medieval, as figuras mitológicas e as terras distantes que despertam a curiosidade estariam todos encaixados no âmbito do maravilhoso. No entanto, o autor destaca que o aspecto mais importante dos livros de viagens será justamente a descoberta do maravilhoso que é extraordinariamente real ou, em outras palavras, o encontro de um mundo insólito e desconhecido. Le Goff, ao discorrer sobre o aspecto do maravilhoso, ressalta que as pessoas intelectuais da Idade Média

reconheciam as *mirabilia* como uma representação especulativa que criaria a possibilidade do colecionamento de ideias e fatos incríveis e comuns. Vale salientar que as *mirabilia*, para as pessoas contemporâneas, estariam enquadradas no gênero literário do *fantástico*, enquanto para as pessoas nascidas um pouco antes do fim do Medievo estas corresponderiam a um conjunto de realidades meramente diferentes do costumeiro:

Ao nosso "maravilhoso" corresponde mais o plural, *mirabilia*. Se se pode portanto reconhecer uma continuidade de interesse entre a Idade Média e nós por um mesmo fenómeno a que chamamos "o maravilhoso", deve notar-se que, onde nós vemos uma categoria – uma categoria do espírito ou da literatura –, os homens cultos da Idade Média e os que dela recebiam sua própria informação e formação viam, sem dúvida, um universo – e isto é muito importante –, mas um universo de objectos, uma colecção mais que uma categoria. (LE GOFF, 2010, p. 15, grifos do autor).

Diversos são os trechos dos *Relatos de um Peregrino Russo* que poderiam encaixar-se na categoria das *mirabilia* enquanto denominador comum daquelas descrições do *extraordinariamente real*. No segundo relato, pode-se ler uma história com um caráter insólito. Em um determinado momento, o Peregrino Russo havia adormecido depois de ter se dedicado à prática do *Hesicasmo*. Eis que ele sonha que está aos pés do *Stárets* em sua cela e, deste santo monge, escuta uma explicação dos aspectos mais avançados da *Philokalia*<sup>18</sup>. No sonho, o *Stárets* marca com um pedaço de carvão os trechos na ordem que o Peregrino Russo deverá ler. Ao acordar, o Peregrino notara que a sua *Philokalia* estava aberta com as marcações feitas com carvão, cujo pedaço estava do lado do livro. “Esse acontecimento fez com que eu acreditasse na veracidade da aparição e confirmou-me a santidade da memória do meu *Stárets*” (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 69). Em suas reflexões sobre a densidade da materialidade da terra como algo que venha a engendrar devaneios relacionados ao estado do repouso, Bachelard, ao falar da casa enquanto *símbolo*, ressalta a relação entre a casa onde se nasce e a casa dos sonhos. “A

---

18 Cf. Oliveira (2018a).

casa da lembrança, a casa *natal*, é construída sob a cripta da casa onírica” (BACHELARD, 2003b, p. 77, grifos do autor).

No sonho, o Peregrino Russo encontrava-se na cela do seu *Stárets*, o lugar onde ele nascera para a espiritualidade, o que faz com que tal local pareça representar, portanto, a *casa natal*. O seu lugar dos sonhos, onde ele deseja ter seus ossos enterrados, é a cidade de Jerusalém, destino de sua peregrinação e símbolo máximo do Paraíso Celeste. Desta forma, este desejo do Paraíso é fomentado de forma alegórica no âmbito dos sonhos através dos ensinamentos espirituais do seu *Stárets*.

Outro trecho que representa os aspectos das *mirabilia* nos *Relatos de um Peregrino Russo* versa sobre um episódio no qual o Peregrino tivera outro sonho com o seu *Stárets*, no qual este dava-lhe dicas práticas sobre como salvar uma senhora que estava a se engasgar com a espinha de um peixe que havia comido no jantar. Tal tratamento consistiria na ingestão de uma colher de óleo de rícino, que causava a esta senhora um imenso nojo. Depois de lançar para fora a espinha do peixe, ela e seu marido estavam imensamente surpresos com o Peregrino, que não os conhecia e não teria como saber da repulsa que o óleo de rícino causava à senhora. Isto fez com que o Peregrino viesse a ser considerado como uma espécie de curandeiro: “logo correu o boato de que eu era um adivinho, um curador e um mágico; vinham de todos os lados para me consultar, traziam presentes e começaram a me venerar como um santo” (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 90).

Desta forma, estes dois acontecimentos podem ser vistos como manifestações do miraculoso na narrativa. Estes dois sonhos contam com a aparição do *Stárets*, o santo monge que auxiliou o Peregrino Russo no caminho espiritual. O aspecto do miraculoso consistiria, especialmente, na intervenção de um ser espiritual no plano material. Não há, entretanto, descrições de seres exóticos e de cosmologias díspares. Há, outrossim, a presença intensa da alma do *Stárets* na vida do Peregrino Russo. Sendo assim, a presença

das *mirabilia* corrobora com a ideia de que os *Relatos de um Peregrino Russo* são também uma espécie de hagiografia autobiográfica, onde há a escrita da vida de uma pessoa religiosa que é considerada, pela opinião dos fiéis e da Igreja, como sendo uma pessoa extremamente virtuosa.

#### A Forma de Apresentação do Relato: “Abreviatio, Digressio e Repetitio”

A última das características elencadas por Priego, que trata da forma de apresentação do relato, observa regras bastante claras para a confecção da narrativa. A primeira destas regras versa sobre a forma como a narrativa é urdida, que seria singular e contínua. Tal desenvolvimento seria proporcionado pela utilização articulada de três figuras de linguagem, a saber: *abreviatio*, *digressio* e *repetitio*. A segunda regra aponta para a necessidade de uma afinidade entre o narrador e o protagonista através da presença da narração feita na primeira pessoa do singular, salientando, desta forma, a veracidade e a pertinência do relato. A última regra indica que há uma preferência pela exposição descritiva na narrativa, fazendo com que o narrador-protagonista se porte como um mero observador e comentador dos espaços e dos objetos que ele repara ao longo do caminho, atingindo esporadicamente o âmbito da individualidade.

A figura retórica da *abreviatio*, no artigo escrito por Priego, está vinculada a um trecho de livro de viagens medievais citado pelo autor e que traz um trecho de uma narrativa onde um andarilho faz descrições compactadas dos locais por ele visitados. Acontece, nos *Relatos de um Peregrino Russo*, uma verdadeira abreviação das características das cidades mencionadas na narrativa. Aquilo que poderia vir a expandir o texto encontra-se ausente na sua urdidura, mostrando, assim, a presença da figura retórica da *abreviatio*.

A figura retórica da *digressio*, conforme Massaud Moisés (1978), consistiria na existência de uma narrativa paralela cujo conteúdo pode tanto ser distinto da temática

presente no texto quanto funcionar como um complemento ao tema principal desenvolvido em um relato. As digressões encontram-se presentes nos *Relatos de um Peregrino Russo* por meio de inúmeras divagações sobre os efeitos da prática do *Hesicasmo*. Tais digressões assumem na narrativa o papel de um importantíssimo acréscimo à temática primordial da peregrinação.

A figura retórica da *repetitio* é definida brevemente por Priego como sendo “o esquema retórico da descrição das cidades” (PRIEGO, 1984, p. 229, tradução nossa). Esta estrutura literária também está fundamentada na existência de um modelo de narração utilizado pelo escritor que tem a intenção de repetir estruturas utilizadas por outros escritores anteriormente. O autor, mais uma vez, aponta para a suma importância das cidades nesta forma textual: “agora, a coisa mais notável é que a descrição das cidades é sempre feita conforme um esquema de composição fixo que é repetido da mesma forma em todas as histórias, embora com as variações amplificadoras correspondentes” (PRIEGO, 1984, p. 227).

As repetições surgem na narrativa através das descrições dos espaços imensos das estepes da Sibéria, locais que os pés do Peregrino Russo já conheciam tão bem. As amplas distâncias por ele percorridas fazem parte de outra temática bastante repetida no texto literário. Pode-se ver diversas referências às *verstas*<sup>19</sup>, que era uma antiga unidade de medida utilizada na Rússia. Sendo assim, vê-se que esta figura retórica fora utilizada na narrativa de forma um pouco distinta da maneira usual, sendo deslocada, portanto, para a descrição dos espaços naturais nas distâncias entre as cidades e os vilarejos.

A presença do narrador em uma história literária que se aproxima de uma narrativa de livros de viagens medievais direciona esta pesquisa para o estudo da forma como o narrador enquanto tal funciona. Uma apreciação do terceiro bloco narrativo dos

---

<sup>19</sup> Uma versta equivale a 1,067 quilômetros.

*Relatos de um Peregrino Russo* revela que estas narrativas foram escritas tendo em vista um destinatário específico, ou seja, o Peregrino Russo estava escrevendo uma autobiografia para o seu diretor espiritual: “antes da minha partida para Irkoutsk, eu voltei à casa do meu pai espiritual, com quem eu já tinha tido algumas conversas” (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 93). Este trecho também mostra a importância da figura do narrador, cuja análise será fundamental para este trabalho.

Para o filósofo alemão Walter Benjamin, o narrador seria aquele que tem pleno domínio da “arte de narrar devidamente” (BENJAMIN, 1987, p. 197). Desta forma, depreende-se que o narrador deveria contar histórias que estivessem profundamente respaldadas por um conhecimento que dificilmente viria a ser contestado. Tal conhecimento seria estabelecido, portanto, através da formação do narrador enquanto sujeito. A figura do narrador, conforme Benjamin, poderia ser constituída por meio de duas posturas possíveis perante a existência, o que terminaria por gerar, conseqüentemente, dois tipos de narradores. O narrador sedentário, sendo o primeiro deles, seria derivado da pessoa que nunca empreendeu muitas viagens e procurou constituir-se como sujeito através da vivência contínua no mesmo vilarejo paterno, sua feira e sua paróquia, do cultivo da mesma roça ancestral e das caminhadas breves no tão familiar bosque adjacente. Este tipo de narrador poderia vir a contar histórias sobre as antigas famílias que fundaram tal vilarejo, histórias estas que estariam permeadas de devaneios motivados pela horta que fora trabalhada pelas bisavós e pelos bisavôs, narrativas estas que foram transmitidas entre as gerações. A outra espécie de narrador, o viajante, que seria o segundo tipo, comprovaria aquele antigo e conhecido adágio que afirma que “quem viaja tem muito que contar” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Este imenso volume de histórias viria dos sucessivos encontros e intercâmbios de experiências pelos quais passara o viajante. O marinheiro, o comerciante, o bandeirante, o missionário, estes e muitos outros ofícios viriam a possibilitar a constituição do narrador nômade, pois abundantes seriam as descobertas de

diversas culturas e suas idiossincrasias. O narrador nômade seria, portanto, um colecionador de vivências. Estas duas formas de narração – aquela que é proferida pelo narrador sedentário e aquela que é proferida pelo narrador nômade – estariam, portanto, permeadas de uma sabedoria ancestral e que poderia vir tanto de lugarejos longínquos quanto do profundo depósito do conhecimento tradicional: "O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência." (BENJAMIN, 1987, p. 202–203)

É evidente que o Peregrino Russo assume, conforme esta leitura da reflexão proposta por Walter Benjamin, a condição de narrador nômade. Além da forma como ele é denominado na narrativa, a leitura dos seus relatos mostra a quantidade de pessoas que ele encontrara e escutara. Estas pessoas, muitas vezes, eram provenientes de culturas bastante distintas umas das outras. Uma referência clara à diversidade étnica da Rússia é trazida no seguinte trecho retirado do final da narrativa, em que o personagem estava a dirigir-se à cidade de Kazan, capital da República do Tartaristão. Depreende-se, do trecho a seguir, que a cidade tártara aludida pelo Peregrino Russo possuía uma população majoritariamente não-cristã:

Uma noite, tive que parar em uma cidade tártara. Ao entrar na rua principal da cidade avistei diante de mim uma casa, uma carruagem e um cocheiro russos; os cavalos estavam desatrelados e ruminavam perto da carruagem. Feliz, decidi pedir pernoite nessa casa onde, ao menos, eu encontraria cristãos (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 134).

Além disso, os dois tipos de narradores poderiam vir a ser verdadeiros mentores, pois, conforme Walter Benjamin "o narrador é um homem que sabe dar conselhos" (BENJAMIN, 1987, p. 200). O Peregrino Russo, pelo fato de ser um narrador nômade iluminado pela sua experiência espiritual, estava sempre disponível "a compartilhar os frutos de uma procura que o deixa apaixonado, a procura do único necessário, desta

oração que estabelece o espírito na comunhão com Deus e [...] com os irmãos” (EVDOKIMOV, 1990, p. 162). Este traço da personalidade transfigurada do Peregrino Russo fica evidente em praticamente todas as partes da narrativa, na qual é possível ver as formas como o personagem compartilhava, com quem cruzava o seu caminho, a alegria e a paz, principais frutos espirituais advindos de uma prática mais constante e coerente dos ensinamentos do Cristo, da leitura das Sagradas Escrituras, da leitura regular da *Philokalia*, da participação na Divina Liturgia e da experiência contínua do *Hesicasmo*. Perto do final dos Relatos, o Peregrino relata ao seu diretor espiritual que tivera um encontro com um cocheiro que desconhecia a existência da *Philokalia*. Vê-se, portanto, que o Peregrino estava sempre compartilhando com aqueles que a Providência colocava em seu caminho o que havia de mais transcendental em sua interioridade:

O senhor deveria ler este livro aqui, que se chama a *Philokalia*. Nele, o senhor encontrará o ensinamento completo da oração de Jesus no espírito e no coração. Enquanto falava, eu mostrava-lhe a *Philokalia*. Ele recebeu meu conselho visivelmente com prazer e declarou que iria procurar o livro. (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 138)

### Homo Viator: Homem Celeste e Anjo Terrestre

O itinerário de uma peregrinação, que une em si as categorias do espaço e do tempo, mostrou-se como sendo o meio importantíssimo que engendrou a oportunidade de o Peregrino Russo poder praticar e cuidar com esmero das normas espirituais do *Hesicasmo* junto da participação frequente nos Santos Mistérios da Divina Liturgia e pela leitura habitual da *Philokalia* e das Sagradas Escrituras. Tornando-se uma forma celestial de um homem ou uma forma terrestre de um anjo, o personagem motivou a escrita de uma narrativa literária que muito se aproxima dos livros de viagens medievais através da presença das características elencadas por Priego. O Peregrino Russo, peregrino *philokálico* e andarilho *hesicástico*, elevava a peregrinação a um nível até então



desconhecido. Uma vez que o conhecido adágio *quem faz peregrinação reza com os pés* já revela o aspecto espiritual de tal viagem, o processo da deificação ocorrido por causa da prática do *Hesicasmo* durante suas andanças fez com que acontecesse uma nova reintegração psicossomática na figura do Peregrino Russo. O seu nomadismo, possibilitando os encontros abertos à fraternidade, também revelou o mais íntimo dos desejos do ser humano religioso, que consiste na intensa vontade de chegar logo ao momento da união com o Eterno, vontade esta que é motivada por aquela forte nostalgia pelo Paraíso. Vê-se, portanto, a união espiritual dos pés (que já estão em oração pelo simples ato da peregrinação), das mãos (que estão sempre desfiando o *lestovka* ou elevadas aos céus no momento da prece suplicante a Deus), dos lábios (que podem estar ocupados com a recitação da *Oração de Jesus*, da oração do Pai Nosso ou da oração da Ave Maria) e da respiração (que, justamente com o coração, emprestou o seu ritmo à *Oração de Jesus*). O aspecto milagroso das suas conversas com o seu falecido *Stárets* revela o caráter religioso da humanidade que tem procurado, de diversas formas, estabelecer contatos com aquilo que transcende a imanência. O tempo, categoria não mais ligada ao tédio e à alienação, havia se transformado em uma contínua oportunidade de dar glória a Deus. Andarilho que havia percorrido extensões imensas, o Peregrino Russo poderia encaixar-se naquele emblema evocado pelo trecho em que Julien Green afirmara que “o maior explorador da terra não faz nenhuma viagem tão longa como aquele que desce ao fundo do seu coração” (GREEN apud EVDOKIMOV, 1990, p. 5). O seu coração, lugar onde Deus habita no ser humano, também havia se tornado naquele espaço sagrado onde ocorre a correspondência entre a vastidão interna e a vastidão externa, o que engendra um íntimo encontro que termina por possibilitar uma fusão de cunho místico.

## Referências

- ANÔNIMO DO SÉCULO XIX. *Relatos de um Peregrino Russo*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 9–33–43–44–51–62–69–83–90–93–113–134–138.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a, p. 198.
- \_\_\_\_\_. *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003b, p. 77.
- \_\_\_\_\_. *A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 58–300.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 205–206.
- \_\_\_\_\_. *Questões de Estética e Literatura: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 258–350.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 197–200–202–203.
- BÍBLIA, N. T. *Segunda Epístola de São Pedro*. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002, p. 2120.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993, p. 709–951.
- CHRYSOSTOMOS, Archbishop. *Orthodox and Roman Catholic Relations from the Fourth Crusade to the Hesychastic Controversy*. Etna: Center for Traditionalist Orthodox Studies, 2001, p. 206.
- CLÉMENT, Olivier. *The Roots of Christian Mysticism*. London: New City, 1995, p. 37–89.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Recordações da Casa dos Mortos*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Irmãos Karamazov*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 17–38.
- EVDOKIMOV, Michel. *Peregrinos Russos e Andarilhos Místicos*. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 5–12–14–23–37–38–162–165–170–171

EVDOKIMOV, Paul. *Ages of the Spiritual Life*. Crestwood: St. Vladimir’s Seminary Press, 1998, p. 245.

\_\_\_\_\_. *Orthodoxy*. New York: New York press, 2011, p. 45.

GARRIGOU-LAGRANGE, Rev. Réginald. *The Three Ages of the Interior Life*. Volume One & Two. Translation: Sister M. Timothea Doyle, O.P. New York: B. Herder Book, 1947.

LE GOFF, Jacques. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 15.

LELOUP, Jean-Yves. *Escritos sobre o Hesicasmo: Uma Tradição Contemplativa Esquecida*. Petrópolis: Vozes, 2003, p.9

\_\_\_\_\_. *Prefácio*. In: ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, *Relatos de um Peregrino Russo*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 8–9

LOSSKY, Vladimir. *The Mystical Theology of the Eastern Church*. Crestwood: St. Vladimir’s Seminary Press, 1976, p. 209–210.

MENDILOW, Adam Abraham. *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972, p. 15–100.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1978

MORGAIN, Stephane M. Peregrinação. In: BORRIELO, Luigi (Org.). *Dicionário de Mística*. São Paulo: Paulus, 2003, p. 870–871.

OLIVEIRA, Victor Hugo Pereira de. *A hierofania nos relatos de um peregrino russo: A transfiguração do espaço e do tempo*. Revista Água Viva (UnB), Brasília, v.2, p. 1–15, 2017.

\_\_\_\_\_. *Senta-te Sozinho e em Silêncio: As Ressonâncias da Philokalia nos Relatos de um Peregrino Russo*. In: XVI Congresso Internacional Abralic, 2018, Uberlândia. Anais... Abralic, v. 2. p. 2720–2730, 2018a.

\_\_\_\_\_. *Um Caminho entre a Literatura e a Espiritualidade: As Ressonâncias do Hesicasmo nos Relatos de um Peregrino Russo*. 2018. 131 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários Comparados) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Campus Darcy Ribeiro, Brasília, 2018b.

OLIVEIRA, Victor Hugo Pereira de; BISERRA, Wiliam Alves. *Arquétipos do velho sábio e do peregrino nos Relatos de um Peregrino Russo*. GUAVIRA LETRAS, v. 26, p. 302–317, 2018a.

\_\_\_\_\_. *Homo Cordis Absconditus: A Mística do Coração nos Relatos de um Peregrino Russo*. TEOLITERÁRIA: REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURAS E TEOLOGIAS, v. 8, p. 89–115, 2018b.

PRIEGO, Miguel Ángel Pérez. Estudio Literário de los Libros de Viajes Medievales. In: *EPOS: Revista de Filologia*, 1984, p. 217–220–223–226–227–229.

TOLSTÓI, Liev. *Padre Sérgio*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TOMBERG, Valentin. *Meditações sobre os 22 arcanos maiores do tarô*. São Paulo: Paulus, 1989, p. 85.

UNDERHILL, Evelyn. *Mysticism: The Preeminent Study in the Nature and Development of Spiritual Consciousness*. London: Doubleday, 1990, p. 184–215–379.

WARE, Kallistos. *Act out of Stillness: The Influence of Fourteenth–Century Hesychasm on Byzantine and Slav Civilization*. Toronto: The Hellenic Canadian Association of Constantinople and the Thessalonikean Society of Metro Toronto, 1995, p. 4–7.

---

# Etapas da secularização da mística na literatura moderna

## Stages of secularization of mysticism in modern literature

---

Eduardo Guerreiro Brito Losso

Doutor em Letras pela Universidade Federal  
do Rio de Janeiro. Professor da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro, Brasil.  
[edugbl@msn.com](mailto:edugbl@msn.com)

<https://orcid.org/0000-0002-5050-0957>

Recebido em: 15/04/2020

Aceito para publicação em: 24/09/2020

---

## Resumo

Por trás da mera rejeição do termo “mística” pelos estudos acadêmicos em geral se esconde um banimento de expressões místicas no espaço público desde que ele se constituiu no Ocidente. Por isso, o artigo apresenta as diferentes etapas de secularização da mística e se detém na forma com a qual a mística esteve indissociada da formação e do desenvolvimento da literatura moderna.

**Palavras-chave:** Literatura moderna. Mística. Secularização. Correspondências. Gnosticismo.

---

## Abstract

*Behind the rejection of the term “mysticism” by academic studies in general, there has been a banishment of mystical expressions in public space since its establishment in the West. This article presents the different stages of secularization of mysticism and focuses on showing how the mysticism was inseparable from the formation and development of modern literature.*

**Keywords:** *Modern literature. Mysticism. Secularization. Correspondences. Gnosticism.*

Sabe-se que existe uma mística cristã. Seus grandes frutos estão localizados especialmente entre os séculos XI e XVII, isto é, o que corresponde aos períodos da historiografia de língua inglesa da *High Middle Ages* (XI ao XIII) e *Late Middle Ages* (XIII ao XV), acrescentando Renascimento e Barroco, mas é claro que tem suas fundações na Antiguidade, seu desenvolvimento na primeira mística medieval (V ao XI) e o ápice do monasticismo no século XII, como periodiza Bernard McGinn (1996, p. ix–xvi). É possível discordar à vontade de periodizações como essa e da própria noção de mística. Há quem justifique o uso do termo, há quem implique com ele. Houve uma polêmica alemã nos anos 80 na qual Kurt Flasch nega que Eckhart seja místico (FLASCH, 1988, p. 94–110) e Alois Haas considera tal caracterização inevitável (ver o artigo de Haas, “Was ist Mystik?”, em RUH, 1986, p. 319–342 e a discussão em seguida em RUH, 1986, p. 342–346). Alain de Libera concorda com Flasch (LIBERA, 1999, p. 278, 288–290) mas a maior parte dos especialistas, como Bernard McGinn, não viram sentido na provocação, que só levou a uma renovação dos estudos e problematizações em torno do conceito (MCGINN, 2005, p. 108, 527). Por trás dessa polêmica, há uma clara tentativa de historiadores da filosofia medieval (é o caso de Flasch e Libera) de legitimar a autoridade de Eckhart como filósofo (ou teólogo–filósofo) negando-o enquanto místico, como se não fosse possível existir as duas coisas num mesmo autor, numa mesma obra, num mesmo pensamento. No fundo, a briga secular das faculdades de filosofia e teologia encontrou mais um episódio nessa querela em torno da herança do pensador renano.

Se mesmo a um dos autores centrais da mística cristã medieval é negado, por alguns, o pertencimento nesse espaço contraditório do saber, o que se dirá, então, da vaga hipótese da existência de uma mística na modernidade? A controvérsia em torno desse termo tão amado e odiado não é nova: ela começa no surgimento de sua substantivação, no século XVII. Ele já servia para demarcar o lugar de uma espiritualidade artificialmente separada de outras áreas da teologia, isto é, convinha ao isolamento e ao distanciamento

da experiência religiosa (CERTEAU, 2015, p. 168–170). À medida que a modernidade foi se desenrolando, chamar algo de místico se tornou sinônimo de antigo, medieval, extremamente devoto. No momento do surgimento dos textos de relatos de visões, experiências inefáveis e tratados de condução da alma a mística era vista como algo estranho, extravagante, diferente e suspeito. Passou-se o tempo e o termo adquire, para progressistas que desgostam dele, sinal de velharia, conservadorismo, arcaísmo.

É nesse ponto que identificamos as curiosas peculiaridades do conceito, que estão diretamente ligadas ao destino da própria noção de “Ocidente”: um dos maiores teóricos da poesia do século XVII, Nicolas Boileau (1636–1711), afirma: “Os místicos são modernos; não se via deles na Antiguidade” (LESCURE, 1863, p. 23; CERTEAU, 2015, p. 173), o que significa, para o juízo de valor dele, algo como desenraizados, perdidos, desprezíveis. Naquele momento, chamar alguém de moderno era, para uma maioria de conservadores, sinônimo de xingamento.

Tem-se dois traços bem curiosos da história do termo: primeiro, aqueles que foram caracterizados como místicos foram, em seu tempo, vistos como demasiadamente ousados, estranhos, idiossincráticos (século XII ao XVI); depois, o aparecimento do vocábulo foi ligado à primeira caracterização de temperamentos *modernos*. É preciso insistir que sua substantivação, significando não só indivíduos contemplativos, santos, mas personalidades apaixonadas que buscam o contato direto com Deus, é moderna? Logo, tanto o objeto quanto a origem do termo são vistos, pelo menos até o século XVIII, como modernos. O gosto pelos místicos como pertencentes a uma nostálgica Idade Média é invenção do romantismo e o desgosto pelos mesmos como algo supersticioso e ultrapassado é introduzido pelo racionalismo e iluminismo e consagrado pelo positivismo.

O adjetivo, desde o século XVI, granjeia uma tensão entre o querer saber e o querer esconder e mobiliza “uma erótica no campo do conhecimento” (CERTEAU, 2015, p. 150–151), segundo Certeau: ele se prestava a significar o lado oculto e espiritual de algo



(CERTEAU, 2015, p. 148–165). Denotava já um valor sobrenatural para qualquer coisa. Por causa desse sentido, foi desde o início exagerado por uns e ridicularizado por outros. Ao longo da modernidade, a dupla convivência da atração e do descrédito só aumentou. Os defensores do valor existencial da experiência colidiam com o aborrecimento da compleição pragmática e realista ou com os psicólogos positivistas que patologizavam a experiência mística de mulheres.

A caracterização do “Ocidente” como o lugar de desenvolvimento da racionalidade científica e econômica, como execução do domínio técnico da natureza, colocou a “mística” no espaço contrário de todo êxito objetivo, logo, como antiocidental. Quem se inquieta com a mística não vê nela senão um traste, um incômodo; quem é atraído por ela encontra em seu ninho de fantasia e entusiasmo um refúgio acalentador. Daí as frequentes aproximações dela com a poesia. Octavio Paz afirma: “construiu-se o edifício das ‘ideias claras e distintas’ que, se tornou possível a história do Ocidente, também condenou a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de apreender o ser por caminhos que não fossem os desses princípios”. Não há nenhuma validade naquilo que não é legível, conseqüente e útil. O que ocorre com as práticas que não se enquadram nesse modelo cartesiano? “Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina e diminuída” (PAZ, 1982, p. 123). Não são poucos os críticos que caracterizam a poesia ou mais especificamente a lírica como uma espécie de contemplação natural (STAIGER, 1975, p. 60–61). Ainda assim, a irritação positivista contra os místicos não deixou de influenciar boa parte da própria crítica literária. Autores que estão demasiadamente próximos de características detectadas como místicas tendem a ser vistos como antiquados, atrasados, defasados, devotos e mesmo obedientes a dogmas, logo, menores, pois o que qualifica, por excelência, um escritor moderno é a ruptura com a autoridade e a ousadia formal (que tende a se confundir com a ousadia comportamental). Contudo, deve-se recordar que, no seu surgimento, o místico fora notado como estranho, extravagante e mesmo moderno. Se

examinassem a história do termo e das obras as quais ele se refere, encontrariam nos místicos exatamente o que procuram: ousadia formal e comportamental, a maior prova é que inovaram a escrita literária de sua época com novos modos de dizer. Tais críticos não se dão conta da ignorância que conservam dessa história e de como são vítimas de um típico senso comum acadêmico, estabelecido pelo positivismo, que tem sido repetido e reproduzido até hoje.

Assim, verifica-se uma tensão permanente na modernidade com o conceito de mística. Há uma modernização triunfante, burguesa, ocidental, e há uma modernidade crítica, antiburguesa, intelectual e literária que às vezes adota o termo afirmativamente para defender seu potencial crítico contra a racionalidade, às vezes não encontra nele senão dogmatismo, superstição e credulidade. Inclusive, a maior parte dos usuários da palavra não conhecem nem sua teoria, nem sua crítica, nem sua história, muito menos os autores e as obras dessa história, pois, de fato, por um lado, a mística não se reduz aos seus grandes escritores e pensadores (assim como a poesia não se reduz à obra dos maiores poetas), mas não conhecer nada de nenhum deles – de Teresa de Ávila, João da Cruz e Silesius – é desconsiderar não só as melhores expressões do fenômeno, como qualquer expressão qualitativa dele. Aquele que fala de filosofia sem ter lido um filósofo, ou de poesia sem ter lido um poeta, por exemplo, geralmente será motivo de zombaria nos espaços profissionais do conhecimento, no entanto, não é o caso quando o objeto em questão é a mística: a melhor prova de competência no assunto é desdenhar dele. Portanto, há um descompasso entre o fenômeno e suas expressões, entre o vago conhecimento do conceito e os sistemas filosóficos, teológicos e espirituais que deram forma a ele ao longo da história. Já que a mística não é uma área do saber como a filosofia e a teologia, ninguém tem a obrigação e poucos manifestam interesse em tomar conhecimento de algo de suas diferentes expressões ou de se demorar um bocadinho nas armadilhas conceituais de sua problemática, isto é, de se precaver um pouco em tomar conhecimento da sua *teoria*

(interdisciplinar por natureza), que existe faz tempo e cuja bibliografia é numerosa. Em suma: a palavra suscita ódios e paixões; de qualquer modo, no campo acadêmico, é rejeitada por uma maioria que ignora estudos a seu respeito, acarinhada por alguns entusiastas que também não têm muita noção de sua história e examinada por uma minoria especialista, geralmente estudiosa de Idade Média e questões de espiritualidade em geral.

É inevitável constatar a rejeição e o fascínio da mística na modernidade; mais difícil é examinar as suas contradições. Uma vez posto o núcleo nervoso dos afetos que a palavra e o fenômeno suscita, agora é preciso entender o longo percurso histórico não da mística propriamente dita (do século XII ao XVI), mas do que diferentes historiadores e teóricos chamaram de mística da modernidade, neomística ou mística secularizada, sendo o último conceito de minha preferência, empregado por Theodor Adorno a respeito do compositor Arnold Schönberg (ADORNO, 1978, p. 460; ADORNO, 2018, p. 328).

Se se reflete sobre a chamada *mística vernacular*, isto é, aquela que foi escrita nas línguas nascentes da Europa, chamadas vulgares, observa-se como se iniciou o próprio conflito de místicos com a Igreja a partir da interessante tese de Niklaus Largier. Os místicos em geral (como Eckhart) e as místicas beguinas em particular aspiravam se aproximar de um maior número de leitores escrevendo nas línguas que eram faladas. Fora de um vocabulário latino que já estava bem codificado, o vínculo que tais autores ostentavam com o divino, no plano espiritual, se dava, ironicamente, num plano mais concreto enquanto contato direto com o leitor comum (que não precisava, inclusive, ser alfabetizado, pois o livro podia ser lido por uma pessoa e ouvido por várias).

De um ponto de vista midiático, a comunicação vernacular é a grande prova de que mesmo o florescimento da mística hoje vista como tradicional já era secularizado, no sentido estrito de que as experiências religiosas saíam do espaço monástico para se impregnar no mundo cosmopolita nascente. Tal desejo de se comunicar com um público

inexplorado era motivo de desconfiança e temor das autoridades eclesiásticas: o novo meio precisava ser controlado. Livros de místicas, como os de Marguerite Porete, foram queimados. Os críticos autorizados assinalaram que a teologia selvagem das beguinhas não conhecia o seu assunto e elaboraram formas de “discernimento dos espíritos” para corrigir pregações desviantes. Tais críticos da mística vernacular (como Jean Gerson, 1363–1429) foram alguns dos primeiros antimísticos da história (e não há como entender a história da mística sem eles; ANDERSON, 2011, p. 13–16, 81–89).

Quando houve a Reforma, a impressão de panfletos (*Flugschriften*) possibilitou o advento de uma grande revolução. Martinho Lutero (1483–1546) se beneficiou da disseminação midiática de suas ideias. Quando, porém, observou que os místicos entusiastas se aproveitavam dos mesmos meios para divulgarem sua interpretação livre das Escrituras, resolveu controlá-los. A argumentação de Lutero levou a substituir a prática medieval de discernimento dos espíritos pela institucionalização de uma ordem secular (*weltliche oberkeit*; LUTHER, 2016, p. 211) absolutamente dissociada da religiosa, em que a expressão da fé deve ser regularizada pelo uso correto da lei e da razão. Nesse sentido, a exegese inspirada dos “entusiastas” passou a ser coibida (LUTHER, 2016, p. 74–76, 169, 282). A ordem secular se tornou uma instituição pedagógica que controla as formas pelas quais a Bíblia pode ser lida. Ela possuía um caráter normativo que limitava a comunicação religiosa (LARGIER, 2009, p. 38–42).

O modo como novos entusiastas burlaram essa proibição foi sair, paulatinamente, do domínio religioso e perscrutar outro: a natureza, empregando os mesmos “tropos místicos” num discurso poético. Foi basicamente esse o deslocamento de Silesius (1624–1677). Se a escrita das beguinhas utilizava um paradigma visionário num ambiente litúrgico, os pensadores e poetas do século XVI e XVII buscaram relações entre o mundo material e o mundo espiritual. Agora a experiência do mundo é o palco dos tropos místicos – unidade, amor, sofrimento, delicadeza. A partir dos saberes de tradições alquímicas, a imaginação

passa a ganhar o primeiro plano ao produzir toda uma *cosmopoiesis* (MAZZOTTA, 2001, p. 74) e ensinar uma pedagogia da percepção (LARGIER, 2009, p. 48–52).

É nesse domínio da percepção da natureza que um livro seminal do romantismo, *Os discípulos de Sais* (escrito entre 1798–1799, publicado postumamente em 1802), de Novalis (1772–1801), quer intervir. A filosofia hermética renascentista construiu babéis de sistemas analógicos, demonstrando minuciosamente que a semelhança entre as coisas (entre plantas, pedras, animais, deuses, planetas) segredava uma semelhança mais fundamental com regiões espirituais. A grande tarefa era encontrar a *assinatura das coisas*, isto é, a marca divina essencial que dá sentido aos objetos. Novalis, grande leitor de Paracelso (1493–1541) e Jakob Böhme (1575–1624), busca nesse mundo mágico das semelhanças o reflexo narcísico de um eu infinito, romântico, e quer chegar a uma síntese entre o saber medieval, hermético e iluminista. Quem vai produzir tal síntese é o poeta e filósofo erudito alemão (NOVALIS, 1991, p. 39–44; NOVALIS, 1989, p. 39; BÖHME, 1988, p. 25).

Difícilmente se entende os anseios espirituais do romantismo, isto é, do início da literatura moderna, sem examinar a ligação intrínseca dele com o hermetismo. Se Novalis desenvolveu tal nexos umbilical com Paracelso e Böhme, William Blake (1757–1827), Honoré de Balzac (1799–1850) e Charles Baudelaire (1821–1867) preferiram um outro autor. Não é exagero afirmar que não há pensador mais influente para a literatura imaginativa do século XIX do que o controverso “iluminado” chamado Emmanuel Swedenborg (1688–1772). Sua teoria das correspondências não é original: na verdade, não passa de uma versão oitocentista da doutrina da semelhança renascentista. Porém, foi especialmente lendo-o que a maior parte dos nomes mais importantes da poesia moderna nascente a conheceu e foi especialmente por causa dele que ficaram fascinados por ela e a incorporaram em suas poéticas. Aqui tem-se um ponto intrincado a observar: assim como muitos se referem à mística sem conhecer, especialmente quando propõem ou

recusam uma relação entre mística e modernidade, de fato não é fácil localizar com precisão nem qual a influência de fundo que uma corrente literária moderna está mobilizando nem que tipo de relação de transmissão já existia dentro daquilo que está sendo periodizado em algum momento da mística anterior à modernidade e que vai ser relevante para ela.

Tropos místicos saíram do contexto de uma mística vernacular – mas ela ainda estava diretamente ligada à tradição, seja seguindo o modelo litúrgico, seja o modelo ascensional do tratado – para entrar numa cosmologia da semelhança. Quando tal esquematização do universo chega ao século XVIII, com Swedenborg, ele cria sua própria *ordo rerum cretarum* (ordem das coisas criadas, por exemplo, a forma do céu descrito por ele obedece ao corpo humano) dentro desse modelo, sem disputar uma possível reforma da Igreja, ao contrário, ele é totalmente ridicularizado pela teologia e pela academia, mas se torna um *best seller*, circulando inclusive na aristocracia da época (SWEDENBORG, 2008, p. 9–24). Isso parece lembrar a literatura de autoajuda atual, mas é um caso muito diferente, pois é considerado pelos melhores autores do século XIX e XX como um ótimo escritor (ver a enorme admiração que Jorge Luis Borges (1899–1986) tem por ele, por exemplo; BORGES, 1985, p. 185). Swedenborg inspira a poética de muitos poetas e, no caso de Baudelaire, especialmente, o poema “Correspondances” vai se tornar a ponta de lança de todo o simbolismo.

Logo, há uma rede complexa de transmissões de motivos nupciais, analógicos e apofáticos que vão mudando de natureza e função em cada momento histórico, mas, ao mesmo tempo, vão delineando grandes condutos simbólicos que atravessam os séculos. Tanto uma abordagem filológica ultrapassada quanto uma historiografia muito restrita não saberiam examinar o emaranhado denso, movente, variável, mas que também contém certas invariantes (daí Claudio Willer, um dos maiores pesquisadores do assunto, advogar o exame das continuidades, WILLER, 2010, p. 30–32). Não é fácil entender nem perscrutar

tais ligações íntimas entre neoplatonismo, mística, hermetismo, romantismo, simbolismo e modernismo; inversamente, é sempre mais simples negá-las como se não existissem. O fato é que tais nexos são patentes, gritantes, ao mesmo tempo que são muito menos examinados do que se deveria, pois, justamente, como a mística e, mais ainda, o esoterismo são marcados pela rejeição acadêmica, pouca gente se dispõe a examiná-los. Há tanto o desleixo, muito comum, em ignorá-los e menosprezá-los quanto o perigo, também, de projetar neles uma tradição perene que contém a verdade eterna e está por trás dos grandes gênios da humanidade, o que é igualmente falso. Logo, o bom pesquisador deve ser um equilibrista diante de dois lados do abismo: nem subestimar, nem superestimar, devendo, contudo, deixar claro que, se não se pode supervalorar ontologicamente como o fazem os perenialistas, é preciso apontar a força filosófica e estética real que tal pensamento analógico teve em diferentes épocas, e não menos em tempos seculares, modernos; por conseguinte, é preciso dar o valor que ela merece, isto é, *estimá-la*.

Nesse caso, o movimento literário que de fato incorporou, em toda a sua poética, a teoria das correspondências foi o simbolismo. A prática da musicalidade verbal, das sutilezas, sugestões, sinestésias, o anseio pelo ambiente vivido na superestesia, em outras palavras, uma busca espiritual feita da pompa dionisíaca de estímulos sensoriais harmônicos e melódicos encontrou no simbolismo um ponto de convergência. A alternância baudelairiana entre *spleen* e *ideal*, ou a mallarmiana entre vontade de nada e vontade de eternidade (MICHAUD, 1961, p. 190) foi traduzida entre a primeira fase decadentista, pessimista, e a segunda propriamente espiritualista, positiva. É no período do nascimento do simbolismo propriamente dito que a mística da modernidade toma de fato consciência de si mesma: “o momento privilegiado onde todas as relações se descobrem, onde todas as coisas se revelam como solidárias, como unidas num universo infinito que as ordena” (MICHAUD, 1961, p. 412, a tradução de todos os textos citados de

outras línguas é minha). Tal compreensão é exposta precisamente no livro manifesto de Charles Morice, *La littérature de Tout à l'heure*, de 1889: “Até que a ciência tenha decidido alcançar o Misticismo (*Mysticisme*), as intuições do Sonho superam a Ciência e celebram esta aliança ainda futura e já definitiva do Sentido religioso e do Sentido científico em uma festa estética onde se exalta o desejo muito humano de uma reunião de todos poderes humanos, retornando à simplicidade original” (MORICE, 1889, p. 287). É a poesia que chega a uma síntese das contradições entre ciência e religião, ao reconhecer no sonho e na mística a superioridade da intuição em face da objetividade e da razão. Tal intuição analógica desvenda a solidariedade fundamental de todas as coisas. “A arte é a reconstrução do real segundo as correspondências secretas e a harmonia soberana da criação” (MICHAUD, 1961, p. 418).

Assim como Henri Bremond detectou entre o século XVI e XVII um despontar de interesse por guias de espiritualidade mística (uma *vague* ou *invasion mystique*, BREMOND, 1923, p. 582–584), no período de explosão do simbolismo, depois das preliminares decadentistas, se inicia o que Jules Sageret chamou de “onda mística” (*vague mystique*, SAGERET, 1920, p. 7–21), quer dizer, a geração de nostálgicos foi seguida da geração de buscadores do ideal, sendo que estes ficaram especialmente fascinados pelo esoterismo (MICHAUD, 1961, p. 466). A magia invadiu os salões, várias revistas ocultistas e simbolistas surgiram e os poetas reconhecem um irmão em Joséphin Péladan, poeta e filósofo esotérico que foi organizador das famosas exposições dos Salões da Rosa-Cruz, entre 1892 e 1897 (MERCIER, 1969, sobre os salões, ver p. 188 e 200, sobre os encontros que Catulle Mendès e sua filha Judith organizaram entre o mago Eliphas Levi e o meio literário em 1893, especialmente apresentando-o a Victor Hugo, ver p. 70, sobre a influência de Josephin Peladan no meio poético e artístico, ver p. 222–225). O que eles fizeram nessa linha na França ocorreu, pouco tempo depois, no engajamento maçônico e pitagórico de um dos maiores poetas brasileiros do fim do século: Dario Vellozo, editor de



várias revistas simbolistas e esotéricas entre as décadas de 1890 e 1900 (BEGA, 2013, p. 213–251).

Tais movimentos eram anticlericais e buscavam uma espécie de renovação do gnosticismo. A trajetória de Joris-Karl Huysmans (1848–1907) acompanha precisamente o destino de parte significativa do movimento: começou satanista (decadentista), atravessou o ocultismo e terminou se convertendo ao catolicismo (MICHAUD, 1961, p. 266, 469–470). Charles Péguy (1873–1914) também se iniciou anticlerical e depois de converteu (MICHAUD, 1961, p. 584–588). Parte da fase final do simbolismo foi, surpreendentemente, católica, especialmente no caso de Paul Claudel (1868–1955) (MICHAUD, 1961, p. 595–629). No Brasil, não houve conversão da primeira (dos anos 1890) e da segunda geração simbolista (dos anos 1900), quase todos anticlericais, mas a geração da revista *Festa*, de Tasso da Silveira e Andrade Muricy, tornou-se católica (BEGA, 2013, p. 212 e 478). Sabe-se que no *fin de siècle* houve um forte movimento republicano de defesa do Estado laico, que atingiu boa parte dos intelectuais. Em seguida, houve uma reação católica de retomada desses espaços culturais. No Brasil, ela se traduziu na militância de Jackson de Figueiredo (1891–1928), fundador do Centro Dom Vital, e na conversão que ele conseguiu produzir em Alceu Amoroso Lima (1893–1983), que se tornou o seu presidente (DIAS, 1996, p. 69–85). No Brasil, a renovação literária católica esteve no auge do modernismo e produziu dois dos maiores poetas nacionais: Murilo Mendes (1901–1975) e Jorge de Lima (1893–1953). Cecília Meireles (1901–1964) estava do lado da Escola Nova e distante do ativismo de núcleos católicos, mas suas leituras da mística cristã, especialmente de João de Cruz e Teresa de Ávila, foram intensas (ver GOUVÊA, 2004, p. 124 e GOUVÊA, 2008, p. 48–49).

Já o pendor anticlerical gnóstico, ocultista ou orientalista teve seus desdobramentos em vários movimentos de vanguarda em geral e em especial no surrealismo nos anos 1920 a 1950. Sua tendência libertária (ora anarquista, ora socialista, ver LÖWY, 2002, p. 31–36)

se desdobrou nos *beats* americanos, nos anos 1950 a 1970. Eles foram os precursores do modo de vida contracultural, *hippie*, dos anos 60 e 70, que conseguiu a proeza de atingir toda a juventude da época e produzir a grande revolução comportamental do século XX (WILLER, 2014, p. 165, 189–190). Os experimentos com ácido de Timothy Leary (1920–1996) e Ram Dass (1931–2020) não existiriam sem leituras do *Livro tibetano dos mortos* e a busca de gurus indianos.

Pode-se dizer que se o romantismo foi o início da modernidade analógica, o simbolismo foi a primeira grande onda, as vanguardas e os *beats* foram o desenvolvimento e a contracultura foi o ápice político e histórico, em que as leituras da filosofia perene de Aldous Huxley (1894–1963), de Timothy Leary, Ram Dass e Alan Watts (1915–1973) vão dar no *best seller* de Carlos Castaneda (1925–1998), no rock psicodélico e progressivo. A moda da Nova Era dos anos 80 e 90, embora tenha sido um enorme sucesso lucrativo, dando inclusive impulso às leituras de clássicos esotéricos e mesmo místicos, já pode ser considerada um sinal de decadência.

Ao sumarizar o percurso feito aqui, pode-se, por fim, ponderar sobre as etapas históricas do processo de secularização da mística. Primeiro, a novidade da escrita vernacular mística se expõe para leitores comuns e incomoda as autoridades, que a proíbem e a corrigem estipulando a retificação do discernimento dos espíritos. Segundo, Lutero estabelece a conquista do espaço secular vernacular e público de leitura, propondo um controle racional e autorizado dos entusiastas espirituais mesmo dentro dele, motivo pelo qual a expressão da espiritualidade encontra uma recusa dentro da institucionalização do espaço público. Terceiro, a filosofia e a poesia renascentistas se deslocam das disputas doutrinárias teológicas, utilizam os tropos místicos na observação da natureza e propõem sistemas cosmopoéticos de leitura do mundo que buscam a transformação da percepção.

Quarto, o pré-romantismo alemão de Novalis emprega a poética analógica renascentista da assinatura das coisas deslocando a própria magia natural para o reino da linguagem, que, a partir daí, serve para expressão de um eu infinito refletido narcisicamente no universo. A secularização chega ao cerne da subjetividade moderna. Quinto, o simbolismo toma consciência privilegiada do emprego da analogia na linguagem literária agora sem o centro dominante do eu. A centralidade do símbolo busca uma ambiência vaga e sugestiva de relações sinestésicas e oníricas dentro de uma linguagem poética imantada de musicalidade harmônica e melódica. A teoria das correspondências de Swedenborg se torna base da poética literária que cria uma busca espiritual no núcleo da técnica formal poética e de uma vida plenamente artística. A secularização chega ao cerne da linguagem poética analógica. Neste momento, explicita-se um conflito entre ocultistas anticlericais e conservadores católicos, de modo que só numa geração posterior o simbolismo tenha se tornado também uma poética apropriada para a reação de um movimento modernista intelectual católico. A secularização da mística se torna parte tanto de uma associação entre meio literário e ocultismo quanto de reação renovadora católica modernista. Ela se torna ainda mais consciente de sua vocação antiburguesa, mesmo entre católicos, mas especialmente entre os anticlericais.

Sexto: o surrealismo explode o sentido verbal e explora as relações analógicas mais distantes e dissonantes entre as coisas, provocando a revolução da antiarte e do acaso objetivo, que é uma forma de secularização metropolitana da magia do destino. A secularização chega à violência da imagem inconsciente e aprofunda seu modo de vida boêmio e antiburguês. Simbolismo e surrealismo são diferentes modos de transformação da percepção a partir de uma incorporação da busca espiritual dentro de experimentos radicais de linguagem. Se a mística começou experimentando a língua vernacular empregando modos de dizer estranhos, com oxímoros, hipérboles e negações, nesse

momento ela chegou ao extremo do experimento antilógico e antirracional, em que o sonho se impregna no núcleo da forma poética.

Sétimo: com os *beats* e a contracultura, finalmente o impulso libertário da mística literária moderna promove um modo de vida antimetropolitano (*drop out*, cair fora da cidade e do sistema, ver COHN, 2008, p. 138–181) que invade a cultura de massa com experimentos vanguardistas e atinge não mais só pequenas comunidades artísticas mas todo um movimento global de mudança de comportamento juvenil. Com as drogas e a espiritualidade indiana, o rock psicodélico e progressivo, a contracultura estiliza a onda de ácido e as experiências extáticas de iluminação em *best sellers* e longas suítes musicais instrumentais que indistinguem, como nunca antes nem depois, o campo pop e o erudito, o retorno à natureza e o futurismo, a ecologia e as utopias eletrônicas, o protesto e o sucesso. De qualquer modo, a irritação que acadêmicos sempre sentiram diante dos gnósticos e ocultistas se renova com sua penetração na espiritualidade *hippie*.

Percebe-se, então, duas características centrais da secularização da mística ao longo da Era Moderna. Primeiro, o processo de imersão no mundo só se aprofundou: desde o uso da língua vernacular, passando pela imersão na natureza, a expressão do eu, a experimentação com a linguagem poética, a busca pelo sugestivo e pelo inconsciente até a conquista da juventude global e da cultura de massa, onde arte de alto nível virou fenômeno pop em prol da abertura das portas da percepção. Por outro lado, a condenação das autoridades do discernimento dos espíritos e o banimento de Lutero do espaço secular continuou, de forma homóloga, vigorando em todas as etapas de aprofundamento da secularização: os gramáticos condenaram o uso incorreto da língua feito por simbolistas e surrealistas e tanto o Estado policial quanto a universidade fizeram de tudo para controlar os *hippies* no auge de seu surgimento, até que as próprias gravadoras, rádios, estúdios, grandes editoras e diferentes mídias combateram suas conquistas estéticas até

produzirem um retorno ao comportamento comportado e bem direcionado aos negócios do jovem yuppie dos anos 80.

Do mesmo modo, diversos tipos de espiritualismos, em geral ingênuos, porém mesmo manifestações que talvez mostrem um nível intelectual mais elaborado, em vez de ser objeto de estudo histórico, formal e social na universidade, mantêm-se predominantemente banidos dos espaços de saber. Portanto, o processo de secularização da mística, por mais que não deixe de se estender, de se expandir e de se profanizar, está sempre marcado pelo banimento nos espaços seculares institucionais. A espiritualidade, selvagem ou informada, ingênua ou elaborada, adentra-se nos salões, na literatura de alto nível ou na cultura de massa, mas não pode ser estudada e refletida na maioria das epistemologias em vigor, por mais abertas e soltas que pretendam ser.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor. *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, p. 460.
- ADORNO, Theodor. *Quasi una fantasia*. São Paulo: Unesp, 2018, p. 328.
- ANDERSON, Wendy Love. *The discernment of spirits: assessing visions and visionaries in the Late Middle Ages*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2011, p. 13–16, 81–89.
- BEGA, Maria Tarcisa Silva. *Letras e política no Paraná. Simbolistas e anticlericais na República Velha*. Curitiba: Editora UFPR, 2013, p. 213–251, 212 e 478.
- BÖHME, Hartmut. *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, p. 25.
- BORGES, Jorge Luis. *Prólogos: com um prólogo dos prólogos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985, p. 185.
- BREMOND, Henri. *Histoire du sentiment religieux en France. Depuis la fin des guerres de religion jusqu'a nos jours. Tomo II: L'invasion mystique. (1590–1620)*. Paris: Bloud et Gay, 1923, p. 582–584.
- CERTEAU, Michel de. *A fábula mística séculos XVI e XVII: volume 1*. Rio de Janeiro: Forense, 2015, p. 168–170, 173, 150–151, 148–165.
- COHN, Sergio; PIMENTA, Heyk (org.). *Maio de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 138–181.
- DIAS, Romualdo. *Imagens da ordem: a doutrina católica sobre autoridade no Brasil (1922–1933)*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996, p. 69–85.
- FLASCH, Kurt. Meister Eckhart. Versuch, ihn aus dem mystischen Strom zu retten. In: KOSLOWSKI, P. *Gnosis und Mystik in der Geschichte der Philosophie*. Zúriq: Artemis Verlag, 1988, p. 94–110.
- GOUVÊA, Leila Vilas Boas. Cecília Meireles, avatares da espiritualidade. In: BINGEMER, Maria Clara Lucchetti; YUNES, Eliana Lucia Madureira (org.). *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Loyola, 2004, p. 123–132, 124.
- GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EdUSP, 2008, p. 48–49.

- LESCURE, M. De. *Journal et memoires Mathieu Marais*. Paris: Firmin Didot frères, 1863, p. 23.
- LIBERA, Alain de. *Pensar na idade média*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 278, 288–290.
- LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 31–36.
- LUTERO, Martinho. *Martinho Lutero – Obras selecionadas. Vol. 8: Interpretação Bíblica – Princípios*. São Leopoldo: Editora Sinodal, 2016.
- LUTHER, Martin. *Predigten durch ein Jahr*. Altenmünster: Jazzybee Verlag, 2016, p. 211, 74–76, 169, 282.
- MAZZOTTA, Giuseppe. *Cosmopoiesis: The Renaissance Experiment*. Toronto: University of Toronto, 2001, p. 74.
- MCGINN, Bernard. *The growth of mysticism: Gregory the Great through the twelfth century*. New York: Crossroad Publishing Company, 1996, p. ix–xvi.
- MCGINN, Bernard. *The harvest of mysticism in medieval Germany (1300–1500)*. New York: Crossroad Pub. Co., 2005, p. 108, 527.
- MERCIER, Alain. *Sources Éotériques et Occultes de la Poésie Symboliste (1870–1914). Le symbolisme français*. Paris: Nizet, 1969 p. 188 e 200, 70, 222–225.
- MICHAUD, Guy. *Méssage poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1961, p. 190, 412, 418, 466, 266, 469–470, 584–588, 595–629.
- MORICE, Charles. *La littérature de Tout à l'heure*. Paris: Perrin et Cie, 1889, p. 287.
- NOVALIS. *A Crisandade ou A Europa: um fragmento (escrito no ano de 1799)*. Trad. José M. Justo. Lisboa: Hiena, 1991, p. 39–44.
- NOVALIS. *Os discípulos de Saís*. Trad. Luís Bruhein. Lisboa: Hiena Editora, 1989, p. 39.
- RUH, Kurt (org.). *Abendländische Mystik im Mittelalter: Symposion Kloster Engelberg 1984*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1986, p. 319–342, 342–346.
- SAGERET, Jules. *La vague mystique*. Paris: Flammarion, 1920, p. 7–21.
- SWEDENBORG, Emanuel. *Arcana Cælestia e Apocalipsis Revelata*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 9–24.

WILLER, Claudio. *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico*. Porto Alegre: L&PM, 2014, p. 165, 189–190.

WILLER, Claudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 30–32.



---

Murilo Mendes, Deus, Mundo:  
uma insatisfeita religiosidade poética

Murilo Mendes, God, World:  
an unsatisfied poetic religiosity

---

Adriana Demite Stephani

Doutora em Literatura. Professora da  
Universidade Federal do Tocantins, Brasil.  
[astephani@uft.edu.br](mailto:astephani@uft.edu.br)

Robson Coelho Tinoco

Doutor em Literatura. Professor Titular da  
Universidade de Brasília.  
[robson@unb.br](mailto:robson@unb.br)

<https://orcid.org/0000-0001-6622-7097>

<https://orcid.org/0000-0001-6695-9183>

Recebido em: 17/04/2020

Aceito para publicação em: 06/11/2020

---

## Resumo

Considerado como talvez o poeta mais complexo, o mais estranho, e seguramente o mais fecundo de sua geração modernista, Murilo Mendes se converte ao catolicismo em 1934. A partir de tal experiência religiosa, ele explora essa dimensão em sua obra, notadamente nos três livros aqui abordados. Neles revela um catolicismo que extrapola algo mais convencional, como um tipo mesmo de catolicismo às avessas. Poeta neoreligioso, nele devoção de fé e exercício literário se confundem em um misto sacro-pecaminoso de curvas femininas entre castiçais de igrejas, de hóstias consagradas e fome nas ruas, de alvas cruces santificadoras sob o horror rubro de guerras insanas, pessoais e coletivas guerras.

**Palavras-chave:** Murilo Mendes. Religiosidade. Poética.

---

## Abstract

*Considered as perhaps the most complex, the strangest, and certainly the most fruitful poet of his modernist generation, Murilo Mendes himself converted to catholicism in 1934. From such a religious experience, he explores this dimension in his work, notably in the three books covered here. In them it reveals a catholicism that extrapolates something more conventional, like a kind of "strange" catholicism. Neoreligious poet, in him devotion of faith and literary exercise are confused in a sacred and sinful mixture of feminine curves between church candlesticks, consecrated hosts and hunger in the streets, white sanctifying crosses under the red horror of insane wars, particular and collective wars.*

**Keywords:** Murilo Mendes. Religiosity. Poetic.

*Diante do crucifixo  
eu paro pálido tremendo:  
“Já que és o Verdadeiro Filho de Deus,  
desprega a humanidade desta cruz”.*

*Hóstias puras,  
inutilmente vos ergueis sobre mim.*

*Murilo Mendes*

O escritor, mais que qualquer outro indivíduo, desempenha um papel social ao tempo em que depende do público e da leitura que este faz da obra publicada, entendendo-se que a criação, nas sociedades civilizadas, é *relação* (CANDIDO, 2019). Nesse sentido, diga-se candidoniano, o conceito embutido em tal vocábulo significa que existe relação entre uma obra artística e sua função social – função que, desordenadamente estabelecida, norteava as produções dos então *artistas modernistas* inseridos em um contexto sócio-histórico de profundas mudanças no campo da técnica, da comunicação, enfim, da geração e troca de informações, com a já “alta velocidade” com que essa troca se dava àquela época.

Ao se analisar literariamente o modernismo brasileiro – sobretudo o considerado, denominado de primeira fase ou de “vanguarda” –, são comuns reflexões que tendem a ficar restritas, por força mesmo de uma análise mais crítica, a algumas características como:

- preocupação em promover experimentações linguísticas, com a busca de uma fonética, semântica, sintaxe inovadoras;
- valorização de uma linguagem de expressão nacional, utilizando-se temas que representem elementos culturais, folclóricos, primitivos; e,
- composição de temas universais, voltados à industrialização crescente de algumas cidades, sobrepondo-se a uma expressão meramente subjetiva e individualista.

Mesmo sendo elementos basilares, pois constituíam o tripé de sustentação do estilo e conteúdo poéticos e da visão de Brasil e de mundo para os poetas modernistas, não havia uma concordância entre eles quanto à necessidade de escrever seus poemas seguindo o que seria um tipo de *cartilha modernista de composição* (TELES, 2012)<sup>1</sup>. Na realidade, cada poeta, com mais ou menos representação na mensagem e na forma, assumiu como *licença poética* a manifestação daquelas características em seus textos.

Quanto a Murilo Mendes, entre suas características se encontra, e com destaque, sua fina capacidade de “conciliar contrários”, como bem notou Manuel Bandeira. A amizade com Ismael Nery e o contato com sua filosofia essencialista, aliados à adesão do poeta ao catolicismo, contribuíram para essa peculiaridade da poesia muriliana, já que nela tanto o essencialismo quanto a fé cristã são postos em contato estreito com impulsos de ordem materialista. (LEÃO, 2018)

O modernismo pretendeu significar uma verdadeira revolução artístico-cultural provocada pelo o que se considerou imperiosa necessidade de sintonia entre o artista e os tempos (SOUZA, 1994). Essa busca de “sintonia” está toda na base da poesia modernista de Mário de Andrade (respeitado crítico de arte, pianista, compositor, fotógrafo, teórico da literatura e um dos mentores intelectuais do Movimento de 1922) que, vista como um subproduto da modernidade, ficou (um pouco por opção pessoal e um pouco por imposição ideológica) atrelada àquelas três características anteriormente relacionadas – teoricamente universalistas na intenção e visão de mundo, mas condicionadoras de formas de estilo, na aplicação. (LIMA, 1995).

Quanto a Murilo Mendes, em nome de uma exigência temática e estrutural na composição de textos modernistas, é o próprio Mário quem avalia, e negativamente, a

---

<sup>1</sup> Quanto a essas “diferenças”, devem-se ler os manifestos e propostas de textos das várias revistas criadas à época, que bem deixam claro, às vezes nem tanto, os diferentes rumos assumidos pelos grupos que compunham a produção modernista brasileira.

presença do catolicismo<sup>2</sup> na poesia muriliana como manifestação de certa atitude complacente com o modo de perceber o momento sociocultural moderno (PICCHIO, 1994).

Assim,

o modernismo é nome preferencial para um de seus braços (da Modernidade): o que se inclina para aceitar o otimismo tecnológico e as conquistas da época comum como bases de reflexão do artista e apoio filosófico para orientar seus projetos de acordo com concepções da história e do futuro marcados pela confiança no progresso. (SOUZA, op. cit., p. 82)

Essa presença possibilitaria uma confusão de sentimentos que, por certo, na visão do autor de *Macunaíma*, afetaria a condição *sine qua non* da universalidade (o nacionalismo seria um dos componentes dessa “visão universal”) do movimento modernista que se propunha mostrar a nova fórmula da expressão poética para “um Brasil antropofagicamente para brasileiros”, no século XX, construindo-se a partir da questão urbano-industrial-tecnológica<sup>3</sup>. É importante, também, para melhor estabelecer esses conceitos, avaliar argumentos relacionados a considerações sobre o romance de “metaficção historiográfica” como fruto de um período modernista (HUTCHEON, 1991) e controle do imaginário. (LIMA, 1991)

No poema a seguir, notam-se algumas marcas da crítica marioandradina. Todavia, é importante perceber como o poeta, mesmo acertando no levantamento dessas “marcas”, erra em não perceber a extensão e intenção da mensagem por elas revelada:

#### FIM E PRINCÍPIO

Espírito pavoroso do século,  
Não te dedicaria pianos  
Nem harmonias de sirenes

---

<sup>2</sup> O catolicismo de Murilo, tomando análise de José Guilherme Merquior (“Notas para uma murilosopia”, in PICCHIO, op. cit.) como base, pode ser composto essencialmente por três conceitos: 1) sentido plástico da finitude da vida e nela, das coisas que a compõem; 2) uma ideia heroica, mais que monárquica, da divindade e 3) uma dupla concepção de poesia: – poesia como martírio, espécie de testemunho sofrido, registro do sofrimento coletivo; – poesia como agente messiânico, rótulo verbal da redenção.

<sup>3</sup> Para maior aprofundamento desse conceito, em que se avalia a ideia de “romance metropolitano”, consultar *Revista tempo brasileiro – cidade e literatura*. no. 132. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998, p. 6 e pp.

Se os demônios não quisessem.  
Entretanto chora o mar,  
Choram noivas, peixes, mães,  
Desde o princípio do mundo;  
Apitos de máquinas levarão  
Desde o polo ao equador  
Até o final dos tempos  
Lamentações de novilhas,  
De cegos, órfãos e plantas.

(O visionário)

Assim como Oswald de Andrade<sup>4</sup> – que de certa maneira se considerava muito marinettiano –, Mário de Andrade – que não se considerava tão futurista, aliás, nem um pouco – foi um dos pontos de convergência e liderança da primeira fase do movimento nascido em São Paulo. Todavia, não obstante essa condição de líder, é importante observar que, em nome de sua visão de mundo, mais que de poeta modernista, tal liderança foi imposta a ele. Tanto foi uma “imposição” que Mário, em nome de seu estranho anarcovanguardismo<sup>5</sup>, não encontrou o ponto de equilíbrio entre a questão de como produzir uma poesia necessariamente nacionalista (com temas sempre voltados ao próprio país, sua cultura, seu folclore) e não uma poesia que representasse uma visão amplamente moderna como resultado da articulação / expressão desses três níveis de percepção de mundo:

percepção universalista  
percepção nacionalista  
percepção individualista.

Enfim, foi uma poesia de expressão universalista, sobretudo, que Mário de Andrade acabou produzindo, sendo sintomática nele a presença dessa questão nacionalismo X universalismo, irresolvida por si só, quando dentre outras passagens o poeta afirma que “Sou um tupi tangendo um alaúde”. Em exemplos como esse há mostras, por vezes bem

---

<sup>4</sup> Avaliar a análise de Benjamin quanto à idéia da correspondência de imagens (imagens do desejo) na consciência coletiva em que o novo se interpenetra no antigo (BENJAMIN, 1994).

<sup>5</sup> Expressão de José G. Merquior, (PICCHIO, op. cit., p. 11).

definidas, que sua “visão universalista” não necessariamente seria voltada somente para um futuro emergente – representado pela ascensão de uma vida dinâmica como resultado dos “novos” tempos –, mas, em um sentido mais amplo, uma visão de que o “presente atual” e mesmo o “passado” ofereceriam elementos positivos para uma construção / avaliação poética. Nesse sentido, os

[...] textos acompanham a tendência geral da literatura da época, predominando a natureza programática e reflexiva. A Antropofagia é demasiadamente teórica, consciente de sua mensagem estética e obcecada pela revelação da verdade suprema. (BOAVENTURA, 1985)

Não possuindo uma essência antropofágica e histriônica como a de Oswald, Mário, lá do alto de sua concepção de mundo e poesia, era daquelas pessoas, como o era também Murilo Mendes, com seu constante impulso religioso de estar no mundo<sup>6</sup>, que não precisavam do incêndio das bibliotecas e da destruição dos museus para que, em uma visão futurista–marinettiana, a velocidade dos aviões, a eletricidade, as chaminés das fábricas ocupassem seu espaço ideal: a própria noção de vida cotidiana das pessoas. Mário como que cumpria a missão de ser, cotidianamente, o “herói moderno”, na visão de Baudelaire; ao passo que Oswald representaria, por opção e condição, o “herói mítico, antigo” invencível e fabuloso. Nesse caso, “[...] o herói moderno não é herói – é o representante do herói. A modernidade heroica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível. [...] O poeta surge como o substituto do herói da antiguidade” (BENJAMIN, s/d). A modernidade se marca por símbolos da velocidade (carros, trens etc.) e da industrialização em franca expansão, em que conceitos, por exemplo de Nietzsche e Freud são tomados pela “pressa da reconsideração futurista” das ideias, dos argumentos, das sensações, pressa sempre opositora à “languidamente ampla” percepção poético–religiosa muriliana, ao largo imagético simbolista muriliano.

---

<sup>6</sup> “Sou terrivelmente do mundo”. “Só podemos ser cristãos ou cínicos”. “Só o futuro é moderníssimo.” São algumas das frases–versos que revelam a visão de mundo muriliana.

Nesse universo simbólico, aliás, Gilbert Durand (2012) relata que o ser humano, em sua trajetória sociocultural, é dotado de extrema capacidade de formar símbolos. Sua análise se organiza sob o método da convergência, como um reagrupamento das constelações reflexológicas em que a postura, a verticalidade, a simbologia, as narrativas místicas, a busca do interior para o exterior e do exterior para o interior se instalam numa transcendência antropológica do imaginário entre o “eu e o mundo”.

Imersos nesse universo simbólico, poetas como Jorge de Lima e Murilo Mendes apresentam uma mística poética mística revigoradamente habitada por signos e significados religiosos, históricos, cotidianos – elementos que estruturam suas obras num conjunto poético marcado pela experiência imaginativa, com destaque a pensamentos, ideias, visões valorizando o lado místico da vida. (NACIF; LIMA, 2017)

Com o desenvolvimento de uma poética centralizada entre o delírio e o sonho, todavia, sem perder o senso do real, elementos como a necessidade de liberdade e manifestação da libido juntam-se compondo poemas em que a descrição do ser amado, e das coisas amadas, mesclam-se com uma evocação da presença de Deus e da igreja para “acompanhar” esses desejos, fazendo de Murilo, no entender de Merquior (1974), um dos mais poderosos representantes do “anarcoerotismo surreal”. Os poemas a seguir revelam essas presenças:

### EVOCAÇÃO

Aparece no céu uma mulher cometa  
Olhai o rabo de prata que ela tem  
Semeais crianças para vê-la  
Preparai as músicas inocentes de outrora...

Ah, quem me dera ir na vertigem da mulher-cometa.  
...Não és tu que soluças no corredor escuro  
Porque abafaram tua alma, e a noite inteira rezas?  
Tu mesma que vais consolar a nudez das estátuas,  
Foste a musa do rio, cantas canções para os peixes  
E usaste pela primeira vez na cidade um gramofone.



Que me importam os sinais da comunidade  
Se posso enlaçar o busto da mulher-cometa?  
Corro ao teu encontro na areia branca domar:  
Eu sou teu anunciador desde os tempos remotos.  
Se eu não te vir ninguém te verá – eu te aponto  
Ao lavrador dos astros, à galera dos anjos,  
Ó mulher-cometa, que não sabes que existes.  
Distingo a sinfonia e o coro que sobe domar,  
Vejo as Madalenas germinando em torno de mim,  
Ó cabeleiras, mares do sul, olhos opacos,  
Já embarquei. Larguem o pano! A aventura começa.  
(Poesia em pânico, 1937)

#### MULHER VISTA DO ALTO DE UMA PIRÂMIDE

Eu vejo em ti as épocas que já viveste  
E as épocas que ainda tens para viver.  
Minha ternura é feita de todas as ternuras  
Que descem sobre nós desde o começo de Adão.  
Estás engrenada nas formas  
Que se engrenam em outras desde a corrente dos séculos.  
E outras formas estão ansiosas por despontarem em ti.  
Quando eu te contemplo  
Vejo tatuada no teu corpo  
A história de todas as gerações.  
Encerras em ti teus ascendentes até o primeiro par,  
Encerras teu filho, tua neta e a neta de tua neta.  
Mulher, tu és a convergência de dois mundos.  
Quando te olho a extensão do tempo se desdobra ante mim.  
(O visionário, 1941)

As estrofes murilianas, de certa maneira, estão presas à composição de um grafismo marcado pela aspereza dos sons e dos vocábulos. Raramente se encontra nelas uma preocupação com um tom suave ou ameno, buscando uma composição bem ritmada e harmoniosa da mensagem a ser apresentada. Pelo contrário, em Murilo, a opção é por um tipo de sinfonia dissonante em que as rupturas – compostas pelo ritmo quebrado, e pela absoluta despreocupação com as rimas –, formando uma *polifonia da desmusicalização*,

no fundo, buscam contato com o projeto surrealista de composição formal, em que as percepções, as sensações deveriam *fluir* livres para revelar o máximo de sentimento profundo e verdadeiro. Os poemas a seguir trazem a presença dessas marcas formais:

### A MADRUGADA

1

Dorme o gigante dos ventos  
Enquanto a lua trabalha.  
Beija teus seios devagar.  
Vem por aqui, meu amor,  
Os cavalos voadores são amigos,  
Nos levarão para o deserto branco.

2

Quem foi que colocou  
Uma pedra no meu sonho  
E os maiôs não puderam sair?  
Minha mão direita virou árvore,  
Vêm aves da estratosfera me visitar.

(...)

5

Estou esquecido das determinações do século.  
Adeus máquina que móis minha tristeza:  
Vou voltar para o seio da minha mulher pedra,  
Ou então para mamãe água.

(O visionário, 1941)

### CONTEMPLAÇÃO

A poesia está preparada  
Para a pesca milagrosa e natural.

Consulto o mapa  
Do que há debaixo de tuas pálpebras,  
Passeamos nas alamedas do lustre.  
Cada instante assume um século.

A bordo de orelha surgem  
As estrelas contemporâneas do meu nascimento e do avião.

Na varanda do girassol  
Observamos o choque da chuva nos olhos dos cegos.

Abriste as plumas do antebraço.  
(Poesia liberdade, 1947)

#### POEMA ESPIRITUAL

Eu me sinto um fragmento de Deus

Como sou um resto de raiz  
Um pouco de água dos mares  
O braço desgarrado de uma constelação.

A matéria pensa por ordem de Deus,  
Transforma-se e evolui por ordem de Deus.  
A matéria variada e bela  
É uma das formas visíveis do invisível.  
Cristo, dos filhos do homem és o perfeito.

Na Igreja há pernas, seios, ventres e cabelos  
Em toda parte, até nos altares.  
Há grandes forças de matéria na terra no mar e no ar  
Que se entrelaçam e se casam reproduzindo  
Mil versões dos pensamentos divinos.

A matéria é forte e absoluta  
Sem ela não há poesia.  
(A poesia em pânico, 1937)

Foi seguindo essa linha de análise, centrada na óptica de uma busca incessante da *universalidade moderna* – do homem em contato direto com o mundo e tão bem-vinda aos olhos dos modernistas radicais –, que a poesia de Murilo foi considerada como tematicamente limitada por uma exacerbada tendência religiosa na expressão dos elementos poéticos e marcada pelo exagero da presença de subjetividade como expressão de um individualismo sempre muito surrealista. Essas características mantinham poucos

pontos de contato com a então denominada “poesia moderna”, que utilizava novas formas e conteúdos poéticos para expressar o choque de emoções, o caos de sentimentos, a busca de novos caminhos em uma sociedade em ritmo frenético de industrialização. Aliás, é o próprio poeta mineiro que, em tom silencioso de reclamação e isolamento, avalia

Como é difícil, na Modernidade, a língua do eterno.

Todavia, nem todos os idealizadores dos métodos e temas do que seria uma escola modernista, lançavam seus olhares modernos à Poesia como se ela fosse produto-objeto de si mesmos. Manuel Bandeira, pessoa de visão moderna muito mais que poeta de estilo modernista, teve, mesmo participando daquele movimento literário, uma percepção muito mais ampla do que a proposta pelos teóricos da nova *forma poética* assumida como contemporânea. O autor de “Os sapos” – um dos ícones da Semana Moderna de 1922 – faz uma análise, por estar menos atrelada a preconceitos estabelecidos como conjunto de normas, muito mais representativa da importância das idéias de Murilo Mendes e de sua visão de poesia para o Brasil (e, por que não, para o mundo?), quando considera que “Murilo Mendes é um conciliador de contrários”.

A poesia muriliana, pois, sobretudo a representada pelos três livros escolhidos como núcleo desse artigo (*O visionário*, *A poesia em pânico* e *Poesia liberdade*, escritos no período de 1930 a 1945), possibilita uma investigação, baseando-se na escolha dos temas para o desenvolvimento de uma análise centrada na opção do poeta de compor seu modernismo literário sob uma base religiosa, que vise demonstrar seu aspecto universalista – poesia de um *Ser humano*, mais que *Ser poético*, feita para outros seres humanos e para o mundo que os abriga. Com isso a poesia de Murilo, parecendo se afastar, aproxima-se do estrato mais profundo da “ideologia modernista” cujo componente fundamental seria o sentido de esclarecimento, por meio da mensagem escrita (e sua

relação com o mundo), de um leitor *transformando-se* em homem moderno, inserido em contexto sócio-histórico moderno.

Essa poesia fala, moderna e tristemente, da inevitável e lógica imposição da ideologia dos novos valores sociais (modernos), em que os últimos tendem mais ainda a ser os últimos, como reflexo dos anseios de poder de ser, de ter mais que os outros e, sobretudo, de dominar os outros e de se impor, o que foi para o próprio Jesus Cristo, a coisa mais insuportável (CASTILLO, 2010); em que a clara impotência dos trabalhadores não é mais um “mero pretexto dos dominantes, mas a consequência lógica da sociedade industrial, na qual o fardo antigo acabou por se transformar no esforço de a ele escapar”. (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 98)

Uma análise assim estabelecida pretende mostrar mais que a simples constatação de duas tendências – a religiosidade e o surrealismo – avaliadas como aspectos centrais na poética muriliana. Essa poética foge à imposição de ter de estar só tão cheia de nacionalismo em que, o escritor ao buscar essa representação, assume um papel didático frente à coletividade e sua vocação patriótico-sentimental, em que também se mostra como “reprodutor da realidade”, assim destacando a ausência de comunicação entre o escritor e a massa, num período em que os grupos literários quase sempre produziram literatura “como o teriam feito grupos de leigos inteligentes”. (CANDIDO, op. cit. p. 89)

Essa investigação busca uma análise que, avessa a uma do tipo meramente didático ou acadêmico, envereda-se por um caminho em que a Estética da Recepção, de Jaus (LIMA, 1979; ZILBERMAN, 1989), apresenta-se como o elemento constituinte do que ele chamava de “a terceira via”, ou o olhar/posição do leitor frente à obra lida e a relação estabelecida a partir da eficaz prática dialógica de uma “leitura produtiva” (TINOCO, 2014; 2010). Análise em que o poema é visto além de seu aspecto meramente formal – de mensagem composta com elementos de literariedade – e percebido como uma expressão linguística de conscientização social, amplia a possibilidade de apreensão das intenções

do poeta frente a sua produção. Essa atitude permite “entender” melhor uma poesia (modernista) que requer uma (re)leitura sem submeter-se tanto aos limites, nem sempre bem definidos, do que seria uma literatura moderna – limites inadmissíveis pelos autointitulados “anarcovanguardistas” e, paradoxalmente, impostos por eles próprios. Aliás, esse rígido estabelecimento de formas, temas e conteúdos foi causado, no mais, por exigências de teor burocrático entre didático-acadêmico que equiparam, sem uma análise mais cuidadosa, arte literária às chamadas artes de massa (fotonovelas, filmes de *cowboy* etc.). (LOPES, 1993)

A poesia produzida por Murilo Mendes – enquanto representação artística daqueles novos tempos modernos – ultrapassa os limites férreos de normas e formas condicionadoras de uma pretensa liberdade de estilo. É preciso, pois, lê-la criticamente para avaliar sua *assumida condição de universalidade* como fator de expressão literária representando um período moderno marcado por questionamentos pessoais e (re)ordenação conflituosa de classes sociais. É preciso percebê-la como um produto do *modernismo* em um *contexto artístico vanguardista* (última década do século XIX até décadas iniciais deste século – 1920, 1930) e sua interferência, com o estabelecimento de propostas e normas a serem seguidas, na construção poética e visão de mundo de um homem integrado ao seu tempo-espaço histórico (Murilo Mendes nasceu em 1901, em Juiz de Fora, Minas Gerais, e morreu em Lisboa, aos 74 anos), vivendo e atuando como escritor representante do movimento modernista brasileiro da chamada segunda fase.

Em Murilo, a questão do *moderno* toma feições de uma religiosidade em que o tom de angústia e de melancolia (sempre presentes na natureza humana como um de seus condicionadores existenciais) locupleta-se de um surrealismo otimista buscando na forma uma representação possível de modernidade – conjunto de fatos sócio-históricos – como um acontecimento que remeta o ser humano a sua possibilidade de ser eterno e não mero dado efêmero, conjugado à rapidez mercantilista e tecnológica que então se apresentava

como um novo tipo ritual totêmico-mítico a ser absorvido e seguido sem questionamentos ou posicionamentos contrários ao então determinado como o caminho rumo a um mundo moderno. Nos poemas a seguir, exemplos dessa religiosidade (moderna) construída sob uma base surrealista:

### O RESGATE

Vós que pensais atacar as igrejas,  
Vinde a mim, incendiai-me.  
Eu sou uma igreja em ruínas que vai submergir  
- Não há água do batismo e da Graça. -  
Apontai para meu corpo, altar do sacrifício,  
Para minha cabeça que guarda todas as imagens,  
Para meu coração ansioso de se consumir em outros.  
Ó filhos transviados do mesmo Pai celeste,  
Aqui estou eu... perdô a todos e não me perdô.  
Queimai-me.

(Poesia em Pânico)

### GÊNESE PESSOAL

1

Então eu nasci na onda aérea,  
Na idade mais recente do ar,  
Me desliguei das camadas de ar,  
Caí na escrivanhinha do meu tio.

Uma serpente de pano levantou-se,  
Apertei uma mola no seu ventre,  
Saiu uma cantiga assim:

“Aprenda a engatinhar,  
Meu menino. Qual o quê,  
Aprenda a andar muito bem.  
Que a tua tia te dará  
Aquela maçã tão bonita.  
Se aprenderes a andar

Saberás o que se passa  
Aqui neste mundo de Deus.”

A cantiga me embalou.  
Acordei depois  
Nos braços do meu anjo da guarda  
Que esteve preso por muitos anos,  
Foi solto por uma rainha chamada Isabel.

Só mais tarde  
Ouvi meu tio gritar no corredor:  
Abram a luz.

2

(...)  
A pomba rola voou.  
Meu tio pegou na espingarda do Paraguai  
Que nunca negava fogo.

Azulei para a casa do vizinho,  
Lili me levando pela mão,  
Com os olhos fora das órbitas,  
Vestida com a própria pele.

(O Visionário, 1941)

### O CRISTO DA PEDRA FRIA

O Cristo da pedra fria  
Sentou-se agora aqui em frente  
Com a chaga do ombro aberta.

O mundo do demônio cai no chão.  
O Cristo de manhã  
Sentou-se na pedra fria.  
O frio que sinto pela queixa dos mortos,

O frio da fome dos outros,  
O frio do extremo desconsolo  
- Do desconsolo do Cristo em mim, em vós, em todos,  
Na pedra fria, nossa alma  
Que omite, que espanca.

(Poesia liberdade, 1947)



O ponto principal a se considerar é que uma análise literária centrada em uma visão meramente moderno-nacionalista (aquela em que a valorização do futuro, e de uma cultura primitiva eram os elementos centrais representados) não se apresentaria tão ampla e crítica quanto se propõe, por não levar em conta a manifestação de elementos que estruturariam uma “visão sócio-artística” – a poesia de Murilo Mendes busca esta ampliação de sentidos – de uma época caracterizada, sobretudo, mas não só, pelo avanço tecnológico nos grandes centros urbanos mundiais. Ela está toda entranhada da presença da multidão, da massa, elementos tão intrínsecos na poesia de Baudelaire<sup>7</sup>, um dos primeiros, senão o primeiro poeta, a “detectar” o acontecimento da modernidade entre as cidades, entre as pessoas e entre seus sonhos, desejos, medos, angústias.

A questão do sempre-estar-indo-embora, repleto da condição baudelariana de “ser um solitário mas no meio da multidão” – perdido entre os transeuntes, perdido entre seus olhares desatentos buscando o nada – confere à poesia de Murilo Mendes a dialética da modernidade de *ser o que se é e não desejar ser isso* – aqui a releitura moderna do conflito hamletiano: não mais “ser ou não ser”, mas “ser E não ser”. Ainda, reflete e critica uma cultura em que “a pureza, mais do que a justiça, transformou-se no meio principal da salvação” (CASTILLO, op. cit., p. 192). Essa poesia, assim, aprofunda-se pelo (no) sonho e se revela pelo (no) dado real do mundo que sempre se faz presente como o grande *leit motiv* a ser desenvolvido, desvendado. O “Sou terrivelmente do mundo” de Murilo revela uma crença no ser, e em sua regeneração, à medida que propõe uma vida fundada no poético da busca desejada – aqui a utopia do poeta se manifesta íntegra: pelo martírio assumido, a salvação possível. Assim ela se faz presente no poeta apresentando o mundo e a si mesmo às pessoas como em “Elegia Nova”, “Murilograma a N.S.J.C.”, e “Pós-poema”:

---

<sup>7</sup> “A massa é a tal ponto intrínseca em Baudelaire que em sua obra, inutilmente, se procura uma descrição dela”. (vide W. Benjamin, op. cit., p. 48)

## ELEGIA NOVA

O horizonte volta a galope  
Curvado sob o martelo.

É noite: e dói.

Esta cidade irregular desfeita,  
Roseiras de peles de homens,  
Torres de suplícios,  
Campos semeados de metralhadoras  
O rendimento dos abismos

O mar perde suas folhas.  
A cruz gerou um universo de cruzes,  
O sol deixou de rir,  
As árvores tomaram luto verde.

Sento-me sozinho com pavor do tempo,  
Procurando decifrar  
A maquinária imóvel das montanhas.

Não há ninguém, e há todos.

E estes mortos do Brasil, da China, da Inglaterra  
Estendidos no meu coração  
(Tambores da eternidade,  
Substância da esperança,  
Ó vida rasgada

Entre dois goles de delírios.)

Morte, apetite de ressurreição, grande insônia.

## MURILOGRAMA A N.S.J.C.

A

Peixe triangular. Pedra angular.

.

Pastor da eternidade. Herói do tempo.

.

Sol cooperativo. Oculto em catacumba.

•

Único ator de mil mãos. Teatro aberto.

•

Eqüipolente a Deus. Filho do homem.

B

Cordeiro de Deus                      icástico  
panifica  
vinifica  
pacifica  
vivifica o mundo ex-mundo.

C

Santíssimo cordeiro  
Alfa e ômega do verbo

Suspendido na tua cruz  
Alta máquina polêmica –

Dá-nos até o fim do fim  
O pão subversivo da paz.

D

Qui tollis:

Roma, 1965

PÓS -POEMA

O anteontem – não do tempo mas de mim –  
Sorri sem jeito  
E fica nos arredores do que vai acontecer  
Como menino que pela primeira vez põe calça comprida.

Não se trata de ilusão, queixa ou lamento,  
Trata-se de substituir o lado pelo centro.

O que é da pedra também pode ser do ar.  
O que é da caveira pertence ao corpo:  
Não se trata de ser ou não ser,  
Trata-se de ser e não ser.

Enfim, murilianamente, trata-se disso: ser e não ser, mas sempre solidariamente em atitude de disposição de minorar o sofrimento do outro. Assim, se trata de entender essa “insatisfeita espiritualidade muriliana” – poetizada mas concretamente ativa – como ferramenta de um processo poético-existencial de epifania pessoal diária que entende essa espiritualidade, reaplicando argumento de José M. Castillo (2012), não como fruto nem da religião como dogma moral, nem de uma assumida postura ascética como maneira de exagerados sacrifícios pessoais, nem de uma virtude dada como meta de santificação a ser alcançada, tão pouco como uma perfeição humana, de toda plenamente inatingível nesta vida, neste planeta. É então assim que, do alto de uma poesia em estado pleno de pânico sacramental, o poeta salta em direção ao espírito de um Deus acolhedor, no entanto, parece... sempre surdamente distante:

#### A DESTRUIÇÃO

Morrerei abominando o mal que cometi  
E sem ânimo para fazer o bem.  
Amo tanto o culpado como o inocente.  
Ó Madalena, tu que dominaste a força da carne,  
Estás mais perto de nós do que a Virgem Maria,  
Isenta, desde a eternidade, da culpa original.  
Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do que pela Graça:  
Pertencemos à numerosa comunidade do desespero  
Que existirá até a consumação do mundo.

#### OS TRÊS CÍRCULOS

Não encontro minha paz na Igreja.  
Tu, monge, não podes me dizer o que o Cristo me dirá:  
Recolheste d’Ele a menor parte.  
E o Seu corpo e o Seu sangue

Não fazem circular a vida no meu corpo e no meu sangue.  
Tu, mulher, criatura limitada como eu,  
Recebes a melhor parte do meu culto.  
Eu te amo pela tua elegância, pela tua mentira, pela tua vida teatral.  
E nem ao menos posso repousar a cabeça na pedra do teu corpo.  
Só tu, demônio, nunca me faltas nem um instante.

## Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento** – fragmentos filosóficos. 2. ed. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Biblioteca Tempo brasileiro – 41. Trad. Heindrun Krieger M. Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, s/d.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**. 3. ed. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: brasiliense, 1994.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **A vanguarda antropofágica** – Ensaio 114. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2019.

CASTILLO, José Maria. **Espiritualidade para insatisfeitos**. Trad. José Bortolini. São Paulo: Paulus, 2012.

CASTILLO, José Maria. **A ética de Cristo**. Trad. Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Loyola, 2010.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIMA, Luiz Costa. Estética do prefácio interessantíssimo. *In* **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LIMA, Luiz Costa. Antropofagia e controle do imaginário e Oswald, poeta. *In* **Pensando nos trópicos** (dispersa demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LIMA, Luiz Costa. (sel.) **A literatura e o leitor** – textos de estética da recepção. Trad. Luiz C. Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LOPES, Edward. **A palavra e os dias** – ensaios sobre a teoria e a prática da literatura. São Paulo: EdUNESP; Campinas, SP: EdUNICAMP, 1993.

MENDES, Murilo. **Poesia liberdade**. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

MENDES, Murilo. **O visionário**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

MENDES, Murilo. **A poesia em pânico**. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1937.

MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo & tradição moderna**. Rio de Janeiro: Forense, 1974.

PICCHIO, Luciana Stegagno (org.). **Murilo Mendes – poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

LEÃO, Gustavo Henrique de Souza. **Entre o etéreo e a matéria: a dialética do visionário na obra poética de Murilo Mendes**. Tese de doutorado, Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, 2018.

NACIF, Késia Brasil Pereira; LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. **A poesia religiosa de Jorge de Lima e de Murilo Mendes – imaginário mitopoético**. Artigo, XV Congresso Internacional da ABRALIC, UERJ, 2017.

SOUZA, Nelson Mello e. **Modernidade – desacertos de um consenso**. Campinas, SP: EdUNICAMP, 1994.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TINOCO, Robson Coelho. **Práticas de leitura produtiva – textos e contextos**. Brasília. EdUnB, 2014.

TINOCO, Robson Coelho. **Leitor real e teoria da recepção – travessias contemporâneas**. Vinhedo, SP: EdUnB; Horizonte, 2010.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

---

Casamento místico e rito de passagem  
nos primeiros livros de Cecília Meireles

Mystical marriage and rite of passage  
in the first books of Cecília Meireles

---

Camila Marchioro

Doutora em Letras pela Universidade Federal  
do Paraná. Professora do Colégio Nossa  
Senhora do Sion, Brasil.  
[camila.marchioro@gmail.com](mailto:camila.marchioro@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-4667-6773>

Recebido em: 15/03/2020

Aceito para publicação em: 25/08/2020



---

## Resumo

Cecília Meireles excluiu de sua *Poesia Completa* os seus primeiros livros. O intervalo de tempo que compreende a publicação de *Baladas para El Rei* e o bem sucedido *Viagem* (1939) deu à luz um corpo poético conhecido pelo público apenas postumamente como *Cânticos*. Nesse artigo, avalia-se a presença de motivos religiosos nos livros excluídos, especificamente o *casamento místico* para, na sequência, reconhecer os elementos principais que fazem de *Cânticos* um “rito de passagem”.

**Palavras-chave:** Cecília Meireles. Misticismo. Religião. Poesia.

---

## Abstract

*Cecília Meireles excluded her first books from her Complete Poetry. The time interval that includes the publication of Baladas para El Rei and the successful Viagem (1939) gave birth to a poetic body known to the public only posthumously as Cânticos. In this article, the presence of religious motifs in the excluded books is evaluated, specifically the mystical marriage, in order to recognize the key elements that make Cânticos a “rite of passage”.*

**Keywords:** Cecília Meireles. Misticismo. Religião. Poesia.

## Introdução

A fim de melhor conduzir a análise que se seguirá, convém definir o que se compreende por misticismo e como a poesia de Cecília Meireles se enquadraria nesse escopo. A poeta interessou-se pelas mais diversas correntes filosóficas e religiosas cujas vertentes místicas são salientes. É possível interpretar os poemas de Cecília Meireles sob o viés do misticismo principalmente no que diz respeito aos poemas da primeira fase (conforme será demonstrado na sequência), pois em seus primeiros livros há uma separação entre o mundo do eu lírico e o mundo do Absoluto (representado por El-Rei, Eleito e Tu) gerando uma ideia de mistério a ser desvelado.

Percebe-se, portanto, um desejo de encontro com algo que seria absoluto, mais abrangente que a figura do Deus cristão. Essa separação inicial dará espaço a uma nova conceptualização a partir do livro *Viagem* (1939) e tem como centro de criação o livro póstumo *Cânticos*.

O conceito de Absoluto enquanto a realidade que gera tudo e tudo contém vem, no Ocidente, de uma possibilidade interpretativa de Platão que obtém seus ecos nos místicos da Idade Média. É dessa mesma interpretação não-dual, ou seja, que não faz distinção entre essência e aparência, que partilha o neoplatônico Plotino (205–270 d.C.). Porfírio (232–304 d.C.) foi quem editou nas *Enéadas* os tratados de Plotino. O princípio filosófico de Plotino é o de que todas as coisas procedem de e convergem para uma realidade primordial, que denomina como *Uno*, sendo mais perfeita a vida mais próxima da unidade. Surge dessa unidade o intelecto e, do intelecto, a alma e a matéria, constituindo o que é múltiplo. Para Plotino, o *Uno* é simples (não composto), ao mesmo tempo em que é a causa da existência das coisas compostas, múltiplas. A fim de explicitar melhor, seguem dois trechos das *Enéadas*:

É pelo *Uno* que todos os seres são seres: tanto os seres que são seres no sentido primeiro do termo, quanto tudo o que se diz fazer parte dos seres

(...). O que então poderia realmente ser senão o *Uno*, se é verdade que, privados do *Uno* que é seu predicado, tais seres deixam de sê-lo? Pois não há exército se ele não for *Uno*, não há coro nem rebanho se não forem *Unos*. (PLOTINO, 2002, p. 121).

Pois bem, o que é então o *Uno*, e que natureza ele pode ter? Podemos dizer que não é fácil falar a respeito disso, o que não é nada surpreendente, pois também não é fácil dizer o que é o Ser e o que é a Forma ideal. (...). Mas, quando a alma quer ver apenas por si mesma, e se recolhe na unidade, e é uma por estar unida a ele, não acredita possuir aquilo que busca, pois nesse momento não se diferencia do objeto de sua contemplação. E, no entanto, quem quiser filosofar a respeito do *Uno* deve fazer exatamente isso. (PLOTINO, 2002, p. 124).

Para Plotino, todas as coisas anseiam a contemplação. A natureza existe para contemplar o *Uno* e as coisas são para contemplar e contemplam porque são. O que se chama natureza, logo, é uma alma “produto de uma alma anterior mais poderosa, possuidora em si mesma de uma contemplação serena” (*Enéada* III). Em Plotino, o *Uno* é sem forma e sem limites, por isso é impossível apreendê-lo e quando se é *Uno* (no momento exato do recolhimento da alma na unidade) não há diferenciação entre a alma e seu objeto de contemplação, pois se tornam o mesmo. Nesse sentido, filosofar sobre o *Uno*, por mais contraditório que possa parecer, é justamente não diferenciar-se dele.

Plotino é importante principalmente porque influenciou os místicos cristãos da Idade Média e os poetas ingleses da virada do séc. XIX para o XX. Cecília Meireles teve particular interesse por essas duas épocas, trazendo da Idade Média algumas formas para a sua poesia. Com relação à virada do século, chegou a estudar inglês a fim de compreender esses poetas, aos quais faz várias referências especialmente em cartas e crônicas. Plotino tornou-se um nome bastante comum para o círculo de Rilke, Yeats e Ezra Pound e, não por acaso, esses poetas foram popularmente, em alguns momentos, chamados de místicos.

Nas análises da obra de Cecília Meireles feitas pelos mais renomados críticos, não é rara a presença dos termos “mística” e “misticismo”. Sendo assim, vale tentar entender por quais motivos os críticos conceberam a poesia de Cecília Meireles como mística.

A palavra *misticismo* e o conceito de *místico* assumiram os mais variados contornos no decorrer da história da humanidade. O termo sofreu muitas deturpações ao longo dos séculos e atualmente assumiu significados ingênuos que denotam uma espécie de fanatismo ou irracionalidade. Dizer que alguém é místico é quase o mesmo que chama-lo de louco. Segundo Bernardo Lins Brandão, em “Só em Direção ao Só: Considerações Sobre a Mística de Plotino” (2007), foi com base nessa acepção de mística que alguns autores consideraram as experiências de Plotino como produtos da imaginação exaltada de um doente, ou então, alucinações de um usuário de ópio. Isso é o que não queremos que venha a ocorrer com Cecília Meireles.

Não se pode falar de mística em sua acepção original, pois o termo, advindo do grego *mustikós*, significava mistérios, em especial relacionava-se aos “mistérios de Elêusis” – que eram ritos anuais de iniciação ao culto das deusas Deméter e Perséfone (BRANDÃO, 2007, p. 152). Foi Pseudo-Dionísio Areopagita quem modificou o significado do termo. A nova acepção foi fixada na Idade Média e consagrada pelos místicos cristãos posteriores. Seu *Tratado da Teologia Mística* foi um dos escritos mais lidos da Idade Média. Durante cinco séculos (do século XIII ao XVIII) o tratado teria sido a referência dominante na literatura teológica latina. Esse mesmo período concentrou uma série de autores que, escrevendo com as palavras e a cultura de seu tempo, deixaram obras que hoje são consideradas entre os principais escritos místicos (como as do teólogo alemão Meister Eckhart, 1260–1327, e do polímata sueco Emanuel Swedenborg, 1688–1772), ainda que não tenham, eles mesmos, utilizado o termo. Pode-se dizer, a partir das comparações entre religiões e filosofias, que entende-se como mística a busca da comunhão com o Absoluto, através da comunhão direta, intuição, instinto ou insight. Ou seja, diz respeito

a uma forma, de natureza religiosa ou religioso-filosófica, que se dá de modo supra-racional. Bernardo Brandão utiliza como definição para a mística em Plotino aquela feita por Henrique Cláudio de Lima Vaz:

Com efeito, o sentido original, e que vigorou por longo tempo, do termo *mística* e de seus derivados diz respeito a uma forma superior de experiência, de natureza religiosa, ou religioso-filosófica (Plotino), que se desenrola normalmente num plano transracional – não aquém, mas além da razão –, mas, por outro lado, mobiliza as mais poderosas energias psíquicas do indivíduo. Orientadas pela intencionalidade própria dessa original experiência que aponta para uma realidade transcendente, essas energias elevam o ser humano às mais altas formas de conhecimento e de amor que lhe é dado alcançar nessa vida. (VAZ, H. Apud BRANDÃO, 2007, p. 153).

O termo “realidade transcendente” pode vir a causar enganos, dado o que se vem tentando formular aqui para as análises da poesia cecilianiana. Esse termo pode sugerir a ideia da existência de um mundo separado e nos impediria de usá-lo para demonstrar alguns aspectos da poesia de Cecília Meireles que acontecem a partir de *Cânticos*. O que está presente na definição de mística no trecho acima é a ideia de *experiência mística*. Não se usará aqui o termo *experiência mística* para Cecília Meireles (apenas *mística*).

Definimos, portanto, misticismo/mística como sendo a busca da comunhão com o *Uno*, nos termos de Plotino, ou Absoluto (verdade espiritual) – em termos da própria Cecília Meireles, como se vê no poema “Mar Absoluto” – através da comunhão direta, intuição, instinto ou insight. Essa definição foi feita a partir de estudos comparativos e de releituras de definições correntemente aceitas em meios de discussão sobre o assunto. O fato é que não apenas estudiosos da mística e de místicos utilizam o conceito. O termo é bastante amplo e, por isso mesmo, pode ser encontrado nas mais variadas instâncias do saber. Afinal, quando algo ou alguém pode ser considerado místico? Restringir a definição, portanto, ajuda a analisar a poesia de Cecília Meireles e mostra a pertinência de tentar compreender o que a crítica chamou de “mística” em sua obra.

## 1. Misticismo em Cecília Meireles

Sobre o poema “Noturno de Amor”, do livro *Nunca Mais... e Poema dos Poemas*, Leodegário A. de Azevedo Filho diz: “Poesia aérea e vaga, lânguida e fluida, numa atmosfera intimista de penumbra, perdida no sonho... ao mesmo tempo mística e sensual (...)” (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 26). Leodegário não se preocupou em definir o termo “mística”, provavelmente contando com o senso comum, esperando que o leitor compartilhasse da mesma ideia sobre o assunto. A respeito do livro *Baladas para El-Rei*, o crítico afirma: “Misticismo, solidão, penumbra, melancolia, tristeza, abstração, consciência e temor da fugacidade do tempo, o sonho... tudo isso caracteriza a temática das Baladas.” (Idem, p. 30). Bastante sensível à manifestação poética de Cecília Meireles, o crítico foi um dos que mais se aprofundou em sua obra e deixou um belo legado acerca dos escritos da autora. Sem preocupar-se em definir os termos e sem traçar paralelos explícitos entre os poemas de Cecília Meireles, a filosofia e a mística, Leodegário apontou o caminho, vislumbrou em meio às nuvens de uma poesia bastante imprecisa aquilo que era a sua consistência: filosofia e mística, decorrentes daí as demais temáticas também apontadas por ele, a saber: fugacidade do tempo e renúncia. Nas análises de livros mais maduros da autora, sublinhou uma recorrente busca pelo “mistério”, ou “mistérios da vida”, que não deixam de estar relacionados à ideia de “mística”.

Outro que também não deixou de mencionar o termo “mística” para adjetivar a poesia da autora foi Darcy Damasceno. O crítico também cita os temas da renúncia e desilusão, mas os vê, em alguns livros, como traços de uma influência simbolista/decadentista.

Além de Leodegário e de Darcy Damasceno, também Eliane Zagury e Leila Gouvêa atentaram para o caráter místico da poesia ceciliana, usando para as análises a interpretação de Platão. Leila Gouvêa ainda aprofundou-se na tentativa de explicar o

“Lirismo Puro” de Cecília Meireles. Outros críticos, como Dilip Loundo, debruçaram-se sobre a presença da Índia e das correntes de pensamento indianas na poesia da autora, o que não deixa de estar relacionado à mística.

Por tudo isso, pode-se afirmar que a poesia de Cecília Meireles contém algo de místico; entretanto, o que isso significa? O que é necessário para que uma poesia venha a ser considerada mística? Vejamos, para tanto, o que é um místico e como ele manifesta a sua busca pelo Absoluto. Evelyn Underhill<sup>1</sup>, em *Mysticism* (1911), afirma:

Os ramos mais desenvolvidos da família humana têm em comum uma característica peculiar. Eles tendem a produzir — esporadicamente, é verdade, e muitas vezes em circunstâncias externas adversas — um tipo curioso e definido de personalidade; um tipo que se recusa a estar satisfeito com o que outros homens chamam de experiência, e é inclinado, nas palavras de seus inimigos, a “negar o mundo, a fim de encontrar a realidade”. Sua única paixão parece ser a acusação de uma certa busca espiritual e intangível: a constatação de uma “saída” ou de um “caminho de volta” a um estado desejável somente no qual eles podem satisfazer seu desejo por uma verdade absoluta (UNDERHILL, 1911, p. 10. Tradução própria).

Segundo Underhill, essa busca, para eles, constitui todo o sentido da vida. Eles fazem para si, sem sacrifícios e esforços, o que parece enorme para outros homens. Qualquer que seja o período em que tenham surgido os místicos, seus objetivos, doutrinas e métodos têm sido substancialmente os mesmos. Pode-se definir, então, que um místico expressar-se-á, independentemente da época, mais ou menos do mesmo modo. É por isso que se pode chegar a um consenso acerca do que se pode entender por “expressão da mística”.

Para Evelyn Underhill, a história espiritual do homem revela duas atitudes distintas e fundamentais para chegar ao Absoluto e dois métodos pelos quais se tem procurado entrar em contato com ele: o caminho da magia e o misticismo. Embora, em suas formas extremas, esses métodos sejam contrastantes, suas fronteiras estão longe de ser claramente definidas (Idem, p. 69). Pode-se dizer que Cecília Meireles utiliza-se dos dois em sua poesia: o místico e o mágico, em que há o diálogo com a alquimia (mais trabalhado

pela poeta em sua obra tardia, a partir dos anos 60, como no livro *Metal Rosicler*, por exemplo, e em *O Estudante Empírico*).

O misticismo não tem nada que ver com atividades “supra sensoriais”, embora muitos, erroneamente, façam essa associação. O misticismo implica no abandono da individualidade (UNDERHILL, 1911, p. 70). É essencialmente um movimento do mais íntimo e pessoal do ser, buscando ultrapassar as limitações individuais e render-se ao Absoluto, pois nenhum ganho pessoal pode satisfazê-lo mais que essa união. Nas palavras de Underhill: “O místico é ‘apaixonado pelo Absoluto’, não de qualquer maneira ociosa ou sentimental, mas nesse sentido vital em que se coloca a todo custo e, através de todos os perigos, em direção à união com o objeto amado” (p. 70. Tradução própria). Assim, para Underhill, o misticismo na arte não pode existir sem essa emoção apaixonada.

## 2. Sobre uma poesia mística

Essa paixão pode ser vista de dois modos em Cecília Meireles: o primeiro é o casamento místico, presente em seus primeiros livros, o segundo, é a recordação apaixonada do momento em que a união com o Absoluto foi possível. Para comparar, vejamos em *Poema dos Poemas* e *Viagem*, respectivamente:

### **Poema da ansiedade**

Quando não pensava em Ti,  
Os meus pés corriam ligeiros pela relva,  
(...)  
E agora,  
Ó Eleito,  
O meu passo demora,  
Esperando pelos meus olhos,  
Que procuram a tua sombra...  
(MEIRELES, 2001, p. 57).



**Som**

(...)Deixa-me ainda  
pensar que voltas  
alma divina  
coisa remota!  
Tudo era tudo  
quando eras minha  
e eu era tua  
alma divina  
(MEIRELES, 2001, p. 256).

Os dois poemas, de fases diferentes (o primeiro ainda da juventude e, o segundo, do livro que a consagrou na literatura brasileira), demonstram essa emoção apaixonada. Seria isso misticismo em poesia? Já vimos que se refere à busca pela união com o Absoluto, mas por quais modos se dá essa busca? E como falar poeticamente do Absoluto?

Embora a crítica não tenha definido precisamente o termo e não se saiba exatamente o que Leodegário de Azevedo Filho, Darcy Damasceno e Eliane Zagury (para citar alguns) pensaram ao empregar o termo “mística” para caracterizar a poesia de Cecília, pode-se vislumbrar que provavelmente os críticos, com toda a sua sensibilidade, referiram-se, justamente, a essa união e à vontade de união demonstrada pelo eu lírico. Assim, abriram o caminho para que novos e mais profundos diálogos pudessem ser feitos.

Para Underhill, o artista pode cruzar os limites entre o tempo comum e o sagrado em seus breves momentos de criação, mas ele não fica por lá, há uma grande diferença entre o artista e a dedicação de um monge, por exemplo. O artista retorna para o tempo comum, trazendo suas notícias. Assim, Cecília Meireles é o artista que, tendo consciência do Absoluto, volta e nos conta a notícia por meio de sua poesia, por meio de seu eu lírico. Nem Cecília Meireles, nem seu eu lírico permanecem o tempo todo na parte mais essencial da vida. O eu lírico de Cecília Meireles, sob esse aspecto, representa essa possibilidade de união com Absoluto. Pode-se aproximar essa tentativa de união daquela exposta por

Plotino, no sentido em que ocorre uma identificação com o *Uno*/Absoluto e, desse modo, uma compreensão total do mundo inteligível:

Conhecemos a totalidade das formas inteligíveis, o Intelecto Total, como a nós mesmos, porque nos tornamos semelhantes a ele e a ele nos unimos. Como diz Plotino em IV, 7, “intuindo o eterno com o eterno, também nos tornamos um mundo inteligível e luminoso”. (BRANDÃO, 2007, p. 155).

No conhecimento da possibilidade de chegar a este estado é que se dá a poesia de Cecília, especialmente o ato de cantar (poesia), bem como os atos de contar, compartilhar e equilibrar-se entre o comum e o sagrado. Uma vez que a voz do eu lírico ceciliano não é a voz de um místico, como São João da Cruz, mas se coloca como a voz do artista, do poeta que canta, temos que o eu lírico é ao mesmo tempo equilibrista e meio entre o Absoluto e a vida comum. Por tudo isso, a tarefa do poeta é a de ser como um profeta.

Nesse sentido, Cecília Meireles tinha o que se pode chamar de uma “tendência mística”. É isso que a fez debruçar-se sobre a Idade Média, época em que o misticismo não era tido como excentricidade de poucos, buscando nesse momento histórico inspiração para a perfeição dos ritmos e da forma de sua poesia, consciente do que esta harmonia de conteúdo, ritmo e forma é capaz de representar. Sobre isso, Manuel Bandeira, em *Apresentação da Poesia Brasileira*, nota que Cecília Meireles estava sempre empenhada em atingir a perfeição e Miguel Sanches Neto afirma que esta perfeição era buscada não apenas no plano estético, mas também espiritual, pois para Cecília ambos são indissociáveis (SANCHES NETO, 2001, p. XXV).

É nesse ponto que o simbolismo se torna um recurso poderoso de sua poesia. Um dos modos de falar poeticamente do Absoluto (além do casamento místico) é utilizando-se de símbolos. A referência ao Absoluto, na poesia de Cecília Meireles, ocorre também pela saudade. Esse modo é predominante no início de sua expressão poética, dando lugar, na fase madura, a uma intensa procura pelo Absoluto nos elementos do mundo do próprio eu lírico. A predominância mística exige que o referente dos símbolos utilizados na poesia

de Cecília Meireles esteja nas religiões e filosofias. É tendo em vista essa possibilidade do símbolo que Evelyn Underhill dedica um capítulo de seu livro a “Misticismo e Simbolismo”:

Graças ao imaginário espacial inseparável do pensamento e expressão humana, nenhuma descrição de experiência espiritual direta é possível para o homem. Esta deve ser sempre simbólica, alusiva, oblíqua: sempre sugerindo, mas nunca dizendo a verdade. A respeito disso, não há muito a escolher entre a linguagem fluída e artística da visão e a tencionalidade árida da filosofia. Porém, num outro aspecto, há muito a se ganhar na escolha de uma em detrimento da outra: e aqui o visionário, não o filósofo, recebe o mérito. (UNDERHILL, 1911, p. 119–120. Tradução própria).

As linguagens possíveis para falar do Absoluto, segundo Underhill, são duas: a filosofia e a arte. A linguagem artística (não só a poesia, mas a pintura, música e outras artes) é simbólica, alusiva e oblíqua: sempre sugerindo, mas nunca sendo direta (a obscuridade da poesia de Cecília Meireles pode estar relacionada, justamente, com o uso de uma linguagem oblíqua que provém da tentativa de falar do Absoluto sem ser explícita), já a linguagem filosófica é árida e técnica. Sendo assim, podendo escolher entre as duas, o artista sai em vantagem, uma vez que a sugestibilidade do símbolo é mais capaz de provocar emoção naqueles a quem se dirige o artista, o que torna a sua linguagem mais verdadeira e eficaz na comunicação a fim de falar do Absoluto em relação à filosofia (UNDERHILL, 1911, p. 120).

Um bom simbolismo, segundo Underhill, será mais do que mero diagrama ou mera alegoria: deve usar ao máximo os recursos da beleza e da paixão, trazer com ele sugestões de mistério e maravilha, enfeitiçar com períodos de sonho a mente a que se destina. Seu apelo não será para o cérebro inteligente, mas para o desejoso coração, o sentimento intuitivo do homem (Idem, *ibidem*). Evelyn Underhill considera, em especial, três grandes modos de representar a busca pelo Absoluto: o peregrino, o lugar ideal e o casamento místico.

Em Cecília Meireles, temos alguns exemplos do primeiro desses modos de representação:

### **Herança**

Eu vim de infinitos caminhos,  
e os meus sonhos choeram lúcido pranto pelo chão(...)  
(MEIRELES, 2001, p. 235)

### **Tentativa**

Andei pelo mundo no meio dos homens:  
uns compravam joias, outros compravam pão (...)  
Se não vou ser santa, Calado, Calado,  
os sonhos dos outros por que não me dão?  
Calado, Calado, perderam meus dias?  
ou gastei-os todos, só por distração?  
Não sou dos que levam: sou coisa levada...  
(...)  
(MEIRELES, 2001, p. 307).

### **Regresso**

(...) (Eu andava batalhando...  
– ai! como andei batalhando...  
com mortos e vivos,  
campo!)  
Levai-me a esses longes verdes,  
cavalos do vento!  
Pois o tempo está chorando  
por não ver colhido  
meu contentamento.  
(MEIRELES, 2001, p. 333).

### **Canção do caminho**

Por aqui vou sem programa,  
sem rumo,  
sem nenhum itinerário.  
(MEIRELES, 2001, p. 342)

Como vemos, os exemplos acima são de *Viagem* (os dois primeiros) e *Vaga Música* (os dois últimos). Nesses casos, o eu lírico peregrina em direção ao desconhecido, ao mistério da vida e da morte. Seus livros nos dão muitos indícios desse modo de representação. *Viagem* já o indica no título. Em *Mar Absoluto e Outros Poemas*, a capa da

primeira edição traz um barco, o que também remete a uma viagem. E *Vaga Música* apresenta a temática do peregrino como um dos temas centrais.

O segundo modo de representação da busca pelo Absoluto citado por Underhill é a existência de um “lar perdido”, um “país melhor”, um Eldorado, um Sarras, a Sion Celestial. Este tipo de simbolismo ocorre de modos diferentes em Cecília Meireles. Nos primeiros livros, o eu lírico busca pertencer ao mundo idealizado do Absoluto (representado pelo termo “Eleito” e pelo uso da segunda pessoa do singular), vejamos em *Poema dos Poemas*:

**Poema da Fascinação**

(...)O teu vulto  
Lá em cima  
É um palácio branco, a atrair-me...  
Quando chegarei,  
Ó Eleito,  
Diante de Ti?  
(MEIRELES, 2001, p. 56).

**Poema da Grande Alegria**

Era num lugar tão longe  
Que nem parecia neste mundo...  
Num lugar sem horizontes,  
(MEIRELES, 2001, p. 58).

O terceiro modo citado por Underhill é o desejo de coração para coração, da alma para seu companheiro perfeito, o que faz dele um amante. É também o desejo de pureza interior e da perfeição, o que faz dele um asceta e, em última instância, um santo. Ao terceiro modo dedica-se, adiante, uma seção.

### 3. O casamento místico

*Espectros*, primeiro livro de Cecília Meireles, data de 1919. Os seguintes saíram em 1923 e 1925, sendo *Nunca Mais* e *Poema dos Poemas* e *Baladas para El Rei*,

respectivamente. Todavia, esses livros foram excluídos pela autora quando da primeira versão de sua *Poesia Completa*. É então com *Viagem* (1939) que ocorre sua grande estreia no cenário literário nacional (recebendo o primeiro prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras).

Darcy Damasceno em *Cecília Meireles: O Mundo Contemplado* (1967) percebe que *Nunca Mais... e Poema dos Poemas* traz forte influência de simbolistas como Verlaine e Rabindranath Tagore. Alguns críticos como Dilip Loundo, Ruth Vilela Cavalieri e Ana Maria Lisboa de Mello leram estes conceitos à luz da mística oriental, em especial sob a ótica do Budismo e Hinduísmo. Tanto Leodegário A. de Azevedo quanto Damasceno sugerem uma inspiração transcendente em *Nunca Mais... e Poema dos Poemas* bem como um certo ar simbolista, que é bem analisado por Leodegário de Azevedo em *Poesia e Estilo de Cecília Meireles* (1970), tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo. Leila V.B Gouvêa foi mais a fundo em sua análise dos três primeiros livros. A autora percebe que alguns símbolos de maturidade já aparecem nas primeiras manifestações poéticas de Cecília Meireles, além de uma evidente ressonância simbolista que vai para além do decadentismo português e brasileiro:

A opção pela renúncia como saída aos embates terrenos ressoará Cruz e Sousa, além dos ideais orientalistas já mencionados. Ecos de Antonio Nobre, e mesmo de Antero, também foram detectados por mais de um crítico. Há referência explícita (e algumas implícitas) a Verlaine, cuja poesia Cecília Meireles glosa mais de uma vez (no soneto “A Chuva Chove” e “Agitato”) –, e a quem viria a dedicar uma póstuma “serenata” datada de 1944, apesar de haver reconhecido seu posterior distanciamento do autor de *Romances sans Paroles*. (GOUVÊA, 2008, p. 34).

Com base nos diálogos mapeados pela crítica e dada a proximidade temática de *Baladas para El-Rei* e *Nunca Mais... e Poema dos Poemas* faz-se agora uma análise mais minuciosa de alguns poemas deste último livro a fim de tentar explicar os motivos de os primeiros livros não terem sido considerados pela própria autora como parte de sua obra.

A explicação de Leila Gouvêa para a exclusão desses livros é o fato de esses primeiros poemas não fazerem parte da identidade poética e estilística alcançada pela autora em sua maturidade (GOUVÊA, 2008, p. 26). Portanto, convém analisar o que eles têm de diferente da sua produção posterior, uma vez que a crítica é unânime em dizer que os temas se mantiveram. Resta verificar como a apresentação desses temas se dava antes da sua fase madura.

Segundo Miguel Sanches Neto em “Cecília Meireles e o Tempo Inteiro”, 2001, a autora foi, desde a infância, marcada por uma sensação de deslocamento e orfandade. Esse sentimento contribuiu para a configuração de uma obra que recusa a identificação pacífica com o imediato ao mesmo tempo em que promove a reunificação, pela palavra, de tempo e espaços, criando uma mitopoética que garante uma temporalidade livre das amarras cronológicas (SANCHES NETO, 2001, p. XXII).

Sanches Neto credita à orfandade de Cecília Meireles a sua relação poética com a morte e a própria autora, em depoimento, afirma que tal intimidade com a morte a fez aprender as relações entre o efêmero e o eterno. Tais aspectos influenciaram nas suas escolhas filosófico-religiosas, que também apresentam uma visão mítica da morte, a vida do corpo humano como efêmera ao mesmo tempo em que todos aparecem como parte da mesma essência eterna.

Para o crítico, no mesmo ensaio, os primeiros livros da autora apresentam forte presença do imaginário simbolista. A isso acrescento que também trazem de modo bastante explícito a ideia da erradicação dos desejos e do fim de todo o sofrimento; elementos pertencentes às filosofias orientais.

Todavia, apesar de demonstrarem a vontade de dissolução, isso não se efetiva. Tanto em *Baladas para El-Rei* quanto em *Nunca Mais...*, deparamo-nos com um eu lírico agonizante e sofredor, que busca a todo o custo a união com o Absoluto por meio de um casamento místico. Há, não obstante, em *Nunca Mais... e Poema dos Poemas* uma

constante busca pela morte (metafórica), como um dos meios de se estar próximo desse amado:

**À hora em que os cisnes cantam**

(...)Nem palavras. Nem choro. A mudez. Pensativas  
abstrações. Vão temor de saber. Lento, lento  
volver de olhos, em torno, augurais e espectrais...  
Todas as negações. Todas as negativas.  
Ódio? Amor? Ele? Tu? Sim? Não? Riso? Lamento?  
- Nenhum mais. Ninguém mais. Nada mais. Nunca mais...  
(MEIRELES, 2001, p. 34).

Ao intitular seu poema de “À hora em que os cisnes cantam”, a poeta faz referência (dada toda a tradição do símbolo) a um canto de sofrimento e tristeza. O mesmo ocorre em “Beatitude”, quando nas primeiras estrofes o eu lírico se diz com o coração cortado em chagas e “a alma votada ao sofrimento”, tendo a renúncia como única saída.

No poema acima, salienta-se o silêncio da morte em oposição ao canto do cisne. Este silêncio remete à renúncia e a um fim, ainda que por força da vida, de todos os sofrimentos, pois se chega ao ponto em que nem mesmo o lamento tem lugar.

*Nunca Mais...e Poema dos Poemas* (1923) traz uma atmosfera de renúncia que pode ser entendida como o caminho para um sujeito que se depara com o sofrimento a que está fadada sua existência. Renunciar, portanto, não parece ser uma opção, mas a única saída para esse eu lírico. Sob esse aspecto, apesar das referências às filosofias orientais que pregam a renúncia dos frutos das ações e também o desapego aos bens materiais como forma de libertação, esse livro de Cecília Meireles mostra a renúncia como a última coisa à qual se pode agarrar um eu lírico desiludido – não por opção filosófica, mas pela crueldade da própria vida. Nesse sentido, não há cura para o sofrimento do eu lírico desses primeiros escritos.

Para Sanches Neto, o livro deve ser pensado justamente pela afirmação de uma atmosfera outonal, em que o eu se sente reduzido à condição fugaz, sem lugar na história



e no mundo físico, havendo uma desmaterialização de um eu lírico que vaga nas dimensões do espírito em busca de grandezas metafísicas (SANCHES NETO, 2001, p. XXVIII). Nos versos de *Nunca Mais...*, o eu lírico agoniza, pensa estar morto e jamais alcança a paz espiritual suprema:

**Panoramas do além**

(...) Silêncio. Eternidade. Segredo.  
Onde, as almas irmãs? Onde, Deus? Que degredo!  
Ninguém...O ermo atrás do ermo – é a paisagem daqui  
Tudo opaco...E sem luz... E sem treva... O ar absorto...  
Tudo em paz...Tudo só...Tudo irreal...Tudo morto...  
Por que foi que eu morri? Quando foi que eu morri?  
(MEIRELES, 2001, p. 49).

Esses trechos finais do poema demonstram, de certo modo, o lugar incerto no qual se põe o eu lírico da parte intitulada *Nunca Mais...* Não há luz, bem como não há treva, a eternidade é morta. São imagens paradoxais que transmitem angústia e incerteza. Decorre daí uma poesia que pode ser adjetivada como cinza, porque é uma grande mistura de sensações alegres e tristes que transportam o leitor para um não-lugar incômodo. O eu lírico ora se vê morto, de existência acabada, ora busca a eternidade no meio do divino. É uma poesia que transmite um ar de certa sonolência, cantada por um eu que está “meio dormindo, meio acordado”, “meio morto, meio vivo”, as reticências reiteram esse estado de torpor:

**Dança bárbara**

Intuições de metempsicose  
Na rudeza do fetichismo...  
Embriaguez da primeira hipnose  
Mãe do sonambulismo...  
Volúpia da clarividência  
Antegoço do misticismo  
(MEIRELES, 2001, p. 47).

Os versos demonstram certa presença de Augusto dos Anjos e trazem também a morbidez típica da lírica do poeta simbolista. Há ares de melancolia que remetem ao decadentismo. O eu lírico ceciliano mostra-se sofredor, ainda que de “olhos mansos e lábios mudos” (em “Sob a tua serenidade”). Ao ler, no último poema desse livro, (“A inominável”) no verso final: “Silêncio! Divindade! Iniciação” a possibilidade de entender a morte como metáfora para o desligamento do mundo material se reitera e, a partir daí, inicia-se a busca pelo Absoluto por meio da renúncia.

Se o eu lírico desses poemas tinha como intuito a paz suprema, pode-se entender um dos motivos que levaram Cecília Meireles a excluir o livro de sua *Poesia Completa*: não há uma total renúncia ao gozo dos sentidos, pois o eu lírico parece acreditar que sofrer em silêncio e aceitar a sua condição seriam o suficiente para chegar ao Absoluto.

Há, portanto, como já dito, uma morte que não se efetiva em *Nunca Mais...*, pois o eu lírico, apesar de tentar, não morre para o mundo material e passa o livro inteiro agonizando, tentando a renúncia. Esta tentativa de renúncia aparece posteriormente de modo diverso na sua poesia madura. Em *Nunca Mais...* é forte a presença de uma desilusão em relação a tudo e de uma desistência do mundo em busca de abrigo num tempo para além do presente.

Os poemas de *Nunca Mais...* são explícitos, dificultando uma análise que diga mais que o próprio poema. As referências à desilusão, desapego e renúncia são diretas: “Tudo — porque nasci desiludida”, (“Sob a tua serenidade”), “Empresto ao mundo outra aparência/ E às palavras outra pronúncia,/ Na suprema benevolência// De quem nasceu para a Renúncia!...” (“— Beatitude”). Os termos chave aparecem já no título, como em “Canção desilusória” e, no mesmo poema, temos:

Já não se pode mais chorar!  
É o Destino... o Alfa-Ômega... a Sorte...  
É melhor não pensar na morte

Ao sentir a vida passar...  
É o Destino... o Alfa-Ômega... a Sorte...  
E só nos resta renunciar!...  
(MEIRELES, 2001, p. 38)

Aqui, o eu lírico entende que não há nada que possa ser feito para evitar a morte nem para mudar o ciclo da vida, que lhe parece um fardo: “O encantamento está perdido.../Tudo são frases sem sentido.../ e palavras dispersas no ar...”, chegando ao ponto de concluir que não se pode mais amar, sendo tomado, devido a isso, por uma imensa melancolia e saudade. É como se a verdade trouxesse o fardo do vazio eterno de uma “interminável miséria”. A escolha do título *Nunca Mais... e Poema dos Poemas* remete ao desapego (nunca mais) e ao livro sagrado *Cântico dos Cânticos*, que pela elegância literária deve ser posto entre as mais preciosas páginas da poesia hebraica.

Outro poeta que dialogou com o mesmo livro bíblico foi o místico São João da Cruz, em *Cântico Espiritual*. Em seu cântico, há o diálogo da amada que sofre à procura de seu amado. São João da Cruz traduz o amor de Deus por seu povo em amor carnal, criando a ideia de *casamento místico*. A mística, a busca e comunhão com o Absoluto (que nesse caso é Deus), aqui se dá por meio desse casamento. Nesse sentido, o eu lírico se dirige ao Deus como uma esposa ao seu amado e a comunhão desse amor se efetiva em metáforas que remetem à união carnal. Outro poeta que se dirigiu ao Absoluto como uma espécie de amado foi o indiano Tagore.

A mística desses dois livros (*Nunca Mais... e Poema dos Poemas* e *Baladas para El-Rei*) em comparação com a temática e a mística do *Cântico dos Cânticos* (livro da tradição hebraica) e de *Cântico Espiritual*, de São João da Cruz, demonstra o desejo pelo Absoluto (Deus) por meio da ideia de casamento místico. Essa questão tornou-se intrigante para a crítica, uma vez que houve certa dificuldade em entender se nos livros da primeira fase de Cecília Meireles havia uma conversa do eu lírico com o Absoluto ou com um amado. Leila Gouvêa afirma acerca disso:

É possível que a jovem tenha de fato se inspirado também na lírica de San Juan de la Cruz, que retoma a teoria platônica da elevação do amador a “um grau superior de perfeição”, encontrada em Petrarca na imagem da fusão do amante na amada – e que ressoaria em clássicos ou maneiristas como Camões e John Donne. (GOUVÊA, 2008, p. 41).

Camões tem em sua obra presenças neoplatônicas oriundas de suas leituras de Petrarca e John Donne, foi um poeta considerado místico, assim como São João da Cruz. A afirmação de Leila Gouvêa, portanto, é bastante pertinente. O amado, no caso de Cecília Meireles, pode ser lido também como Deus. O casamento místico é um dos modos de falar da união com o Absoluto. Nesse sentido, resolve-se o impasse: o diálogo é tanto com o amado quanto com o Absoluto, uma vez se dá dirigindo-se a Deus como a um amado. A questão do platonismo, colocada por Leila Gouvêa, é importante, mas não foi aprofundada.

A mística cristã da Idade Média (dada influência da filosofia aristotélica), em muitos casos, fará essa separação entre o mundo real e ideal. O casamento místico elevaria o amador ao grau de perfeição do amado, ou seja, torná-los-ia um só corpo, *Unos*. Isso se revela no seguinte poema:

**Poema da grande alegria**

Olhavas-me tanto  
E estavas tão perto de mim  
Que, no meu êxtase,  
Nem sabia qual fosse  
Cada um de nós(...)  
(MEIRELES, 2001, p. 59).

Em *Poema dos Poemas* é interessante notar que os versos são de métrica bem variada e quase todos os poemas são cíclicos, isto é, começam e terminam com o mesmo conjunto de versos, além de, na sua maioria, serem compostos de uma única e longa estrofe. Os dois excertos acima demonstram, primeiro, o desejo de casamento e, segundo, a própria união em si. Esse amado, representado por Eleito e por Ti/Tu não pertence ao mesmo mundo do eu lírico e, portanto, ocorre o desejo ou necessidade de morte. A morte, grafada com maiúscula e com possibilidade de existência após sua ocorrência (“Antes e

depois da Morte”), reitera uma ideia metafórica. Entretanto, tudo termina num sofrimento amargo e sufocante do eu lírico, em *Poema dos Poemas* lemos:

**Lá, onde Tu moras**  
Deve ser um país tão luminoso  
Que, de olhos extintos,  
Se possa ver...  
(...)Dize-me que me deixarás ficar  
Lá, onde Tu moras,  
Nesse país tão luminoso  
Que, de olhos extintos,  
Se possa ver...  
(MEIRELES, 2001, p. 60).

No primeiro trecho há a tristeza de não encontrar o amado que tanto se busca. No segundo, aparece a dualidade: o mundo do eu lírico não seria o mesmo onde mora o amado. O lugar do amado é onde se pode chegar (ver) “de olhos extintos”, mais uma referência à morte. Como o próprio poema demonstra, a chegada ao “país tão luminoso” não se efetiva, muito provavelmente porque o amante “não extinguiu seus olhos ainda”, e não os extinguirá durante todo o livro. Não se efetiva nem a morte real nem uma metafórica morte do eu.

A imagem do amado, que surge com força em *Poema dos Poemas*, pode ser entendida como representação do Absoluto. Segundo Miguel Sanches Neto, o eu lírico se descobre na busca incessante pelo Eleito sem poder conhecê-Lo, enganado por sua própria ilusão e nisso conhece a tristeza. Há, portanto a sugestividade de um mundo oculto no qual reside o amado Eleito. O livro é dividido em três partes que demonstram a trajetória de um eu em busca da sublimação, em busca do encontro com um Tu divinizado, em que se pode verificar a presença do casamento místico. E há um visível sofrimento por esta miséria e por não poder, em *Poema dos Poemas*, alcançar o mundo do Eleito (Absoluto).

Portanto, pode-se ver na poesia da primeira fase de Cecília Meireles uma separação entre o mundo do eu lírico e o mundo do amado, a união só se efetivaria, por sua vez, na realização do casamento místico. Em “Cecília Meireles e o tempo inteiriço”, Miguel Sanches

Neto aponta para a presença, em *Nunca Mais...*, de uma desilusão em relação a tudo, de uma desistência do mundo e do desejo de abrigo num tempo que passou. Já *Poema dos Poemas*, segundo o mesmo autor, mostra a trajetória espiritual de um “eu atraído pelo elevado e pelos grandes sentimentos” (SANCHES NETO, 2001, p. XXIX). Sanches Neto afirma que esses livros configuram um discurso que pode ser definido como sugestivo, dado o uso das reticências, que insinuam o mistério do oculto:

Este mundo oculto assim aparece cifrado numa perspectiva horizontal, na linha do horizonte, e não só na elevação. As reticências são uma constante estilística de Cecília Meireles nestes poemas matinais em que a poeta sonha com o distante, revelando toda a sua insatisfação com o que está perto. (SANCHES NETO, 2001, p. XXX).

As três partes que compõem *Poema dos Poemas* são bem determinadas por temas. A primeira relata o êxtase pela possibilidade de encontro com o amado e pelas recordações desse amor, os temas são fascinação, ansiedade e dúvida, que culmina em tristeza que, por sua vez, é o tema da abertura da segunda parte. Os temas desta giram em torno dos desenganos e súplicas quando se constata a impossibilidade do encontro com o amado, derramam-se lágrimas na constatação da distância que separa os dois mundos. A terceira parte passa pela dor, solidão e saudade para que finalmente culmine na renúncia e na humildade que levarão ao regresso do amado, promovendo assim a sabedoria.

Sanches Neto, analisando as três partes que compõem o livro, assinala que há um desejo de ascese, um acalento da esperança de romper com a escuridão que envolve o eu lírico. Na segunda parte, o eu lírico descobre-se enganado por sua própria ilusão, daí a tristeza advém: “Sou triste porque sonhei/ coisas inalcançáveis,/ que não se devem sonhar...”. O crítico ainda salienta a atmosfera de súplicas e lágrimas que se fecha com um pedido de bênção e pacificação quando o eu lírico descobre que os seus desejos estão além das aspirações humanas. Embora esteja atraído pelo Eleito, jamais pode conhecê-Lo ou encontrá-Lo, o que, segundo Sanches Neto, dá a condição de exilado (2001, p. XXIX). No alto, há o exílio, abaixo, a possibilidade permanente de queda. Na terceira parte,

portanto, constrói-se um eu que percorre, agora com sabedoria, o terreno, uma vez que sua elevação foi frustrada. Cria-se aí um antagonismo entre dois polos: terreno e espiritual.

A forma usada para tratar desses temas é aquela do casamento místico. Para aprofundar a leitura retoma-se o enredo do livro bíblico *Cântico dos Cânticos* a fim de compará-lo à temática de *Poema dos Poemas*.

Foi tradição constante da Sinagoga e também da Igreja cristã que em *Cântico dos Cânticos*, sob a alegoria de amores profanos, celebra-se o amor mútuo entre Deus e o seu povo. A ação do *Cântico* é uma parábola de fundo idílico e um contraste entre duas vidas, dois amores. Uma pastorinha (Sulamita) ama intensamente um jovem pastor e os dois são chamados no texto de “amado” e “amiga”. À vida simples e pura dos pastores, contrasta a vida da cidade e suas comodidades, a corte e um rei potentado (simbolizado algumas vezes por Salomão, o mais rico monarca conhecido pela história de Israel) que tenta seduzir a jovem pastora. Todavia, a donzela recusa às ofertas generosas e permanece satisfeita com sua vida simples e sempre fiel ao seu pastor. O livro entremostra toda a alma fiel atraída pelos amores antagônicos de Deus e do mundo. De certa forma, o livro de Cecília Meireles retoma o diálogo que existe em *Cântico*.

Há um Eleito, espécie de amado que, não sendo humano, pode fazer referência ao que seria, no livro bíblico, Deus (assumindo *Cântico* como alegoria para a relação de fidelidade entre a alma de Israel – posta em risco devido aos deslumbramentos da civilização pagã – e Deus). Veja-se o seguinte trecho de *Nunca Mais... e Poema dos Poemas*:

**Poema da despedida**

Por que nos cárceres do teu palácio  
Prendeste o meu pensamento,  
Se nada queres de mim?...  
Eleito, ó Eleito, Liberta-me, liberta-me!  
(MEIRELES, 2001, p. 69).

Esse livro não alude apenas ao texto hebraico, pois, no que parece ser uma epígrafe, traz algo intitulado como “Oferenda”: “A ti/ Ó sol do último céu,/ Por quem sofre/ toda a imensa miséria/ Da minha treva...”. Esse título remete, de certo modo, ao livro *Oferenda Lírica* (*Song offerings* – tradução inglesa para *Gintanjali*), de Tagore (poeta muito estimado por Cecília). No livro do indiano também há uma conversa com um “Tu” sobrenatural e supremo que parece referir-se ao Absoluto, capaz de tornar alguém “interminável” (eterno):

Thou hast made me endless, such is thy  
pleasure. This frail vessel thou emptiest  
again and again, and fillest it ever with  
fresh life.(...)  
(...) I know not how thou singest, my master! I  
ever listen in silent amazement.  
The light of thy music illumines the world.  
The life breath of thy music runs from sky  
to sky. The holy stream of thy music  
breaks through all stony obstacles and  
rushes on.  
My heart longs to join in thy song, but  
vainly struggles for a voice. I would speak,  
but speech breaks not into song,  
and I cry out baffled. **Ah, thou hast made  
my heart captive in the endless meshes of  
thy music, my master!**  
(...) Away from the sight of thy face my heart  
knows no rest nor respite, **and my work  
becomes an endless toil in a shoreless sea  
of toil (...).**  
(TAGORE, 2003, p. 17–19).

E em Cecília Meireles, *Poema dos Poemas*, lemos:

Vou a Ti Como quem vai,  
antes e depois da Morte,  
Para onde lhe ordena o Destino (...)  
(MEIRELES, 2001, p. 56).



(...) Não sei para onde me levavas:  
Mas aqueles caminhos pareciam  
Os caminhos eternos  
Que vão até o último sol...  
E eu me sentia tão leve  
Como o pensamento de quem dorme...(...)  
(MEIRELES, 2001, p. 59)

Sonho que descerás a ver-me,  
De tanto me ouvires  
Cantar e louvar  
O teu nome...  
**Nesta sombra em que vivo,**  
**De te evocar,**  
É como se já tivesses vindo... [...]  
(MEIRELES, 2001, p. 61).

Destaquei das estrofes acima alguns versos que mostram uma espécie de sofrimento de quem procura “o sol do último céu”, pois, assim como em *Poema dos Poemas*, o eu lírico de *Oferenda Lírica* está em busca de um (re)encontro com o que, no livro de Cecília Meireles, seria “o Eleito” que está “no último sol”. Tanto nos poemas de Tagore quanto nos de Cecília, pode-se perceber o sofrimento causado pela ausência desse amado divino: “longe da vista do teu rosto meu coração/ não conhece descanso”. Entretanto as possibilidades de encontro com o Absoluto são maiores em *Gitanjali*, pois Ele aparece pela manhã nas flores que floresceram enquanto o eu lírico dormia, ao mesmo tempo em que o eu lírico anseia pelo dia em que contemplará a face do Absoluto.

Pode-se dizer, com base nas comparações feitas para a leitura de *Nunca Mais... e Poema dos Poemas*, que a autora optou por uma estética próxima àquela de São João da Cruz, Tagore, e a do livro hebraico *Cântico dos Cânticos*. Esta opção é um dos modos escolhidos por poetas para referirem-se ao divino. A ideia de casamento místico, posta pioneiramente em *Cântico dos Cânticos*, é a ideia de aliança do povo com Deus. O que se vê no livro de Cecília Meireles é a tentativa da amada de efetivar o casamento místico. A

união, entretanto, não obstante todo o aprendizado, não se efetiva, pois a amada não pode alcançar o lugar habitado por seu Eleito.

Essa angústia da impossibilidade de encontro com o Eleito dará espaço, na segunda fase da poesia de Cecília, a uma busca do Absoluto no mundo compartilhado pelo eu lírico, ou seja, em elementos como o mar, a rosa, e demais aspectos da natureza. O Absoluto passa a estar escondido no mesmo mundo do poeta. Portanto, na segunda fase, Cecília Meireles não é o poeta do “de-lá”, perdido em busca de um mundo ideal, mas o poeta deste mundo que se põe em busca dos sinais do Absoluto.

#### 4. *Cânticos*: o livro como rito

Na passagem de uma fase para a outra, encontra-se *Cânticos*, publicado postumamente. Presume-se que sua composição date de 1927. É anterior, portanto, a *Viagem* (1939). É neste livro que começa a se arraigar um dos aspectos mais importantes de toda a poesia de Cecília Meireles: o tempo. É em *Cânticos* que a efemeridade da vida e a eternidade do Absoluto começam a aparecer lado a lado. Também se explicita a presença do pensamento indiano na sua poesia moldando seu entendimento acerca da natureza do divino.

Em *Cânticos*, pode-se ler que o eu lírico aconselha que não haja separação entre o eu e os objetos do mundo, fazendo com que haja uma quebra e com que o sujeito sintasse como parte de Deus. Percebe-se, portanto, uma perspectiva não dualista, que enxerga que o que há no sujeito é parte do divino e que, assim, pode haver identificação com o Absoluto.

Em seus primeiros livros, conforme demonstrado acima, Cecília Meireles dedicou-se a conhecer os “tus existentes fora de si” num trabalho muito pautado por suas leituras do misticismo medieval, de Tagore e de outros simbolistas. *Cânticos* representa, crê-se, a

parcela de sua poesia cuja viagem se dá para dentro, a fim de desvelar os caminhos propostos por uma filosofia oriental, de modo mais específico, como notou Dilip Loundo (2001), relacionada ao conhecimento contido nas *Upanishads*.

No seu livro póstumo, pode-se ver que a opção filosófica do eu lírico é a de que pode haver uma total identificação do individual com o Absoluto, havendo, portanto, uma completa fusão, que faria o sujeito sentir-se eterno tal e qual Deus. É um pensamento mais próximo do de Plotino e de alguns segmentos do hinduísmo. Para tanto, vejamos uma citação de Plotino usada por Aldous Huxley:

Vê todas as coisas, não no processo de vir-a-ser, mas no Ser, e vê a si mesmo no outro. Cada ser contém em si mesmo o mundo inteligível. Portanto, o Todo está em todas as partes. Cada um está lá no Todo, e o Todo em cada um. O homem, como é agora, cessou de ser o Todo. Mas quando ele cessa de ser um indivíduo, levanta-se a si mesmo e novamente penetra no mundo. (PLOTINO, Apud HUXLEY, 1971, p. 12).

A ideia contida na citação de Plotino é muito próxima daquela vista no “Cântico II”, do livro *Cânticos*:

(...) Vê a tua vida em todas as origens.  
Em todas as existências.  
Em todas as mortes.  
E sabe que serás assim para sempre.  
Não queiras marcar a tua passagem.  
Ela prossegue:  
É a passagem que se continua.  
É a tua eternidade...  
É a eternidade.  
És tu.  
(MEIRELES, 2001, p. 122).

O trecho dialoga como o texto de Plotino quando o eu lírico indica que a própria eternidade é o “tu”. A eternidade pode ser entendida como a própria característica do Absoluto. Pode-se inferir, sob esse aspecto, que o “tu” pode ser o Absoluto, sentir-se como tal. Se nos seus primeiros escritos o eu lírico de Cecília Meireles buscava compreender a natureza de Deus e demonstrava crer ser possível conhecê-lo, em *Cânticos*

esse tipo de postura se modifica, o desejo de conhecer o Absoluto fora de si dá lugar ao entendimento de que o “si mesmo” também pode conter aspectos do Absoluto:

#### **Cântico IV**

(...)Vence a miséria de ter medo.

Troca-te pelo Desconhecido.

Não vês, então, que ele é maior?

Não vês que ele não tem fim?

Não vês que ele é tu mesmo?

Tu que andas esquecido de ti?

(MEIRELES, 2001. p. 123).

Segundo Dilip Loundo, em “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética”, a obra da autora reflete sua atitude perante a vida, marcada por uma consciência do caráter transitório da existência e pela disposição de se submeter a uma disciplina de desapego espiritual como forma de alcançar a compreensão das profundezas da realidade e a eliminação do sofrimento (2001, p. 130). Nesse sentido, em *Cânticos* surge aquilo que Dilip Loundo chama de “percurso rumo ao transmundo”. Tal caminho consiste em: desapego gradual dos objetos do mundo; eliminação da identificação do eu com os objetos e, como final do processo, o entendimento da unicidade entre o “si mesmo” e a totalidade dos objetos. Isso, que se dá explicitamente no livro que foi publicado apenas postumamente, surge velado a partir de *Viagem*, 1939. A ideia de eternidade, de um tempo que une passado e futuro e se estende no “eterno instante” contrastando e ocorrendo concomitantemente ao tempo efêmero, serão temáticas fortes da sua fase madura, constituindo uma característica de sua poética.

#### **Conclusão**

Na fase imatura de sua poesia, portanto, o Absoluto foi identificado com um amado por meio das designações “tu”, “Eleito” e “El-rei”, havendo nessa fase a ideia de união por meio de um casamento místico. Em *Cânticos*, o Absoluto está posto de modo abstrato, quase que em termos filosóficos, predizendo um fundo temático que se configura a partir

de *Viagem*. É nesse sentido que considero *Cânticos* como um rito de passagem. Se, grosso modo, entendermos por “rito de passagem” um evento importante e único simbolizando uma iniciação/passagem,<sup>1</sup> um momento em que um indivíduo deixa um grupo de sua sociedade para entrar em outro, esse livro pode ser visto como um rito de amadurecimento filosófico, o que explicaria o fato de Cecília ter excluído os livros anteriores a este de sua *Poesia Completa* e, em especial, explicaria o fato de *Cânticos* não ter sido publicado em vida, uma vez que funciona como ensaio dessa nova concepção de mundo místico. Em *O livro das religiões*, os autores salientam quanto aos ritos de passagem que um bebê não é propriamente “vivo” até passar pelos ritos de nascimento e um cadáver não é propriamente “morto” até passar pelos ritos de sepultamento; assim, podemos concluir por vias lógicas que, em nossa sociedade, um poeta não é considerado como tal até ser reconhecido como tal, para Cecília, esse reconhecimento chegou com *Viagem*, livro que consolida os movimentos que vemos em *Cânticos* e que não estão nos livros anteriormente publicados.

O que ocorre na passagem de uma fase para a outra é que o eu lírico começa identificar o Absoluto nos elementos que compõem o seu próprio mundo: rosa, mar, pássaros (por exemplo) e não mais num lugar ideal e inalcançável. A passagem de uma fase para a outra na obra de Cecília Meireles ficou evidente com a publicação póstuma de *Cânticos* e, a partir de *Viagem*, sua poesia amadureceu.

Pode ser, portanto, que a autora tenha mudado seu modo de interpretar tanto Platão quanto o hinduísmo, o que significa que os preceitos filosófico-religiosos que subjazem seu fazer poético passaram por um processo que culminou na busca pela extinção da dualidade nos seus poemas, dualidade no sentido de separar o mundo habitado pelo eu lírico daquele no qual habita o Absoluto. Sua poesia redimensionou-se, buscando símbolos a fim de bem falar (*logos*) do único assunto filosófico possível (no sentido pré-aristotélico). Os esforços do eu lírico são intensos ao tentar transmitir os sentidos das

---

<sup>1</sup> H. NOTAKER, J. GAARDER, V. HELLERN. *O livro das religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

palavras. Como, então, evidenciar as articulações de sentido do Absoluto através da multiplicidade dos símbolos? Tem-se em Cecília construções como a que segue: “bateu-me a palavra na boca,/ e depois no teu ouvido./ Levou somente a palavra,/ deixou ficar o sentido”. Esse “sentido” pode se referir ao Absoluto e temos aí um viés que abre um espaço de leitura para a vasta obra da autora.

## Referências

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. *Poesia e Estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BARACAT JUNIOR, José Carlos. *Plotino, Enéadas I, II e III; Porfírio, Vida de Plotino: Introdução, Tradução e Notas*. (volume I). 684 f. Tese (doutorado em linguística) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.

BRANDÃO, Bernardo. *Só em Direção ao Só: Considerações Sobre a Mística de Plotino*. Horizonte (Belo Horizonte), v. 6, p. 15–160, 2007.

CRUZ, São João Da. “Cântico Espiritual”. In: *Obras Completas*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1993.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: O mundo Contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

\_\_\_\_\_. *De Gregório a Cecília*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2007.

GOUVÊA, Leila V. B (org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, Fapesp, 2007.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EDUSP, 2008.

H. NOTAKER, J. GAARDER, V. HELLERN. *O livro das religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HUXLEY, Aldous. *A Filosofia Perene*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

LOUNDO, Dilip. “Cecília Meireles e a Índia: Viagem e Meditação Poética”. In: GOUVÊA, Leila V. B (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, Fapesp, 2007, p. 129–178.

MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles: Poesia Completa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.

PLOTINO. *Enéada III*. Trad. José Carlos Baracat Júnior. São Paulo: Editora UNICAMP, 2008.

\_\_\_\_\_. *Tratados das Enéadas*. São Paulo: Polar Editorial, 2002.

SANCHES NETO, Miguel. “Cecília Meireles e o Tempo Inteiro”. In: SECCHIN, Antonio Carlos (org). *Cecília Meireles: Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TAGORE, Rabindranath. *Gitanjali*. United Kingdom: Axiom Publishers, 2003.

UNDERHILL, Evelyn. *Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness*. Christian Classics Ethereal Library, 1911.



