



EDITORIAL

CIÊNCIA E IMAGINÁRIO: DIÁLOGOS CRUZADOS

Carlos F. Clamote Carreto

Direcção dos *Cadernos do CEIL*

Desde a amíba até Einstein, o crescimento do conhecimento é sempre o mesmo: tentamos resolver os nossos problemas e obter, por um processo de eliminação, algo que se aproxime da adequação às nossas soluções experimentais.

Karl Popper, *Of Clouds and Clocks*, 1966.

Em 1979, o famoso Colóquio de Córdova, subordinado ao tema «Ciência e Consciência», marcou uma viragem definitiva na separação cartesiana entre racionalismo científico e imaginário, abrindo novos caminhos e perspectivas para uma abordagem verdadeiramente inter ou pluridisciplinar das complexas relações entre matéria, consciência e criação humana, através das quais apreendemos aquilo a que se convencionou chamar de «real».

Apesar das polémicas suscitadas, revelou-se assim particularmente fecundo o diálogo entre filósofos e físicos (David Bohm, Fritjof Capra, Olivier Costa de Beauregard, Brian Josephson, etc.), entre psicólogos, neuropsicólogos e estudiosos das religiões, entre o inconsciente colectivo de Jung e as teorias de Einstein, o imaginal de Henri Corbin e as estruturas antropológicas de Gilbert Durand - pioneiro pela forma como intuiu, alheio à *doxa* ditada pelo pensamento académico vigente, os laços epistemológicos que unem ciência e espiritualidade, física quântica, irracionalidade e imaginário - a quem os *Cadernos do CEIL* consagram este número numa mais do que justa e merecida homenagem.

A inter-relações que acabamos de evocar permitiram não só mostrar que as teorias científicas também participam de uma visão do mundo cujo imaginário, culturalmente marcado, veicula mitos e procede, na sua tentativa de oferecer uma explicação homogénea e coerente das origens, como uma autêntica narrativa mítica, evidenciando igualmente quão múltiplas e diversas são as afinidades entre o símbolo, o regime das imagens e os fenómenos de não-separabilidade e de constante des-locação espaço-temporal das partículas postos em evidência pela física e pela mecânica quânticas. Ao perder a sua objectividade epistemológica (Galileu, Descartes, Newton, Lavoisier, etc.), o seu estatuto de objecto perfeitamente circunscrito e localizável, o real manifesta-se agora como uma entidade necessariamente «velada», segundo a expressão de Bernard d'Espagnat, plural e paradoxal, como um signifiante que se caracteriza, como nos sistemas simbólicos, simultaneamente por um inesgotável excesso de sentido e por uma ausência constantemente à espera de ser questionada e colmatada, o que nos obriga a repensar o conceito de imaginário na sua relação com a própria noção de identidade.

Por outro lado, a par dos aspectos culturais, educacionais e até ambientais, parece hoje cada vez mais evidente, na esteira das reflexões de K. Lorenz e K. Popper, entre muitos outros, a importância dos aspectos filogenéticos na construção do



imaginário, e, por conseguinte, a sua função na própria conservação da espécie. E se, como sugeria Popper no *Simpósio de Viena* (1983), «da amíeba a Einstein vai apenas um passo», na medida em que qualquer organismo vivo, por mais elementar que seja, «coloca constantemente questões ao mundo, esforçando-se por encontrar as respostas adequadas» aos desafios que este lança à sua sobrevivência, tal não significará que toda a relação com o real e com o Outro implica sempre uma visão do mundo (necessariamente lacunar, fragmentária e contraditória) na qual o imaginário assume uma dimensão ao mesmo tempo biológica (orgânica) e cognitiva? De resto, não mostrou ainda recentemente António Damásio que contar histórias (ou seja, organizar narrativamente a nossa experiência através de mapas cerebrais) é uma das mais elementares e arcaicas «obsessões do cérebro»?

Neste sentido, longe de ser apenas uma dimensão marginal à ordem material e física do mundo (visível e invisível), o imaginário está intrinsecamente implicado nela, sobre-determinando a forma como sentimos, lemos, representamos (tanto através do discurso artístico como através dos discursos científico, histórico, religioso ou mítico) a realidade que nos envolve, bem como o modo como com ela interagimos e a transformamos.

Esta implicação entre ordem biológica e ordem narrativa está claramente patente no conceito de *exaptação* que Joël Thomas aplica à dinâmica imaginária dos textos antigos, concluindo que «l’histoire des cellules aux récits les plus sophistiqués de nos grands poètes, et à la grande tradition des épopées classiques, il y a la même logique qui est à l’œuvre». Como está igualmente presente nas noções, desenvolvidas por António Damásio, de interocepção e exterocepção, que Sérgio Prazeres retoma para questionar a íntima relação entre organização do espaço e felicidade, entre imaginário urbano e imaginário emocional.

Contudo, não estará também ela subjacente, como evidencia claramente a análise junguiana de Yvette Centeno dessa poderosa imagem do ovo primordial e cósmico, à transmutação da matéria almejada pela Alquimia? Ou ainda na retórica sermonística do Padre António Vieira, estudada por Célia Pinto, que procura cartografar, reconfigurando-as incessantemente, as relações entre este mundo e o Outro-Mundo? Mas também no modo como, entre desejo de conhecimento e subversão paródica, os *mapa mundi* adoptam, ao longo dos séculos, os contornos morfológicos do corpo humano (Isabel Barros Dias), operando assim uma exemplar simbiose entre ciência e imaginário através de uma singular genética do espaço.

A longa e vasta tradição enciclopédica medieval, explorada por Margarida Alpalhão, testemunha idêntico sincretismo, o imaginário utópico caracterizando-se, também ele, por uma geometrização do espaço e da própria linguagem através de uma hipervalorização das ciências - ou do discurso científico - que tende a excluir o poeta da cidade ideal, numa intrincada e complexa trajetória que culmina, de certa forma, com Descartes, o Iluminismo e o pensamento positivista.

Herdeira desta constante tensão, a Modernidade - tanto a da psicanálise freudiana e da fenomenologia bergsoniana questionada por Izilda Johanson através do conceito-chave de «élan vital», como a da poesia visionária de Rimbaud revisitada por Marco Settimini - surge como um convite e um desafio a reinventar as «correspondências» perdidas e a restaurar os laços simbólicos e epistemológicos que unem o Real à Linguagem e ao Imaginário numa simbiose que ficaria incompleta sem uma referência à música.



Música que Isidoro de Sevilha (*Etimologias*, III, 17) considera, na esteira de Cícero (*De oratore*, I, 187; III, 127), entre muitos outros, como uma «arte matemática», uma vez que trata dos números que se encontram nos sons e que nela ecoa constantemente a harmonia do universo emanando do movimento circular dos planetas. Música que ocupa assim, no âmbito de uma questionação sobre as relações entre ciência e imaginário, um natural lugar de destaque na rubrica «À margem» com os diálogos cruzados, propostos por Yvette Centeno, entre Novalis e Schubert, Wagner e o ciclo medieval dos Nibelungos, e o ensaio de Luís Carlos Pimenta Gonçalves que parte em busca de insólitas consonâncias entre a escrita de Milan Kundera e a *Reihenkomposition* (composição serial baseada em doze sons) de Arnold Schönberg.



NA MORTE DE GILBERT DURAND

Helder Godinho

Universidade Nova de Lisboa - CEIL

A primeira vez que ouvi falar de Gilbert Durand foi em 1972, em Moçambique, num colóquio em que Pierre Brunel também participava. Estava-se num momento de grande efervescência crítica e às psicocríticas, sociocríticas e muitas outras, Brunel acrescentou a «mitocrítica». No fim da sua interessante comunicação, falei com ele sobre o interesse que ela me tinha despertado e Brunel referiu-me uma obra fundamental para a compreensão e aplicação da mitocrítica: *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire* de Gilbert Durand.

Como é evidente, comprei-a e li-a atentamente¹. Descobri então que, ao procurar compreender o humano num horizonte sem Deus, o interesse que me levava, para além da literatura e da arte em geral, à psicologia, à antropologia e à história das religiões, ganhava agora uma grelha de leitura particularmente esclarecedora: as consistências que eu próprio já tinha notado em textos de várias espécies e de vários tempos passaram a estar integradas numa teoria e numa significação que me mostrou que, sob elas e também sob as teorias e disciplinas que as procuravam explicar, era necessário ter em conta um *imaginário* humano, património do *sapiens*, como dizia Durand, e que marcava os próprios imaginários pessoais e culturais e as próprias indagações sobre o sentido da vida. Com isso, encontrei também uma grelha para a compreensão dos textos literários, grelha que se apoiava também nas obras de Jean-Pierre Richard, que eu já tinha descoberto.

Mas as obras de Gilbert Durand (rapidamente li tudo o que consegui encontrar dos seus trabalhos) permitiam uma visão geral do humano na sua transversalidade antropológica ao mesmo tempo que levavam os estudos sobre o imaginário a um novo patamar de sistematização (o imaginário é um sistema) e compreensão. Nele era tentada uma relação entre ciência e imaginário (de algum modo antecipada por Jung no seu conceito de «inconsciente colectivo» veiculado geneticamente), no recurso aos reflexos estudados por Betcherev da Escola de Leninegrado. Os grandes vectores que organizavam e que davam sistematicidade às imagens recorrentes que constituíam o património do *sapiens* resultavam de uma relação entre a biologia, veiculada pelos reflexos dominantes (postural, de engolimento alimentar e de rítmica sexual) e o contexto natural e cultural. Essa relação entre a ciência dos reflexos filogeneticamente transmitidos e o mundo natural, de que eles também participam, evidentemente, mas concebido aqui como ambiente onde se desenrola um texto a que tem que ser dada significação, prolongado ou modulado pelas culturas e os tempos, é a pedra de toque da construção durandiana. Durand chamou-lhe o «trajecto antropológico» onde o *sapiens* e o mundo se constroem

¹ Posteriormente, traduzi-a: *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.



mutuamente em significação, *como duas metades de um símbolo*. Os trabalhos de etologia de Konrad Lorenz, entre outros, suportarão a construção durandiana, embora reforçando o lado filogenético, tal como as neurociências actuais.² De facto, Gilbert Durand considerava que a parte biológica dos reflexos não era causa mas era apenas um dos lados do trajecto antropológico em que o mundo como texto era o outro com igual valor: «Or, je le répète, comme il y a dix ans: la réflexologie vient se ranger dans les structures du trajet anthropologique, et non l'inverse. Le réflexe dominant n'a jamais été pour moi principe d'explication, tout au plus il a été élément de confirmation, de raccordement aux très sérieux travaux de l'École de Léninegrad.»³

Uma das contribuições mais importantes de *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* é a noção de que o imaginário é um sistema em que as imagens se organizam em *regimes* (diurno e nocturno) segundo três forças ou vectores que correspondem aos reflexos dominantes e a que chama *estruturas* (diaréticas, do regime diurno, que correspondem ao reflexo postural, místicas e cíclicas, do regime nocturno, que correspondem aos reflexos do engolimento alimentar e da copulação). Assim estruturadas, as imagens implicam-se umas às outras, tal como a biologia dos reflexos e os elementos do mundo se implicam. O sentido do mundo que o imaginário assim constrói (a que chamo o imaginário primeiro) não poderá deixar de estar presente nas realizações culturais, que modularão este imaginário primeiro património do *sapiens*, materiais culturais que Gilbert Durand utiliza para a partir deles construir a sua teoria, desde os mitos à arte e a textos literários, e a toda a espécie de textos produzidos pelo homem.

Essa presença do imaginário «primeiro» nas actividades humanas, e dado que ele se discursifica «originalmente» em mitos para construir, sobretudo com os mitos fundadores, uma significação do mundo, leva à consideração de que a sua presença pode ser identificada nos imaginários pessoais e culturais, segundos, como lhes chamo, através da identificação de um mito orientador dos textos e das culturas nos seus diversos momentos. Essa é a pretensão da mitocrítica (textos) e da mitanálise (culturas), a de encontrar o mito que testemunha o património imaginário do *sapiens* nas realizações particulares da literatura e arte em geral e dos paradigmas que orientam as culturas.

Mas essa presença do geral no particular deixava de fora a especificidade do imaginário de cada texto e de cada autor, a sua *marca*, o seu *estilo*. Daí que eu tenha sentido, desde cedo, a necessidade de uma «mitoestilística», ou seja, de uma delimitação do «lugar» onde se organiza a especificidade de um texto e de um autor, ou melhor, de como um texto é uma manifestação do imaginário específico de um autor que em todos os seus textos se repete. Daí nasceu a noção de *mitoestilo* que é a narrativa fundadora do carácter literário de um autor, o verdadeiro autor dos seus textos porque em todos está presente, com maior ou

² V. Godinho, Helder - «La narrativité des images». *Transports. Mélanges offerts à Joël Thomas*. Perpignan, Presses Universitaires, 2012, p. 495-509.

³ *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1969, p.11.



menor número de elementos. A obra de Vergílio Ferreira tornou-me evidente a repetição de uma narrativa «fundadora», uma espécie de mito fundador, que é, de facto, o «autor» interno dos textos, mas já não ligado à generalidade da vida do *sapiens* mas de um determinado autor. Desenvolvi esta ideia num livro de 1982, *O Mito e o Estilo*⁴. Não se tratava agora, como fizera Charles Mauron⁵, de encontrar metáforas obsidiantes e, conseqüentemente, recorrentes, que mostrassem o psiquismo de um autor. Tratava-se, sim, de encontrar uma narrativa, um mito, que percorre toda a obra de um autor e funciona como o lugar interno da autoria da obra.

O meu diálogo com a obra de Gilbert Durand continuou, para além das aplicações práticas do seu método, e continua. Trata-se agora de um diálogo teórico interdisciplinar sobre as origens do imaginário e a sua função na construção da realidade, seja ela de que nível for⁶. O que significa continuar a pensar a função do imaginário numa teoria geral do conhecimento mas integrando os caminhos que as ciências humanas e exactas, o pensamento em geral, percorreram desde 1960, ano da 1ª edição de *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*⁷. Esse é o desafio que orienta as investigações do CEIL.

Para além do diálogo científico com a obra, tive o privilégio de conhecer pessoalmente Gilbert Durand, que procurei em 1978, em Chambéry. No *Centre de Recherches sur l'Imaginaire* de Chambéry fiz vários estágios e Gilbert Durand veio várias vezes a Portugal e a Universidade Nova de Lisboa fê-lo mesmo doutor *honoris causa* em 1989. Para além das relações de trabalho, estabeleceram-se também relações de amizade que perduraram até à sua morte recente. Gilbert Durand era um homem extremamente generoso e afável, para além de um grande intelectual, para quem os contactos humanos eram muito importantes e, através dele, pude conhecer vários estudiosos do imaginário, sobretudo franceses, alguns dos quais se contam, ainda hoje, entre os meus melhores amigos.

Gilbert Durand criou o *Centre de Recherches sur l'Imaginaire*, inicialmente em Chambéry e Grenoble. Mas, a difusão dos estudos sobre o imaginário e o cada vez maior interesse que suscitam, levou à criação de muitos outros Centros com o mesmo objectivo, quer em França quer no estrangeiro. Hoje, constituem uma rede internacional que envolve Centros de todos os continentes e que acaba de ser formalizada numa reunião em Cluj, na Roménia, em Outubro passado, e de que o CEIL faz parte. O legado de Gilbert Durand estende-se, assim, por uma dimensão institucional que alastrou ao mundo inteiro.

⁴ Lisboa: Presença.

⁵ Mauron, Charles - *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*. Paris: José Corti, 1963.

⁶ Ver, p.e., Godinho, Helder - «La narrativité des images», o.c.

⁷ Paris: PUF.



IN MEMORIAM

GILBERT DURAND (1921-2012): LE JEU DES HARMONIQUES

Joël THOMAS

E. A. VECT | Perpignan-Via Domitia (France)

Gilbert Durand nous a quittés ce vendredi 7 décembre 2012. «Quittés» est bien le terme qui convient, quand on pense au vide qu'il laisse dans le monde universitaire, et dans le cœur de ses amis. Car cet homme de discrétion, se tenant volontairement loin du tapage des tréteaux médiatiques et de leurs batteurs d'estrades, était d'abord une référence, un maître à penser, un homme de chaleur et de fidélité, dont on sentait la présence et le compagnonnage. Quand on faisait un bout de route avec lui, on avait envie de le suivre partout, et longtemps.

Homme de science, il était (comme tous les grands esprits) en avance sur son temps. Dès ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, ce grand livre écrit il y a 52 ans, qui a marqué et irrigué plusieurs générations de chercheurs, Gilbert Durand dénonçait une forme de rationalisme asséchant, conduisant à un dualisme réducteur, et proposait des solutions: en particulier, l'urgence de relier, tisser, assembler, en veillant à ne rien couper brutalement. Entre un cosmopolitisme vague et toutes les formes de pensée hégémonique et monocentrée, Gilbert Durand renvoie tout le monde dos à dos, en proposant une solution qui a la souplesse de la vie et de la construction végétale, celle qui procède par tresses et par spirales: il faut être d'abord enraciné pour pouvoir ensuite faire pousser un feuillage et ses arborescences.

Et il nous offre de faire cette réconciliation autour des images et de leur puissance redécouverte. C'est sans doute sa deuxième grande innovation scientifique: la mise en évidence d'un système de représentation, et la proposition de ce qu'il a nommé une structure de l'imaginaire, et que nous appellerions maintenant un système, sous la forme d'une tension agonistique entre trois constellations d'images (héroïques, sous le signe d'Apollon; mystiques, sous le signe de Dionysos; et synthétiques, sous le signe d'Hermès médiateur), elles-mêmes reliées par un dynamisme organisateur. Cela revenait à dire qu'entre les objets et les forces, il y avait des formes, et que la symbolique nous donnait les clefs de l'organisation de ces formes constitutives du vivant. C'était une clef féconde pour une relecture de tous les processus civilisationnels: les mythes, bien sûr (grâce à la mythanalyse), mais aussi l'organisation sociale, et dans un deuxième temps les formes sophistiquées d'écriture littéraire (grâce à cet ajustement qu'est la mythocritique). Mythologues, ethnologues, sociologues (autour du concept d'«harmonieuse inégalité de la cité»), comparatistes, spécialistes de la littérature et de l'histoire de l'art, tous y trouvaient un support méthodologique particulièrement heuristique, et cette fécondité est avérée à travers l'histoire des Centres internationaux de Recherche sur l'Imaginaire. On mesure mieux aujourd'hui, avec les développements de la pensée de la complexité, de la systémique et des neurosciences, à quel point Gilbert Durand a été novateur.

Mais au-delà de l'œuvre scientifique audacieuse, innovante et même visionnaire, il nous a laissé le message d'un humaniste. Homme de science, mais aussi homme de



chaleur et de désir, il n'a pas porté sur la vie un simple regard d'intellectuel. Lui, l'homme de la Résistance, élevé à l'ordre des Justes et au grade de commandeur de la Légion d'Honneur pour ses actes d'héroïsme pendant la deuxième guerre mondiale, il a payé de sa personne pour savoir que les nouvelles herméneutiques s'éprouvent à contre-courant, dans la clandestinité culturelle. Il refuse tous les impérialismes, tout ce qui arrache l'individu à sa liberté de créer, et de se créer : impérialismes religieux, d'abord, mais aussi politiques et ethniques, qui empêchent les « printemps » des cultures et leur refusent leur chance d'exister. Impérialismes idéologiques, enfin, qui n'acceptent pas une pensée qui ne marche pas en cadence : dogmes à la mode, et parler « politiquement correct » lui étaient odieux, ainsi que ce culte du progrès et de l'utile, qui asservissent tout en méprisant, et dont nous voyons aujourd'hui les limites.

On a pu parler d'un nouvel humanisme, à propos des *Tagungen d'Eranos*, initiées par C.G. Jung, et auxquelles G. Durand a participé dès les années 60. Car toutes ces rencontres se sont déroulées sous le signe du dialogue et du métissage des pensées, entre biologistes, physiciens, ethnologues, préhistoriens, historiens des religions, sociologues, philosophes, théologiens, psychanalystes, et sans jamais oublier que c'est l'homme qui est au centre de cette pensée. Mais le phare de cette société rayonnante, c'était G. Durand, cet « Hermès généreux » comme il a été justement surnommé. C'est à lui que nous autres ses disciples devons à la fois les bases scientifiques qui nous ont guidés et l'enthousiasme qu'il a su nous communiquer. G. Durand est un combattant un éveilleur, un précurseur, un guetteur d'idées et un pionnier, mais surtout, c'est un chevalier dans toute la noblesse du terme : un homme de don, de cœur, de fidélité et de générosité, non seulement un guide sur les chemins de la connaissance, mais un modèle d'humanité. C'est cette qualité même de l'homme qui garantit la postérité de l'œuvre. Tous ses disciples – qui sont aussi ses amis – l'attestent, et essaient, chacun à sa mesure, de faire vivre ce témoignage.

Pour conclure, souvenons-nous de son beau livre, *La Foi du Cordonnier* (Denoël, 1984), plus que jamais d'actualité : dans une Europe déchirée entre les démons contraires de la déliquescence et de son remède (plus mortel encore), l'ordre totalitaire, Gilbert Durand nous dit que, pris entre deux feux, il nous faut, plus que jamais, tendre vers les harmoniques : retrouver le sens du voyage symbolique et de l'individuation, mais aussi nous souvenir que l'« héroïsme » d'Hermès n'a rien de wagnérien, ni de prométhéen, et qu'il commence par la nécessité de quotidiennement « pousser l'alène et tirer le ligneul » (*La Foi du Cordonnier*, p. 228).



LES INTUITIONS DE LA CIVILISATION ANTIQUE, AU MIROIR DE LA SYSTEMIQUE ET DES NEUROSCIENCES

Joël Thomas

Université de Perpignan-Via Domitia (France)

*Une idée n'a pas plus de valeur qu'une métaphore,
en général, elle en a moins.*

A. Machado

*Le fait de connaître de nombreuses sciences nous
sert même lorsque nous traitons d'autres sujets.*

Tacite, *Dialogue des Orateurs*, XXXII, 1

*Je vois le monde comme je suis, je ne le vois pas
comme il est.*

P. Eluard

Les sciences humaines ont connu de profondes mutations dans ces dernières décennies. Il est donc important de faire le point, sur le plan épistémologique, pour prendre la mesure de ce qui peut s'apparenter à un changement de paradigme scientifique, du structuralisme de Lévi-Strauss aux neurosciences. Nous tenterons d'en prendre la mesure dans le domaine de l'Antiquité classique; ce serait une erreur de penser qu'il échappe à ces débats; au contraire, l'imaginaire antique est étroitement connecté à un mouvement civilisationnel plus général, et c'est précisément en ceci qu'il continue à nous interpeller, et que l'on peut parler d'une actualité de l'Antiquité. D'autre part, les relectures liées au développement de la critique et de ses herméneutiques permettent d'entrer dans des aspects encore méconnus des œuvres, et de les considérer avec un autre regard. Nous ferons donc le point sur les nouvelles méthodologies, plus particulièrement dans leur rapport avec l'imaginaire antique; puis nous prendrons deux exemples précis, montrant que les neurosciences peuvent permettre une relecture très éclairante de la mythologie classique, et de façon plus générale, de la pensée gréco-latine.

Le structuralisme de Cl. Lévi-Strauss

Il y a quelques décennies, la référence incontournable dans le domaine des sciences humaines était le paradigme structuraliste, tel que Cl. Lévi-Strauss l'avait proposé, en particulier dans *Les Structures élémentaires de la parenté*¹. La caractéristique essentielle de l'école structuraliste repose sur le fait que l'homme se définit comme antinature². En ceci, le structuralisme s'accorde d'ailleurs sans peine à la pensée de

¹ LÉVI-STRAUSS, Cl. - *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paris: Mouton, 1967.

² Sur cette page, et sur celles qui suivent, cf. WOLFF, F. - *Notre humanité. D'Aristote aux neurosciences*. Paris: Fayard, 2010.



l'Antiquité, où l'homme n'est pas seulement un animal différent des autres: il se pose *contre* l'animalité, en lui ou hors de lui. L'homme antique se verrait volontiers nietzschéen: «L'homme, c'est quelque chose qui est fait pour être surmonté» (*Ainsi parlait Zarathoustra*). Sur un autre point, le structuralisme ne se sent pas dépaycé, lorsqu'Aristote définit l'homme antique comme un «animal politique», le seul qui possède le langage articulé (parce qu'il a la raison, le *logos*); le seul aussi qui perçoive, pour la même raison, les valeurs morales; le seul enfin qui soit un être capable de science. Il est donc, ajoute Aristote, au centre du monde, il n'est pas un animal comme les autres.

Bien sûr, le structuralisme ne suit pas la pensée antique sur ce chemin de la hiérarchie des valeurs, et sur une définition de l'humain comme la finalité de l'existence de toutes les autres espèces vivantes³; il n'en professe pas moins que l'institution sociale, la culture, s'opposent à l'instinct des animaux, et que, décidément, l'homme n'est pas un animal comme les autres. Un exemple: alors que l'animal se nourrit de tout ce qu'il trouve cru dans la nature, l'homme fait cuire ses aliments, et même il se contraint à des codes alimentaires liés à ses croyances, et très variables d'une société à l'autre; donc le culturel est à la fois divers et arbitraire, alors que les seules manifestations de l'universel se trouvent dans la nature sauvage⁴. Dans cette perspective, le travail du scientifique sera, d'abord, d'étudier les codes culturels, d'écrire une histoire des âges de la vie (Delumeau; Duby), des goûts alimentaires (Veyne; Corbin), et évidemment de la sexualité (Foucault, Veyne), à travers l'Histoire et les sociétés. Il est clair que dans ce contexte, on fait la part belle au symbolique: Benveniste a bien montré que, par opposition au signal naturel (la mise en alerte d'un troupeau d'antilopes devant l'arrivée d'un jaguar), le signe humain est complexe et arbitraire; il passe par une valeur ajoutée: le sens qui lui est conféré par la présence de l'élément symbolique. De même, par opposition au besoin animal, le désir humain est tout à la fois infini et indéfini, inassouvi, refoulé, sublimé, réinvestissant la psyché sous des formes camouflées, par le biais du symbolique: c'est précisément ce dont s'occupe la psychanalyse⁵.

Les neurosciences

Puis les neurosciences sont montées en puissance, sur des bases notionnelles apparemment opposées. Tirant parti des impressionnantes avancées réalisées dans le domaine de la neurobiologie, elles se fondent sur un nouveau paradigme, qui ne repose plus sur les sciences humaines, mais sur une référence aux sciences «dures», et en particulier sur le remarquable développement des sciences du vivant. L'homme redevient alors – comme du temps de Darwin – un animal comme

³ Pour d'autres raisons, la pensée du christianisme reprendra ce discours aristotélicien sur la prééminence de l'homme dans l'ordre de la Nature.

⁴ «Partout où la règle se manifeste, nous savons avec certitude être à l'étage de la culture. Symétriquement, il est aisé de reconnaître dans l'universel le critère de la nature.» (Cl. Lévi-Strauss, op. cit., p. 10).

⁵ Cf. NACACHE, L. - *Le Nouvel Inconscient. Freud, Christophe Colomb des neurosciences*. Paris: Odile Jacob, 2006.



les autres; d'une certaine façon, il perd l'*aura* dont l'avait réinvesti le structuralisme (qui en faisait l'«inventeur» de la culture), et dont il avait déjà été dépouillé lorsque les Lumières avaient remis en question les discours prêtant à l'homme une essence unique et éternelle, fussent-ils platoniciens ou chrétiens. Le postulat des sciences cognitives est terrible sur ce plan: les processus de la connaissance, de la mémoire, de l'apprentissage, de l'imagination, du langage, sont des phénomènes naturels, et non plus culturels, comme l'affirmait le structuralisme. La culture est alors un développement naturel de la nature, et elle est déjà présente dans le règne animal: on peut parler de «cultures animales», puisqu'il n'y a plus cette barrière qu'Aristote et la pensée antique posaient comme un principe entre le monde humain et le monde animal. Avec la montée en puissance de ce nouveau paradigme épistémologique, il semble bien que l'homme soit définitivement «découronné», et qu'il perde le dernier territoire où s'affirmait son prestige. En particulier, il n'y aurait plus rien d'universel dans l'homme. Pour Platon et Aristote, l'homme avait une essence éternelle. Avec le naturalisme contemporain, néo-darwinien, on ne peut jamais dire ce qu'est l'homme, puisque, comme tout le vivant dont il fait partie, il évolue sans cesse. A la limite, tout ce qu'on pourrait en dire, c'est qu'il n'y a rien dans l'homme de fixe ou de constant, un peu de même que Socrate disait que tout ce qu'il savait, c'est qu'il ne savait rien. Tous les animaux se valent, et ils valent ce que vaut l'homme, c'est-à-dire à peu près tout – ou à peu près rien.

L'exaptation

On le voit, sur leur conception de la cognition, structuralisme et sciences de l'homme neuronal se heurtent frontalement. Les secondes, bénéficiant de l'apport d'une technologie plus avancée, renvoient-elles le premier dans le cimetière des sciences obsolètes?

A vrai dire, c'est une notion fort intéressante, empruntée justement à la biologie elle-même, qui peut nous permettre de dépasser cette apparente aporie en forme de contradiction entre culture et nature, et plus particulièrement entre structuralisme et neurosciences. C'est la notion d'*exaptation*. On en connaît le principe : dans le monde de l'évolution des espèces, à la différence de l'adaptation, qui se situe dans une continuité, l'exaptation est fondée sur une solution de continuité; ou plus précisément, sur un détournement de la fonction originelle: un organe anatomique (aile, queue) peut trouver une autre finalité que celle pour laquelle il avait été initialement programmé. L'exaptation pourrait donc se définir comme une reconversion fonctionnelle. Un des domaines particulièrement intéressants pour nous où elle se manifeste est l'histoire de l'évolution du cerveau humain. Certaines des zones de ce cerveau ont été en quelque sorte reconverties, sans qu'elles soient structurellement modifiées, pour des fonctions manifestement non sélectionnées à l'origine, tout simplement parce qu'elles n'existaient pas. Les neuroscientifiques ont ainsi montré que des zones qui avaient une vocation initiale pour la reconnaissance des formes, le langage ou l'audition, sont aujourd'hui réutilisées pour la lecture ou la musique.



Je serais tenté de dire que toute l'histoire de la symbolique est une vaste exaptation: des images, des récits qui avaient à l'origine une autre fonctionnalité ont acquis un nouveau niveau de sens, souvent fort éloigné de leur valeur première; ou plus exactement, le récit possède sa surdétermination, au sens psychanalytique: il contient virtuellement plusieurs niveaux de sens, non exclusifs les uns des autres. Le voyage d'Enée n'est pas le simple récit d'un déplacement de Troie à Carthage (même s'il est aussi cela); par le génie créateur de Virgile, il devient l'histoire de la construction identitaire du héros, qui crée un espace cohérent, pour lui et pour les autres, entre monde de la Mère de monde du Père, entre Orient et Occident, entre naissance et mort. On voit que la symbolisation a créé un surcroît de sens, et qu'elle a considérablement enrichi le récit originel en lui donnant une nouvelle résonance. Comme le dit H. Godinho, finalement, on peut même aller jusqu'à dire que le sens n'arrive qu'avec le symbole. Par exemple, l'amour humain n'arrive que quand l'Autre sort de l'anecdotique de la relation entre deux individus; cette relation entre alors dans une forme d'intemporalité, de non-contingence, et devient un symbole: celui de deux individus qui incarnent l'Amour⁶.

C'est bien la psychanalyse qui nous permet de comprendre que le message symbolique est au-delà des contradictions entre genres, ou des conflits image-discours. Elle y parvient en posant le principe de cette surdétermination, que nous venons d'évoquer: un message peut être vrai sans exclure son contraire. Dans l'inconscient de la psyché humaine, le principe aristotélicien du tiers exclu n'a pas cours, et l'adage fondamental est: «Je sais bien...mais quand même». Sur ces bases, et compte tenu de la modification liée à l'exaptation, un message symbolique (récit mythique; épopée de type initiatique) peut avoir plusieurs niveaux de sens, qui ne s'excluent pas les uns les autres: essentiellement, *un niveau immédiat* (le plaisir ludique de la lecture ou du récit d'une suite d'aventures), *un niveau moral* (le texte sert de support à une *paideia*, il est un des éléments régulateurs et formateurs sur lesquels la cité construit sa loi, et qui servent de justification au système social), et *un niveau eschatologique* (il est le reflet de lois plus générales, qui régissent le système du vivant; transposé dans le discours de l'Antiquité, il est *mimesis*, imitation par l'humain du divin qui irrigue la matière cosmique).

Les structures anthropologiques de l'imaginaire

Mais l'imaginaire symbolique qui émerge ainsi, sous forme d'exaptation, n'est pas pour autant arbitraire, ni coupé de nos origines biologiques (comme le disait le structuralisme, qui en faisait un strict phénomène culturel, qu'il opposait à la nature). Au contraire : c'est la structure génomique qui détermine notre imaginaire. Celui qui, en pleine période structuraliste, en a, le premier, déjà eu l'intuition, c'est sans doute Gilbert Durand. On sait que – comme Jung – il est parti d'une

⁶ Cf. GODINHO, Helder - «La narrativité des images». In *Transports. Mélanges offerts à Joël Thomas* (textes réunis par Mireille Courrént, Ghislaine Jay-Robert & Thierry Eloi), Perpignan: Presses de l'Université de Perpignan, 2012, p. 495-509.



phénoménologie, et plus particulièrement de la réflexologie de l'école russe (Betcherev, Oukhtomsky) posant trois types de réflexes fondamentaux : *posturaux* (l'aptitude de l'homme à se redresser, contrairement aux autres animaux), *sexuels* (destinés à faire perdurer l'espèce) et *digestifs* (destinés à la nourrir). A partir de ce contexte très matériel et prosaïque, le trait de génie de G. Durand est d'avoir repéré la façon dont les trois grandes constellations symboliques fondent tout l'imaginaire humain : *structures «héroïques»* privilégiant l'opposition, et développant le réflexe postural; *structures «mystiques»* féminines, privilégiant l'assimilation, la fusion, et développant le réflexe digestif; enfin, *structures «synthétiques»*, mondes des «fils» et «filles», avant tout rythmiques, et par là même susceptibles d'établir un passage, une relation entre les deux autres constellations. La Chine nous donne une description très voisine avec le Yang, le Yin, et entre eux, le vide médian. Les figures emblématiques que l'on va retrouver dans les récits mythiques sont alors le Héros, l'Amant, et le Voyageur. Il s'agit bien d'une exaptation, puisque par rapport aux données originelles (des réflexes indispensables à la construction du vivant), ces représentations ne « servent » à rien; elles sont en quelque sorte détournées de leur fonction première. Mais, à un autre niveau, psychique celui-là, elles se retrouvent réinvesties d'un rôle tout aussi important: assurer le développement de la psyché, permettre sa régulation, sa capacité de se comprendre et de comprendre le monde. Sans cette fonction symbolique, l'homme n'existe pas; il reste un animal comme les autres. Nous avons bien là ce que la systémique définit comme une émergence : à partir d'un donné, d'un résultat qui est plus que la somme des données initiales. Nous sommes passés du biologique au psychique, du mécanique au complexe. Sans faire de l'homme un être supérieur, comme le voulait la pensée antique, la compréhension de ce processus permet d'en faire un être différent, qui accède à un autre niveau de sens (et d'une certaine façon à un autre monde) que l'animal.

Deux exemples

Il y a donc un lien, obscur, mais nécessaire, entre une vie biologique primale et les constructions les plus sophistiquées de notre imaginaire. Alors, les récits mythologiques reprendraient-ils des schémas, des dynamismes organisateurs, que l'on pourrait observer à des niveaux apparemment élémentaires du vivant ? Ils n'ont pu le faire, bien sûr, qu'à travers une forme d'intuition philosophique et poétique, puisqu'ils n'avaient pas les moyens scientifiques d'y parvenir, et même d'entrevoir cette réalité. Mais ils l'ont quand même fait. Tant qu'il est vrai que, comme le dit Lévi-Strauss, «l'homme a toujours pensé aussi bien»⁷. J'en prendrai deux exemples.

La mort, comme sculpture du vivant

J'irai chercher le premier dans la biologie et ce qu'elle nous apprend des structures du vivant. Ses dernières avancées nous montrent que les frontières qui séparent les

⁷ LÉVI-STRAUSS, Cl. - *Anthropologie structurale*. Paris: 1958, p. 255.



notions apparemment antagonistes de vie et de mort, de bâtisseur et d'exécuteur, d'égoïsme et d'altruisme, sont brouillées, et que ces antagonismes sont sommaires. Ce qui semble mortifère sur la scène est en fait vivifiant derrière la scène, à un autre niveau de complexité. Et ainsi, la biologie nous fait découvrir que la mort est créatrice. Elle l'est d'abord, avant même la naissance, comme «sculpteur»⁸. En tuant des cellules de l'embryon, elle le modèle, elle fait émerger l'anatomie de l'enfant à naître, non pas en ajoutant, mais en enlevant (ce qui est bien le propre de la sculpture, par rapport, par exemple, à la peinture). Donc, la vie est l'ensemble des fonctions capables d'utiliser la mort (plutôt que de lui résister, comme on le pensait auparavant). A l'origine, les cellules seraient immortelles. Leur mort n'est pas inscrite en elles. Elle vient de l'extérieur, et provient de l'«altruisme» d'une cellule par rapport au groupe complexe d'une colonie, ce qui correspond aussi au renoncement pour un individu de sa chance d'immortalité, au profit de la collectivité. La mort est donc le prix que les cellules doivent payer pour passer de la simplicité originelle à la complexité des corps. Complexité et mort sont liées. Au début était l'immortalité potentielle. Puis la mort s'est inscrite au cœur du vivant. On pense bien sûr au mythe de l'Age d'Or: au début, les hommes étaient immortels, puis, à la suite de l'épisode prométhéen, ils perdirent ce privilège, et devinrent mortels, en même temps qu'assujettis à leur ventre, à leur appétits. La mythologie nous décrit sur le mode poétique l'anticipation intuitive d'une réalité scientifique que nous n'avons découverte que récemment.

Prolongeons la comparaison. Les êtres vivants unicellulaires mènent d'abord un combat élémentaire pour la survie. Avec l'émergence de la complexité, on passe à la construction de nouvelles sociétés dont l'interdépendance absolue, la solidarité complexe, selon l'expression d'E. Morin, n'ont toujours pour autre terme alternatif que la mort. De même, dans les sept derniers livres de *l'Enéide*, la guerre entre les cités précède l'alliance de tous les belligérants pour créer Rome à venir; mais on ne pouvait faire l'économie de cette première phase potentiellement mortifère: la vie de Rome sort de sa mort; de même encore, la prédiction liée à la naissance de Rome (Romulus voit douze vautours) contient en elle-même la chronique de la mort de Rome annoncée (Rome mourra au bout de douze siècles), et elle est bien comprise comme cela par les exégètes, dans le cours des siècles, même s'ils n'en saisissent le sens que de façon confuse, ce qui alimentera les spéculations millénaristes tout au long de l'histoire de Rome⁹. Dans les deux cas (l'histoire d'Enée; l'histoire de Romulus), vie et mort sont liées dans l'épisode fondateur.

Dans une colonie de bactéries, lorsque les nutriments diminuent, des bactéries s'auto-détruisent pour que la colonie ne soit pas menacée. Les survivants sont plus forts, car ils se nourrissent des morts. La décision collective du « suicide » n'est prise que quand un certain nombre de décisions individuelles est atteint. De même, dans le Sénat romain, une décision ne pouvait être adoptée qu'à deux conditions : avec le quorum atteint, et à la majorité des présents. Revenons à la biologie.

⁸ Cf. AMEISEN, J.-C. - *La Sculpture du vivant. Le suicide cellulaire ou la mort créatrice*. Paris: Seuil, 2003, à qui nous empruntons les grandes lignes de ce paragraphe.

⁹ Cf. THOMAS, J. - *L'Imaginaire de l'homme romain. Dualité et complexité*. Bruxelles: Latomus, 2006, p. 214-217.



Lorsque la décision de l'organisme est prise de sacrifier certaines cellules au profit de l'entité collective, ces cellules se dédoublent en une grande cellule, qui s'auto-détruit, et une petite cellule, qui est une sorte de spore capable de résister à un environnement défavorable, et portant en elle la mémoire génétique de la cellule. Elle a en charge l'avenir de la colonie. Plongée dans son sommeil, elle attendra, sans se nourrir ni se dédoubler, que l'environnement devienne favorable, pour donner naissance à une nouvelle colonie. Toujours dans *l'Enéide*, on songe au voyage d'Enée, le Fondateur, qui concentre sur sa personne les trois fonctions assurant, à Troie, la vie de la cité: celle du prêtre-roi, celle du guerrier, et la fonction économique. Tout au long des sept ans de son périple, dans cette sorte d'hiver prélude au printemps de la fondation, il est le chef (et le chef religieux, le prêtre-roi) de ses compagnons ; il les protège militairement ; et il assure leur ravitaillement. Quant il arrive sur le site de Rome à fonder, et qu'il a réglé la rivalité qui l'oppose aux Latins, il redéploie ces trois fonctions et les répartit à nouveau entre trois groupes ethniques: Troyens, Etrusques et Latins. Là encore, la métaphore mythologique coïncide avec un schéma fondamental attesté par la biologie. On est impressionné de voir comment une société régit ses lois en harmonie avec les structures élémentaires du vivant, qu'elle «reconnait» et reproduit avant d'avoir eu la possibilité scientifique de les définir formellement.

Un dernier point: les modifications aléatoires, accidentelles, qui surviennent dans les informations génétiques, sont en fait un des moteurs essentiels de l'évolution du vivant. Ce sont ces altérations, ces erreurs, liées à la mauvaise duplication des copies, qui ont fait naître la métamorphose des espèces, en augmentant la diversité. L'acte de créer un nouveau «je» porte donc en lui, intrinsèquement, le risque inévitable de donner naissance à «un autre», pour paraphraser Rimbaud. *Felix culpa*. Et là, nous sommes en contradiction avec le discours platonicien, qui opposait «bonnes» et «mauvaises» copies, et ne voyait dans les secondes, les idoles (par opposition aux premières, les icônes), que perversion mortifère, par éloignement du modèle idéal¹⁰. C'est une des limites de la pensée antique que d'être obsédée par l'idée de l'ordre du monde¹¹ (même si elle sait reconnaître les formes d'un désordre constructeur¹²).

L'architecture de la psyché: comment le cerveau fabrique l'esprit

Si l'on passe des formes élémentaires du vivant au monde hypercomplexe de la psyché, les neurosciences ont là encore beaucoup à nous apprendre. Il est intéressant de voir ce qu'elles nous disent sur les rites et les mythes, ces

¹⁰ Cf. THOMAS, J. - «Icône et idole. Les avatars de la copie, de Platon à notre monde contemporain». In *Imaginaire, Mythe, Utopie, Rationalité. - Hommages à J.-J. Wunenburger, Echinoux*, vol. 22, Cluj-Napoca, 2012, p. 207-217, et en ligne: <http://phantasma.ro/wp/?p=4068>.

¹¹ Cf. BRAGUE, R. - *La Sagesse du monde. Histoire de l'expérience humaine de l'Univers*. Paris: Fayard, 1999.

¹² Cf. DODDS, E. R. - *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: Univ. of California Press, 1959, et THOMAS, J. - *L'imaginaire de l'Homme romain...*, op. cit.



marqueurs fondamentaux du monde de l'Antiquité. Les structures du cerveau transforment des informations sensorielles brutes en une perception intégrée du monde: ce que nous considérons comme la réalité n'est en fait qu'une interprétation de la réalité créée par le cerveau.

Rituels et construction sociale

Dans ce contexte, un rituel religieux efficace porte le cerveau à ajuster les perceptions cognitives et émotionnelles du moi en sorte qu'une personne à l'esprit religieux interprète le rituel comme une réduction de l'espace qui sépare le moi et le sacré. La plupart des rituels ont des connotations sociales. Vécus sur le plan séculier, ils tendent à promouvoir la cohésion du groupe. Dans les sociétés premières, ils alimentent au sein d'un clan, ou d'une tribu, un sentiment de singularité, de destin commun : appartenir au peuple préféré de dieu, au peuple élu. En ceci, ils aident à maintenir une identité stable du groupe, par delà le remplacement des chefs. Vivant dans la communion procurée par la pratique des rituels, le clan fonctionne de façon plus coopérative, et il augmente ses chances de réussite. De surcroît, les rituels humains (et animaux...) tendent, par des marques de déférence et de respect prodiguées à l'autre (les génuflexions, la poignée de main, les cadeaux; et, pour les animaux, l'épouillage, les postures de soumission...), à éviter des malentendus susceptibles de créer des conflits, et donc à réduire les actes d'agressivité au sein du groupe. Là encore, ils contribuent à créer un lien social fort. Le partage est plus efficace que l'isolement.

A un degré supplémentaire de complexité, et lorsqu'on entre dans la période historique, c'est toute la société gréco-romaine qui, dans ses protocoles, va se construire autour de cette notion d'effacement de l'individu devant la collectivité. On sait que c'est un des moteurs forts de la mise en place de la romanité: ce n'est pas l'abeille qui est importante, c'est la ruche. Tant que l'*imperium Romanum* s'est ainsi relié à ses origines, et s'est conçu comme un vaste corps social, dont la tête est Rome, les membres sont les cités alliées, admises au droit de cité, et les artères sont ce magnifique réseau des voies romaines, cet empire a été fort¹³.

Ce processus que nous saisissons dans une dimension sociale n'est qu'un des aspects d'un processus anthropologique plus large; pour en prendre conscience, dans ses résonances biologiques, on consultera avec profit les travaux de V. C. Wynne Edwards sur ce qu'il appelle, dans les sociétés animales, la sélection de groupe¹⁴: la cible de sélection change de niveau, elle ne se situe pas au niveau de l'individu, mais au niveau du groupe. On voit tout l'intérêt d'une telle théorie dans

¹³ Cf. THOMAS, J. - «Liance, déliance, reliance: l'émergence du héros. Construction de soi et construction du monde, des *Bucoliques* à l'*Enéide* de Virgile, et à la *Pharsale* de Lucain». In *Héros voyageurs et constructions identitaires*, Actes du colloque international de Perpignan, à paraître, 2013.

¹⁴ Cf. WYNNE-EDWARDS, V. C. - *Evolution through group selection*. Oxford: Blackwell, 1986. Les travaux de Wynne Edwards font d'ailleurs débat dans la communauté scientifique.



l'élaboration des notions d'imaginaire collectif, voire d'inconscient collectif, telle que C. G. Jung a pu en poser les bases.

Mythes

Donc, les rituels ont une origine biologique avant d'être culturelle. Il en va un peu différemment avec les mythes. On l'a vu, le rituel provoque et facilite l'état unitaire, et l'appartenance de l'individu au groupe. Mais ce sentiment s'accompagne aussi de celui de la séparation. Notre psyché obéit à la fois à une postulation vers la liance, la fusion, et vers la déliance, la déréliction, pour parler le langage de la psychanalyse. Paradis perdu et terre promise sont les deux grands tropismes de la plupart des religions. L'objet des mythes et des religions est alors la reliance: une restauration de cette union originelle entre les individus et ce qu'ils perçoivent comme leur origine, leur source spirituelle. Les textes sacrés, les récits mythologiques affirment ce lien. Mais pour être crues, ces idées doivent être transformées par la neurobiologie du rituel en expériences ressenties qui «prouvent» leur réalité. Cette forme de compréhension des mythes nous conduit au-delà d'une interprétation strictement sociale (qu'il ne faut pourtant pas exclure: l'affirmation qu'ils sont avantageux pour le groupe), vers un enjeu plus ambitieux et plus profond. Pour cela, les motifs mythologiques sont interprétés par des poètes qui leur donnent une forme symbolique, qui les magnifient dans des textes littéraires, des chants, des peintures. Leur efficacité s'en trouve accrue. Car dans cette perspective, l'individu qui prend connaissance du mythe (par une lecture, ou par voie orale) doit le vivre comme s'il était écrit ou récité pour lui seul, s'identifier au héros, entrer dans l'histoire racontée, faire face à ses mystères, puis en ressentir la résolution d'une façon forte, capable de transformer sa vie. C'est pour cela que les mythes ont presque toujours le même schéma. Ils tendent d'abord à soulager cette angoisse existentielle que nous relevions *supra* comme sentiment d'abandon et de déréliction. Pour cela, ils proposent une réconciliation des opposés, le tout en trois points, toujours les mêmes:

- identifier une inquiétude existentielle
- formuler cela en une paire d'opposés incompatibles
- trouver une solution qui soulage l'anxiété, par une *coincidentia oppositorum*, et dépasse l'opposition initiale.

Mystique

On le voit, les enjeux sont plus ambitieux que dans la forme socialisée des rites. Il s'agit de confronter l'individu à des mystères qui (comme la mort) sont au-delà de ce monde. C'est en ceci que les mythes, plus que les rites, touchent à une forme de mysticisme, avec cette idée que le mécanisme de fusion unitaire qui était déclenché *par le bas* dans le rituel (le corps, soumis à des rythmes, des répétitions, etc ...), peut être déclenché *par le haut* (l'esprit) dans la démarche mystique. On sait que Freud définit le mysticisme comme le besoin régressif névrotique de retrouver le



bonheur fusionnel que l'on connaissait enfant, baigné dans l'amour maternel. C'est une explication un peu courte. La neurobiologie nous dit que le mysticisme est un processus biologique qui tend à l'apogée parfait, à une relation consciente de l'homme avec l'absolu: un état de ravissement, une élévation au dessus du matériel pour être unifié avec l'absolu¹⁵. C'est l'enseignement des grands mythes cosmogoniques, et des formes mystiques des religions. Or les neurobiologistes nous apprennent que ces états unitaires sont rendus possibles quand le sentiment de soi est affaibli, et que le soi est absorbé dans un sens plus large de la réalité. Cet accès à une surréalité n'est donc pas plus «vrai» que notre façon de percevoir le réel au quotidien, mais d'une certaine façon, il ne l'est pas moins. On n'a pas encore de meilleure définition du réel que: ce qui est ressenti comme plus réel que le reste. Or la caractéristique du réel perçu par le mystique, c'est l'entrée dans une existence unitaire absolue, sans temps, sans espace, sans sensations physiques. Seul l'esprit peut faire ce voyage. Cette réalité de l'expérience mystique n'a pas été démontrée. Mais elle n'est pas absurde, dans l'état de nos connaissances: il est possible que la conscience existe en l'absence des focalisations subjectives d'un moi. La science contemporaine entrevoit que l'union spirituelle décrite par les mystiques peut être aussi réelle que toute autre expérience de la réalité¹⁶. Sur ces bases, le réel des mystiques serait un plan d'existence au-delà des oppositions, dans lequel les niveaux de différence se résolvent. Alors, le moi et le monde seraient peut-être créés par la réalité d'une existence unitaire absolue. L'esprit et la matière seraient une seule et même chose. *Mens agitat molem*¹⁷: Virgile (et avant lui Platon) le disaient déjà. Une fois de plus, nous aurions une fulgurance géniale de l'intuition poétique de l'Antiquité.

Cela fait beaucoup de «peut-être», dira-t-on¹⁸. Mais, par définition, nous sommes dans un domaine à peine entr'ouvert, où la validation par l'expérience scientifique suppose d'autres protocoles que ceux qu'on utilise de façon classique. Cela ne veut pas dire bien sûr que l'on peut dire n'importe quoi; mais plutôt qu'il nous faudra apprendre à explorer cet inconnu (qui n'est d'ailleurs, comme le disait Lucrèce, que du non encore connu) pour faire progresser notre connaissance. Car, sur ce plan, un des axiomes des religions garde sa valeur: ce que, faute de mieux, les

¹⁵ Ce développement, et les pages qui suivent, sont inspirés du livre de NEWBERG, A. et D'AQUILI, E. - *Why God won't go away*. New-York: Ballantine Books, 2001.(trad. franç. Ed. Sully, 2003)

¹⁶ Sur le détail des mécanismes neurologiques de cette « biologie de la transcendance », cf. NEWBERG et D'AQUILI, op. cit.

¹⁷ Virgile - *Enéide*, VI, 727: «L'esprit anime et habite la matière».

¹⁸ On pourrait aussi objecter que le mystique est peut-être, simplement un psychotique, un malade mental. Mais l'expérience du mystique se distingue en bien des points de celle du psychotique. Le mystique est joyeux, serein, alors que le psychotique est effrayé par sa vision; par une inflation égotique, le psychotique se voit comme un émissaire, un élu, alors que les mystiques ont perdu leur ego. De façon générale, les expériences mystiques ont un degré de complexité sensorielle dans lequel tous les sens sont activés, à la différence des hallucinations des psychotiques. Les visions du mystique restent perçues comme réelles, y compris après le retour à la conscience normale, à la différence de l'état du psychotique, qui a peur de sa vision. «Elles semblent être le résultat neurologique prévisible et convenable d'un esprit stable et cohérent s'efforçant de progresser vers un plan spirituel plus élevé» (NEWBERG et D'AQUILI, op. cit., p. 167).



spiritualités définissent comme un principe transcendant, est inconnaissable, «parce qu'il n'est ni un fait objectif, ni un être affectif. Il est l'existence même, l'unicité absolue et indifférenciée.»¹⁹

Même si beaucoup des perspectives envisagées sont encore à l'état embryonnaire, une réflexion qui explore ces nouveaux territoires, et les confronte aux *terrae cognitae* de notre culture gréco-romaine et à ses vieux parapets, a quand même le grand mérite de tirer des conclusions sur la vanité de la présomption d'une solution unique, d'une vérité exclusive. En particulier, la science ne s'oppose pas à la poésie, pas plus que la raison à l'intuition. Loin de renvoyer la mythologie à une enfance de l'humanité, comme on l'a cru pendant longtemps, la science serait en fait elle-même une sorte de mythologie, un ensemble d'histoires explicatives que nous nous donnons à voir pour expliquer le monde, un horizon d'attente qui recule à mesure que nos connaissances progressent. «Et cela reste vrai même si la réalité matérielle était le niveau le plus élevé de réalité, parce que notre esprit est incapable d'observations purement objectives.»²⁰. Toute connaissance est donc métaphorique, et, en ceci, on pourrait dire que la science est une forme de mythologie. Prises au pied de la lettre, les hypothèses fondatrices de la science et de la mythologie sont le plus souvent en conflit; mais si nous les comprenons comme des représentations métaphoriques, et comme un discours polysémique pour «dire» un monde complexe qui échappe à toute explication unique, nécessairement insuffisante, à ce moment, leurs incompatibilités deviennent des complémentarités qui nous permettent d'avancer. Mais il est clair que, dans cette affaire, nous sommes, pour parler comme E. Morin, en dialogique: les physiciens, les biologistes, ne doivent pas renoncer à leur spécificité, ni les poètes à la leur.

«Science et spiritualité sont deux manifestations complémentaires de l'esprit humain, dans ses facultés rationnelles et intuitives. [...] Aucune des deux approches n'englobe l'autre, elles ne peuvent être réduites l'une à l'autre; mais toutes deux sont nécessaires, s'épaulant mutuellement pour une compréhension exhaustive du monde. Comme dit l'adage chinois, les mystiques comprennent les racines du Tao, mais non ses branches; les savants comprennent ses branches, mais non ses racines. La science n'a pas besoin de la mystique, et la mystique n'a pas besoin de la science; mais l'homme a besoin des deux. Ce dont nous avons besoin, ce n'est pas une synthèse, mais une interaction dynamique.»²¹

On le voit, tout se tient dans la grande chaîne du vivant: de l'histoire des cellules aux récits les plus sophistiqués de nos grands poètes, et à la grande tradition des épopées classiques, il y a la même logique qui est à l'œuvre. Nous en saisissons encore mal les linéaments extraordinairement complexes. Mais cette complexité n'est pas complication. Il nous appartient d'apprendre à la lire, et de dénouer lentement, patiemment, ce nœud gordien. La biologie et les neurosciences y sont, assurément, un adjuvant puissant, dans l'état actuel de nos connaissances.

¹⁹ NEWBERG et D'AQUILI, p. 234.

²⁰ NEWBERG et D'AQUILI, p. 250.

²¹ CAPRA, F. - *Le Tao de la Physique*. Paris: Tchou, 1979, p. 312.



A GEMA DE OVO – O OVO ALQUÍMICO

Yvette Centeno

Universidade Nova de Lisboa - CEIL

Em vez de tentar esquecer vou relembrar aqui esta imagem de um sonho que tive há uns dias: estamos em meados de Julho de 2012.

Hora de almoço, todos à mesa, a minha mãe (a sua Sombra) também está connosco. A refeição é de ovos, e de repente a minha mãe parte um ovo e deita para o meu copo de água uma gema que fica lá dentro a boiar, amarela, inteira.

Acordo.

Sei, ou julgo saber, que esta imagem de uma gema de ovo se prende com o próprio simbolismo do ovo: um nascimento, um princípio. O imaginário alquímico está repleto destas imagens, das mais antigas às mais recentes.

Contudo falta-me alguma coisa nesta explicação. E procuro, tenho procurado, ao longo destes dias. Não paro de pensar.

Irei talvez reler Jung, era o meu Mestre, outrora.

Há muito que não o leio. Se soubesse desenhava: a gema de um ovo fresco, inteira, amarela, boianso no copo de água.

Mas julgo que são importantes outros factores do sonho: o estarmos em família à mesa; a minha mãe (que já morreu há anos) aparecer ali sentada connosco; e o ser ela a despejar o ovo para o meu copo.

Que associação fazer: morte e vida?

Um renascimento espiritual? (seria o meu, que estou com uma depressão que não passa e não confesso?).

Num sonho a imagem simbólica é fulcral: diz qualquer coisa, avisa, alerta ou confirma.

E neste caso o que será?

Associações:

vida, origem da vida

alimento



nascimento e renascimento
regeneração

Recordo que o copo de água era um copo alto, tubular: tubo de ensaio? então fortalece a imagem da vida.

Se for buscar o imaginário alquímico: a Pedra filosofal, no início da busca. O ovo é o ovo primordial; nele tudo está contido, o princípio e o fim, o bem e o mal, a luz e as trevas, a matéria e o espírito, cada coisa e o seu contrário, no jogo infinito dos opostos. Também a vida e a morte: pois esse ovo ali aberto à mesa, se não fôr comido será deitado fora.

No sonho fico a olhar, espantada.

Podemos, com os alquimistas e místicos mais célebres, considerar as imagens e símbolos do OVO CÓSMICO.

Um ovo fechado é a imagem de um universo contido em si mesmo, ainda não desdobrado em acto de criação, múltipla e diversificada nas suas várias esferas até à material, que conhecemos.

Mas neste caso do sonho o ovo foi aberto, o que ali está é a gema, a imagem mesma da vida, um sinal importante com que o sonho nos deixa.

Do ovo cósmico há imagens belíssimas: recordo que John Dee (1527-1608) astrónomo e matemático da Corte de Isabel I de Inglaterra, usava o ovo como imagem do céu etéreo, contendo na sua forma circular os planetas; e Paracelso, que foi seu inspirador, escrevia que «o céu é uma concha que separa um do outro o mundo e o céu de Deus, tal como a casca de um ovo: a gema representa a esfera inferior, a clara a superior; a gema a terra e a água, a clara o ar e o fogo»¹.

Encontraremos em William Blake, séculos mais tarde, uma representação semelhante do ovo cósmico: do rodopiante centro negro do caos surge o mundo de LOS, em forma de ovo, originando o espaço ilusório tridimensional delimitado por duas fronteiras, a da opacidade (Satan) e a da materialidade (Adão) – que nos impedem a visão da eternidade e do infinito das coisas.

É contudo em Hildegarda de Bingen, freira do século XII, erudita não apenas em matérias religiosas mas em todas as pertencentes ao domínio da Ciência, astronomia, mineralogia, alquimia, etc. que podemos encontrar descrições que ainda hoje surpreendem, pela sua beleza e capacidade de significar, ou simbolizar, melhor dizendo:

¹ DEE, John - *Monas Hieroglyphica*. 1564.



Foi então que vi um objecto enorme, redondo e sombrio. Como um ovo, era aguçado no alto. No exterior, à sua volta, uma camada de fogo (o céu). Sob esta camada, uma pele escura. Suspensa na camada de fogo brilhante uma bola avermelhada, flamejante (o sol), etc.²

Não irei de momento às descrições antigas dos Egípcios, ou de outras civilizações anteriores às do mundo ocidental, em que as imagens do ovo cósmico eram o suporte das narrativas ou dos mitos fundadores dessas civilizações.

Interessa-me aqui desvendar o simbolismo do ovo primordial, e no caso do sonho, o da gema que flutua num copo de água mais parecido com um tubo laboratorial.

É em Michael Maier, médico e alquimista do século XVII, protegido da Côrte de Rudolfo II, em Praga, que encontraremos um conjunto de obras sábias de que beneficiou também Robert Fludd, hermetista inglês que ali conviveu com ele. A obra mais interessante é a *ATALANTA FUGIENS*, Atalanta Fugitiva, que Étienne Perrot, psicólogo junguiano, traduziu para francês, ajudando à sua divulgação.

Obra poética, musical e mística, oferece nos «Discursos» e nos «Emblemas» e «Epigramas» uma súpula de todo o saber alquímico. Perrot usava-a como uma espécie de Bíblia, e é nela que também eu vou encontrar este símbolo do ovo como Pedra Filosofal que o adepto, no seu laboratório, junto à sua lareira, tem de abrir com um golpe certo da espada que levanta na mão (Emblema VIII³).

Antes de analisar com mais cuidado o que Maier nos diz, chamo a atenção para um ponto que me parece de extrema importância e de que me apercebi entretanto: nas visões dos místicos, medievais ou mais recentes (como Blake) o simbolismo da imagem remete para o mistério do universo, antes ou após a criação; ou para o mistério da divindade criadora que através do universo se manifesta.

Mas, nas visões dos alquimistas, é do mundo criado que se trata, é desta Terra, também ela misteriosa, com os seus elementos, os seus princípios, os seus opostos, e bem no centro da terra é do Homem que se trata, não do universo, mas do homem que, sendo embora parte integrante dele, diante dele se espanta e tenta compreender: mais a si mesmo e ao mundo, ou no mundo, do que a Deus.

Julgo que é desta verdade profunda (escondida) que resulta o carácter esotérico da busca alquímica (os adeptos diziam-se filósofos herméticos) e sobretudo a natural desconfiança que sempre a Igreja manifestou em relação a estas práticas.

A gravura de Michael Maier é um excelente exemplo: num espaço que é de casa (pode ser castelo, seria natural) junto a uma lareira onde arde uma bela chama,

² Hildegarda de Bingen - *Scivias*, Rupertsberg Codex (tradução minha).

³ MAIER, Michael - *Atalanta fugitive*. Trad. Étienne Perrot, Paris: Librairie de Médecis, 1969, p. 103.



um homem ergue uma espada (descrita como glaivo flamejante) e é incitado a quebrar o ovo desse modo.

Tudo aqui é terreal, e não divinal, como nos místicos.

O Discurso, de que já falarei, desenvolve então o lógico: que pássaro nascerá desse ovo. Saberemos que é o pássaro da vida – outra figura simbólica, anunciando uma sublimação que se aguarda e deseja: no caso da psique humana a integração da sombra do inconsciente; no caso do «jogo» alquímico a integração dos elementos que permitirá a obtenção da Pedra filosofal (da qual já sabemos que é apenas uma outra palavra para aludir ao ser humano completo, realizado).

Foi um grande erudito, o médico e psicanalista Carl Gustav Jung - que durante anos se isolou para estudar os manuscritos e documentos de maior interesse das artes alquímicas - o primeiro a chamar a atenção da importância dos Símbolos, tal como os descobria na alquimia, para o estudo da alma, da psique humana.

O símbolo era a voz do inconsciente a fazer-se ouvir, a dar-se a conhecer. E nos tratados de alquimia essa linguagem era quase explícita, era a ponte que faltava, da consciência para o mundo arquetípico do inconsciente.

Analisando ao longo de anos e anos os sonhos dos seus pacientes verificava semelhanças esclarecedoras, que os ajudavam a ambos, médico e doente. O inconsciente tinha uma linguagem própria, ora mais luminosa ora menos: símbolos e arquétipos que se manifestavam em visões ou em sonhos.

Mas em tudo haveria um sentido, adequado ao momento, à circunstância.

Maier no Discurso VIII, que acompanha a gravura, escreve:

No ovo as sementes do macho e da fêmea estão juntas sob uma mesma casca. A gema produz o pinto, a raiz dos seus membros e das suas vísceras graças à semente do macho, formadora e operante, que se encontra no interior. A clara fornece a matéria, isto é a trama e o meio de crescer, no esquema ou cadeia do pinto⁴.

Na verdade é já da vida dentro do ovo, é deste pinto que poderá crescer, reproduzir-se, originar outras formas, que Maier deseja falar.

Ovo alquímico: forma integrada de vida.

⁴ *Ibidem*.



Ainda hoje é venerado em Burgos o Santo Cristo, escultura de madeira do século XIV, diante do qual rezaram Isabel a Católica, o Rei seu bisneto Filipe II, Santa Teresa de Jesus, São João da Cruz entre muitos outros; a curiosidade maior é que tem a seus pés cinco ovos de avestruz (também em madeira) evocando os que terão sido oferecidos por um comerciante vindo de África.

Cinco ovos, como oferenda, e que ainda hoje ali permanecem, aos pés de uma das imagens de Cristo mais conhecidas.

Foi feita em madeira de castanho, coberta de pele de animal, sugerindo ao tacto a pele humana; tem rasgões de inúmeras feridas e é articulada, como ao tempo era usual, tornando a imagem mais viva e realista; o cabelo e as unhas são verdadeiros e reza a lenda que crescem todo o tempo.

Quanto aos cinco ovos ali depositados: uma alusão ao Quinto Império, aquele em que a fraternidade seria universal e a abundância uma verdade paradisíaca incontestável, como proclamara Joaquim de Flora nos seus escritos e visões?

São muitas as lendas que correm sobre este Cristo (e o mistério dos ovos, com todo o simbolismo que encerram, contribuem certamente para tal).

Recuperando outras imagens, igualmente fascinantes, do simbolismo do ovo como emblema de vida, ou, noutros casos, como frágil invólucro de decomposição, é forçoso evocar aqui a obra de um Bosch (c.1450-1516) ou de um Magritte (1898-1967) já próximo de nós e de um imaginário que nos é mais fácil de entender, pois sabemos, do Surrealismo, tudo ou quase, do que nos propõe como associação-livre de imagens.

No caso de Bosch deparamos com um Bestiário em que a desordem dos membros e dos elementos que se justapõem numa antinatural narrativa (que temos de desconstruir), causam a perturbação de um natural terror: imagens de um universo que decaiu e perdeu forma e ordem, a harmonia outrora existente no Paraíso. Quer se trate das Tentações de Santo Antão, quer do Jardim das Delícias, as obras mais conhecidas, o que se vê e pressente, para além da abundância das imagens e suas deformidades, é a marca do excesso, de um negro pensamento sobre o Humano e seu destino caótico.

Bosch crê no que expõe, algo que se exprime ainda com mais virulência no quadro do Juízo Final. A sua pintura é religiosa, produto de um contexto medieval ainda em que a figuração do monstruoso cumpria uma missão que podemos dizer «pedagógica»: o temor de um Além desconhecido era maior do que a alegria de vir a conhecê-lo, ainda que liberto de Pecado...o Pecado era parte da condição humana, a sua mancha perpétua, e a prova disso era tudo o que a imaginação do artista produzia, sem piedade. Na obra de Bosch (já noutros lugares me ocupei um pouco do seu imaginário alquímico) podemos «ler» no meio da confusão, correspondente



ao CAOS ou à NIGREDO alusões, mas muito discretas, à TRANSFORMAÇÃO que a Obra alquímica procura. Num enorme corpo-casca de ovo partida, de onde emergem cabeças e membros como patas, podemos adivinhar que ali se deu um parto-cósmico e que a criatura que nasceu, como duma esfera superior materializada, a alguma sublimação dará lugar: e de facto, em esferas transparentes, formas andróginas surgem, mais longe, delicadas, mas ainda tão frágeis que mal se sustentam no espaço imaginário desenhado.

Aqui o simbolismo do ovo, a existir, aponta apenas para a materialidade de um mundo em decomposição e de que parece não ser possível fugir, a não ser com mais sofrimento ainda. Bosch tem um olhar implacável. O cosmos primordial originou uma multiplicação de formas luxuriantes que foram degenerando e de que até a forma humana é um exemplo cruel.

Diferente, por todas as razões, é o caso de Magritte: tal como Bosch deu largas a um imaginário de fusão (mas nunca de confusão) obrigando a que se discutisse o conceito de imagem /representação. O real que se apresenta e se representa na obra, pictórica ou verbal, afinal o que é?

Ao contemplarmos o conjunto da obra deste pintor, ao longo dos anos, vemos como da primeira sedução do cubismo, da cor intensa e pura de um fauvismo expressionista, passando pelo traço afinado da experiência publicitária, finalmente escolheu o seu terreno (a sua praia, como se diz hoje): o do surrealismo libertário, ou quase.

Magritte não gostava que o apelidassem de surrealista. Já me ocupei de alguns aspectos do seu imaginário noutros lugares. Mas é certo que vemos, na sua «representação» a associação livre de objectos /imagens, narrativas que aludem a processos oníricos (como os associados a Alice no País das Maravilhas) formas que surgem da leitura de poemas (o caso de Baudelaire) reagindo com uma ou outra construção imprevisível: e também o imprevisível é matéria do sonho.

Falemos pois, com Breton, pai fundador do Surrealismo em França, do sono e do sonho, como portais de um mundo outro, um mundo além, na sua existência consistente.

Não me esqueço que tudo começou, neste pequeno ensaio, com o sonho que tive, com ovos à mesa, e com a gema que é deslizada para dentro do meu copo de água; uma gema que fica inteira, não se desfaz, sendo que é nessa altura que acordo.

Outro elemento que não esqueço é que é a Sombra da minha mãe que está connosco à mesa, e me dá esse ovo. Procuro em Magritte agora, por ser um dos meus pintores preferidos, o sentido alquímico, de transformação, ou de sublimação, que pode ter essa imagem, essa representação onírica do ovo.



Num quadro de 1930, *A CHAVE DOS SONHOS*, Magritte expõe, como é frequente e a seu gosto, um conjunto de imagens, entre elas um ovo. Em seis quadrados pinta um ovo, ao alto, do lado esquerdo e no seguinte um sapato; em baixo, do lado esquerdo um chapéu e no seguinte uma vela; por fim em baixo, do lado esquerdo um copo de água e no seguinte um martelo. E como é seu costume, legendas por baixo de alguns dos objectos que nada têm a ver com eles: sob o ovo «a Acácia»; sob o sapato, «a Lua»; sob o chapéu, «a Neve»; sob a vela «o Tecto»; sob o copo, «a Tempestade»; e sob o martelo, «o Deserto»; o título geral, é, como disse, *A Chave dos Sonhos*.

Há associação entre ovo e acácia: pois nas árvores há ninhos de pássaros com ovos; ou sob o copo a tempestade (uma tempestade num copo de água...provérbio popular conhecido). Mas não é forçoso que exista.

Contudo veremos noutro quadro de época próxima, pintado em 1936, Auto-retrato com título português traduzido como *PERSPICÁCIA*, do que discordo, pois no original é *LA CLAIRVOYANCE* (A Clarividência) uma associação bem mais explícita: olhando para um ovo colocado numa mesa ao pé de si, o pintor pinta na tela um pássaro. Podia tratar-se de uma gravura de Maier, o alquimista que já referi... pois o natural destino de um ovo saudável é que dele nasça um pássaro... se é o pássaro da perfeição dos alquimistas, não saberemos, mas está expressa a metáfora, e isso é o que importa. Da representação que parecia displicente nasceu um conceito ordenado.

Para mim, nesta busca do sentido de um sonho, de uma chave que o abra e o torne mais claro (daí o interesse e a pertinência do título *A Clarividência*) o encontro com mais um quadro onde a imagem do ovo permanece foi muito interessante:

Datado de 1939 – continuamos, repare-se, na década de 30, tão marcante para os surrealistas - o seu título é *A ESCADA DE FOGO*.

E agora sim, se tornou claro o simbolismo da transmutação alquímica, da sublimação da terra pelo fogo, elemento primordial em todo o processo de criação. No quadro, ardendo sobre uma mesa, estão uns papéis, um ovo, uma chave; as chamas brotam dessas imagens, em pequenas labaredas. O fogo é a escada, isto é, o fogo é o elemento que espiritualiza, que eleva, que sublima.

Haverá aqui uma reminiscência da Escada de Jacob, onde ele luta com o Anjo? Há em todo o caso uma alusão directa à chave de um segredo, e esse segredo é o fogo que o contém. Aliás veremos o elemento fogo aparecer como fulcral em muitos outros quadros, por exemplo o óleo de 1934/35 *A DESCOBERTA DO FOGO*, representando uma tuba a arder em chamas. Associação imediata: o Sopro criador é um Verbo de Fogo, e quando o Verbo «se fez carne» assim se formou o ovo, a primeira das formas da natureza material, semente de todo o futuro «crescimento», já no mundo criado.



Vale a pena citar um comentário que Magritte fez a um amigo, Paul Waldo Schwarz, em conversa de 1967, a propósito da aliança entre Mistério e Poesia:

O mistério existe porque a mensagem poética possui uma realidade. Visto que o pensamento inspirado imagina uma ordem que une as imagens do visível, a imagem poética possui a mesma espécie de realidade que a do universo. Porquê? Porque responde ao nosso interesse natural pelo desconhecido. Quando pensamos «universo» é no desconhecido que pensamos – a sua realidade é desconhecida para nós. Eu crio principalmente o desconhecido com coisas conhecidas⁵.

Assim surgem, dispersas pelas suas pinturas, matérias do banal quotidiano ligadas a outras, de forma imprevisível, deixando no ar interrogações e perplexidades – nunca respostas – pois como o ovo aprisionado em *AS AFINIDADES ELECTIVAS*, de 1933, imagem enorme fechada numa gaiola da qual não se prevê que possa voar um pássaro – o Universo continua, para nós, igualmente fechado e encerrando muitas e distantes surpresas. Ambos os universos: o exterior, que os astrofísicos perscrutam, e o interior, que se abre aos artistas e aos psicanalistas (mas nem sempre).

Outro dos aspectos a não descurar, na pintura, ou no exercício de criação de Magritte é a escolha dos títulos e das legendas com que acrescenta o mistério dos quadros. Ainda que por vezes, como ele diz, sejam escolhas aleatórias, têm frequentemente um suporte literário, numa associação que só pode acontecer porque estamos perante um homem de grande cultura e muito lido. Assim, estas Afinidades Electivas apontam para o célebre romance de Goethe, com o mesmo título: a sua estrutura é simbólica, alquímica, no respeitante à paixão-fusão dos dois pares em confronto. O jogo proposto no quadro é que o ovo preso na gaiola pede um voo, pede as asas de um pássaro, pede a libertação sublimadora, que os heróis de Goethe obtiveram.

Haveria mais a dizer, neste sentido: já o fiz, a propósito de *LA GÉANTE*, e falarei adiante das associações com *Alice no País das Maravilhas*, ou *Através do Espelho*, de Lewis Carroll.

A dimensão simbólica da arte (na poética da palavra ou da pintura (ou em qualquer delas no sonho) é a ponte que liga o conhecido do real ao desconhecido surpreendente e que se torna ainda mais real do que o já conhecido.

Daí que as imagens simbólicas, os arquétipos (imagens do colectivo, como as designou Jung) assumam tanta importância, desde tempos imemoriais.

⁵ MEURIS, Jacques – *Magritte*. Bona: Taschen, 2007, p.112.



Carl Gustav Jung (1875-1961) discípulo de Freud, pai fundador da psicanálise, levou mais longe que o Mestre as considerações sobre os significados simbólicos de antigos mitos e lendas, permitindo que se abrissem ao entendimento e cura eventual das psicoses que tratavam nos seus pacientes. Definiu o conceito de arquétipo para as manifestações, nos sonhos, de conteúdos cujas semelhanças com matérias primordiais eram evidentes, ainda que paradoxais; e chegou, por meio dessa definição, a outra, de inconsciente «colectivo», espécie de armazém e memória da espécie humana e não apenas do indivíduo (em cujo inconsciente Freud via somente manifestações da repressão sexual de dado momento, sobretudo da infância, como tempo-espaço mais distante).

Ora o que Jung fez, ao estudar a História da Ideias Religiosas da Humanidade, seus mitos fundadores, foi alargar o campo da possível análise dos sonhos e seus significados simbólicos. Para que o indivíduo, ao situar-se também noutro contexto, mais antigo, caminhasse melhor na sua busca de si mesmo, na progressão e cura do seu problema, se de tal se tratasse.

Jung não descurou a alquimia, desde os Escritos mais antigos, da Alexandria dos sécs.II-III (refiro-me a Zósimo, entre outros) até aos Tratados medievais, árabes e latinos que inspiraram os autores mais conhecidos da Europa dos sécs. XV-XVI em diante. Encontrou, a propósito da busca incessante da Pedra Filosofal, ou do Ouro que a figurava, (ou mesmo do Graal, vaso sagrado de abundância, como a Pedra) sempre a mesma estrutura, assente em 3 princípios, Enxofre, Mercúrio e Sal, 4 elementos, água, fogo, terra e ar, e um idêntico propósito: a sublimação da matéria imperfeita em perfeição espiritual.

Não descurou, para lá da real experimentação química, laboratorial, descrita, a dimensão mística sempre presente. (referi-me a estes aspectos num estudo de outrora, sobre a Alquimia como Misticismo Secular, em *Literatura e Alquimia*, ed. Presença,1987).

Em Jung, em obras como *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* (na tradução francesa)⁶ encontraremos um verdadeiro guia para as nossas lucubrações, e também, neste caso, para o simbolismo do ovo como figuração primordial.

Uma das imagens mais significativas que Jung escolhe para exemplificar o seu pensamento é retirada de N. Mueller, *Glauben, Wissen und Kunst der alten Hindus, Religião Ciência e Arte dos Antigos Hindus*⁷. Vemos neste exemplo Prajâpati e o ovo universal. Do triplo Sopro da boca de Prajâpati emanam dois seres opostos, e um par colocado já na esfera que envolve o ovo cósmico. Na fractura do invólucro, casca quebrada, podem ver-se ainda a esfera e a roda que simbolizam a vida

⁶ JUNG, Carl – *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Genève, Librairie de l'Université Georg, 1973.

⁷ MUELLER, N. - *Glauben, Wissen und Kunst der alten Hindus*. Mainz, Bei F. Kupferberg, 1822, fig.21.



criada, o eterno retorno... por outras palavras «a multiplicidade do mundo»⁸. Paradoxal, como tudo o que respeita aos símbolos, diz-se, no *Livro Egípcio dos Mortos*, que Prajâpati é «o ovo gerado por si próprio, o ovo do universo que ele mesmo chocou». O deus tem de encerrar-se em si mesmo, engravidar de si mesmo, para dar à luz o mundo da multiplicidade.

Na leitura que Jung faz deste arquétipo da criação eis o sucede: é preciso, por introversão, descer em si mesmo, transformar-se em algo de novo, a multiplicidade do mundo. Para o criador, e podemos agora falar do indivíduo, o acto da criação é sempre um momento de alienação de si mesmo. A introversão, o descer em si mesmo, afundar-se no mundo do inconsciente, é uma ascese; esta ascese é para os místicos a renovação espiritual, o renascimento a que aspiram. Mas há muito de semelhante entre o criador e o místico, no momento da criação-revelação – daí o imprevisível, o imprevisível de que Magritte, entre outros, falava. E para nós a surpresa que a obra de arte, ou um sonho, podem representar: uma iluminação.

Trazendo à colação Lewis Carroll, cuja obra não cessa de nos interpelar, assombra e ilumina também ela (penso em Magritte e mais recentemente em Bob Wilson, por exemplo, que habita as mesmas esferas de sombra e luz) veja-se como Humpty Dumpty o Ovo que se humaniza, no capítulo VI de *Alice Através do Espelho*, nos remete para o mesmo problema que nos fez chegar até aqui: de que modo um ovo que começa por ser arquétipo de fundação primordial «ensina» a lição da vida: que do uno sai o múltiplo, que do pouco sai o muito, e que é sempre necessário «abrir» o mistério com que nos deparamos para seguir em frente com mais cautela, como faz Alice, com mais cuidado (mais sabedoria).

A associação entre árvore, pássaro, ovo, é a natural, e assim nos surge em muitos textos e quadros e não vou insistir nela. Nesta divagação onírica de Alice o mesmo se passa:

Por isso continuou, cada vez mais espantada, porque todas as coisas se transformavam numa árvore assim que ela chegava ao pé delas, e ficou à espera que o mesmo acontecesse ao ovo (cap. V).

Contudo o ovo apenas ia aumentando de tamanho, adquirindo contornos humanos. Quando se aproximou a escassos metros dele, Alice viu que tinha olhos e boca e nariz; e ao chegar-se mesmo ao pé adivinhou logo que era Humpty Dumpty em pessoa (cap.VI).⁹

Sabemos que também a árvore pode adquirir, em contexto, uma determinada carga simbólica, como árvore do mundo, centro criador, basta evocar as Árvores do Éden, do Conhecimento e da Vida.

⁸ JUNG, Carl – *op. cit.*, p. 630-631.

⁹ CARROLL, Lewis – *Alice do Outro lado do Espelho*. Trad. de Margarida Vale de Gato, ed. Relógio d'Água: Lisboa, 2007.



Mas aqui interessa-nos ficar pela associação mais directa: árvore (ninho, pássaro), ovo; e um ovo que se humaniza, como convém ao facto de ser elemento criador, pulsão de vida ao mesmo tempo formadora e formada, como na mitologia egípcia.

Alice está, de momento, ainda a desenvolver-se, pouco percebe do que vai sucedendo.

O imaginário subtil torna-se explícito em Magritte, com o conjunto de duas pinturas dos anos 40: *A VOZ DO SANGUE* (1948), representando uma árvore de tronco aberto, com uma casa iluminada em baixo e um ovo enorme em cima: na Árvore da Vida encontrar recolhimento (a casa) e alimento (o ovo). Para não falar do quadro de 1945 que se intitula mesmo *ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS* e em que precisamente é duma árvore que surge uma parte de um rosto: olho fixando o horizonte, nariz enorme e erguida no céu uma pera verde com mãos que podiam estar a aplaudir...

Chegou talvez o momento de voltar ao meu sonho e aos seus elementos mais significativos: a mesa, a refeição à mesa, com a Sombra da Mãe participando, sendo que o alimento são ovos; e de repente a imagem (o gesto) que me acorda: a gema de ovo despejada pela Mãe no meu copo de água; uma gema amarela, perfeita, de luz solar que não se desfaz.

E finalmente, ao fim destes dias, será que percebi?

É preciso partir o ovo para que ele seja alimento. De um ovo (um coração) fechado nada pode sair. Mas penso também na gema: forma, redonda (de mandala); cor, dourada, luminosa, solar.

E outras associações ocorrem...



VISÕES DO FIM NO *SERMÃO DE QUARTA FEIRA DE CINZA* DE PADRE ANTÓNIO VIEIRA

Célia Maria Costa Pinto

Universidade Nova de Lisboa - CEIL

Resumo

A obra de Vieira representa um dos mais expressivos exemplos da arte barroca, manifestada na temática e nos recursos utilizados na sua parenética. O motivo da morte e do desengano é o que, num forte discurso argumentativo e de advertência, proferido em Roma no ano de 1672, é desenvolvido no *Sermão de Quarta-Feira de Cinza*, a partir do conceito predicável «Lembra-te, ó homem, de que és pó e ao pó hás de voltar». A partir da ideia dicotómica da infinitude de Deus e da finitude do homem, o orador expõe, através de exemplos ilustrativos, as portas bifrontes do Tempo, para que cada pessoa reconheça, através de uma exaustiva demonstração, a impermanência e o evanescimento de toda a realidade do homem. O discurso, lembrando a terrível «roda do pó» produz um poderoso efeito exortativo e morigerador, graças à perfeita acomodação do texto à circunstância da ritualização da imposição das cinzas. Pretende-se apresentar o virtuosismo da linguagem que, através de um desfile de imagens contraditórias da luz e da sombra, do ouro e do pó, do orgulho e da humildade, convida ao auto-conhecimento para que a morte se transforme em porta de entrada para a «vida».

Palavras-chave: oratória, vida, cinzas, homem, Deus, Tempo.

Abstract

Vieira's works represents one of the most striking examples of the baroque art, manifested in its themes, widely used in his exhortations. The motives of death and disenchantment on what, in a strong argumentative and cautious speech, given in Rome on the year of 1672, is developed in the "Sermon of Ash Wednesday", from the concept based in the holy words "Remember, man, you are dust and to dust you will return". From the opposite idea of God's infinitude and man's finitude, the preacher presents, using illustrative examples, the two-ways doors of Time, so that each Christian may recognize, through exhaustive arguments, the impertinence and the evanescence of all human reality. The speech, by reminding the terrific "wheel of dust", creates a powerful exhortative and instructive effect, thanks to the suitable accommodation of the text to the evocative rite of the imposition of ashes. We try to present the virtuosity of language that, through a parade of contradictory images of light and darkness, gold and dust, pride and humility encourages self-knowledge, so that each man transforms death into a doorway for «life».

Key-words: Oratory, life, ashes, man, God, Time.



Introdução

O *Sermão de Quarta-Feira de Cinza*¹, de Padre António Vieira, proferido em Roma, na Igreja de S. António dos Portugueses, no ano de 1672, desenvolve-se a partir do conceito predicável «Lembra-te, ó homem, de que és pó e ao pó hás-de voltar»².

O orador prega aos ouvintes, perfeitamente acomodando o texto à circunstância da ritualização da imposição das cinzas³, o tema nuclear da meditação sobre a morte e o desengano temporal, explorando a ideia dicotómica da infinitude de Deus e da finitude do homem a par das múltiplas significações e consequências em torno da metáfora do pó. E pregou em Roma, cidade cabeça da Cristandade, centro irradiador para todo o mundo de um projecto decorrente do espírito cultural e ideológico da Contra-Reforma de eficaz evangelização e doutrinação religiosa.

Por isso, cumprindo as clássicas categorias das funções oratórias, este sermão visa ensinar (*docere*), deleitar (*delectare*) e mover ou transformar o comportamento do auditório (*movere*), servindo-se de argumentos lógicos e de estratégias discursivas e retóricas que pretendem atingir o entendimento, a sensibilidade, a fé e a percepção dos homens cegos ou surdos ao reconhecimento da impermanência e do evanescimento de toda a realidade do homem, desde a queda de Adão e da ruptura com o paradisíaco presente eterno até à consequente e gradual degradação do estado último da morte. E a arte oratória barroca é o expressivo e eficaz veículo, na representação da *coincidentia oppositorum*, de um discurso estruturado em tensões e em antinomias, nomeadamente as da vida e da morte, as do infinito e do finito, as da condenação e da salvação. Dessa forma se justifica que o tema da fugacidade da vida e da sua ilusão e agitação se exprima em símbolos como o pó e o vento, elementos evanescentes, instáveis e oscilantes, que conferem mais fundo sentido à angustiada meditação religiosa e existencial. Nada mais adequado às circunstâncias epocais e subordinado à liturgia celebrada no dia inaugural da Quaresma. Assim, simbolicamente, lembra-se e ritualiza-se a preparação de todo o percurso penitencial do crente até Sexta-feira Santa, dia representativo da morte, da de Cristo e de todo o homem, mas que encerra em si a vida que a festa pascal, que é ressurreição, anuncia.

A Estrutura Composicional e Progressão Do Sentido

Organizado em sete capítulos, o sermão apresenta no capítulo I, correspondente ao *exórdio*, o anúncio do tema sobre a condição presente e futura do homem como pó, com base na citação bíblica do livro do Génesis «*Memento Homo, quia pulvis es, et*

¹ Cf. VIEIRA, Padre António - *Sermões I*. Edição crítica. Lisboa: Cefi, IN-CM, 2008, p. 63-89.

² *Memento Homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*. Com base em Gen. 3, 19.

³ As cinzas utilizadas nesta cerimónia eram feitas dos ramos de murta, oliveira ou palmeira, e outras árvores, que se haviam utilizado na procissão de Domingo de Ramos do ano anterior. Sabendo o cristão que há-de ser pó por força, nesta cerimónia aceita por vontade ser pó, preparando-se na vida para a morte redentora, porta de acesso a «outra» e «nova» vida.



in pulverem reverteris. A pregação dirigida aos mortais procura gravar-lhes na memória e consciência a certeza inelutável da sua condição humana presente («Sois pó»)⁴ e futura («e em pó vos haveis de converter»), mensagem inicial que, todavia, encerra uma ambiguidade de sentido que só na progressão argumentativa de todo o texto se esclarecerá. A preparação do auditório para concentrar a atenção no discurso que vai ser desenvolvido é conseguida pela sugestão do temor e pela curiosidade estimulada dado o caráter enigmático que o conceito predicável encerra. A sucessão de interrogações antevê a dificuldade de o orador explicar a matéria do sermão na mesma proporção em que os ouvintes terão em aceitar a validade de uma das partes do conceito, que se prende com a complexa e enigmática definição de tempo. Com efeito, por um lado, os dados da percepção dos homens, historicamente situados num espaço e num tempo definidos e concretos, extraídos dos olhos que vêem e comprovam *in loco*, assumem que todos morrerão e serão sepultados e transformados os seus corpos em cinzas visíveis. O enunciado acompanha-se de outro dado revestido de objectividade científica, justificável, submetido a prova e compreendido por todos, mas também sancionado por um juízo incontestado que é a palavra divina: «Que me diga a Igreja que hei-de ser pó [...] não é necessário fé, nem entendimento para o crer. Naquelas sepulturas, ou abertas, ou cerradas, o estão vendo os olhos»⁵. Basta aos incrédulos verem para crerem que a verdade da morte é certeza e infalibilidade. Alcançará todas as criaturas viventes, como alcançou já quatro figuras ilustres da Igreja, representantes temporais do poder divino⁶. A estratégia de *ponere ante oculos* as evidências da morte representadas nos sepulcros dessas personalidades de grandeza no seio da cristandade, nas letras gravadas na pedra e nos respectivos epitáfios, bem como a linguagem deíctica utilizada, reforçam a indicação da prova de que nos outros vemos e prevemos o fim da vida selado pela morte. Interessante notar, desde já, a projecção que terá no desenvolvimento da argumentação a relação metonímica entre Roma, Igreja em Roma, sepulcros de Papas, para se chegar a uma totalização uniforme de Cinzas e pó extensíveis a toda a realidade humana e cultural, mesmo aquela que se pretende perpetuar em alfabeto esculpido em pedra – que também é destrutível. Se o tempo é difícil de definir e explicar (pois não é perceptivamente que se pode vê-lo), o espaço e os seus objectos criam uma convicção de maior domínio e durabilidade que a percepção detecta, mas que também melhor reflecte o efeito erosivo temporal.

Por outro lado, o conceito predicável afirma que o homem é já pó, também e paradoxalmente, no presente, convindo ao orador lembrar o que, em vida, se tem tendência a esquecer, mesmo quando as palavras, as pedras, os produtos dos homens e das culturas e as lições da história transmitem sinais do contrário. Esta a matéria dificultosa de explicação que o engenho oratório de Vieira tratará de esclarecer. As interrogações retóricas antecipam as objecções e dúvidas que podem atravessar o entendimento dos ouvintes presentes. Neste caso, os olhos provam o

⁴ VIEIRA, *Op. cit.*, p. 63.

⁵ *Ibidem*, p. 64.

⁶ O pregador faz referência aos últimos quatro Papas falecidos: Urbano VIII (1623-1644); Inocêncio X (1644-1655); Alexandre VII (1655-1667); e Clemente IX (1667-1669). Informação retirada na edição consultada e citada neste ensaio.



contrário do que o entendimento e a convicção subjectiva do orador pretendem inculcar. Torna-se, pois, necessário atingir o entendimento dos ouvintes, desestruturar-lhes todo o tipo de resistências e embargos para fazê-los chegar à proveitosa e edificante conclusão de quão vã e impotente é a presunção humana perante o poder de Deus e perante essa sentença imprescritível. E para chegar a Deus, o homem humildemente necessita da intercessão de Maria, Senhora imaculada, que é invocada. Mas não menos das palavras claras, vindas da eloquência racional e do coração do pregador, capazes de corresponderem às necessidades religiosas e evangélicas daquela liturgia e que consistem em fazer ver a morte, a condição finita e a insignificância de todas as grandezas humanas, para que, no cumprimento do ciclo do pó, o homem, pelos actos e palavras, reintegre a Ordem primordial da qual se afastou.

No capítulo II, o orador prossegue para a definição da matéria que, embora proferida por Deus, necessita de ser explicada, desmontada a lógica concessiva presente na realidade de que o homem, apesar de estar vivo, é já pó. O recurso é o da lembrança da circunstância em que Deus proferiu tal sentença, a quem, porquê e com que consequências para toda a humanidade: proferiu-a ao primeiro homem, criado à sua imagem e semelhança, quando a criatura opôs a sua vontade atrevida à vontade divina, e Deus a expulsou do eterno Paraíso terrestre, condenando-a à queda no tempo finito e corruptível da história. O orador explica a sua razão e exemplifica-a com outra figura bíblica – Moisés. Mais um argumento de autoridade sagrada ao serviço do persuasivo exercício do orador pensando a condição permanente do homem que é, afinal, impermanência.

Assim, parte do antecedente e premissa «o homem foi, no passado originário, pó» e da previsão futura «há-de voltar a ser pó, no futuro», para inferir «Logo, é pó». O pó presente, que é vida, é, numa primeira instância significativa, sinónimo de engano, aparência, flutuação e incerteza: «Porque tudo o que vive nesta vida, não é o que é; é o que foi, e o que há-de ser»⁷. Deste modo, a vida humana, encarada como viagem, passagem do pó para o pó, é a actualização do purgatório, período intermédio do trânsito histórico caracterizado pela insatisfação e desassossego, mas também tempo e espaço possíveis (ainda que pó e no pó) para o homem realizar acções transformadoras que o compensem e o elevem, no Juízo Final, a um possível encontro com a face de Deus. Para ganhar essa transcendência e reconciliar-se com o tempo eterno, é preciso enganar os homens do seu orgulho e vaidade e reduzi-los ao nada que são em confronto com o ser permanente e absoluto de Deus, seu Criador. A dissidência entre finito humano e infinito divino desdobra outra dissidência que é a da Verdade divina e do seu Ser em oposição ao Não Ser do homem que a continuidade da sua condição de pó evidencia⁸. Criado da terra, o homem cometeu o pecado teológico de pedir contas ou julgar Deus ou

⁷ *Ibidem*, p. 65.

⁸ Esclareça-se este conceito de não-ser, que é a força da aparência no parecer que é, não sendo. Ou seja, embora vivo no corpo e na vontade e no entendimento, a finitude humana neutraliza ou diminui a certeza do seu ser que não é permanente, mas provisório. Só a outra vida conquistada poderá resgatar o homem desta finitude enquanto pessoa que está no mundo.



transgredir a sua lei. E esta igualdade não é possível, porque «Só Deus é o que é» e esta tautologia basta para afirmar o que ninguém nem nenhuma criatura tem poder de infirmar em relação ao seu Criador. Deus é a causa primeira e representa-se em todos os seres e conceitos co-participantes da sua substância, ao passo que os homens se distanciaram do seu Criador, dissemelhando-se d'Ele, pelo pecado, sofrimento e morte. Moisés e seu irmão Arão instam, a mando de Deus, o Faraó a libertar o seu povo judeu escravizado, mas aquele soberano mede forças, contende (por meio das varas dos seus Magos) com a vara de Moisés que se transformou numa Serpente e num dragão portentoso e engoliu todas as serpentes dos adversários. Contudo, o pregador, ao evocar essa situação do Antigo Testamento, não pretende apenas salientar o que o texto bíblico esclarece – a força superior do Deus dos Judeus manifestada num poderoso e invencível monstro e em acção contra outras crenças politeístas consideradas falsas. Detém-se, pelo contrário, na extracção de significações novas e deslocamentos inesperados deste enunciado «a vara de Arão comeu, e engoliu as dos Egípcios»⁹. Estando escrito «Vara» e não «Serpente» que se metamorfoseara de vara e que, depois da sua prodigiosa exibição vivente, regressara ao estado anterior, fixo e inanimado, de vara, o orador questiona: «Pois porque diz o Texto que a Vara foi a que fez tudo isto e não a Serpente?»¹⁰. A Serpente viva que da vara inanimada se converteu e se manifestou em batalhador intrépido e triunfante dragão, depois de cumprida a sua luta, regressou ao estado inicial de vara. Este efeito mágico e prestidigitador de um fenómeno de maravilha serve dois propósitos na argumentação: em primeiro lugar, provar que a Vara maiusculada representa o ceptro de Deus na mão do seu mensageiro Moisés, cuja acção magnificada revelou o absoluto poder divino transferido para um dos seus escolhidos; em segundo lugar, e tomando a palavra minusculada, pretende evidenciar a definitividade do estado de vara a montante e a jusante, bem como o previsível regresso deste objeto ao estado de vara: «se foi vara, e ha de ser vara, é vara; se foi terra, e ha de ser terra, é terra; se foi nada, e ha de ser nada, é nada; porque tudo o que vive neste mundo, é o que foi, e o que ha de ser. Só Deus é o que é»¹¹. Eis uma pertinente demonstração que suscita reflexão à condição mortal do homem que indaga a sua origem e nascimento, o seu desenvolvimento que é história vivencial até ao fim. Assim, a Serpente-Dragão, que é uma figuração mítica do Tempo que engole os seus próprios filhos, adquire um sentido semelhante, transposto para a realidade do homem. Desta forma, lembrando o conceito predicável, o homem que foi vara, e que se transformou em serpente viva, há-de ser vara, regressando ao estado originário de pó. Assim, a deslocação de sentido é feita no discurso quando o orador transita da imagem de Serpente engolidora, como representante de Deus ou do Tempo indestronável, para a aliterativa imagem visual e auditiva de serpentes humanas como representações vivas, astutas e malélicas da natureza e condição precária e ilusória do homem: «Ah serpentes astutas vivas, e tão vivas! não vos fieis da vossa vida, nem da vossa viveza; não sois o que cuidais, nem o que sois; sois o que fostes, e o que haveis de ser»¹². Ainda que se ouropele de coroas e de armas douradas, se transfigure em

⁹ *Ibidem*, p. 66.

¹⁰ *Ibidem*, p. 66.

¹¹ *Ibidem*, pp. 66-67.

¹² *Ibidem*, pp. 66.



monstro temeroso e ameaçador, em criatura encrespada e feroz, se represente em bandeiras e em jardins míticos ou em guardiões de tesouros de Midas, em constelação boreal, enfim, por muita representação e aparição mitológica, lendária ou científica, o homem não foge à terrível condição de ser variação, aparência, engano, finitude, logo não-ser. A identidade de Deus é, pelo contrário, Verdade eterna e absoluta. Eis o significado da afirmação de Deus a Moisés «Eu sou o que sou», identificando-se como atributo e essência própria da sua Divindade. S. Jerónimo definiu essa condição de Deus, segundo o princípio da permanência: «só quem é o que foi, e o que ha de ser, é o que é: e este é só Deus. Quem não é o que foi, e o que ha de ser, não é o que é: é o que foi e o que ha de ser: e estes somos nós»¹³.

O capítulo III apresenta a argumentação do tema do sermão pela exemplificação da condição precária do homem praticada em duas figuras bíblicas, verdadeiros representantes do desengano temporal humano: Abraão e Job. Job diz a Deus que foi pó e há-de ser pó; Abraão quando fala com Deus diz que é pó. O argumento de Job reproduz a palavra de Deus proferida às suas criaturas Adão e Eva, no primordial momento da expulsão do paraíso. Em Abraão concentra-se a presente condição de «pó»; em Job, sustenta-se a tese do passado e do futuro: «Em Job falou a morte, em Abraão a vida, em ambos a natureza [...] Um reconheceu o efeito, o outro considerou a causa»¹⁴. A lógica da uniformidade concretiza-se na imagem do círculo que fazemos de pó a pó, dessa transferência do *ventre* ao *túmulo*. Logo, qualquer existência humana ou cultural vive no «tempo do mundo» e é balizada cronologicamente entre a origem e o fim. E o homem está subordinado ao tempo de acordo com a inexorável cronologia, a irreversibilidade da idade e a consciência de si enquanto ser marcado pela finitude. Deste modo, a palavra latina *reverteris* significa que o pó que o homem foi será o pó donde proveio, mas sobretudo o *mesmo* pó. Não se veja aqui, apenas, o círculo fechado da tragédia humana perante o incontornável, o irreversível, mas a possibilidade alternativa de, no tempo vivido e pensado e sentido que é a vida, nesse estado intermédio, poder o homem afastar-se do pó (como símbolo dos bens materiais e temporais) para mais se aproximar da sua potencialidade de pó *renascente*. Assim, a *confutatio*¹⁵ que abre o capítulo IV prepara o caminho à divisão da argumentação em torno da condição de pó de mortos e de vivos, no geral: «Distinguimo-nos os vivos dos mortos, assi como se distingue o pó do pó»¹⁶. A confirmação ou demonstração do pó vivo e do pó morto expõe-se numa série sucessiva de asserções antitéticas. Atente-se no esquema:

¹³ *Ibidem*, p. 68.

¹⁴ *Ibidem*, p. 69.

¹⁵ «Ora suposto que já fomos pó, e não pode deixar de ser, pois Deus o disse, perguntar-me-eis, e com muita razão, em que nos distinguimos logo os vivos dos mortos. Os mortos são pó, nós também somos pó: em que nos distinguimos uns dos outros?». *Ibidem*, pp. 71-72.

¹⁶ *Ibidem*, p. 72.



| Os vivos | Os mortos |
|---------------------------|--------------------------|
| são pó levantado | são pó caído |
| pó que anda | pó que jaz |
| <i>Dá um pé de vento:</i> | <i>Acalmou o vento:</i> |
| o pó anda, corre, voa | cai o pó |
| entra, sai | ali fica |
| vai adiante, torna atrás | ou dentro de casa |
| tudo enche | ou na rua |
| cobre | ou em cima de um telhado |
| envolve | ou no mar |
| perturba | ou no rio |
| toma | ou no monte |
| cega | |
| penetra | ou na campanha. |

O que é o pó? Somos nós.

O que é o vento? É a vida.

| | |
|---------------------------------------|-----------------------------|
| <i>Deu o vento, levantou-se o pó.</i> | <i>Parou o vento, caiu.</i> |
| <i>Estes são os vivos</i> | <i>Estes são os mortos</i> |

| | |
|-------------------------------------|-----------------------------------------|
| <i>Os vivos, pó</i> | <i>Os mortos pó</i> |
| <i>Pó com vento, e por isso vão</i> | <i>pó sem vento, e por isso são sem</i> |
| <i>O viver (é) levantar-se</i> | <i>Vaidade</i> |
| | <i>O morrer (é) cair</i> |

O célebre «xadrez» de palavras da estética barroca aqui se representa na enumeração das qualidades e acções do pó em movimento vertical e em posição horizontal, em vida e em morte, em agitação e em estatismo. A geometria comparativa e antitética satura os vários campos e espaços de acção e vida dos homens-pó bem como o da possibilidade infinita da morte momentânea. Pelos recursos retóricos amplifica o orador uma verdade empírica validada pela experiência. Com efeito, o homem é mortal e a morte está oculta também em tudo o que mexe e vive até ao momento em que desvela a sua face em espectáculo de fascínio e de horror. Daí ser necessário incendiar e aprofundar, na memória e no entendimento humanos, o conflito interior da alma que em vida coabita com a morte e que, em unificação e fusão, vive, em consciência, a condição passada, presente e futura de pó, marca da sua precariedade e humilde natureza.

Retomando o mito adâmico, o orador lembra que o primeiro homem foi estátua, que depois se chamou corpo de Adão. Na teoria criacionista do Autor e da sua obra,



Deus modelou o homem do barro e deu-lhe vida com o sopro, insuflou-lhe o espírito. E na linhagem de Adão que transgrediu a lei divina e se precipitou na oscilação profana da história, os seus descendentes continuam a ser a imagem em vida da variação («Ei-lo abaxo, ei-lo acima»), da flutuação e insegurança («Já senhor do universo, já escravo de si mesmo; já só, já acompanhado; já nu, já vestido; [...] já tentado, já vencido; já homisiado, já desterrado; já pecador, já penitente») e da angústia («e para maior penitência Pai: chorando os seus filhos, lavrando a terra, recolhendo espinhos por frutos, suando, trabalhando, lidando, fatigando») e sujeito à arbitrariedade e capricho da sua vontade e do poder da fortuna («com tantos vaivéns do gosto, e da fortuna, sempre em ãa roda-viva»)¹⁷. E as imagens das flutuações da vida humana, decorrentes da deslocação do vento, que é ar, sintetizam a vanidade e inutilidade de tanto afã e lida e desassossego. Parou o vento, sobreveio a morte e Adão morreu. O primeiro pó replica-se sucessivamente nas gerações seguintes, reproduzindo o vento dinâmico como vida e a ausência de vento como morte e quietude. A visão dada do homem é a da permanente presença do espectro antes de ser cadáver. A visão é a percepção do invisível, ao contrário da vista que se detém na percepção do visível. As constelações imaginárias de Vieira que desenvolvem um mesmo tema arquetipal, quer em redes isomórficas, quer em processos de polarizações, mostram a morte evidente nos sepulcros e sugere a visão (que é percepção mental do invisível) segura do que, empiricamente, ainda não é realidade objectiva no homem: a *ante-visão* e *pre-visão* da certeza da morte futura como foi certo o nascimento passado que atesta a existência presente do homem vivo.

Deste capítulo, Vieira oferece-nos a meditação sobre a morte como forma de valorizar a vida, a vida cristã. Por isso, a circunstância e o contexto presente da pregação constituem, por si, vigorosos momentos oportunos de fazer reflectir sobre o «tempo humano» ou da alma, já que privilegia o presente temporal («és pó») que reflecte o passado («foste pó») e o futuro («e serás pó»), estimulando, um, a memória que actualiza o pretérito e o reconhece, e o outro, o desejo e a imaginação que antecipa uma possibilidade, um futuro a acontecer.

Os capítulos V e VI consistem na confirmação, em particular, da distinção do pó vivo e do pó morto e da necessária lembrança dessa inelutável realidade: «Dous Mementos hei-de fazer hoje ao pó [...]; um Memento ao pó que me ouve, outro Memento ao pó que me não pode ouvir». Convoca-se explicitamente o sentido da audição para que as palavras do pregador melhor atinjam o seu centro. Como refere Margarida Vieira Mendes, «da *actio* ou *hypocrisis* apenas parece interessar-lhe (a Vieira) a componente vocal», porque apenas «deseja para o pregador uma voz como “trombeta do Céu” ou “raio para os corações”», aconselhando mesmo «o bradar», o que tem muito a ver com «um imaginário bíblico tonitruante e guerreiro» e com «a remota e bíblica associação da voz a uma acção transformadora e à própria emanção demiúrgica da vida»¹⁸. Com efeito, além de

¹⁷ *Ibidem*, pp. 72-73.

¹⁸ MENDES; Margarida Vieira - *A Oratória Barroca de Vieira*. Lisboa: Caminho, 1989, p. 166-167.



indicativos corporais como gestos, traços fisionómicos, postura, o discurso do orador intensifica-se de expressividade por técnicas manipulatórias da voz, como o controlo do sopro, a paleta variada da entoação emocional, a organização discursiva que recolhe da interpretação da fisionomia e linguagem géstica do auditório a orientação para a sua construção mais eficaz e poderosa, de modo a constituir uma corrente comunicativa unificada.

Deste modo, a lembrança aos vivos estrutura-se nos seguintes argumentos: em primeiro lugar, que se lembrem (que significa tomarem consciência) de que, embora estando vivos, há a morte certa e intransferível à espera do seu advento; em segundo lugar, a materialização em exemplos ilustrativos da previsível morte, falibilidade e imperfeição de toda a realidade do homem, quer no plano físico, moral, social e político. A visão de Vieira, sobretudo a deste período de vida, sobre o homem é pessimista, vendo-o como um agente perturbador e perversor. Por isso, a convocação do sonho do rei assírio Nabucodonosor, revelado pelo profeta Daniel, cumpre o objectivo de produzir uma intensificação da ideia da destruição de tudo o que representa, na vida temporal, o poder, a riqueza, a ambição, o orgulho, a força. Pela metonímia, desmonta toda a arquitectura da estátua que o rei vira no sonho, na forma e substância, desde o todo até às suas partes (cabeça de ouro, peito e braços de prata, ventre de bronze e o demais de ferro), concluindo sobre a precariedade e engano de tudo o que ostenta e cuidam os homens ser seguro e duradouro. Cada uma das partes da estátua e cada uma das suas matérias são a alegoria dos erros e enganos em que estruturam os homens, os reinos, as instituições as suas bases, todas elas fundadas em matéria, e, por isso, inseguras, destrutíveis e convertíveis no mais humilde elemento: terra, limo, pó: «e toda esta fortaleza, e toda essa valentia, em caindo, há-de ser pó, e pó da terra»¹⁹. Este o discurso demonstrativo do desengano de todas as aparências vistosas e opulentas, de todas as situações díspares e acções discriminadoras dos homens entre si, condenadas a pó pela vingadora e justiceira morte. É pela palavra de Santo Agostinho que Vieira neutraliza o fausto, centralidade e augusta fama, erguida em vida, e em locais de culto e de homenagem cívica e política, de tantos poderosos revertidos a cinzas. As estátuas erguidas ou as sepulturas e as letras dos seus monumentos funerários, objectos que ocupam espaços sociais e simbólicos, estão igualmente condenados à erosão temporal e ao apagamento total: «apagaram-se as letras; comeu o tempo as pedras; também as pedras morrem; [...] Oh que Memento este para Roma!»²⁰. As visões do fim e das ruínas e até do apagamento gradual dos seus vestígios, a par da manipulação da voz do orador, convergem para acometer os ouvintes de temor. A intenção parenética atinge um auge paroxístico, graças à constelação de imagens e de representações apocalípticas que varrem a presença do homem no Tempo e no Espaço. Pela destruição do temporal e dos seus mais simbólicos centros de poder e decisão consegue o orador induzir emoções e mobilizar os afectos do auditório e a sua crença num futuro transfigurado pela perfeição divina e pela supremacia dos valores do espírito.

¹⁹ *Ibidem*, p. 75.

²⁰ *Ibidem*, p. 77.



E é com intencionalidade clara que o orador representa Roma na dupla face do Tempo, da vida e da morte, do pó levantado e do pó caído. A vida inclui a morte e sobre as ruínas de si no passado, a cidade edifica o seu presente. Mas o futuro funesto anuncia-se nos sinais. A advertência a Roma, em tom tão pessimista e intimidante, radica na convicção de Vieira de que à capital da Cristandade se anuncia profeticamente uma nova destruição²¹. Por isso Roma é figurada pelas imagens intimidantes e mórbidas da morte, a qual, em vez de arredada para um tempo e espaço indefinidos e vagos, é trazida da sua ausência para a presença manifestada nos seus símbolos, todos eles vestígios de um corpo e de um espírito vivo e animado. A fantasmagoria «gótica» prolifera no discurso do pregador, bem ao gosto mórbido da sensibilidade barroca: as ruínas, o destroço, o pó, a caveira, os ossos, as cinzas. Assim, à semelhança da sucessão dos impérios assírio, persa, grego e romano, também a Europa da Cristandade, de que Roma é a cabeça, é o alvo da actualização transferida da profecia de João no «Apocalipse»: *Cecidit, cecidit Babylon*²². A inexpugnabilidade de Roma já não existe, porque a sede da espiritualidade se desnaturou. Logo, sendo Roma o centro temporal do mundo cristão, também conhecerá, nas profecias do orador, o destino de outros impérios antecedentes. Roma precisa de conhecer a sua identidade cultural e moral, a partir da tradição e da visão prospectiva do futuro, pelo confronto com os outros impérios e civilizações. Por essa via reconhecerá o mesmo percurso de nascimento e morte, o Mesmo do Outro: «Nesta mesma roda natural das cousas mundanas, descobriu a sabedoria de Salamão dous espelhos recíprocos, que podemos chamar do tempo [...] Ponde estes dous espelhos um defronte do outro, e assi como os raios do Ocaso ferem o Oriente e os do Oriente o Ocaso, assi por reverberação natural, e recíproca, achareis que no espelho do passado se vê o que há-de ser»²³. E assim, na igualização de passado e de futuro nessa condição de pó, o orador introduz a visão presente no espelho, dinamizando, com este exemplo, a isotopia do sermão e estruturada pelo conceito predicável. Por conseguinte, é Vieira que reintroduz o problema: «E quem quiser ver o presente para onde há-de olhar? [...] Digo eu que olhe juntamente para um e para outro espelho. Olhai para o passado e para o futuro, e vereis o presente. A razão, ou consequência é manifesta. Se no passado se vê o futuro, e no futuro se vê o passado, segue-se que no passado, e no futuro se vê o presente; porque o presente é o futuro do passado, e o mesmo presente é o passado do futuro». Se o espelho é símbolo da vaidade, onde a presunção humana se mira e aliena num narcisismo perverso, ele é também a superfície onde o homem se debruça para um verdadeiro auto-conhecimento que exige e exorta ao

²¹ Com base nas informações fornecidas na edição consultada, neste texto e noutros escritos de Vieira, sobretudo em cartas endereçadas a Duarte Ribeiro de Macedo e ao Marquês de Gouveia, o pregador jesuíta revela os avisos, manifestados em fenómenos naturais (terramotos ou passagem de um cometa - o cometa de 1664 avistado sobre Lisboa e em forma de Dragão com asas) ou em crises políticas e sociais que não auguram segurança, paz e ordem. Por consequência, o seu espírito milenarista com mais urgente veemência se manifesta neste sermão que, para além do objetivo parenético, aponta a História do Futuro que o autor escreveu e anunciou aos presentes. Para a crença nessa promessa que é espera e ressurreição no futuro, o pregador-profeta analisa os sinais de decadência e ameaça no presente para que os espíritos se preparem para a instauração de um Quinto Império na Terra. *Ibidem*, pp. 67 e 79-80, respectivamente.

²² Apoc. 14, 8: Caiu, caiu Babilónia. *Ibidem*, p. 79.

²³ *Ibidem*, p. 79.



abandono dos bens e solicitações terrenas, na linha da tradição do desprezo do mundo defendido pelos Santos Padres da Igreja. Nessa medida, a imagem desfigurada do homem em relação ao seu modelo criador e original, ao seu arquétipo, ou de Roma em relação a Jerusalém, corrigir-se-á para que, da face verdadeira de Deus, mais se aproxime em semelhança. Não é despidiêda a argumentação apresentada por Vieira aos quatro impérios da história, uma vez que até ao século XVII se continuava a arrumar o tempo em idades ou impérios, e o nosso pregador já muito sobre esse assunto refletira na *História do Futuro*, Livro I, e noutros lugares, para sustentar na simbologia do número quatro, representativo da pluralidade geográfica e da multiplicidade histórica e cultural passadas, a passagem para a crença viva no quinto império, essa totalidade utópica, onde «sempre o Um e o Múltiplo» se fundem «em imagens de jubilosa harmonia».²⁴ Este império espiritual é descrito, mas sem nome ou catalogação, no capítulo seguinte deste sermão, quando o orador dá a imaginar aos ouvintes uma outra história humana vivida por uma linhagem de um Adão II que não cometera o Pecado Original.

Lembremos, pois, que o mesmo raciocínio que remata, em termos semelhantes, os capítulos II, III, IV e V, apresenta, no capítulo VI, aquele que é dedicado ao Memento dos mortos, a possibilidade de ruptura da definitividade trágica (que se revelou e exaustivamente se demonstrou da condição de pó passado, futuro e presente, decorrente do efeito corruptor do tempo na existência do homem), mostrando o outro sentido positivo do «pó caído» que há-de ser «pó levantado», acordado do letargo pelo pregão da trombeta final. A partir da comparação antitética entre Águia e Fénix, o pregador lembra aos mortos que assim como a Fénix morta é Fénix, porque foi Fénix, e há-de tornar a ser Fénix, também o homem («pó morto») deve lembrar-se de que voltará a ser homem, a não ser que queira ser águia, e portanto, sujeito a morte sem remissão. A crença é a de que o homem desfeito em cinzas, como a Fénix, se levantará, ressuscitará, porque assim ditou a «Sabedoria e Verdade Eterna». E, deste modo, Job surge como o exemplo da fé da imortalidade: «Morrerei no meu ninho e como Fénix multiplicarei os meus dias»²⁵. A estrutura quiasmática patente nos dois primeiros segmentos frásicos da seguinte citação «Os dias soma-os a vida, diminui-os a morte, e multiplica-os a ressurreição»²⁶, e que evidencia o carácter aparentemente fechado do ciclo da vida para a morte, é surpreendentemente contrariado pelo terceiro segmento «e multiplica-os a ressurreição», enfatizando a ideia do orador de que, para além da soma ou da diminuição da vida e da morte, o problema do homem cristão se resolve na equação através do terceiro elemento que é a ressurreição, o renascimento, representativo do ciclo do Eterno Retorno, da instauração da justiça que nos iguala, sem insígnias ou distinções de riqueza e poder. Faz assim todo o sentido o aforismo de Job: «Todos nascemos para morrer e todos morremos para ressuscitar»²⁷. A morte é, então, encarada, por Job, a dois séculos de distância da redenção confirmada por Cristo, como a porta obrigatória de passagem para a

²⁴ MENDES, p. 522-523.

²⁵ *Ibidem*, p. 82.

²⁶ *Ibidem*, p. 82.

²⁷ *Ibidem*, p. 82.



selecção dos que merecem a eternidade. O mesmo corpo que ressuscitou e renasceu das cinzas precisou do pó gerador que é Pai e Mãe de uma renovada existência. E assim o pó adquire o profundo significado vital da iluminada renovação. Com humildade, o pregador coloca-se no centro do dilema humano, não propriamente resolvido pela razão e ciência dos sábios, mas pela pulsão esperançosa da Fé. A crença na imortalidade não pode ser sustentada pela autoridade dos juízos dos homens, mas pela ciência e testemunho de Deus. Logo, o que pode aprender o homem da experiência da vida e da morte e da ressurreição? A consequência da imortalidade beatífica alimentada pela sua fé inquebrantável e fiel face à vontade divina. Assim Job, assim Abraão. Mas Vieira serve-se de um expediente muito mais persuasivo, ao apresentar uma história humana, desde a origem adâmica, por um duplo caminho, aquele que um duplo Adão, não transgressor da vontade divina, proporcionaria a toda a sua linhagem: a beatífica e eterna vivência no paraíso terrestre, sem fractura nem aniquilamento, sem dissemelhança de Deus. Deste modo, Vieira traça o cenário desse espaço paradisíaco e reabilita o mito da Idade de Ouro, a imagem ecuménica dominada pelo bem, pela beleza e pelas delícias:

Depois que não coubessem no Paraíso, e se fossem multiplicando, haviam-se de estender pela terra; haviam de conduzir de todas as partes do mundo todo o bom, precioso, e deleitoso, que Deus para eles tinha criado; haviam de ordenar cidades, e palácios, quintas, jardins, fontes, delícias, banquetes, representações, músicas, festas, e tudo aquilo que pudesse formar ãa vida alegre, e deleitosa. [...] E muito mais do que eles haviam de fazer, porque o haviam de fazer com justiça, com razão, com modéstia, com temperança, sem luxo, sem soberba, sem ambição, sem enveja, e com concórdia, com caridade, com humanidade²⁸.

A este espaço ideal representado na utopia opõe-se o outro espaço ocupado pelo homem, da linhagem de Adão primeiro, caracterizado pela loucura, cegueira, pelo afã quotidiano da vidinha, esquecidos da morte e vivendo como se fossem imortais. Afligidos pela doença, atingidos pela morte, pelo luto, dominados pelos conflitos e guerras. Traçados frente a frente o paraíso terreal hipotético e o real desassossego do homem da nossa estirpe maculada, o pregador admoesta a insensatez dos homens que podem ter a outra vida beatífica, mas não abdicam das acções desgastantes, perpetuando uma vida paradoxal e incapaz de, na realidade, proceder à resolução desse impasse, o de deixar de ser mortal e acreditar na imortalidade beatífica.

Anotemos como o pregador, em Roma, prega sobre as cinzas do homem, mas vai mais longe, sugerindo, com efeito, a partir da crença cristã da ressurreição, um novo império dominado pelos mais altos valores da cultura, do espírito e da unidade. É evidente que esta crença milenarista se justifica pela constatação amarga e preocupada sobre o seu tempo de dissensões, de proliferações de religiões que se subtraíram, no período da Reforma, a Roma, pelo conhecimento da pluralidade e diversidade geográfica e de culturas que os Descobrimentos promoveram, enfim, por tantos novos acontecimentos que mais fragmentaram e

²⁸ *Ibidem*, p. 84.



dividiram os povos, as sociedades e o mundo, adiando, para um tempo e espaço imaginários, o Advento de uma Nova Idade ou da «Idade sem fim», segundo Santo Agostinho.

A conquista dessa «Idade sem fim», seja pelo homem individual, seja pelo colectivo, exige a crença na ressurreição, mas também a preparação em vida para a morte, que promete a vida eterna.

No capítulo VII, que é a peroração, a reflexão do orador surpreende pelo virtuosismo dos argumentos aforísticos que se desviam dos apotegmas da tradição filosófica. Assim, anunciando as portas bifrontes da morte, “uma de vidro, por onde se sai da vida” e outra “porta de diamante, por onde se entra na eternidade”, Vieira reflecte sobre a irreversibilidade dessa passagem, não sobrevalorizando a angústia humana perante o enigma terrível que espera o homem no transe da morte, como aliás Aristóteles considerou, mas transferindo a terribilidade desse momento, devido às duas opções da eternidade oferecidas: a escada ascendente que dá acesso ao Céu e a descendente que conduz ao inferno. A representação das configurações duplas e antitéticas surge no momento da narrativização do sonho de Jacob que viu assustado as duas vias irreversíveis da imortalidade: a porta que se abriu para as cinco Virgens Prudentes, e que se fechou para as cinco «Nécias». E, num jogo arquitectónico de luz e de sombra, as imagens demonstram como, subindo até ao céu, os anjos se transformam em seres bem-aventurados e mais se aproximam do arquétipo divino; e, descendo, se transformam em demónios e mais terríveis quanto mais descem às profundezas. Este o significado que Vieira retira do exemplo bíblico da escada de Jacob. A imaterialidade do sonho de Jacob ganha materialidade e textura na narrativização que dele é feita e do comentário que o aprofunda. A morte é encarada como sono, seguida de despertar, de juízo e de acesso à imortalidade. Mas também neste passo, a imagem do duplo caminho, em opostos, se multiplica noutras oposições. Expliquemo-nos: a escada ascendente exemplifica o itinerário do homem para Deus, conquistado degrau a degrau, com vista a uma forma mais pura; por outro lado, a escada descendente é a que dá a conhecer ao homem, em reflexo oposto, que o que foi bom para ele na vida terrena é o que recebe em contrário na vida transcendente. Este paradoxo sintetiza-se neste período:

Oh que diferentes parecerão então todas as cousas desta vida! Que verdades, que desenganos, que luzes tão claras de tudo, o que neste mundo nos cega! Nenhum homem há naquele ponto que não desejara muito ãa vida muito diferente. Mas já é tarde: já não há tempo.²⁹

Os procedimentos utilizados para amplificar e mover os afectos dos ouvintes consistem, na conclusão do sermão, em exortar com voz alarmante à resolução urgente da correcção do caminho a trilhar pelo homem, pois a correcção só pode ser feita de forma antecipada. Nada mais persuasivo do que proceder à narração da tragédia dos que já não podem corrigir a vida e terão que se submeter ao que lhes

²⁹ *Ibidem*, p. 88.



reserva a eternidade infernal. Situando-se no presente e valorizando esse presente, o pregador lembra essa circunstância feliz de ainda estarem a tempo os cristãos para reconsiderarem, já que «Deus nos avisa; Deus nos dá estas vozes; não deixemos passar esta inspiração, que não sabemos se será a última»³⁰.

As frases exortativas sucedem-se: «Comecemo-la (outra vida) agora; Comecemos de hoje em diante a viver, como quereremos ter vivido na hora da morte. Vive assim como quisesas ter vivido quando morras». O *pathos* exclamativo exprime a alegria da escolha consoladora em oposição à lamentação da desconsolação irremediável. O atestado de estupidez e cegueira dirigido aos pecadores pertinazes encadeia-se em interrogações que surpreendem de espanto quem reconhece a culpa do seu entendimento e da sua vontade na consumação do castigo. O pregador apresenta-se, neste final, a retirar os ensinamentos catequéticos, como uma sentinela insistente, vigilante, alarmada e a incitar à ação sem mais delongas:

Cuidemos nisto, Cristãos, cuidemos nisto. Em que cuidamos, e em que não cuidamos? Homens mortais, homens imortais [...] Resolução, resolução ãa vez, que sem resolução nada se faz. E para que esta resolução dure, e não seja como outras, tomemos cada dia ãa hora, em que cuidemos naquela hora³¹.

O caminho é mostrado ao crente para melhor agir na Quaresma e o orador remata a prédica com um conselho, uma «útil penitência», dividida em quatro pontos de meditação distribuídos para cada quarto dessa hora preciosa dedicada à triste Alma:

Quanto tenho vivido? Como vivi? Quanto posso viver? Como é bom que viva?³²

Conclusão

Deste sermão, algumas ideias importantes devemos sublinhar. Com efeito, a meditação sobre a morte e sobre a condição temporal do homem, que é o tema principal, está ao serviço da mobilização das consciências e dos afectos para o mais profundo auto-conhecimento e urgente correcção do homem cristão, nessa oportuna circunstância da Quaresma, que antecipa e prepara a festa pascal.

Em segundo lugar, o orador não se debruçou apenas sobre os perigos e abismos que decorrem do desvio da alma, mas apontou o remédio correctivo, conciliando, nessa lição ministrada, a sua função de padre com a de profeta visionário.

Em terceiro lugar, a reflexão em torno da vida e da morte desencadeou reflexões sobre o tempo objectivo e subjectivo, o tempo histórico e o humano, o tempo e a eternidade, e, por conseguinte, sobre a esperança cristã de romper o ciclo imutável

³⁰ *Ibidem*, p. 88.

³¹ *Ibidem*, p. 89.

³² *Ibidem*, p. 89.



e definitivo da morte com a ressurreição. Deste modo, também o orador apresentou a trágica dimensão do tempo humano, caracterizado pelo desacerto entre o que o homem deve conhecer, valorizar e praticar e o que pratica, entre a inversão dos valores que nesta vida são reputados por bons e gloriosos e no que a vida de além oferece como eternidade castigada.

Em quarto lugar, o orador meditou sobre a morte e a ruína como forma de valorizar a vida «de cá» e com vista a conquistar a vida «de lá», adensando o profundo significado da Quaresma que é o tempo de o homem encetar o processo germinativo de dar origem ao novo, de criar, efectiva e resolutamente, um novo começo. Cristo, ícone de Deus, foi o mediador que permitiu a ponte e o acesso do homem à felicidade eterna³³. E assim deu o orador, em palavra e em presença, a lição exemplar do sentido bíblico do tempo orientado, da liberdade construtiva do futuro, a partir das cinzas que contêm o gérmen florescente de outra idade, de outro império, de uma Unidade e Totalidade imortais.

Finalmente, para além da função pragmática e da função espiritual e reflexiva, o texto de Vieira constitui um documento linguístico e literário extremamente rico de processos retóricos, figurativos e simbólicos que convergem para o poderoso efeito comunicativo da sua arte oratória barroca.

³³ Aqui se lembra, a propósito, uma reflexão de Santo Agostinho, fonte de leitura e inspiração de Vieira: «Se o homem poderá ser simultaneamente feliz e mortal – é a grande questão que entre os homens se põe. Alguns, olhando para a sua condição com demasiada modéstia, negaram ao homem a capacidade de ser feliz enquanto vive sujeito à mortalidade. Outros, considerando-se superiores, ousaram dizer que os mortais poderão ser felizes desde que estejam de posse da sabedoria. Se assim é, porque é que se não colocam como intermediários entre os homens miseráveis e os felizes imortais, pois têm de comum com os imortais felizes a felicidade e com os mortais miseráveis a mortalidade [...]?» Cf. SANTO AGOSTINHO, – *A Cidade de Deus*. 3ª edição. Volume II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 853.



CARTOGRAFIA, IMAGOLOGIA E MAPAS ANTROPOMÓRFICOS. A IMAGEM GEOGRÁFICA COMO PONTO DE ENCONTRO ENTRE CIÊNCIA E IMAGINÁRIO

Isabel de Barros Dias

Universidade Aberta e CEIL

Resumo

Estudo que começa por considerar a cartografia enquanto espaço polifónico, misto de Ciência e de Imaginário, passível de integrar e de veicular uma ampla e variada profundidade semântica. Num segundo momento é ponderada a representação de figuras humanas em mapas, o que inclui, tanto as imagens estereotipadas e estandardizadas - especialmente significativas em termos imagológicos -, como o nível mais idiossincrático da iconografia dos chamados «mapas antropomórficos». Defende-se que a sobreposição de figuras humanas a mapas deve ser entendida no domínio mais alargado de uma estrutura do Imaginário dominada pela noção de «terra-mãe» e no quadro dos múltiplos vetores que refletem esta ideia profundamente arraigada na mente humana.

Palavras-chave: mapas antropomórficos, imagologia, cartografia, ciência, imaginário, terra-mãe

Abstract

This study begins by considering cartography as a polyphonic space, mix of Science and Imaginary, capable of integrating and conveying a broad and varied semantic depth. In a second moment the representation of human figures on maps is weighted, comprising both stereotyped and standardized images - very significant in terms of imagology-, and the iconography of a more idiosyncratic level, that of the so called «anthropomorphic maps». It is argued that the overlap of human figures and maps should be understood in the broader field of a structure of the Imaginary that is dominated by the notion of «homeland» / «mother earth» and in the context of the multiple vectors that reflect this idea deeply rooted in the human mind.

Keywords: anthropomorphic maps, imagology, cartography, science, imaginary, mother earth/homeland



1. A Cartografia na convergência entre Ciência e Imaginário¹

A cartografia é normalmente classificada como uma ciência. Porque recorre a métodos quantitativos, pode efetivamente ser incluída no rol das ciências ditas exatas. A sociedade escolarizada habituou-se a valorizar diagramas, tabelas, esquemas e mapas como emanações da cientificidade. Graças a este pressuposto, o valor persuasivo deste tipo de representações encontra-se particularmente inflacionado. De acordo com este contexto, acreditamos com facilidade na cientificidade dos mapas que consultamos. Damos por certo que se trata de um desenho que reproduz a realidade mimeticamente, de acordo com uma escala (o que significa o estabelecimento de uma relação matemática, logo, exata), sem erros de perspetiva e de acordo com regras de construção e convenções ou codificações precisas...

Apesar da sua grande diversidade, quer em termos de suporte², quer no que respeita ao leque de funções que pode preencher³, ou ao referente representado⁴,

¹ Para aprofundar o estudo das características e das questões levantadas nesta primeira parte, sugere-se a leitura de obras como: JACOB, Christian - *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris: Albin Michel, 1992, TIBERGHIEN, Gilles A. - *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris: Bayard, 2007 ou ainda o artigo de DELLA DORA, Veronica - «Mapping Metageographies: The Cartographic Invention of Italy and the Mediterranean», *California Italian Studies*, 1 (1), 2010, p. 1-25 - <http://escholarship.org/uc/item/6g23b4fs> [data de acesso: março de 2012], textos estes que estiveram na base das reflexões apresentadas sobretudo no ponto 1 do presente estudo. Ao longo do artigo são ainda referidos vários mapas. Porém, não são integradas imagens pois estes mapas encontram-se todos disponíveis online. Na maior parte dos casos óptimos igualmente por não indicar os sites que neste momento alojam estas imagens. Esta opção deve-se, não só à vontade de não sobrecarregar o texto com notas, mas também à consciência de que a mutabilidade das páginas online levaria a que, a breve trecho, grande parte destes links ficasse desatualizada. Assim, a nossa opção foi a de indicar o nome pelo qual cada mapa é mais conhecido. Para visualizar qualquer um destes mapas bastará colocar os respetivos nomes num motor de busca e pesquisar as imagens.

² O suporte físico dos mapas cobre uma multiplicidade de possibilidades, desde o papel, ao papiro, ao pergaminho, ao metal, à pedra, à tela, ao bordado... havendo também suportes especialmente precários, caso de um mapa desenhado na areia... Ao suporte liga-se a própria duração do mapa, que pode ir desde a existência fugaz de um mapa efêmero de uso pontual (por exemplo, que sirva para dar direções a uma pessoa que quer ir a um lugar e desconhece o caminho), até ao mapa desejavelmente perene gravado na pedra. Note-se que ainda hoje existem registos dos Homens das cavernas que mostram que estes já produziam elementos de orientação geográfica no espaço. Sobre os suportes possíveis de mapas ver JACOB, 1992: 71 sgts.

³ Nomeadamente: a) uma função pragmática / instrumental, que é a mais evidente pois os mapas servem primordialmente para dar direções / orientar; b) a função didática é basilar graças ao contexto escolar, onde o mapa é o alicerce primordial do ensino / aprendizagem da geografia; c) a função mnemónica, estreitamente ligada à anterior, implica a noção da imagem que se memoriza e que geralmente integra o conjunto das imagens standardizadas de uma dada cultura; d) uma função dética (de *deixis* = mostrar) que tanto pode ser veiculada pelo desenho, como por eventuais legendas que refiram nomes de lugares ou outras informações; e) a função metonímica decorre do jogo parcial / global, como nos mapas infantis, onde uma pedra pode simbolizar um monte; f) uma função estética / ornamental / decorativa – caso das «salas dos mapas» existentes, por exemplo, no Vaticano ou no Palazzo Vecchio em Florença – aliando-se aqui o vetor da utilidade ao da beleza; g) a função comemorativa, quando um mapa serve para assinalar uma vitória ou para acentuar uma centralidade – caso dos mapas que colocam Roma ou Jerusalém ou Meca no centro do



habitua-mo-nos a reconhecer mapas como mapas mediante a presença de um conjunto de características que se foram sedimentando na nossa ideia do que é um mapa. Boa parte dessas características são entendidas como científicas. Porém, como tem sido amplamente demonstrado, Ciência e Imaginário não constituem categorias autónomas. Pelo contrário, tocam-se e sobrepõem-se em praticamente todos os domínios do saber. Os próprios elementos que são considerados «garantes de cientificidade» interferem na representação de maneira a impossibilitar uma adequação exata ao real e fazendo com que os mapas sejam, na verdade, objetos híbridos entre a imaginação humana e uma suposta reprodução da matéria terrestre. Esta é reelaborada e distorcida com base em convenções que esquematizam, selecionam e condensam informações de modo convencional e relativamente uniforme, mas que também carregam marcados traços de ambiguidade. O mapa revela-se, assim, como uma leitura da realidade e, simultaneamente, uma construção.

Com efeito, as várias convenções e distorções inerentes à composição cartográfica, apesar do seu carácter científico e quantitativo integram em si esta hibridez que poderíamos apelidar de «genética». Este carácter está presente inclusivamente em estruturas de base matemática como a esquadria, a projeção e a escala. Começando pela esquadria, esta é uma estrutura imaginária que organiza o espaço em meridianos e paralelos. Esta geometria é associável ao princípio da cientificidade na medida em que consiste numa abstração intelectual. No entanto, não tem correspondência no terreno. Por esta razão, a esquadria, dado o seu carácter organizador do espaço, pode ser entendida, a nível mais emotivo, como uma expressão do desejo de homogeneização do espaço, eventualmente, uma vertente do desejo humano de controlo do espaço.

Mundo; h) uma função simbólica emerge quando as imagens ou esquemas remetem para algo mais; i) o mesmo com a função espiritual / ou reflexiva, nos antípodas da primeira função referida, e que assenta em representações que podem constituir incentivos à reflexão sobre o Mundo e suas criaturas...

⁴ No que diz respeito ao representado, em regra, os mapas representam a Terra, mas também há mapas do universo, das estrelas, de outros planetas, mapas mentais, conceptuais, mapas de sites, geografias simbólicas... Há inclusivamente mapas falsos e mapas imaginários que se valem da aplicação da «linguagem» e dos códigos usuais dos geógrafos como meio para tornar as suas produções verosímeis. Esta vertente é muito interessante pois remete para a função mnemónica dos mapas: desde que haja formas mesmo que vagamente semelhantes às interiorizadas, o mapa é identificado como tal pois dá-se a articulação entre o representado e o fixado pela mente. Por outro lado, um mapa, nem falso, nem fictício, mas que seja apresentado de modo diferente do habitual, torna-se dificilmente compreensível ou mesmo irreconhecível. No quadro das ficções cartográficas, podemos ainda distinguir mapas imaginários de mapas falsos. Estes últimos caracterizam-se por manipular intencionalmente e com fins específicos (rivalidades comerciais, interesses políticos e de estado...) o que seria um mapa «verdadeiro» - como exemplo, recorde-se o mapa de Moscovo do tempo da URSS onde não constavam a rua e o quarteirão onde se situava a KGB. Um mapa imaginário remete, não tanto para interesses concretos, mas mais para a ficção poética que cria lugares utópicos, fruto da imaginação e do pensamento. Tanto num caso, como no outro, estes mapas falam sobretudo de quem os fez e dos seus interesses, devaneios, ideais... Note-se ainda que as manipulações que podem ser realizadas sobre mapas podem naturalmente ser de grau variável, podendo ir desde uma pequena intrusão pontual (ex: a supressão ou a criação de uma ilha nova) até à criação de um mundo autónomo, paralelo (ex: a «Middle Earth» de Tolkien). Sobre mapas falsos e imaginários, ver JACOB, 1992: 397 sgts.



A projeção do globo numa superfície plana também implica distorções e os consequentes enganos visuais. No entanto, estamos culturalmente tão habituados à standardização do planisfério que raramente nos questionamos sobre o seu carácter artificial. A fixação de algumas projeções fez com que algumas formas e as suas posições relativas se tornassem tão familiares que a observação de um mapa que altere as perspetivas mais comuns provoca estranhamento, quando não incapacidade para reconhecer o que se encontra representado⁵.

Finalmente, a escala, que exprime a relação de tamanho entre o desenho no mapa e o território que este representa também pode ser entendida como um vetor de cientificidade uma vez que assenta numa relação matemática. Quanto maior for a escala, mais detalhes se perdem ou são excluídos da representação. Porém, uma escala diminuta, até ao limite da igualdade de dimensões, também produziria, necessariamente, um mapa infiel e que levantaria graves problemas⁶. O paradoxo da impossibilidade da representação exata de um território revela uma impressionante analogia com a questão do cratilismo, que tem sido aplicada à linguagem, no contexto do entendimento do seu valor representativo. Também a linguagem, na grande maioria dos casos, não consegue ser consubstancial ao que designa, assentando em correspondências arbitrárias e socialmente convencionadas⁷. Desta cisão decorre a perene infidelidade da linguagem ao que designa e, consequentemente, a sua ambiguidade e interpretabilidade, características que podem ser entendidas, simultaneamente, como a sua maior incapacidade e como a sua melhor potencialidade.

Ainda à semelhança do que se verifica com a linguagem, também a cartografia carrega ambiguidades nas traduções que efetua. Apesar da sua diversidade, a característica de fundo que identifica qualquer mapa enquanto mapa é precisamente a ideia da perceção de um espaço (referente) que é materializado num outro objeto, que é o mapa. Entre o espaço físico que se pretende representar e o espaço mental que procura apreender o mundo representado, o mapa constitui-se como espaço de mediação. Tal como se verifica com a mediação linguística, também a representação cartográfica carrega ambiguidades inerentes à sua conceção e é passível de ser interpretada. Estes elementos remetem para uma

⁵ Tal verifica-se sempre que a estabilidade da perspetiva ou das formas é alterada, como quando o local do mundo onde o mapa se centra é diferente do habitual (p. ex. um mapa centrado na Ásia e não na Europa pode parecer aberrante e causar estranhamento a um público ocidental), quando a perspetiva é diferente (caso dos mapas árabes que representam o mundo com o norte para baixo e o sul para cima, como o mapa de Muhammad Al-Idrisi, do século XII, ou o mapa-mundo de Fra Mauro, de 1459), ou ainda quando é representada uma imagem do mundo físico diferente da dos mapas atuais (caso dos mapas medievais de tipo T/O).

⁶ Hipótese paradoxal e, no seu limite, aniquiladora, discutida de forma particularmente interessante por ECO, Umberto no seu artigo / diatribe «Da impossibilidade de construir o mapa do Império 1 por 1». *O segundo diário mínimo*. Lisboa: Difel, 1993, p. 195-202.

⁷ Além dos estudos e teorias que estabelecem as bases da Linguística contemporânea, as questões relacionadas com a linguagem, os seus limites e potencialidades já foram objeto de várias reflexões ao longo dos tempos, algumas atualmente muito pouco conhecidas, caso das produzidas pelos gramáticos medievais. Sobre este tema, ver o interessante estudo de ROSIER, Irène - *La parole comme acte. Sur la grammaire et la sémantique au XIIIe siècle*. Paris: Vrin, 1994.



vertente marcadamente menos científica ou quantitativa do que aquela em que se inscreviam as características até agora referidas. Passamos assim a um segundo nível onde eclode a profundidade semântica da cartografia enquanto espaço polifónico capaz de integrar e de veicular múltiplas camadas significantes. Até ao momento foram referidas características consideradas científicas mas que integram, a montante, alguma subjetividade. A seguir serão considerados elementos assumidamente não científicos inerentes às representações cartográficas e que, apesar de habitualmente menos referidos, certamente terão uma grande importância no fascínio que muito mapas têm exercido, e exercem sobre um número considerável de pessoas.

A vertente mais qualitativa ou afetiva da cartografia acentua a constatação do quanto esta «ciência» integra de emoção e de imaginário. Sendo vários os elementos desta índole que podem ser identificados nas representações cartográficas, os mais básicos e evidentes consistem nos códigos figurativos comumente usados e que decorrem de convenções sociais, emanadas de uma Autoridade, ou seja, que implicam a projeção de um poder que tanto pode ser de âmbito individual (qualidade / idoneidade do autor) ou institucional (dependente de um organismo científico, como um instituto geográfico ou cadastral). Como é sabido, a divisão do mundo em continentes é uma criação cultural, uma convenção, nem sempre unanimemente aceite e que em vários pontos tem sido objeto de discussão. As fronteiras entre os países são demarcações políticas e que têm sido frequentemente alteradas ao longo dos séculos. As próprias cores aplicadas ao preenchimento do espaço dos distintos países podem ser interpretadas enquanto elementos simbólicos e emocionais. Estas codificações fazem com que os mapas assumam uma dimensão de «imagens a interpretar». A descodificação das representações cartográficas pode não ir além da identificação dos espaços representados. Porém, pode igualmente assumir uma dimensão mais imaginativa, provocando sonhos e despoletando dinâmicas, caso do desejo de viagem ou de aventura.

A montante do mapa, na fase da sua realização, também existe um primeiro momento de afetividade, onde a mente tem um papel importante pois antes de se representar algo numa imagem, há primeiro que imaginá-lo e dar-lhe um sentido. Neste plano podem convergir elementos diversos que exercem influências mais ou menos subterrâneas, mais ou menos inconscientes. Estas «influências» situam-se frequentemente ao nível do imaginário e concorrem para dar sentido aos espaços representados. Tanto podem ser de ordem social e coletiva, como de ordem individual e contextual. É o caso das valorizações étnicas, políticas ou religiosas; das convicções inerentes à origem social e cultural do cartógrafo; das convicções pessoais, dos gostos... Mapas ilustrativos desta vertente são aqueles que indicam direções ou que estabelecem um trajeto, frequentemente entre cidades, limitando-se a indicar as distâncias entre pontos considerados significativos pelo seu autor. Esta atitude é especialmente evidente no quadro da literatura de viagens – caso dos itinerários de peregrinação –, onde é frequente encontrar-se texto e imagem complementares, centrando-se o texto na descrição dos locais considerados de interesse e que são mediados por percursos, entendidos estes meramente como a distância que separa dois pontos significativos. O mesmo verifica-se nos mapas turísticos de cidades, que indicam, frequentemente com um desenho, os monumentos considerados de interesse e cuja visita é recomendada.



Associado a esta questão está o chamado «*topos* da centralidade» ou «regra do etnocentrismo» (cf. JACOB, 1992: 178 ou TIBERGHIE, 2007: 47-48) e que se concretiza na valorização que é dada ao que se coloca no centro do Mundo (por exemplo, Roma, Jerusalém, Meca...) ⁸. Também aqui, a representação espacial reflete o modo de pensar do seu autor e, regra geral, igualmente, o da sua sociedade ou da sua cultura.

Por outro lado, um mapa pode ainda ser o veículo de emoções mais evidentes, como quando inclui, por exemplo, representações de castelos maravilhosos, de guerreiros ameaçadores, de animais exóticos, de *mirabilia* ⁹... Nestes casos, o mapa pode ser visto como recetáculo de eventuais projeções oníricas ou lúdicas e, simultaneamente, torna-se especialmente estimulante como elemento despoletador do desejo de evasão e de aventura, do sonho com lugares exóticos e catalizador do apelo do desconhecido.

O facto da grande maioria dos mapas optar por um ponto de vista aéreo, revela-se igualmente como uma característica de grande importância pois remete para noções de posse e de poder (controlo do espaço), uma vez que desvenda, por um lado, o desejo humano de voar e de ver desde cima e, pelo outro lado, evoca a dicotomia que opõe a miniaturização ao infinito.

A primeira vertente referida, o anelo de poder assumir uma perspetiva aérea, remete-nos para o que seria o ponto de vista do Criador. Ver a totalidade do mundo não é possível ao Ser Humano, em circunstâncias normais (sem estar fora da Terra). Neste sentido, o mapa ou globo pode ser entendido como símbolo de poder / de posse pois, ao captar e reduzir o real, pode fazê-lo parecer controlável, ou, pelo menos, representável. Este sentimento é acentuado quando as representações da Terra são enquadradas em composições pictóricas ou escultóricas mais elaboradas e que retratam figuras de poder. É o caso dos quadros que nos mostram imperadores segurando um globo na mão e que, de certo modo, mimetizam as representações de Cristo como Senhor do Mundo, comuns, não só em tela como em escultura, nomeadamente em marfim, onde o menino Jesus é representado de pé sobre um globo terrestre. O mesmo se verifica nas representações comemorativas de personagens emblemáticas junto de mapas de cidades ou regiões que fundaram, reconstruíram ou conquistaram.

⁸ E de que o exemplo mais flagrantemente ilustrativo será o mapa de Heinrich Bünting onde o mundo é representado como um trevo e Jerusalém está no centro formando uma corola. Mais discretos, os mapas medievais, nomeadamente aqueles em T/O, também costumam ter Jerusalém ou Roma em posição central. Meca assume uma posição central em alguns mapas produzidos em contexto muçulmano.

⁹ Veja-se, por exemplo, o mapa de Giacomo de Maggiolo (1563) onde sobressaem desenhos de tendas e de homens ou os guerreiros assustadores que povoam a carta náutica do Mediterrâneo de Francesco Oliva (1603). Também os mapas que integram o chamado «Atlas Catalão» de Abraão Cresques (séc. XIV) incluem seres prodigiosos / animais fantásticos e reproduzem cenas e figuras alusivas a lendas e acontecimentos que povoavam as fantasias da época (caso da representação da Rainha do Sabá, dos reis Magos, do reino das Amazonas...). Um exemplo especialmente curioso, porque leva estas questões ao extremo, é o Atlas de Abraham Ortelius, o *Theatrum Orbis Terrarum* (1ª ed. de 1570), cujo título remete para a ideia de teatro, implicando o entendimento deste atlas como um espetáculo que se oferece a um público. Esta linha de reflexão remete-nos ainda para a importante questão da variabilidade das leituras do espaço e do ponto de vista ou de percepção.



No que toca ao binómio miniaturização vs infinito, este paradoxo consiste no facto de um mapa, não só conseguir condensar o mundo num esquema miniaturizado, como concomitantemente se poder prestar a uma expansão infinita, graças às derivações imaginárias que os seus detalhes podem suscitar. Ainda no que à miniaturização se refere, é possível recordar o chamado «prazer da miniaturização» - que remete para o sentimento de ser um demiurgo por parte do cartógrafo que cria pequenos universos -, ou para o «síndrome de Gulliver» (cf. JACOB, 1992: 375, 422), ou seja, o prazer de dominar um mundo miniaturizado. Por outro lado, a relativização dos tamanhos também pode ainda surtir o efeito contrário, pois a consideração da terra no universo pode induzir a percepção de que não somos nada à escala global...

Finalmente, o ponto de vista aéreo, ao permitir o manusear de uma representação do que contém o género humano, ou seja, o Mundo, implica a criação de uma *mise en abîme* que se traduz num jogo de contentor-contido especialmente interessante, e importante uma vez que conduz ao curioso paradoxo que consiste no poder de bilocação do espetador que pode apontar um ponto num mapa e dizer «estou aqui». O mesmo paradoxo verifica-se nos mapas que apresentam a indicação «você está aqui» (cf. JACOB, 1992: 431-434). Este jogo contentor-contido permite que o sujeito esteja no exterior do mapa e, simultaneamente, no interior da imagem, onde se projeta. Este fenómeno pode ser equiparado à projeção do leitor numa personagem literária, associação que enriquece o entendimento do mapa como estímulo à evasão e a projeções oníricas.

Ainda no quadro das características afetivas passíveis de serem adstritas à percepção do espaço e à recriação do mundo pelos mapas, o carácter frequentemente enciclopédico da cartografia emerge como um elemento emocional de grande importância. Sobretudo o Atlas moderno obedece a uma «lógica da acumulação» (cf. JACOB, 1992: 98 sgts), pois o Atlas é um arquivo múltiplo (em vários mapas) que reúne o saber geográfico de uma época. No caso dos Atlas históricos ou de atlas de mapas de uma dada época, estes revelam-se como arquivo de um saber cumulativo que inclui a memória do que já deixou de existir.

Também o mapa-mundo pretende ser um inventário do orbe passível de ser organizado de diferentes modos. O mapa assume assim a capacidade de se instituir como uma imagem saturada de informações sobre o mundo e sobre o ser humano. A «retórica cartográfica», além de permitir mais um paralelo com a linguagem e com a literatura, sublinha o facto de os mapas poderem conter diferentes camadas significantes. De entre estas, três merecem especial destaque. O primeiro nível é o informativo pois, consoante o seu tipo, um mapa fornece informações topográficas, económicas, políticas, históricas ou mesmo míticas¹⁰. Um segundo nível é o da

¹⁰ Estas informações são transmitidas sobretudo em mapas onde são representados elementos de níveis distintos (reais ou imaginados) e que podem remeter para tempos díspares (passado, presente, ou futuro), para a história sagrada ou laica, ou ainda para portentos e seres monstruosos que se acreditava que habitavam diferentes partes do mundo. Veja-se, por exemplo, o mapa-mundo de Hereford ou o de Gervase de Ebstorf (ambos do séc. XIII) que integram desenhos alusivos a temas diversos, desde dragões, centauros ou sereias até ao Paraíso Terrestre; Adão, Eva e a árvore do conhecimento; os



representação do vivido, do pensado, do que poderia ser... Este nível é especialmente visível nos mapas que associam metonimicamente um elemento ou uma cena considerada paradigmática a um território, caso dos mapas do Renascimento que associavam a imagem de um índio ao Brasil, como sucede no chamado «Atlas Miller». Nestes casos, as imagens substituem eventuais legendas e em vez de termos um conjunto de texto e de desenho, temos desenho sobre desenho numa complexa sintaxe iconográfica que sobrepõe informações visuais de diferente tipo e que permite a realização de associações imediatas entre determinadas imagens e o seu referente, estável e relativamente estandardizado, assunto que será retomado adiante, na segunda parte deste trabalho. Acresce o facto da representação de cenas e de figuras consideradas como típicas de uma dada região poder constituir um notável apelo à imaginação, convidando-a a prolongar o topónimo com o pensamento. O terceiro nível remete para a dimensão da memória coletiva, entendendo-se aqui o mapa como elemento que permite a transmissão de uma imagem do mundo entre produtor e recetor. Neste nível, a memória tem um relevo especial uma vez que é a sedimentação das imagens convencionais nos espíritos, desde as idades mais tenras (recorde-se a presença de mapas nas salas de aula) que permite a partilha de uma mesma imagem do mundo, estereotipada, e, conseqüentemente, a comunicação entre os elementos de uma mesma sociedade com base nestes conhecimentos partilhados. Assim, pelo seu papel enquanto elemento de cultura geral, o mapa torna-se mediação social. O mapa pode inclusivamente revelar-se como meio de mediação espiritual. Especialmente os mapas medievais, mas também alguns posteriores, integram cenas bíblicas ou outros desenhos, por exemplo, alusivos à criação ou à proteção que a divindade exercerá sobre a Terra e suas criaturas. Estas representações procuram estimular a reflexão ou o exercício espiritual. Mas mesmo os mapas que se limitam à representação de cenas terrenas podem remeter para a meditação mais elevada, sobre o Mundo, as suas criaturas, o destino humano, a grandiosidade do divino...

Ainda na linha da identificação dos elementos mais emocionais existentes em imagens cartográficas, podemos constatar como alguns mapas também veiculam representações de medos ou, pelo menos, de algumas inseguranças humanas. Tal é o caso dos mapas medievais que incluíam figuras de portentos que se acreditava existirem nos confins da terra conhecida¹¹. Alguns mapas revelam-se como

portões de Jerusalém Celeste, para onde irão os que se salvarem... Ainda neste grupo há que salientar a grande riqueza iconográfica do «Atlas Catalão» (cf. nota nº 9).

¹¹ Gigantes, Cinocéfalos, Ciclopes, Blemias, Sinópodes, Panótios... A convicção de que existiam raças portentosas no mundo é reiterada em múltiplos textos, desde os fragmentos de Ctesias de Cnidos (de finais do séc. V AC) ou da obra de Megástenes sobre a Índia (de finais do séc. IV AC), à *História Natural* de Plínio, o velho (23-79 DC), à *Chronographia* de Pomponio Mela (também do séc. I DC) ou à *Collectanea rerum memorabilium*, de Caio Solino (do séc. III DC) que transmitiram estas noções à civilização cristã. Em especial Santo Agostinho, na sua obra *De Civitate Dei* (lv. XVI, cap. 8) reflete sobre a existência de prodígios e, por analogia com os nascimentos de crianças com deformidades, admite a possibilidade de existirem raças portentosas e que se estas criaturas são humanas, então são descendentes de Adão. Na esteira de Santo Agostinho, Santo Isidoro de Sevilha sedimenta a ponte entre os conhecimentos da Antiguidade e a civilização medieval, nomeadamente na sua obra *Etimologias*, onde inclui a lista das raças portentosas conhecidas (lv. XI, 3). Esta convicção perdurou durante toda a Idade Média, esfumando-se



verdadeiros «catálogos de *mirabilia*», com os mares plenos de sereias e outros monstros marinhos, a terra repleta de representações da sua fauna e flora, e ainda, por vezes, imagens alusivas ao que se considerava que eram os povos que habitavam cada local e respetivos costumes, frequentemente impressionantes e de grande beleza estética¹². Nestes casos, é possível identificar uma grande proximidade entre o representado nestes mapas e o que nas enciclopédias e na literatura de viagens de determinada época era atribuído a cada lugar. Neste sentido, os mapas podem ser entendidos como a face iconográfica de alguma literatura, podendo-se inclusivamente encontrar estes dois elementos a par, um como ilustração do outro, em obras como itinerários, enciclopédias ou crónicas que integram descrições do mundo ou de viagens e mapas ilustrativos. Por outro lado, e voltando à representação de seres portentosos, esta pode também articular-se com o enciclopedismo que, como vimos, é característico de alguma cartografia. Com efeito, os mapas que procuram tudo integrar, tentam representar o inventário da criação divina que, nos tempos mais recuados, se entendia que incluía também os monstros. No entanto, quer nos mapas, quer nas descrições geográficas escritas, estas criaturas são remetidas para lugares longínquos e pouco conhecidos, nas margens ou franjas do mundo então conhecido. Poderemos assim falar num «topos da excentricidade» que se oporá ao já referido «topos da centralidade». Este processo tem como consequência, não só a «arrumação» destes seres como a sua distanciação e, consequentemente, a segurança da sociedade onde eles não habitavam. Além disso, é curioso verificar, no que se refere à representação dos monstros nos mapas, como, com o melhor conhecimento do mundo, sobretudo a partir do Renascimento, os portentos vão sendo afastados das regiões cada vez mais conhecidas e passam a ser retratados nas zonas que vão sendo descobertas, mas cujo interior ainda permanece enigmático¹³. Este fenómeno, sendo curioso, não é inédito, pois ao longo do tempo muitos lugares míticos mudaram de lugar. É o caso do Paraíso Terrestre que se acreditava ficar algures na Ásia (tal como muitos mapas medievais o representam) e que depois é transplantado, em termos de imaginário, para as sociedades «edénicas» do Novo Mundo. Outro exemplo é o mito do Preste João (que se espalhou pela Europa a partir do séc. XII), senhor de um reino de fenómenos e de maravilhas que, numa primeira fase, é situado perto do Paraíso, na Ásia, sendo o seu rei descendente dos reis Magos e guardião dos povos banidos de Gog e Magog. Porém, numa segunda fase, o reino do Preste João

posteriormente, se bem que aos poucos e poucos, à medida que o mundo foi sendo explorado.

¹² Veja-se, uma vez mais, o «Atlas Catalão» (séc. XIV). Mapas posteriores, pertencentes a épocas onde o representado pelos desenhos de Abraão Cresques já tinha sido em grande parte abandonado, não deixam de integrar uma dimensão estética significativa, pois muitas das ilustrações existentes nestes mapas poderiam rivalizar com qualquer pintura. Como exemplo, entre outros possíveis, veja-se os mapas que integram o «Atlas Miller» (c. 1519) ou as cenas existentes no globo terrestre de Vincenzo Coronelli (1683).

¹³ Este processo é evidente no planisfério de Pierre Desceliers (de 1550) onde se pode ver, no sul de África, um blemia e um ser com muitos braços; no mapa de África de Sebastian Münster (de 1554) que inclui um ciclope; ou ainda no mapa da Terra Nova, de Guillaume le Testu (1556) com cinocéfalos. Podemos inclusivamente considerar que este processo de afastamento ainda não terminou pois atualmente é comum vermos filmes de ficção científica que nos apresentam criaturas extraterrestres muito semelhantes aos portentos de outrora, situação que se deve, naturalmente, à perenidade do imaginário do monstro no espírito do Ser Humano.



passa a ser colocado na África (Etiópia) e este soberano passa a ser dado como descendente da rainha do Sabá e do rei Salomão¹⁴.

Além dos lugares imaginários cuja situação geográfica precisa é objeto de oscilações, outros elementos têm dado origem a hesitações que deixam perceber profundos sentimentos de insegurança decorrentes da incapacidade de controlar o espaço. Um dos lugares que mais questões e inseguranças levantou, sobretudo porque fraturante da ideia de uma espacialidade única, conhecida e controlável, terá sido a noção da existência de regiões antípodas, opostas ao mundo conhecido e que, de alguma forma, contrabalançariam este mundo, sendo, por isso, necessárias à sua existência e ao seu equilíbrio¹⁵. Além desta questão, a noção de «lugar incógnito» também é aparente em múltiplos mapas medievais e renascentistas onde é indicada, por regra, em regiões periféricas e menos exploradas do mundo conhecido, à imagem do que sucedia com as raças portentosas. Estes espaços podem dar origem a dois tipos de resposta. Por um lado, sendo os lugares desconhecidos ou considerados perigosos representados e situados num determinado ponto, isso pode ajudar a ultrapassar medos do desconhecido uma vez que este se encontra identificado e delimitado. Por outro lado, a existência de uma «terra de ninguém» ou «terra incógnita» pode constituir um estímulo à aventura, e à consequente emoção da descoberta e da conquista de uma terra «nova». Em termos de representação, as regiões desconhecidas também

¹⁴ A convicção na existência deste rei estupendo, senhor de grande poderio e fortuna, capaz de fazer frente ao poderio muçulmano, só é abalada pelas expedições / embaixadas de Afonso de Paiva e Pero da Covilhã (c. 1500), descritas na *Informação* do Padre Francisco Álvares (1520). O texto em questão pode ser lido na seguinte edição: Pe. Francisco Álvares - *Verdadeira informação sobre a terra do Preste João das Índias* (dir e coment. de Luís de Albuquerque, transcr. em português atual de Maria da Graça Pericão) Lisboa: Alfa, 1989. Também TIBERGHEN, 2007: 70-81 reflete sobre alguns locais fabulosos, o que inclui, não só o reino de Preste João, como o Paraíso e a Ilha de São Brandão / Ilhas Afortunadas, a que nos referiremos adiante.

¹⁵ Veja-se o chamado «mapa de Macróbio» (séc. V D.C.) que divide a terra em zonas e marca os Antípodas como terra incógnita. Desde que os pitagóricos, no séc. V A.C., estabeleceram a noção de que a terra era redonda, assumiram também que haveria a necessidade de contrabalançar a terra habitada, a «oekoumène» (Europa, Ásia, África), e supuseram a existência de um continente simétrico que impedisse o desequilíbrio do mundo conhecido. A esta zona, desconhecida, mas suposta pelo raciocínio, deram o nome de «antíctone», ou seja, terra oposta. Na era Cristã, Santo Agostinho, que filtra os conhecimentos da Antiguidade para o mundo cristão, assume que os Antípodas não são habitados, pois tal zona seria demasiado inacessível para a estirpe de Adão lá chegar. Por conseguinte, esta raça seria fabulosa e incrível (*De Civitate Dei*, XVI, 9). No entanto, em alguns mapas medievais podemos encontrar representações da zona antípoda como o lugar onde habitam os monstros, como sucede num dos mapa-mundos mais antigos conservados e que integra o comentário ao Apocalipse do Beato de Liébana do Burgo de Osma (1086) que mostra um monópode na zona austral / zona antípoda. Esta representação faz sentido, em termos de imaginário, pois a noção de antípoda cruza-se estreitamente com a ideia de duplo, ou seja, que o reverso do mundo conhecido deve necessariamente ser habitado por seres que seriam o negativo dos Seres Humanos «normais» e da sua sociedade. Na sequência deste assunto, ver o interessante estudo de DEYERMOND, Alan, onde é colocada a hipótese da ideia de inferno ser por vezes justaposta à de Antípodas: «El Alejandro medieval, el Ulises de Dante y la búsqueda de las Antípodas» In BELTRÁN, Rafael (ed.) - *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*. València: Publicacions de la Universitat de València - Departament de Filologia Espanyola, 2002, p. 15-32. Ver ainda TIBERGHEN, 2007: p. 53 sgts sobre a questão dos antípodas.



são problemáticas. O chamado «horror ao vazio», habitualmente aplicado aos manuscritos onde todos os espaços livres são repletos com desenhos ou com algum outro tipo de preenchimento, também se verifica em alguns mapas onde a necessidade de exorcizar o vazio das *terrae incognitae* é resolvida pela ocupação do espaço do mapa com seres monstruosos ou com outros tipos de preenchimento¹⁶.

2. Representações imagológicas e mapas antropomórficos

Feito um percurso pelas questões que consideramos como sendo de maior interesse para a perceção das características mais emocionais relacionadas com os mapas, fica estabelecido o contexto no qual se vai ancorar o assunto que será o objeto desta segunda parte. Este restringe-se a um tema muito específico que se integra precisamente na vertente mais emocional da cartografia e que se prende, de modo bastante nítido, com o imaginário e a identidade. Considera-se aqui, especificamente, algumas imagens existentes em mapas, sendo dado especial ênfase às imagens de seres humanos, o que inclui, quer as figuras que são colocadas em mapas, como elemento identificador de algo, quer as figuras que se podem moldar à estrutura de alguns mapas, efetuando-se assim uma simbiose mais completa entre uma terra e uma figura antropomórfica.

Estas imagens podem inscrever-se em dois grandes níveis. O primeiro nível, mais geral, é o das imagens standardizadas que nos dão informações sobre o que uma determinada cultura, civilização ou entidade pensa ou como vê, quer as suas congéneres, quer a si própria. Trata-se pois de um nível que poderá ser significativo em termos imagológicos. O segundo nível é de carácter mais pessoal. Trata-se de casos específicos onde a individualidade idiossincrática de um dado autor se projeta. Nestes casos, o mapa torna-se equivalente a uma obra de arte pictórica, literária, ou outra, pois apresenta-se como um espaço «de autor».

Imagologia é o nome dado a uma área de pesquisa que estuda essencialmente as imagens de países criadas e veiculadas pela literatura. Insere-se no grande chapéu dos Estudos Comparados uma vez que escrutina o encontro de duas culturas / literaturas, se bem que desde o ponto de vista da imagem que se tem e se veicula de uma identidade nacional específica ou de um «outro» estrangeiro. Neste contexto, as imagens e a sua análise, apesar de divergirem um pouco dos estudos imagológicos mais tradicionais (baseados na literatura), podem constituir um manancial de informações precioso.

As imagens estereotipadas, seja dos mapas, seja de ilustrações, seja de caricaturas dão-nos a linha mediana do nosso repositório geral das «imagens-comuns»¹⁷, ou

¹⁶ Caso dos mapas de Guillaume le Testu (séc. XVI) notórios pela riqueza dos detalhes e pelo intenso preenchimento que ostentam ou do mapa-mundo de Fernando Bertelli (1565) que preenche o espaço da «terra incognita» com figuras de animais ferozes ou fabulosos. Para um exemplo oposto, veja-se a representação da «Nova França» por Giovanni Battista Ramusio (*Navigazioni et Viaggi* – 2a ed. 1556) onde a «Parte Incognita» sobressai pelo vazio que exhibe. Sobre a representação do vazio, ver também o que é dito por TIBERGHIE, 2007: 132 sgts. e por JACOB, 1992: 274 sgts.

¹⁷ Que podemos considerar como equivalentes aos «lugares comuns», os *loci* da Retórica tradicional, ou seja, imagens interiorizadas no quadro de uma sociedade que as reconhece como representativas de algo. Neste contexto também podemos recordar a noção de



seja, aquelas imagens que foram sendo interiorizadas pelas pessoas de cada sociedade. Estas imagens-comuns ligam-se frequentemente à ideia que, no geral, uma população tem de si própria e dos outros, podendo estes «outros» ser outras etnias ou outras populações associáveis a outros territórios ou regiões que, frequentemente, coincidem com nacionalidades diferentes. É nesta vertente que esta iconografia intersecciona e se pode tornar significativa para a imagologia.

Este tipo de imagem costuma caracterizar-se pela facilidade da sua leitura, desde que o contexto da sua produção seja conhecido. Por outro lado, e tal como se verifica com as caricaturas, há uma tendência para a identificação clara do que se considera positivamente ou negativamente. Estes desenhos podem ser divulgados isoladamente ou recolhidos em brochuras, caso do livro *Geographical Fun, or Humorous Outlines of Various Countries* publicado por Hodder e Stoughton em 1879, da autoria de William Harvey, que escreve sob o pseudónimo de Aleph. Nesta obra são reproduzidos mapas de vários países aos quais são sobrepostas imagens de figuras humanas relativamente estereotipadas, por vezes acompanhadas por pequenos comentários em verso¹⁸.

Este tipo de mapa, onde geografia e caricatura coincidem, foi especialmente explorado entre os sécs. XVIII e meados do séc. XX, em contextos mais tensos ou mesmo bélicos. Os mapas funcionam aqui como elementos de propaganda política em defesa de um ou outro lado. Nestes casos, as imagens são muito situadas politicamente. As hostilidades, latentes ou reais, vão dar corpo a figuras que retratam, sobre as formas geográficas, as situações fraturantes de cada época, caso da revolução francesa que suscitou imagens como a de James Gillray (de 1793) que representa a Inglaterra como John Bull que, numa atitude escatologicamente ambígua, lança uma invasão de barcos sobre a França; ou a de um mapa produzido em Londres (c. 1795) que representa a França como um barco sem rumo, enquanto que as zonas ainda fiéis ao rei são representadas como terra firme, veiculando a mensagem que a França está à deriva, com base na metáfora que equipara um barco sem rumo a um reino sem governo.

Esta linha do «mapa paródico» tem uma representatividade muito acentuada na mudança do séc. XIX para o séc. XX. Especialmente no início do séc. XX, no quadro da Primeira Guerra Mundial, o mapa torna-se inclusivamente desenho de base para imagens que veiculam a propaganda de guerra dos respetivos países, com especial destaque para os produzidos em Inglaterra e na Alemanha onde imagens estereotipadas e grotescas representam os vários países participantes no conflito e

«lugares de memória» divulgada pelos trabalhos de NORA, Pierre (dir.) - *Les lieux de mémoire (La République - La Nation - Les France)*. Paris: Gallimard, 1997 (3 tomos) e a que também JACOB (1992) alude diversas vezes.

¹⁸ Por exemplo, a Irlanda é representada estereotipadamente como uma camponesa com uma criança às costas; a França é uma senhora de nariz em gancho e um pequeno poema ironiza sobre o seu poder, beleza e riqueza; a Itália é representada por Garibaldi e acompanhada por alguns versos de louvor a esta personagem. Imagens de esta obra podem ser encontradas em vários sítios web.



que assumem atitudes representativas do que, segundo cada lado, estava a acontecer no horizonte político da época¹⁹.

Esta técnica da sobreposição de mapas e de figuras humanas (ou outras²⁰) estandardizadas e facilmente reconhecíveis também tem uma utilização que não é nem bélica nem humorística, mas sim pacífica e de lazer: trata-se da aplicação dos estereótipos nacionais a mapas no domínio do turismo. Também aqui são usadas imagens que provocam a associação imediata entre um país ou uma região e um conjunto de ideias feitas sobre esse mesmo local. Estes mapas tanto se servem, como ajudam a acentuar o espaço representacional comum, integrado desde a infância, em cada sociedade, e já aqui referido.

A importância das imagens para a construção de identidades nacionais é uma evidência, sublinhada pelos trabalhos reunidos por Pierre Nora, em *Les Lieux de Mémoire*. A memória e, neste caso, especialmente a memória visual, é elemento fundamental para a absorção e integração de imagens de identidade²¹. Um dos itens estudados nesta obra é a bandeira nacional, enquanto imagem que funciona como elemento de identidade. Com efeito, as insígnias e as bandeiras são das imagens que mais frequentemente aparecem em mapas para identificar a posse política de um território²². Os estereótipos nacionais têm um funcionamento idêntico ao das insígnias e bandeiras, se bem que com maior profundidade

¹⁹ Para alguns mapas produzidos na Alemanha, veja-se, por exemplo, a «Humoristische Karte von Europa im Jahre 1914» (de K. Lehmann-Dumont; Leutert & Schneidewind, Dresden, 1914) onde a Alemanha é um soldado que empurra os restantes países; ou a «Karte von Europa im Jahre 1914» (de W Trier; Berlin, 1914) onde Inglaterra é uma mulher com a respetiva frota debaixo das saias; a França é um soldado que se verga debaixo da bota de um militar alemão; a Espanha assiste; a Rússia é uma cara ameaçadora que parece querer comer a Europa... Para mapas produzidos em Inglaterra, veja-se o mapa intitulado «European Revue - Kill That Eagle» (de J. Amschewitz; London, «Geographica», 1914) onde animais e figuras humanas estereotipadas são sobrepostas aos diferentes países (por exemplo, a Itália é representada por um cantor de ópera). Apesar de ter relativamente poucas figuras humanas mas sobretudo animais, o mapa «Hark! hark! The dogs do bark!» (de Walter Emanuel; London, G.W. Bacon & Co. 1914) não deixa de ser eloquente, associando a cada país europeu um animal considerado representativo (a Alemanha é um Dachshund, a Rússia é um urso, a Bélgica é um grifo, a França é um Poodle, a Inglaterra é um Bulldog...). Imagens de estes mapas / cartazes podem ser encontradas em vários sítios *web*.

²⁰ Naturalmente que as figuras humanas não são as únicas a ser usadas neste tipo de mapas. Há casos em que são paisagens ou animais que servem para identificar determinados lugares – veja-se, como exemplo, a vegetação luxuriante e os pássaros exóticos que assinalam o Brasil no planisfério de Alberto Cantino (1502), as várias versões do mapa «Leo Belgicus» que representa a Bélgica como um leão ou o mapa de Heinrich Bünting (1581) que representa a Ásia como o cavalo Pégaso.

²¹ Recorde-se o já aqui referido sobre a eficácia visual das imagens estandardizadas dos mapas e como um mapa que obedece a um outro ponto de vista (ex: centralidade de outro espaço que não o habitual) pode causar um enorme estranhamento ao ponto de provocar casos de não identificação, perda de referentes, desorientação...

²² Por vezes quase até à saturação como se verifica, entre muitos outros, nos mapas que integram o chamado «Atlas Miller» (c. 1519) e que inclui insígnias, seres humanos, animais, plantas... Também nos mapas de Fernão Vaz Dourado (sobretudo dos anos 1570) é evidente a existência de uma «sintaxe iconográfica» baseada em insígnias e estandartes que marcam os territórios. Mais antigo é o mapa de Gabriel Vallseca (1439), igualmente pontuado por estandartes que assinalam pertenças políticas.



semântica, pois veiculam o que se entende ser característico, predominante, ou mesmo a própria identidade de uma população e, por metonímia, de um país. Destas características decorre a importância destes mapas em termos imagológicos, uma vez que se trata de iconografia que permite identificar o modo como cada identidade nacional se vê a si própria e às outras nacionalidades.

As imagens estereotipadas usadas para definir países ou regiões, que absorvemos desde a infância, integram-se totalmente nesta lógica geral. Ao usá-las, os mapas absorvem, mas também transmitem e acentuam a memória coletiva de uma sociedade²³, o que, naturalmente, implica a presença das suas convicções, dos seus mitos, ou dos seus preconceitos. Para um exemplo especialmente marcante, graças à profusão de detalhes que ostenta, recorde-se o chamado «Atlas Catalão» (séc. XIV), atribuído ao judeu maiorquino Abraão Cresques, que terá desenhado os seus mapas para o rei de Aragão, Pedro IV. As imagens existentes nestes mapas constituem um manancial riquíssimo de informações sobre o imaginário e o entendimento das várias regiões do mundo na época, miscigenando dados comprovados com muitas informações fantásticas, algumas provavelmente dependentes do livro de Marco Polo (1298) e talvez também da obra de Jean de Mandeville (1356).

A aproximação entre a cartografia e a imagem do Ser Humano é um tema antigo. Já Ptolomeu (séc. II DC), na sua *Geografia*²⁴, produz teoria nesse sentido quando define duas formas de representação cartográfica, distinguindo geografia (representação geral e esquemática da Terra produzida com base em relações de proporção e de simetria) de corografia, a representação de uma região da Terra em maior detalhe. Ptolomeu ilustra esta distinção em termos de *mimesis*, e recorre a uma metáfora orgânica, estabelecendo um paralelo com o retrato, dizendo que a corografia se preocupa especialmente com o detalhe, tendo como objetivo o retrato de uma parte individualizada, como se se desenhasse simplesmente um olho ou uma orelha, enquanto que a geografia pretende dar a visão do todo como quando se desenha uma cabeça inteira.

Os mapas que fazem coincidir as formas geográficas com formas humanas, até certo ponto, recuperam a metáfora orgânica de Ptolomeu. Um dos mapas antropomórficos mais conhecidos, a representação da Europa («Europa Prima Pars Terrae in Forma Virginis»), do *Itinerarium sacrae scripturae* (1ª ed. de 1581), de

²³ Recorde-se aqui novamente a noção dos *loci* / lugares comuns ou, neste caso, «imagens-comuns» e a sua função mnemónica, que pode ser veiculada de diferentes maneiras, tanto no preenchimento das folhas de manuscritos, como nas imagens dos mapas e que tem um papel fundamental na estruturação da base cultural comum a uma dada sociedade. Sobre a importância de algumas imagens como estímulos da memória, ver CARRUTHERS, Mary - *The Book of Memory*. Cambridge: CUP, 1990. A presença de imagens fantásticas ou míticas em mapas pode também ser entendida desde esta perspetiva de estímulo à memorização. Ver igualmente DELLA DORA, 2010: 5-6 e 17.

²⁴ Ptolomeu, *Geografia*, Livro I, 1, 3. Uma tradução para inglês acessível online é a de FRANCIS, Louis - <http://www.reshistoriaeantiqua.co.uk/Ptolemy%20B.html> [data de acesso em março de 2012]. Ver também DELLA DORA, 2010: 13-14.



Heinrich Bünting (1545-1606), dada a sua possível carga política²⁵, pode ser entendido como um caso de fronteira que tanto pode ser lido como uma representação de tipo mais geral e propagandístico, como enquanto expressão de uma individualidade artística que reflete uma perspectiva específica e subjetiva do mundo.

Com efeito, para além dos casos em que os mapas e as imagens antropomórficas que lhes são sobrepostas são as imagens estandardizadas comuns que se encontram enraizadas na mentalidade de uma dada sociedade, também há casos que assumem uma dimensão demasiado própria para poderem ser considerados estereótipos. Nestes casos, onde predomina a expressão de uma dada personalidade e de um traço artístico próprio, também pode ser possível identificar modos de pensar sobre regiões ou etnias. No entanto, trata-se do imaginário utópico e ideológico de um autor específico. Tal é o caso da obra de Opicino de Canistris (1296-1350), estudada, nomeadamente, por Aaron Gourevitch²⁶, onde as lutas interiores do espírito deste autor, atormentado por ansiedades, culpabilidades e tentações, se projeta em inquietantes mapas antropomorfizados carregados de simbologia moral, como se verifica, de modo muito significativo e explícito, nos mapas onde Africa e Europa assumem a forma, seja de um monge, seja de uma sedutora, ou que remetem para Adão e Eva, entre outras fantasias.

Estas imagens, em termos de imaginário, permitem colocar a questão da fusão dos elementos, ou seja, a simbiose entre terra e carne, seja esta de um animal ou de um Ser Humano. A ideia deste tipo de fusão não ocorre só em mapas. Por exemplo, num texto bastante antigo (as primeiras versões são de cerca do ano 900), mas muito difundido, a *Viagem de S. Brandão*, há um episódio onde o grupo de monges aporta a uma ilha que depois se revela como sendo formada não por terra mas por uma imensa baleia²⁷. Também na pintura há casos bastante interessantes de composições antropomórficas baseadas na fusão de elementos, onde a imagem de um ser humano é constituída por conjuntos de frutos ou de elementos florais ou animais, como é o caso da conhecida e impressionante obra do pintor Giuseppe Arcimboldo (séc. XVI).

²⁵ Este mapa existe em duas versões, sendo que uma delas tem sido interpretada como uma representação de Carlos V, rei de Espanha e Imperador do Sacro-Império. Esta interpretação baseia-se no facto da Espanha ser apresentada como a cabeça e a coroa da Europa. O cetro na mão esquerda, que chega às Ilhas britânicas, foi considerado como um símbolo da aliança de Carlos V com Henrique VIII - In «Cartographic Curiosities», disponível em: <http://www.library.yale.edu/MapColl/oldsite/map/curious.html> [data de acesso: março de 2012]. A mesma página refere ainda outros mapas da Europa em forma de mulher (por Johannes Bucius - «Europa Regina», 1537 - e por Sebastian Munster - *Cosmographia*, 1580-1628).

²⁶ GOUREVITCH, Aaron - «L'individualité au Moyen Âge. Le cas d'Opicinus de Canistris». *Annales*, vol. 48, nº 5 (1993), p. 1263-1280. A obra deste padre medieval, atormentado por conflitos internos e provavelmente mentalmente perturbado é usada por Gourevitch, significativamente, para um estudo sobre a emergência da individualidade. Ver também DELLA DORA, 2010: 8-9.

²⁷ A Ilha de S. Brandão constitui um «espaço problemático» (tal como o Jardim do Éden ou a terra do Preste João). Trata-se de uma ilha perdida, assimilada às Ilhas Afortunadas da Antiguidade e depois também aos Açores e à Madeira... O texto foi conhecido em praticamente toda a Europa medieval, incluindo Portugal - ver Aires A. Nascimento (ed.) - *Navegação de S. Brandão nas fontes portuguesas medievais*. Lisboa: Colibri, 1998.



Deste modo, as figuras antropomórficas que encontramos nos mapas permitem colocar a questão da sua relação com a Terra nas duas aceções do termo: não só Terra enquanto planeta que habitamos; mas também Terra enquanto elemento sólido / chão que pisamos. Especialmente a «pertença» ao chão que pisamos e que nos acolhe é veiculada igualmente por expressões feitas de uso comum como «terra-mãe» ou «ser natural de...». Estas fórmulas afetivas, arreigadas na linguagem (que, como é sabido, é estruturante do pensamento), cruzam a informação sobre a afetividade em relação a um determinado espaço com um sentimento de identidade, mesmo de filiação relativamente a esse espaço. Esta afetividade é magistralmente veiculada pela projeção cordiforme com que Oronce Fine representou o Mundo (1534). Uma relação íntima e original com a Terra é ainda transmitida por alguns relatos da mitologia Greco-latina, caso do mito de Deucalião e Pirra ou da história de Cadmo e da fundação de Tebas²⁸, bem como por algumas lendas cosmogónicas segundo as quais os Seres Humanos têm origem ou no mar ou na Terra²⁹. Acresce a noção de Homem total que, ao nível do imaginário, se conjuga com a noção de Homem cósmico, o que remete para a articulação e para a convergência das noções de microcosmos e macrocosmos.

Esta linha de um sentimento corpóreo de pertença a um território pode ainda ser reforçada por algumas noções políticas que (certamente aproveitando-se do que será uma estrutura imaginária bastante profunda), ao usá-la, contribuíram também para a acentuar. Tal é o caso, nomeadamente, das metáforas corporais do governo, onde o rei, que é o representante do reino, surge como a cabeça e os restantes extratos constituem os vários membros do corpo.

Como ilustração final e especialmente eloquente desta constelação do Imaginário, recorde-se a lenda de fundação das ilhas de São Miguel e Santa Maria, nos Açores, tal como reportada por Gaspar Frutuoso (1522-1591) nas suas *Saudades da Terra*.³⁰ Esta obra é um misto de história, livro de linhagens, romance pastoril e

²⁸ Segundo o mito de Deucalião e Pirra, depois do «dilúvio», a terra é repovoada de Seres Humanos graças à transformação das pedras que ambos atiram para trás das costas, sendo que das pedras lançadas por Deucalião nascem homens e das lançadas por Pirra nascem mulheres; na história de Cadmo e da fundação de Tebas, quando os companheiros de Cadmo são mortos por um dragão, o herói mata este monstro e semeia os seus dentes, nascendo daí soldados armados que brigam entre si até restarem só cinco guerreiros (os *espartos* = sementes) que auxiliam Cadmo na fundação de Tebas e eram considerados os ascendentes das famílias nobres da cidade.

²⁹ Caso de algumas lendas como o relato timorense que atribui à humanidade uma origem ctónica, ao contar que os aborígenes saíram de baixo do chão, tendo só três vindo do mar («A origem do homem» In CAMPOS, Correia de - *Mitos e Contos do Timor Português*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1967, p. 63-65), ou o relato africano que afirma que os homens saíram de um buraco no chão (referido por REDINHA, José - *Os Bena-Mai da Lunda*. s/l: ed. do Fundo de Turismo e Publicidade, 1965, p. 11-13).

³⁰ FRUTUOSO, Gaspar - *Saudades da Terra*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 2005 (6 vols.). O trecho em questão encontra-se no livro IV, cap. XXXVII intitulado «Da figura que se imagina ter a ilha de São Miguel, do gigante Almourol, que alguns fingiram ser guarda de uma donzela, chamada Miraguarda, naquele castelo, assim chamado Almourol do seu nome que diziam ser seu; em que se descreve toda a sua costa marítima e a figura dela, a modo deste gigante, deitado ali no mar, com as povoações, cabos e enseadas que ao longo dela correm como membros e parte de seu corpo» - p. 135b-140a. Ainda sobre este assunto, ver o tratamento em maior detalhe feito em DIAS, Isabel de Barros - «Narrativas



descrição geográfica, toponímica e da flora das ilhas atlânticas então recentemente descobertas, com especial destaque para os Açores. De acordo com este relato, o gigante Almourol, ao morrer, teria ficado submerso no Tejo. Num inverno de grande cheia, o corpo ter-se-ia libertado e descido o rio, sendo expelido para o mar. Deriva então pelas águas até encalhar, passando a constituir a ilha de São Miguel, seguindo-se a descrição antropomórfica da ilha, sendo que cada cabo ou promontório é indicado como parte ou do corpo ou do vestuário do gigante. Algum tempo mais tarde, o mesmo acontece com Cardiga, a mulher de Almourol, que vai constituir a ilha de Santa Maria. Visualizar geograficamente este relato revela um paralelo interessantíssimo que consiste na sua semelhança com uma situação de parto, visto que o gigante fica submerso no centro geográfico de Portugal, descaindo em seguida pelas águas fluviais até à sua expulsão para o mar onde vai formar uma nova terra. Em termos simbólicos, este relato leva o paralelo entre Terra e Ser Humano ao extremo de representar uma terra gerando uma outra terra à semelhança de um parto humano ou, pelo menos, de mamífero, sem esquecer a força da imagem do corpo humano gigante que volta à vida / fertilidade sob a forma de terra...

Mediante o exposto, pensamos que se pode defender que a tradição dos mapas antropomórficos deve ser, não só integrada no conjunto das características de índole mais afetiva subjacentes à cartografia (um contexto já debatido por alguns autores e que foi objeto da I parte do presente artigo), mas que também deve ser entendida no quadro de uma constelação imaginária própria. Esta isotopia centra-se na ideia da «terra-mãe» e implica elementos como o reconhecimento identitário de um local físico, de um chão e de um *status-quo* enquanto espaços maternos, plenos de força vital, férteis e seguros. A consideração deste complexo imaginário também pode enriquecer semanticamente outras faces desta constelação, nomeadamente ao fornecer uma maior profundidade às representações estereotipadas que impercetivelmente apelam a estes sedimentos profundos do espírito humano. Desta ligação decorre também a eficácia destas imagens em situação publicitária, propagandística e mesmo política. O recurso, consciente ou inconsciente que seja, a estas estruturas implica um fortíssimo poder de sugestão, dados os ecos que estimulam no Imaginário profundo de uma sociedade. Ao mesmo tempo, sempre que estas imagens são usadas, independentemente do suporte que as veicula, os ecos que suscitam são rememorados e a sua força evocadora é sedimentada e fortalecida assim como o sistema ou estrutura mental em que se enquadram.

fundacionais açorianas». In BLAYER, Irene Maria F. e FAGUNDES, Francisco Cota (eds.) - *Narrativas em Metamorfose: abordagens interdisciplinares*. Cuiaba - Mato Grosso: Cathedral Publicações, 2009, p. 17-34.



BERGSON - O IMAGINÁRIO E O TRABALHO DE CONSTRUÇÃO DO REAL

Izilda Johanson

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Brasil

Resumo

Pretende-se investigar a hipótese de um imaginário que engendra a todo tempo e de variados modos e intensidades o real, e que, por isso, torna possível um conhecimento que não simplesmente compreende a realidade, mas a explica. Em *Evolução Criadora*, Bergson apresenta e desenvolve a noção de *élan vital*, contudo, é possível reconhecer ao longo de toda sua obra seu esforço por responder com o rigor e a precisão necessários ao trabalho de filósofo a pergunta sobre o que é, pois, a vida. Freud, por seu turno, inaugurou uma nova perspectiva de abordagem da questão, apresentando a dimensão desconhecida e até então inexplorada do inconsciente humano. O momento é o do final do século XIX e início do XX. De lá para cá, a psicanálise vem empreendendo de maneira reveladora, levando em conta não só as grandes ações e feitos da humanidade, mas, sobretudo, as pequenas e mais cotidianas ações dos indivíduos, o estudo das patologias (das subjetividades) contrárias à vida; a filosofia, por seu turno, não teria hoje em dia nada mais a dizer sobre a realização do vital, isto é, seu efetivo desdobrar-se como vida subjetiva – a vida *de* alguém –, e também a vida de um coletivo, situado no mundo e na história? O presente trabalho põe-se na direção da afirmação de que pode haver, hoje em dia, no presente, algo de metafísico nessas questões a respeito de um *interesse vital*. Qual seria ele? A filosofia bergsoniana teria, pois, algo a dizer sobre isso.

Palavras-chave: imaginário, real, verdade, subjetividade

Abstract

It is intended to investigate the hypothesis of an imaginary that engenders, all the time, and in various ways and degrees, the real, and therefore, it is made possible a knowledge that not only understands the reality, but explains it. In *Creative Evolution*, Bergson introduces and develops the notion of *élan vital*, however, it is possible to recognize throughout his work his effort to toughly respond, and with the accuracy needed to the philosopher's work, the question on what life is. Freud, in turn, opened a new perspective approach of the question, introducing the unknown and so far unexplored dimension of the human unconscious. The moment in time is the late XIXth and early XXth centuries. Since then, psychoanalysis has undertaken, so revealingly, taking into account not only the great acts and deeds of mankind, but especially the smaller, everyday actions of individuals, the study of pathologies (of subjectivities) contrary to life; would not philosophy, in turn, have anything to say nowadays about the realization of the vital, ie its actual unfolding as subjective life – someone's life – and also the life of a collective, situated in the world and history? This work heads towards the assertion that there may be, today, somewhat metaphysical on these issues regarding a vital interest. What would it be? Bergsonian's philosophy would, therefore, have something to say about it.

Key-words: imaginary, real, truth, subjectivities



Partimos para o presente estudo levando em alta conta a revelação freudiana de que «o princípio de realidade não é outra coisa senão uma astúcia do princípio de prazer», de que o impulso (de vida) é aquele que nos mobiliza no sentido do sentir prazer, ou antes, do evitar e mesmo impedir o sofrimento, e que esse impulso é decisivo na determinação, pelo indivíduo, da realidade. Nosso interesse se dirige, pois, à investigação acerca da natureza da relação entre indivíduo e realidade e também entre subjetividade e verdade.

Ao adotar como ponto de partida a afirmação de que o indivíduo «dita a realidade», nos colocamos, de saída, contrários à concepção idealista de cunho platônico, segundo a qual a realidade em que vivemos é correlato de outra, ideal e absoluta, em que ser é o mesmo que ser eterno e imutável, e na direção da qual o conhecimento humano deve se voltar, despojando-se de tudo o que possa ser percepção e mutação, se o que busca é a verdade. Na medida em que admitimos que o sujeito possa de algum modo determinar o objeto, colocamo-nos também contrários ao critério, estabelecido com ênfase pelo racionalismo e empirismo modernos, de verdade e de verdadeiro como correspondência entre representação (subjetividade) e representado (objetividade), e ainda, via criticismo, ao conhecimento que interdita definitivamente o acesso a um real não restrito ao âmbito exclusivamente fenomênico. Contudo, perguntamo-nos o que teria a dizer, em contrapartida, a Filosofia – em especial aquela contemporânea de Freud – quando tem de se manifestar sobre o irreal, quando, em seu papel crítico, tem de se posicionar sobre um possível excesso de subjetividade ou de objetividade de um pretenso conhecimento acerca das coisas; quando se vê diante da afirmação ou da negação da hipótese de uma irrealidade em contraste a uma realidade, como acontece, por exemplo, na oposição entre sonho e vigília (a instância onírica, em princípio, seria oposta a da percepção, onde a realidade de fato, e não imaginária, aconteceria) ou, no mesmo sentido, entre devaneio e consciência prática, entre experiência estética de um lado, e conhecimento científico de outro. Perguntamo-nos, na verdade, de que maneira pensar e refletir sobre essas oposições poderia contribuir para a constituição, no indivíduo de hoje, no presente, de um conhecimento efetivo – e verdadeiro – sobre «sua realidade»?

A iniciativa de trilhar os caminhos que o próprio Freud traçou para enfrentar algumas dessas questões nos despertou a atenção para outra relação que, em princípio, nos pareceu muito instigante e a qual decidimos levar um pouco mais além da mera simpatia pessoal, a saber, entre Freud e Bergson.

Não são raras as ocasiões em nos que deparamos com esses dois autores escrevendo sobre o mesmo tema praticamente no mesmo momento¹. Entretanto, nem sempre, ou melhor, na maioria das vezes, o que encontramos não é uma adequação perfeita entre as idéias de um e outro. A bem dizer, uma oposição é o

¹ Podemos mencionar, por exemplo, a questão da memória e do cérebro: em Bergson, em *Matéria e Memória*, de 1896, e em Freud, nas Primeiras publicações psicanalíticas, de 1893 a 1899; a questão do riso e do fenômeno da comichão, em *O riso*, de Bergson, de 1900, e em *O chiste e sua relação com o inconsciente*, de Freud, de 1905 (e no qual inclusive o estudo do primeiro é mencionado textualmente no do segundo); a questão das origens e da gênese da religião, em Bergson, em *As duas fontes de moral e da religião*, de 1932, e em Freud, em *O futuro de uma ilusão* e em *O mal-estar na civilização*, de 1930.



que parece se esboçar. Mas oposição que, no que concerne ao propósito deste trabalho, parece mais aproximar do que distanciar, que revela, pois, algo que aqui nos interessa particularmente, a saber, uma dualidade e uma polaridade no seio mesmo da vida: de ordem psíquica, no caso de Freud, de forças, de princípios ou de processos, em meio a nossa vida psicológica e mesmo a nossa atividade intelectual; metafísica, no caso de Bergson, de duas tendências imanentes a nossa própria experiência no mundo. Dualidade, de resto, que nos remete de pronto para além da questão do dualismo em filosofia², pois não se trata tão somente de opor a matéria ao espírito, assim como o médico ao filósofo, o materialista ao metafísico, mas antes de procurar e mesmo reconhecer a potência criadora de instâncias para o pensamento – e mesmo, no sentido preciso desta reflexão aqui proposta, à vida – enunciar os novos problemas concernentes a ambos. Problemas, no mais, que surgem no tempo em que esses pensamentos se realizam e no tempo também em que estes se prolongam – como rupturas e continuidades, dir-se-ia – em diversos e variados níveis.

Tomemos, pois, um problema bastante característico do tempo de ambos para alcançar a questão da dualidade ou da polaridade a que nos referimos e julgamos encontrar nos pensamentos de Freud e Bergson, a saber, o problema do sonho³. E de uma perspectiva bastante específica, a saber, a partir da ideia de *esforço*. Façamos de uma vez a pergunta: qual é o trabalho do sonho?

Enunciar a questão dessa maneira talvez revele já certa tendência a nos colocarmos ao lado de Freud, pois é ele que, recusando-se a considerar, enquanto médico, o sonho como uma atividade puramente fisiológica, funcional – e, portanto, insignificante do ponto de vista subjetivo –, afirma a necessidade de voltar atenção ao conteúdo do sonho e seu significado, relativamente ao indivíduo que sonha. É Freud, enfim, que afirma a necessidade de *interpretação dos sonhos*⁴. Aprendemos a partir da obra freudiana que o trabalho dos sonhos é, com efeito, o esforço de revelação: de um *sentido*. É aquele de uma força que se exerce em oposição à

² Dualismo, é preciso ressaltar, que Bergson não só afirma como procura explicar, dedicando a essa questão grande parte de sua obra e, em particular, *Matéria e Memória*. Portanto, não se trata aqui de negar o problema do dualismo em Bergson, mas antes de dedicar um novo olhar aos problemas que, como veremos, parecem dizer respeito tanto à realidade material quanto à do espírito.

³ Aqui também vemos os primeiros estudos se desenvolverem em tempos próximos. A *interpretação dos sonhos*, de Freud, de 1900; «O sonho» (publicado posteriormente em *L'énergie spirituelle*), de Bergson, de 1901, além do próprio *Matéria e Memória*, de 1896, em que o problema da relação entre atividade cerebral e memória alcança de maneira mais ampla o aspecto mais particular da atividade de sonhar.

⁴ «O instigador do sonho deve permanecer como um processo psiquicamente significativo. [...] Nada que tenha *realmente* continuado a ser irrelevante pode ser produzido por um sonho. [...] O que sonhamos é psiquicamente significativo, ou é distorcido e não pode ser julgado até que o sonho tenha sido interpretado, depois do que se verificará mais uma vez ser ele significativo. [...] Os sonhos nunca dizem respeito a trivialidades: não permitimos que nosso sono seja perturbado por tolices». FREUD, S. - *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 212-215.



outra, de censura e de repressão que, enquanto tal, pretende impedir que esse sentido se realize plenamente para a consciência.

Nesse ponto, Freud e Bergson parecem divergir radicalmente. Bergson afirma justamente o contrário, ou seja, que a tentativa consciente de *dar sentido* ao conteúdo em princípio ilógico do sonho é precisamente o que impede que compreendamos a sua própria natureza: «Diria quase, sob o risco de contornar o paradoxo, que o erro do sonhador é antes o de raciocinar demais. Ele evitaria o absurdo se assistisse como simples espectador ao desfile de suas visões. Mas quando quer a todo custo dar a ele uma explicação, sua lógica, destinada a religar entre si as imagens incoerentes, não pode senão parodiar aquela da razão e passar rente à absurdidade»⁵. E aqui o filósofo compara a atividade da vigília com a do sonho ressaltando o que determina, segundo ele, a diferença fundamental entre sonhar e perceber, que é a diferença entre estar atento e desatento à vida. «O sonho é a vida mental integral, menos o esforço de concentração»⁶, o qual nos liga, para sermos mais específicos, às necessidades de uma vida prática. O *esforço*, neste caso, será o de atenção à vida, ou seja, aquele que faz com que a inteligência e o raciocínio produzam lógica, isto é, um pensamento destinado a prever, medir, quantificar, comparar, permitir induções, aquele que favorece acima de tudo a atividade de antecipar mentalmente, a partir de uma percepção presente, uma ação futura, preferencialmente favorável à própria vida, ou melhor, à inserção do vivente, e de sua própria espécie, na vida. O indivíduo quando sonha, e enquanto sonha, se desinteressa, pois, da vida.

Retomemos o diálogo do «eu do sonho» respondendo à demanda de sentido do «eu da vigília»: «Eu me diferencio de você na medida precisa em que eu não faço nada. [...] Você se liga à vida; eu sou desligado dela. Tudo vem a ser para mim indiferente. Me desinteresso de tudo. Dormir é desinteressar-se»⁷. Dormir é em grande parte se desligar da vida, é minimizar a potência de atenção à vida; contrariamente, se estamos ligados à vida, é porque nosso interesse por ela permanece. De sorte que, completa o filósofo, “nós não dormimos para o que continua a nos interessar”⁸.

Se assim é, voltamos uma vez mais à Freud. Ora, o que sua obra revela não é justamente que há um *interesse* desperto pela vida enquanto sonhamos, e que este se revela sobretudo no trabalho do sonho? E é este o ponto que volta a aproximar o trabalho de Freud e de Bergson mesmo talvez perpassando certas questões, a maioria talvez, sobre as quais discordam entre si. A polaridade que salta do pensamento de ambos – e que está para além da dualidade consciente-inconsciente

⁵ «Le rêve», In BERGSON, H. - *Oeuvres*, Édition du Centenaire, Paris: PUF, 5ª edição, 1991, p. 890.

⁶ «O que exige esforço é a precisão do ajuste» (*idem, ibidem*, p. 892).

⁷ *Idem, ibidem*, p. 892.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 893.



(concepções que, em Bergson e em Freud, são também muito diferentes) –, como dissemos acima, de caráter imanente e irredutível, aparece na força que deve completar a realidade e no seu oposto, espécie de empecilho à primeira. No caso de Freud, o trabalho dos sonhos e da análise em geral configura-se como essa potência favorável, que busca atualizar a vida e demanda, por isso, o esforço para desvendar a linguagem ou o discurso do inconsciente⁹ e, assim, transpor os obstáculos, isto é, as necessidades vitais, às quais às forças repressivas estão freqüentemente associadas. Esse esforço, perguntamos, não seria, antes de tudo, o de dar à vida uma realidade nova, ou seja, *de reinventar, de fato, a realidade de alguém, de si, como uma auto-invenção?*

No caso de Bergson, como vimos, sonhar, por direito, não se diferencia de perceber, o esforço de atenção à vida é que faz a diferença de fato. O que significa, portanto, que o mundo do sonho pode não servir à vida prática e, neste sentido, não ser útil, mas isto não quer dizer que seja insignificante nem muito menos sem sentido. Ao contrário, em Bergson, no mundo que alimenta o sonho – o de nossa «vida mental inteira», isto é, o nosso eu integral, porque desligado do esforço de atenção, não recortado e delimitado por ele – está precisamente *tudo* que podemos significar. É um campo potencialmente infinito de representações de onde podemos e somente de onde podemos retirar tudo que possa vir a constituir a realidade; e não apenas a da nossa vida psicológica, mas do mundo, da vida. O universo dos sonhos, esse arcabouço de imagens e, neste sentido, esse mundo do imaginário, em Bergson, não se opõe precisamente ao mundo das coisas, da percepção, do real: é o mesmo mundo, com uma diferença de tensão. Ou, ainda, de *intenção*, impulso que pode levar a inteligência e o pensamento tanto a nutrir-se do ilimitado do inconsciente – ou, em termos propriamente bergsonianos, o «subsolo da consciência», onde tudo o que passa pelos nossos sentidos e percepções, durante toda a nossa vida, permanece por si próprio, isto é, dura, independente do proveito que se possa fazer em relação à ação prática – e a empreender o esforço para criar uma realidade que ainda não existe, inventá-la, portanto, como, seguindo em direção oposta, deixá-los a serviço apenas da lógica do raciocinar, que decompõe e recompõe incessantemente a realidade já dada, aquela que já existe e, portanto, só se realiza como repetição do mesmo. Em Bergson, temos, pois, de um lado, a força vital capaz arrastar o indivíduo no sentido de atualizar o campo de virtualidades de sua própria personalidade, isto é, de inventar a si mesmo e completar o impulso a favor da vida – que não é outro senão o de criar a vida – e, de outro, seu polo oposto, força de resistência, que se liga à vida pela necessidade e se realiza como verdadeiro obstáculo, mas também e justamente por isso, dirá Bergson, estímulo à criação. A hipótese de que se defende aqui, portanto, é a de que, em Bergson, invenção e realidade não se opõem necessariamente, assim como não se contradizem o real e o imaginário. Ao contrário, no contexto da discussão que

⁹ Para ser mais precisa, dizemos que Freud introduz essa tópica, a qual será fortemente explorada e desenvolvida por trabalhos posteriores e por vias diversas, notadamente, pela hermenêutica e escola estrutural francesa, e autores como Ricoeur e Lacan.



queremos propor, o real só pode se constituir de fato a partir da imaginação, desse arcabouço de imagens e representações que não é outra coisa que não pura memória.

Mas que real a imaginação, afinal, pode constituir? Disso depende fundamentalmente a direção que o indivíduo, ou melhor, o impulso no indivíduo vai tomar: será no sentido da criação ou no da repetição, no sentido da liberdade (ou da libertação), de uma experiência absoluta, ou no da necessidade (ou da servidão), de uma experiência parcial, pautada pelo interesse biológico e, portanto, relativa?

“No absoluto nós estamos, circulamos e vivemos”, declara Bergson¹⁰. E ao dizer que vivemos no absoluto, Bergson enfatiza uma das questões centrais de sua obra que é a idéia de que, para alcançar o absoluto, não precisamos abandonar a vida, ou transcendê-la, precisamos, isto sim, adentrar ainda mais nela, experimentá-la verdadeiramente. A diferença que afirma categoricamente entre espírito e matéria não é precisamente a diferença entre duas substâncias ou essências distintas, mas antes a diferença em relação à maneira que ambas têm de se inscrever na duração. A novidade dessa noção de imanência está, precisamente, na idéia de irreversibilidade da evolução: o tempo, tomado no sentido propriamente temporal, é pura positividade, não para, tampouco retrocede. A duração é o tempo ele mesmo, sem nenhuma necessidade de suporte, é puramente mudança: “sem coisas que mudam”. O tempo verdadeiro é aquele que toma corpo nos acontecimentos, que cria, que “dá o ser ao que não era, e poderia jamais o ser”; o impulso de vida é, pois, a força que engendra a novidade, força que não é apenas biológica, mas metafísica também. E aqui também é preciso destacar a diferença radical da metafísica bergsoniana em relação à metafísica clássica. A força criadora, em Bergson, é, por natureza, uma força finita: esgota tão logo se manifesta. O impulso de vida bergsoniano, o élan vital, que se define essencialmente como impulso de mobilidade pura, esforço contínuo de criação é, por essência, movimento ininterrupto de superação de obstáculos. Ora, ao falar da possibilidade de superação de obstáculos Bergson ressalta, acima de tudo, a essência mesma desse impulso, isto é, que ele é essencialmente superação de sua própria finitude¹¹. É por isso que, ao se referir a essa força criadora é preciso falar em dualidades e polaridades, e não em contrastes ou contradições, pois o impulso vital, ou a força da vida, é positividade pura, polarizada de maneira interna. A individualidade, a singularidade vivente, não resulta exatamente do embate de forças opostas, nem é produto de contradições, não há lugar para o negativo em Bergson, até mesmo os obstáculos são eles também carregados de positividade: a criação, como tal, jamais poderia ser ex-nihilo, ela é antes penetração de um impulso de novidade numa matéria dada, impulso que não é outra coisa que não esforço – esforço de invenção. Em Bergson, o que apreendemos é que há uma vida que é finitude,

¹⁰ «L'Évolution créatrice», In Bergson, *Oeuvres*, op. cit., p.664.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 615.



necessidade, interesse – e por isso formas variadas de seres, espécies, indivíduos – e também constante *esforço de superação* dessa finitude, dessa circunscrição ao âmbito do necessário, ou seja, *impulso criador*. É no ponto intermediário, entre essas colorações extremas (a liberdade absolutamente criadora de um lado e necessidade e repetição de outro), que se dá, pois, a existência concreta, nas suas mais diversas tonalidades, a partir dos mais diversos matizes, sempre como interpenetração mútua, como tensão e distensão, concentração e dispersão: a vida, segundo a metafísica bergsoniana, se realiza, pois, como diferença em meio à própria vida.

Neste sentido, a filosofia precisa se nutrir de uma «imaginação metafísica»¹². A qual visa não capturar, tampouco determinar arbitrariamente, as verdades eternas e imutáveis, mas adentrar fundo na experiência – captando, pois, o potencial dos saberes de seu tempo, do conhecimento científico, certamente, mas, poderíamos acrescentar ainda, também das artes, da cultura, dos saberes de seu tempo – para se realizar como conhecimento filosófico. O qual não teria outra pretensão que não a de impulsionar o indivíduo, por meio do pensamento, no sentido de um dos pólos da vida, a saber, no da liberdade criadora. A filosofia completaria, assim, o trabalho realizado pela ciência¹³, que lida com os saberes sobre a matéria, com o que é do interesse do vivente, ou, o que significa dizer o mesmo, com o que no mundo deste e para este é necessário do ponto de vista vital. À filosofia caberá, pois, prolongar a realidade para além desse ponto e empurrar o real para mais longe, evidentemente, não para fora ou para além do mundo dos vivos (na direção de um supracosmético, por exemplo), mas, precisamente, na direção de um frutificar de sentido em meio à pura contingência. É neste sentido que se diz que a metafísica pode inventar a realidade. Contudo, se ela pode inventar a realidade, não poderia também nos a revelar, ou melhor, nos colocar também no caminho da verdade sobre a realidade? Acreditamos que sim. Mais ainda, afirmamos que o critério de validade dessa verdade é ainda o critério da correspondência, da adequação entre o pensamento e a coisa pensada. Mas, o que é de se esperar quando a referência é à filosofia bergsoniana, consideradas num sentido muito diverso do da metafísica clássica e, em relação a ela, absolutamente original.

Retomemos, pois, aqui, o principal da ideia de *precisão*, tão essencial à compreensão da filosofia bergsoniana e cuja exposição tornou célebre a abertura de *O pensamento e o movimento*: «ce qui a le plus manqué à la philosophie, c'est la précision». O conhecimento preciso é o conhecimento que produz algo que convém precisamente ao seu objeto e diz respeito exclusivamente a ele¹⁴. Ora, se o objeto

¹² MIQUEL, P-A. - *Bergson ou l'imagination métaphysique*. Paris: Kimée, 2007.

¹³ «O conhecimento que possuímos é incompleto, sem dúvida, mas não exterior ou relativo. É o próprio ser, em sua profundidade, que atingimos pelo desenvolvimento combinado e progressivo da ciência e da filosofia» (BERGSON, *Oeuvres*, p. 664).

¹⁴ Neste sentido, a explicação científica cumpre seu papel, pois se constitui numa atividade da inteligência moldada inteiramente a partir das exigências da matéria, o objeto ao qual se aplica, e produz um conhecimento perfeitamente conveniente a ele – e conveniente apenas a



da filosofia é a realidade, diríamos, no que ela tem de mais real, a saber, o tempo como movimento absolutamente criador, um conhecimento filosófico preciso será aquele que se adequará, que aderirá, que coincidirá mesmo com esse potencial criador. Será um conhecimento criador também. De sorte que, em Bergson, *verdade* e *realidade* coincidem, mas, diferentemente da metafísica tradicional em que a realidade é pré-existente, previamente dada, algo pronto à espera de ser descoberto, desvendado, essa coincidência se dá no movente, em meio à vida portanto, isto é, na própria *experiência*. A verdade é, assim, individual, sempre subjetiva, mas não solipsista, ela é de todos: «Tal como uma invenção mecânica não vale senão por sua utilidade prática, assim também uma afirmação, para ser verdadeira, deve ampliar nossa autoridade sobre as coisas. Nisso não é menos a criação de certo espírito individual, e não pré-existe mais ao esforço desse espírito de que o fonógrafo, por exemplo, pré-existia a Edison»¹⁵. Do sentido mais bruto de criação, o de criar utilidades para a vida prática (as quais não se restringem ao âmbito material apenas, a religião, é um caso desses, por exemplo, como bem nos mostrou «*As duas fontes da moral e da religião*»), ao mais alto e significativo, de «criar criadores»¹⁶, a todo tempo trata-se da criação de *verdades-invenções*.

Entretanto, prossegue o filósofo, «dentre as diversas espécies de verdade, aquela que está mais próxima de coincidir com seu objeto não é a verdade científica, nem a verdade do senso comum, nem, mais geralmente, a verdade de ordem intelectual. Toda verdade é uma rota cujo traçado se faz através da realidade, mas dentre essas diversas rotas existe aquela às quais teríamos podido dar uma direção muito diferente se nossa atenção se orientasse num sentido diferente, ou se tivéssemos em vista outro gênero de ação»¹⁷. A verdade que está mais próxima, pois, de coincidir com seu objeto é aquela mais próxima da ação livre. É desta que surge a verdade filosófica, e em meio a essa corrente de realidade metafísica. O signo dessa verdade é o sentimento de *alegria*.

Importante sublinhar aqui a ênfase que Bergson dá a diferença: alegria não é a mesma coisa que prazer. O prazer, segundo o filósofo, é um «artifício imaginado pela natureza para obter do ser vivente a conservação da vida». Mais uma vez, nos parece, presenciamos um feliz encontro de Freud e Bergson, a propósito da revelação do primeiro sobre a relação entre o princípio de realidade e o princípio de prazer, geralmente dirigida ou engendrada pelo primeiro. Segundo o filósofo da

ele, como ressalta nosso filósofo (Cf. BERGSON, H. - *Mélanges*, Paris: PUF, 1972, p. 745). Mas não foi o caso, segundo Bergson, dos sistemas filosóficos. «Os sistemas filosóficos não são moldados na medida da realidade em que vivemos. São largos demais para ela. [...] Um verdadeiro sistema é um conjunto de concepções tão abstratas, e conseqüentemente tão vastas, que nele poderia caber *todo o possível, e até mesmo o impossível, ao lado do real*» («La pensée et le mouvant», Introdução, In BERGSON, *Oeuvres*, op. cit., p. 1253, grifos nossos).

¹⁵ «Sur le pragmatisme de William James», In BERGSON, *Oeuvres*, op. cit., p. 1447.

¹⁶ Esse é precisamente o grau máximo da criação humana, segundo Bergson, que o afirma não exclusivamente mas fundamentalmente em sua última grande obra em que esta questão torna-se central. Esse grau máximo de criação só se realiza por meio de personalidades excepcionais, que surgem na história em intervalos largos e imprevisíveis de tempo, e que são os místicos. Essa é uma questão fundamental da filosofia bergsoniana, a qual, não nos é possível aqui fazer senão uma menção apenas.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 1448.



duração, o sentimento de prazer tem uma função específica, construir uma realidade condizente com a conservação da vida. Sabemos que isso, em Freud, tem implicações diversas e ainda mais complexas do que aquelas relativas à constatação bergsoniana, que remetem ainda à esfera do patológico, do sofrimento físico e, sobretudo, psíquico; entretanto, insistimos uma vez mais, a dualidade e a polaridade imanente à vida, de cunho psíquico, mas internos à própria vida, parecem aí estar. No caso de Bergson, trata-se, como vimos, de uma polaridade de ordem metafísica também, de uma dualidade de forças ligadas à necessidade e à liberdade, mas ambas também próprias ao élan vital. E se a filosofia aponta no sentido da *experiência da verdade*, continua Bergson, o modo de identificá-la não é precisamente filosófico:

Os filósofos que especularam sobre a significação da vida e sobre o destino do homem não notaram suficientemente que a natureza deu-se ao trabalho de nos informar por si própria acerca disso. Ela nos adverte, por um signo preciso, que nosso destino foi atingido este signo é o da alegria. É a alegria que “anuncia sempre que a vida triunfou, que ganhou terreno, que empreendeu uma vitória: toda alegria verdadeira possui um acento triunfal. [...] Em todo lugar onde há alegria há criação: mais rica é a alegria, mais funda é a criação. [...] Tomemos alegrias excepcionais, a do artista que realizou seu pensamento, a do cientista que descobriu e inventou. Ouvimos dizer que esses homens trabalham pela glória e que extraem suas mais vivas alegrias da admiração que inspiram. Profundo erro! Atemo-nos aos elogios e às honras na exata medida em que não estamos certos de ter triunfado. Há modéstia no fundo da vaidade. [...] Mas aquele que está certo, absolutamente certo, de ter produzido uma obra viável e durável, este não tem mais nada a fazer com os elogios e sente-se acima da glória, porque é criador, porque o sabe e porque a alegria que experimenta é uma alegria divina. [...] O ponto de vista do artista é, pois, importante, mas não definitivo. Superior é o ponto de vista do moralista [...] Criador por excelência é aquele cuja ação, ela própria intensa, é capaz de intensificar também a ação dos outros homens, e generosamente iluminar núcleos de generosidade. Os grandes homens de bem, a mais particularmente cujo heroísmo inventivo e simples abriu novos caminhos para a virtude, são reveladores de verdade metafísica¹⁸.

¹⁸ «La conscience et la vie», In BERGSON, *Oeuvres*, op. cit. p. 833-834.



VOYANCE, CROYANCE, CONNAISSANCE. RIMBAUD «CRITIQUE» DE LA SCIENCE

Marco Settimini

Universidade Nova de Lisboa - CEIL

Resumo

Desde Lucrécio até Aldous Huxley, a literatura interessou-se sempre pela ciência enquanto conhecimento do cosmo e dos homens, de que seria descritora ou crítica. Todavia a modernidade é tocada por uma ruptura entre o saber científico e poético, sendo que a antiga mestiçagem das cognições é substituída por uma crise, apesar de que a ciência e a filosofia contemporâneas tenham começado a criticar o dualismo cartesiano e o racionalismo iluminista, que Horkheimer e Adorno descrevem como o carrasco da divindade e do mito, ou seja de todo o imaginário tradicional como horizonte de conhecimento, cuja definição, a partir de Homero, foi muitas vezes caracterizada por intervenções poéticas. Desde um sistema sagrado e circular, marcado por crenças e conhecimentos sintéticos através de mitologias e religiões, nota-se uma mudança para um sistema profano e linear, marcado por um saber analítico através da ciência e das suas aplicações. Na modernidade, o desafio da literatura para com a ciência é portanto aberto, e podemos tomar a « voyance » poética de Rimbaud como uma força crítica que tenta voltar a uma idade do ouro, mas também a definir um novo padrão de homem por vir, para além dos modelos prometeico e faustiano.

Palavras-chave: ciência, conhecimento, mitologia, poesia, Rimbaud

Abstract

From Lucrece to Aldous Huxley, literature has always been interested in science as knowledge of cosmos and men, being its descriptor or critic. However, modernity is marked by a total rupture between scientific and poetical knowledge, the ancient mix of cognitions being replaced by a crisis, even if contemporary science and philosophy have started to criticize cartesian dualism and illuminist rationalism which Horkheimer and Adorno describe as the executioner of goddesses and myths, that is to say all traditional imagery as horizon for knowledge, whose definition, since Homer, had often been characterized by poetical interventions. In this rupture we notice a shift from a sacred circular system marked by synthetic beliefs and cognitions through mythologies and religions to a linear, progressive profane system marked by analytical knowledge and its applications. In modern times, literature's defy to science is then open, and we can take Rimbaud's poetical «voyance» a critical force which tries to get back to a golden age, but also to define a new prototype of man to come, beyond Promethean and Faustian models.

Key-words: science, knowledge, mythology, poetry, Rimbaud



Et les hommes préférèrent les ténèbres à la lumière.

Jean 3,19 – cité par Giacomo Leopardi, *La Ginestra*

Je sais combien ces matières sont obscures; mais de glorieuses espérances ont frappé mon âme du plus vif enthousiasme, et lui ont imprimé le doux amour des Muses. Animé de leur feu, soutenu par mon génie, je parcours des sentiers du Piérus qui ne sont point encore battus; et que nul pied ne foule. J'aime à m'approcher des sources vierges, et à y boire; j'aime à cueillir des fleurs nouvelles, et à me tresser une couronne brillante là où jamais une Muse ne couronna un front humain : d'abord, parce que mes enseignements touchent à de grandes choses, et que je vais affranchissant les cœurs du joug étroit de la superstition ; ensuite, parce que je fais étinceler un vers lumineux sur des matières obscures, et que je revêts toute chose des grâces poétiques. Et ce n'est pas sans raison. Le médecin veut-il faire boire aux enfants l'absinthe amère; il commence par enduire les bords du vase d'un miel pur et doré, afin que leur âge imprévoyant se laisse prendre à cette illusion des lèvres, et qu'ils avalent le noir breuvage. Jouets plutôt que victimes du mensonge, car ils recouvrent ainsi les forces et la santé. De même, comme nos enseignements paraissent amers à ceux qui ne les ont point encore savourés, et que la foule les rejette, j'ai voulu t'exposer ce système dans la langue mélodieuse des Piérides, et le dorer, en quelque sorte, du miel de la poésie ; espérant retenir ton âme suspendue à mes vers, tandis que je te ferai voir toute la nature des choses avec son ajustement harmonieux et sa forme.

LUCRÈCE – *De la nature des choses*¹.

Ceci est un fragment du magnifique poème de Lucrèce, *De rerum natura*, dans la traduction de Nisard. Ce poème constitue une véritable cosmologie, un grand tableau de l'ordre « des choses de la nature », tableau dans lequel le poète latin réalise une ample description des majeurs sujets philosophiques et scientifiques : la composition de la matière, ses principes de conservation, ses mouvements, la question de la structure de l'univers, de sa finitude ou infinitude, le problème des maladies, celui du climat et celui de l'évolution de l'homme. Dans ce livre, la littérature, avec son langage, tente une sorte de divulgation à travers le chant poétique, en transfigurant un contenu qui peut être, ou apparaître, dur, en le développant entre autres à travers l'observation directe et l'intuition individuelle, en revenant de la philosophie analytique et systématique d'Aristote à l'ancienne pensée syncrétique, aux cosmogonies et aux théogonies, bien évidemment hors de tout empirisme moderne et c'est-à-dire hors du système de vérification que la méthode positiviste a imposé.

Bien après Lucrèce, deux autres importants exemples du rapport entre poésie et science nous viennent de la littérature italienne : Dante et Leopardi. Chez le premier on peut aisément découvrir dans sa *Divina Commedia* une construction cosmogonique et théogonique, à l'intérieur d'un cadre biographique essentiellement fictif, construction qui se fonde autant sur l'imagination poétique de l'auteur que sur une solide base scientifique, mathématique et astronomique, de son temps, et qui ne manque pas de donner aussi bien une image narrative de voyage mystique en

¹ In *Œuvres complètes* (tr. fr.) Paris : Didot, 1858, livre I, vv. 922-950.



forme allégorique, que des références aux connaissances de son temps de type symbolique, numérogique, astrologique et cosmologique².

Chez le deuxième, il faut remarquer tout d'abord un intérêt pour les sciences, et surtout pour l'astronomie, intérêt qu'il a cultivé depuis l'enfance, dont il écrit une histoire à l'âge de quinze ans, *Storia dell'Astronomia*, et qu'imprègne, surtout à travers la figure de la lune, que nous retrouvons dans ses chants et en particulier dans celui *Alla Luna* et dans le *Canto di un pastore errante dell'Asia*, mais aussi dans les magnifiques visions de la nature des *Operette morali*, œuvre en prose dans laquelle il opère une magnifique transfiguration du langage astronomique, et scientifique plus en général, dans le domaine des sentiments, des visions et des intuitions humaines. Et bien que la foi de Leopardi dans la connaissance scientifique et ses vérités ait été forte, pendant sa vie, relevable avec aisance dans son *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, où il critique les croyances des anciens, avec le temps elle s'est tout à fait écroulée. Ou bien, c'est le poète même qui a su la dépasser, comme il l'explique dans son recueil de pensées philosophiques intimes, le *Zibaldone*, jusqu'à parvenir à une critique bien précise de ce qu'il appelle la république scientifique européenne, qui serait responsable, d'après le poète, de la création d'un système simplificateur qui tend à rendre le monde uniforme et les hommes mécanisés, un ordre auquel il oppose celui du beau, tout comme aux concepts de la science les images du langage poétique dans sa tentative de dire les choses de la nature. *La Ginestra*, son dernier chant, sera alors une invitation virile contre tout renoncement, mais aussi un cri d'horreur face aux résultats de la rupture de l'harmonie entre l'homme et la nature et face aux efforts inutiles du premier dans sa lutte par les moyens de la connaissance : « *Le magnifiche sorti e progressive* ».

Or, tout discours sur le rapport entre science, connaissance et poésie, en particulier dans un horizon de *crise* comme celui de la modernité occidentale, mérite quelques considérations sur le rapport entre ce qui d'un côté est la nature matérielle et son unité, son harmonie, le *cosmos*, et de l'autre la science et la conscience, voire la perception, la construction de l'imaginaire et de la réalité à travers les images, qu'elles soient figuratives ou verbales, de la part de l'homme. Pour aborder ce sujet, cette fois à partir de nos jours, plus de deux mille ans après Lucrèce et presque trois siècles après Leopardi, siècles marqués par une accélération inouïe des techniques scientifiques, notamment par une très violente modification de l'*épistème*, la connaissance, et de la *doxa*, c'est-à-dire les opinions déterminées par les formes de croyance et d'imagination, si l'on se réfère à cette structure du savoir précisée par Platon, qui dans son texte *Ion* exclut la parole poétique de la véritable connaissance, en lui laissant par contre les équivoques honneurs d'une éventuelle inspiration divine. Mais il faut aussi remarquer que pendant les dernières années de nouvelles perspectives ont été développées dans les champs scientifique et philosophique, qui visent à contredire le dualisme dérivé du cartésianisme, entre l'idéal rationaliste et les passions du corps et de l'âme.

² Voir : GUENON, René – *L'Ésotérisme de Dante*. 1^{er} éd. Paris: Bosse, 1925.



Des formes de cette récente réfutation de la méthode cartésienne ont été, entre autres, la démonstration et le soutien d'une recherche qui avance grâce à l'anarchisme épistémologique, de la part de Paul Feyerabend³, aussi bien que les recherches neuroscientifiques de Damásio⁴. Mais aussi le cas de la philosophie de Deleuze⁵, qui a emmené dans la pensée ontologique les intuitions des arts, tout en employant, parallèlement, des concepts empruntés des disciplines scientifiques dans l'analyse des œuvres artistiques, par exemple l'idée d'« espace odologique » pour décrire des images cinématographiques, jusqu'à développer une nouvelle théorie des plans de la pensée, avec la science, l'art et la philosophie conçues comme trois disciplines indépendantes et en même temps s'entrecroisant sur un seul « plan d'immanence ». D'autres philosophes, comme Maurice Merleau-Ponty avec la peinture de Paul Cézanne, et Martin Heidegger avec la poésie de Friedrich Hölderlin⁶, avaient anticipé ces perspectives, tout comme Horkheimer et Adorno avaient initié déjà pendant la IIe Guerre mondiale une critique claire et nette de la réduction de l'art à un double du système idéologique dominant et à une science transfigurée en esthétisme, dans une série de signes autonomes par rapport au monde.

De tout temps, l'*Aufklärung*, au sens le plus large de pensée en progrès, a eu pour but de libérer les hommes de la peur et de les rendre souverains. Mais la terre, entièrement « éclairée », resplendit sous le signe des calamités triomphant partout. Le programme d'*Aufklärung* avait pour but de libérer le monde de la magie. Elle se proposait de détruire les mythes [...].⁷

La Raison, le soi-disant « Illuminisme », veut effectivement, comme le disent Horkheimer et Adorno, que l'homme en finisse avec les cosmologies, les idoles, la magie, l'animisme, les dieux et les démons, avec tout qui serait superstition pour la simple raison qu'il ne tombe pas dans le domaine et sous les lois de la science moderne, de l'entendement de la Raison qui « doit dominer la nature démystifiée. Le savoir, qui est un pouvoir, ne connaît pas de limites ni dans l'esclavage auquel la créature est réduite, ni dans la complaisance à l'égard des maîtres de ce monde. De

³ Voir : FEYERABEND, Paul – *Against Method : Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, 1^{er} éd. 1975, tr. fr. *Contre la méthode : Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris : éd. du Seuil, 1979.

⁴ Voir : DAMÁSIO, António – *Descartes' Error : Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York : Gossett-Putnam, 1994, tr. fr. *L'Erreur de Descartes : La raison des émotions*, tr. fr. Paris : Odile Jacob, 1995 ; *The Feeling of What Happens : Body and Emotion in the Making of Consciousness*, 1^{er} éd. New York : Harcourt, 1999, tr. fr. *Le Sentiment même de soi : Corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 1999 ; *Looking for Spinoza : Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, 1^{er} éd. New York : Harcourt, 2003, tr. fr. *Spinoza avait raison : Joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris : Odile Jacob, 2003.

⁵ Voir : DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix – *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, 1^{er} éd. Paris : éd. de Minuit, 1980 ; *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, 1^{er} éd. Paris : éd. de Minuit, 1991 ; DELEUZE, Gilles – *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, 1^{er} éd. Paris : éd. de Minuit, 1983.

⁶ Voir : MERLEAU-PONTY, Maurice – *Sens et non-sens*, 1^{er} éd. Paris : Nagel, 1948 ; *L'Œil et l'esprit*, 1^{er} éd. Paris : Gallimard, 1960 ; HEIDEGGER, Martin – *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 1^{er} éd. Frankfurt am Main : Klostermann, 1951, tr. fr. *Approche de Hölderlin*, Paris : Gallimard, 1962.

⁷ HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. – *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, 1^{er} éd. Amsterdam : Querido, 1947, tr. fr. *La Dialectique de la Raison : Fragments philosophiques*, Paris : Gallimard, 1974, p. 21.



même qu'il sert tous les objectifs de l'économie bourgeoise à l'usine et sur le champ de bataille, il est aux ordres de ceux qui entreprennent quelque chose [...]. » D'après Horkheimer et Adorno, « [l]a doctrine des prêtres était symbolique dans le sens où elle faisait coïncider le signe et l'image. Les hiéroglyphes montrent bien qu'à l'origine les mots avaient également une fonction picturale. Cette fonction a été transférée aux mythes. Les mythes, comme les rites magiques, signifient la nature se répétant elle-même. Elle est au cœur du symbolisme [...]. »

Les mythes, tout comme un rituel, sont une représentation de l'Être éternel et une forme de connaissance directe et intuitive, comme peut l'être la littérature, et non pas positiviste, comme le nécessite la science moderne, des dynamiques et des lois du cosmos. Mais : « Tout ce qui ne se conforme pas aux critères de calcul et de l'utilité est suspect à la Raison. » On constatera donc, qu'avec l'affirmation de la Raison, « les hommes renoncent au sens. Ils remplacent le concept par la formule, la cause par la règle [...]. » Et dans l'évolution de cet « Illuminisme », les dynamiques qui le caractérisèrent « eurent pour résultat son accouplement avec des concepts creux et des expériences incohérentes » dus par exemple à la partialité des connaissances scientifiques, dont l'essence même n'est que la technique. Sous les coups de la lutte contre la crédulité, c'est-à-dire du savoir scientifique, du doute systématique, du raisonnement visé à l'efficacité de la méthode et au fonctionnement pratique, les mythes tombent, « victimes de l'*Aufklärung* »⁸.

Si le défi entre les deux discours, scientifique et poétique, est toujours ouvert, c'est donc parce que la *crise* de ces deux savoirs, qui s'ouvre en toute probabilité avec la formulation d'une division des manières des connaissances donné par Platon dans la *République* a remplacé, peut-être définitivement avec l'empire de la « Raison » et de l'« Illuminisme », leur harmonie, leur *crase* (le mot *krisis* venant du grec ancien « *krino* », je sépare, et « *kràsis* » de *kerànnymi*, soit je mélange) à travers cette rupture opérée par le positivisme et les « Lumières » et par l'instauration d'une société sécularisée, laïque et industrielle (dominée par les idéologies, qui se veulent « sciences », économique et sociale, et par la technique). Le résultat, dans le panorama littéraire des siècles XIXe et XXe, marqués par l'accomplissement de la modernité occidentale, est par contre très complexe, car à côté d'une série d'auteurs caractérisés par une attitude « scientifique », dans les différentes déclinaisons que ce terme peut subir, de E. A. Poe et Zola à Aldous Huxley en passant par l'italien Primo Levi, il y a aussi des violents critiques, comme Rimbaud, sur lequel nous allons nous arrêter dans la deuxième partie de ces notes, ou comme Dostoïevski et D. H. Lawrence, comme Louis-Ferdinand Céline et Henry Miller, comme Jean Giono et Lawrence Durrell (bien qu'en quête d'une méthode de fiction scientifique, dans son œuvre, *Le Quatuor d'Alexandrie*), ou bien comme l'Alberto Caeiro (surtout avec *Todas as opiniões que há sobre a natureza*, l'un de ses *Poemas inconjuntos*) de Pessoa, un auteur systématiquement multiple et schizophrène dans ses positions.

⁸ *Idem*, pp. 22-24. Voir, sur la destruction des mythes, les pp. 24-34.



En amplifiant le champ d'observation à toutes les formes d'art et de spectacle, on pourrait y remarquer, par exemple, les rapports entre la science et les techniques les plus modernes de peinture mais aussi d'exposition qui se veut universelle⁹. Mais en elle-même, la littérature peut être prise, toute seule, comme une ample table symptomatologique et comme une magnifique force critique. Les rencontres entre la science et la littérature, au cours de l'histoire sont d'ailleurs multiples et riches de signes et de significations. On pourrait parler aussi des études scientifiques *sur* la littérature tout comme des interventions de la science *sur* l'art par le moyen de ses dérivés techniques, qui ont permis la reproductibilité des œuvres d'art¹⁰. Ou, en changeant de genre de question, on pourrait remarquer, en nous appuyant sur les analyses Fritjof Capra¹¹, que la physique est simplement en train de découvrir ce qu'une discipline comme le Tao dit depuis des siècles, tradition qui se fonde sur les écrits de Lao-tseu, d'ailleurs pas dépourvus d'un ton poétique.

Nous pouvons aussi constater l'existence, bien au-delà de certains cas épisodiques, d'échanges de mots, de figures, de méthodes, voire d'images et d'imaginaire, entre science et littérature, l'existence d'un défi profond et tout à fait ouvert entre leurs deux langages et leurs deux systèmes d'images et mythologies, avec une véritable friction qui dans la modernité se décline spécialement dans la force critique de la poésie face à la science, puissance des mots qui provoque un tourbillon dans les éléments qui, d'après Platon, constitueraient le système de la connaissance, Platon qui ouvrit la fracture entre mythe et science, en remarquant le rôle fondamental de l'intuition intellectuelle, tout en déclassant la croyance dans ce qu'il appela *doxa*. Mais si nous considérons la science et la littérature comme deux forces plastiques, pour employer un terme nietzschéen, qui modèlent le monde et les hommes, leurs corps, leurs âmes, leurs actions, leurs connaissances et conscience d'eux-mêmes et du cosmos et du rapport entre eux-mêmes et le cosmos, on y détectera deux phénomènes d'énorme complexité, qui ne peuvent qu'échapper aux analyses les plus tranchantes, et qui opèrent toute une série de modifications anthropologiques, psychiques, phylogénétiques, sociologiques, culturelles qui modèlent, le monde, les hommes et leur vie à travers des mythologies, des symboles, des images de la « nature des choses », c'est-à-dire du cosmos, de ses principes, de ses formes, de ses dynamiques dont la science tente de donner l'interprétation la plus cohérente.

⁹ « Qu'on nous permette un petit souvenir personnel. À l'Exposition de 1900, nous étions encore bien jeune, mais nous avons gardé le souvenir quand même bien vivace, que c'était une énorme brutalité. Des pieds partout, des pieds partout et des poussières en nuages si épais qu'on pouvait les toucher. Des gens interminables défilant, pilonnant, écrasant l'Exposition, et puis ce trottoir roulant qui grinçait jusqu'à la galerie de machines, pleine, pour la première fois, de métaux en torture, de menaces colossales, de catastrophes en suspens. La vie moderne commençait. » (CELINE, Louis-Ferdinand – *Hommage à Zola* (1933), in [éd. par DAUPHIN, J.-P., GODARD, H.] *Cahiers Céline 1 : Céline et l'actualité littéraire 1932-1957*, 1^{re} éd. Paris : Gallimard, 1976, p. 78).

¹⁰ BENJAMIN, Walter – *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935-1939), in [éd. par ADORNO, T. W.] *Schriften*, tome I, 1^{re} éd. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1955, tr. fr. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, in *Œuvres*, tome III, Paris : Gallimard, 2000.

¹¹ CAPRA, Fritjof – *The Tao of Physics*, 1^{re} éd. Berkeley : Shambhala, 1975, tr. fr. *Le Tao de la physique*, Paris : Tchou, 1979.



Une explication qui par contre, d'après un auteur éminemment opposé à la modernité comme l'était Guénon, aurait des limites précisément à cause de son empirisme et de son fonctionnalisme. « Les modernes, en général, ne conçoivent pas d'autre science que celle des choses [...] matérielles, car c'est à celles-ci seulement que peut s'appliquer le point de vue quantitatif ; et la prétention de réduire la qualité à la quantité est très caractéristique de la science moderne. Et les différentes branches de cette science, [...] n'ont pas un caractère de connaissance désintéressée, et que, même pour ceux qui croient à leur valeur spéculative, celle-ci n'est guère qu'un masque sous lequel se cachent des préoccupations toutes pratiques, mais qui permet de garder l'illusion d'une fausse intellectualité. » La thèse que Guénon affirme est donc que : « Dans ces conditions, l'industrie n'est plus seulement une application de la science [...] ; elle en devient comme la raison d'être et la justification, de sorte que, ici encore, les rapports normaux se trouvent renversés [...]. » Et puis, plus gravement, encore : « le fait que les applications pratiques ne sont nullement empêchées par là montre que cette science est bien orientée uniquement dans un sens intéressé, que c'est l'industrie qui est le seul but réel de toutes ses recherches. »¹² Plus poétiquement, Rimbaud écrit : « " Rien n'est vanité ; à la science, et en avant ! " crie l'Ecclésiaste moderne »¹³.

Ces forces plastiques, à leur tour plastiquement modifiables, ne sont par contre, si l'on assume le point de vue et l'on emploie le vocabulaire des sciences humaines, que la culture, soit le filtre à travers lequel les hommes voient, sentent, lisent et se représentent le monde. Une dimension dans laquelle les symboles de l'art et de la science jouent un rôle fondamental, en particulier dans le contexte de la modernité occidentale, dans lequel, plus ou moins fatalement, le religieux et le mythologique ont été progressivement expurgés à cause ou en direction d'une grandissante ignorance au niveau métaphysique et religieux, que la sagesse *Véda* associe au *Kali-Yuga*, l'âge sombre dite aussi du fer, par la mythologie grecque, c'est-à-dire l'époque dans laquelle les connaissances et les consciences humaines virent et se focalisent sur les données matérielles (comme il se passe, à un niveau extrême, dans la science), au lieu de l'âme et du plan plus spirituel (comme il se passe, traditionnellement, dans les religions), avec l'imposition d'une idéologie du progrès et d'une analytique du monde qui se veut objective. Deux instances pour lesquelles, soit dit en passant, la nature aussi bien que l'art, les religions aussi bien que les mythologies, ne sont que des *objets*.

Mais finalement les mythes du monde moderne ont, comme l'explique bien Mircea Eliade, un rôle similaire à celui qu'avaient ceux des sociétés archaïques. C'est-à-dire celui de fondement de la vie sociale, avec une vérité absolue et une histoire sacrée, en représentant des formes de croyance et de pensée au niveau collectif, comme l'ont fait et le font dans la modernité des mythes économiques et sociaux comme le marxisme, le libéralisme et le libertarisme, ou les fêtes profanes du divertissement et les faux mythes du spectacle, ou encore, au niveau individuel, comme le fait l'acte de la lecture. Une sorte de reformulation profane des valeurs

¹² GUENON, René – *La Crise du monde moderne*, 3 éd. Paris : Gallimard, 1973, pp. 148-158.

¹³ RIMBAUD, Arthur – *Une Saison en enfer* (1873), in *Œuvres complètes*, 1^e éd. Paris : Laffont, 2004, p. 155.



sacrées, dans la tentative de sortir du temps mécanisé du monde sécularisé et profondément technique, afin de retrouver un sens des choses et l'intensification de la réalité qui caractérisait le sacré¹⁴.

S'il y a une série des dynamiques sélectives de *désacralisation et résacralisation* des vérités et de l'histoire qui de toute manière demeurera toujours essentiellement fausse, diraient les nietzschéens, il y a de toute façon une différence fondamentale sur le plan temporel entre deux classes de mythes, celle archaïque, traditionnelle et celle moderne, sécularisée. Car les mythes anciens étaient, comme le dit Mircea Eliade, *in illo tempore*, et c'est-à-dire atemporels et éternels comme Dieu, soit des origines qui revenaient grâce aux rituels et à la sacralisation du monde et de la vie à travers une répétition symbolique liée au modèle fondamental, comme celui de la création, répété par exemple grâce à la hiérogamie sacrée de l'Homme avec la Femme. Le mythe de la science de la modernité, au contraire, est celui d'un progrès téléologique, et non pas eschatologique, et relativiste car variable dans ses vérités, si bien que tendanciellement totalitaire dans ses lois positivistes et dans son contrôle de ce qui peut être conçu en tant que savoir et des manières d'y parvenir.

La religion et la mythologie traditionnelles étaient d'ailleurs la *loi* et la *foi* sacrées et éternelles, et le moyen, désormais défini comme *pré-scientifique*, bien évidemment par la science moderne elle-même, pour interpréter le monde et s'y orienter, et pour intensifier la réalité, en construisant une *épistème* d'où naissaient, surtout à travers la ferveur créatrice des artistes, les œuvres qui à leur tour contribuaient à définir le savoir et des mythes. Mais il faut souligner que trois différences capitales émergent entre les deux croyances, celle des religions traditionnelles et celle des sciences progressives. Car à la synthèse et à l'organicité sur un même plan des trois niveaux, soit la « nature des choses », la conscience humaine et l'acte de création, et au repère surhumain du modèle dans la structure sacrée, tous liés à une conception cyclique du monde, s'oppose la rupture de l'harmonie des trois aspects, avec une idée humaniste du monde et une conception linéaire du temps.¹⁵

¹⁴ Voir : ELIADE, Mircea – *Mythe, rêves et mystères*, 1^{er} éd. Paris : Gallimard, 1957 ; *Heilige und das Profane : Vom Wesen des Religiösen*, 1^{er} éd. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1957 (3^e éd. 1987), tr. fr. *Le Sacré et le profane*, Paris : Gallimard, 1987.

¹⁵ « L'histoire vraie lui révèle le Grand Temps, le temps mythique, qui est la véritable source de tout être et de tout événement cosmique. C'est parce qu'il peut dépasser sa " situation " historiquement conditionnée et réussit à déchirer le voile illusoire créé par le temps profane, c'est-à-dire par sa propre " histoire ", qu'Indra est guéri de son orgueil et de son ignorance ; en termes chrétiens, il est " sauvé ". Et cette fonction rédemptrice du mythe joue non seulement pour Indra, mais aussi pour chacun des humains qui écoute son aventure. Transcender le temps profane, retrouver les Grand Temps mythique, équivaut à une révélation de la réalité ultime. Réalité strictement métaphysique qui ne peut être approché autrement qu'à travers les mythes et les symboles. » (ELIADE, Mircea – *Images et symboles : Essais sur le symbolisme magico-religieux*, 3^e éd. Paris : Gallimard, 1980, p. 86). Dans la modernité on est dans un paradigme non pas du cycle (*kyklos*), ni dans une spirale eschatologique, mais progressif, avec un fin et un homme qui est sorti de l'harmonie de la nature à travers une science et une technique (*technè*) sans limites précisément parce que la tradition des cycles passés, avec laquelle l'action humaine devait se rapporter, a été éliminée, et on ne peut plus contrôler la volonté (*hybris*) de connaissance (le modèle Ulysse) et d'action (le modèle Prométhée) qui constituaient les plus grands péchés, d'après la sagesse grecque. La science, dans la modernité occidentale, veut au contraire le contrôle de



Il se peut que *désormais seulement un dieu puisse nous sauver*, comme l'a affirmé autrefois Heidegger, et certainement l'ouverture du langage dont est capable la poésie à ses plus hauts niveaux, comme chez Hölderlin, nous indique une direction qui est tout à fait autre par rapport à celle de la science au sens moderne du terme, avec toute la tension métaphysique de l'écriture à se replonger dans les sources originales, en visant, dans un mouvement *opposé au progrès*, la recherche d'un horizon de sens et surtout une croyance. Cela peut être aussi la croyance au monde qu'on trouve, en manque de Dieu, en forme de défi immanent, car lui-même *croit à cette absence*, chez Deleuze, qui conçoit cette immanence pure, en particulier en relation aux cinéastes de culture catholique et aux images du corps, dans un monde abordé dans son devenir, au-delà de toute religion ou mythologie, y comprise, bien entendu, celle du rationalisme, dont le philosophe français fait une critique totale¹⁶.

Sa réponse est d'ailleurs plutôt celle de la nécessité d'une croyance qui correspond à un véritable état *perceptif et sensoriel* de « voyance », qui, soit dit en passant, ne semblerait qu'une version immanente et profane de la transe chamanique, bien qu'en absence de toute divinité. Et la référence directe de Deleuze est évidemment Rimbaud avec sa vision du « Je est un autre », expliquée dans ses célèbres lettres, une idée que le philosophe parisien a bien appliqué au cinéma et à certains parmi ses auteurs littéraires préférés et notamment Hermann Melville, James Joyce et Henry Miller, c'est-à-dire l'idée de « travailler afin de se rendre voyant », dans une recherche qui passe par des nouvelles formes (« les intentions d'inconnu réclament des formes nouvelles ») mais en se référant en même temps aux sources du passé, celles des origines éternelles et de la mythologie grecque (« [a]u fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque »)¹⁷.

Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi ? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant* : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire on me pense.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'*inconnu* !¹⁸

l'homme sur la nature, d'où une situation, décrite par Spengler, Heidegger et Jünger, où la science et la technique ne sont plus un instrument dirigé, gouverné par l'homme, mais, au contraire, c'est l'homme qui n'est plus qu'une partie d'une machine hors contrôle, un corps à guérir, pour la science médicale, une psyché à adapter, pour la science psychiatrique, un sujet porteur de comportements et de signes à analyser et à gouverner, pour la sociologie et la politique.

¹⁶ Voir : DELEUZE, Gilles – *Cinéma 2 : L'image-temps*, 1^{er} éd. Paris : éd. de Minuit, 1985.

¹⁷ RIMBAUD, Arthur – «Lettre à Paul Demeny (15 mai 1871)», in *Correspondance*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 231, p. 230.

¹⁸ RIMBAUD, Arthur – «Lettre à Georges Izambard (13 mai 1871)» et «Lettre à Paul Demeny (15 mai 1871)», in *Correspondance*, op. cit., p. 224, p. 227.



En retenant la différence fondamentale entre le poète et le philosophe en relation à la présence ou pas, et au rôle des mythes chez l'un et l'autre, il est bien nécessaire aborder le sujet de la croyance, si l'on suit la perspective que Deleuze développe à travers ses concepts nietzschéens, oublier l'idée du *vrai* et du *faux*. Une croyance ne peut en effet être fausse que par rapport à une évaluation a posteriori qui en déclare la *non vérité*, car toute croyance est *une vérité* dans le présent, dans *son* présent. On peut certes y voir des oscillations.¹⁹ Mais le mythe est toujours une fondation de vérité, une forme sensible soit une déformation utile à la décrire, à la faire imaginer, à donner une image à une idée ou à une théorie en employant une *fabulation*, comme chez Platon, qui par contre se positionne hors de la croyance mythologique grecque, en en faisant plutôt un instrument de la pensée rationnelle.

Il faudrait donc distinguer les grecs *d'après* le philosophie de la république idéale, qui ne croyaient plus aux mythes et ceux *d'avant* qui y croyaient, au temps où les historiens et les maîtres à penser étaient des fabulateurs et des poètes, comme l'étaient Homère et Hésiode avec, respectivement, une cosmogonie du visible et une théogonie de l'invisible, ou comme les Orphiques. Au début, c'était Homère et Hésiode. Au début, c'était la poésie. Chez ces auteurs, en effet, l'écriture et la création du mythe se mélangeaient et s'imbriquaient grâce à, ou bien à cause de, l'incapacité à offrir des explications rationnelles des phénomènes, mais avec une puissance de croyance et de création à travers laquelle la poésie offre, en se plongeant dans les origines, une explication des causes et des procédés, le poète étant alors une sorte d'alchimiste qui mélange et unit syncrétiquement mythologie, religion, littérature et science comme connaissance.

Mas a poesia e a filosofia andam tão estreitamente vinculadas uma à outra, que se torna difícil efectuar uma diferenciação, ao menos antes de Anaximandro, que foi o primeiro a escrever em prosa, pois o *logos* tanto designa o discurso poético com a razão intrínseca au discurso poético. A noção criacionista, interposta na relação do *logos* para a poesia, surge como a primeira congénita capacidade de espanto no homem, face a esse sentir-se a si mesmo, e, mais, a esse sentir-se na envolvimento de uma natureza cujos fenómenos se tornam bem evidentes, é certo, mas que esconde a profundidade da razão de ser, parecendo que ela mesma, natureza, aparece aos homens, não segundo a intrínseca realidade, mas como textura de símbolos, que o *logos* tem de interpretar. Mais tarde, *logos* sofre as alterações resultantes da evolução cultural, e, se por um lado continua designando o pensamento do ser, por outro passa a designar o discurso prosódico, por oposição a epos e a melos, que se afirmam como termos designativos das espécies puramente poéticas. Em todo o caso, o que importa assinalar é a capacidade de espanto em face da mundividência, sem cujo espanto a poesia e a filosofia certamente não seriam possíveis, nem como exercício filológico, nem como opção filosófica.²⁰

¹⁹ Voir : VEYNE, Paul – *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? : Essai sur l'imagination constituante*, 1^{er} éd. Paris : éd. du Seuil, 1983.

²⁰ GOMES, Pinharanda – *Filosofia grega pré-socrática*, 2^e éd. Lisboa : Guimarães, 1994, p. 27.



On ne peut éventuellement pas découvrir la vérité, mais on la réaliserait à travers ou à l'intérieur de l'imaginaire. On en produirait des images, des fétiches, des figurations. Cela représenterait, d'après les sciences dites humaines, une fiction artistique ou, pour les croyants, un symbole du divin et de la vérité. La modernité serait alors aussi une dynamique de « suppression » ou de « profanation » de cet imaginaire²¹, réalisée aujourd'hui en particulier à travers la surcharge d'images et par l'aplatissement du langage, certes lié à l'opérationnalité pragmatique et à la domination technique auxquelles Heidegger, inspiré notamment par le mysticisme chrétien, oppose l'« abandon » de ces relations instaurées chez l'homme dans le monde, afin de retrouver un sens qui demeure caché et qui seul se dévoile avec l'ouverture au mystère et avec la révélation poétique de la vérité.²²

Il faudrait alors regarder au-delà de la mythologie du « type Hamlet », modèle de la pensée dubitative, et de la mythologie du « type Faust », modèle de la volonté de connaissance et de domaine de la nature par le moyen de la technique en quête d'une immortalité qui se révèle au contraire *une non vie*. Ceux-ci sont les deux types d'homme dont nous parle Henry Miller dans son essai sur Rimbaud et qui reviennent aussi à propos de D. H. Lawrence. On parle d'ailleurs des deux auteurs que l'écrivain américain prend en tant que prototypes qui devraient remplacer les susdits modèles, étant à l'opposée deux symboles de l'Homme qui a de la vraie foi, de la vraie croyance en Dieu, dans l'Homme, et dans l'art.²³ Mais, pour le moment,

[à] mesure que s'affaiblit la voix du poète, l'histoire perd de sa signification et l'espérance eschatologique éclate comme une nouvelle et terrifiante aurore sur la conscience humaine. C'est juste maintenant que nous sommes au bord du précipice que nous pouvons réaliser que « tout ce que nous avons appris est faux ». Cette déclaration destructrice se vérifie chaque jour en tout lieu: sur les champs de bataille, dans les laboratoires, à l'usine, dans la presse, à l'école, à l'église. Nous vivons entièrement dans le passé, repus de pensées mortes, de croyances mortes, de sciences mortes. Et c'est le passé qui nous engloutit, pas l'avenir. L'avenir est et sera toujours au poète.²⁴

« Rimbaud a écrit tout ce qui arrive maintenant. »²⁵ Mais il a aussi entrevu une autre forme et une autre méthode de connaissance, à travers la vision et le langage de la poésie. « La clef de ce langage, cela va sans dire, est le symbole, que seul

²¹ « Les juristes romains savaient parfaitement ce que signifie " profaner ". Les choses qui d'une manière ou d'une autre appartiennent aux dieux étaient sacrée ou religieuses. Comme telles, elles se voyaient soustraites au libre usage et au commerce des hommes et on ne pouvait ni les vendre, ni les prêter sur gage ni les céder en usufruit ou les mettre en servitude » (AGAMBEN, Giorgio – *Profanations*, 1^e éd. Roma: Nottetempo, 2005, tr. fr. Paris : Payot & Rivages, 2005, p. 95). Mais le philosophe italien manipule sciemment et à tort l'étymologie du mot « religion » en affirmant qu'elle serait de *re-legare*, éloigner, d'où une séparation, et non pas de *re-ligare*, se lier, notamment à une divinité, ou *re-legare*, relire, ou recueillir à nouveau, soit les deux racines qui ont été toujours reconnues, voire liées l'une à l'autre. (Voir : DERRIDA, Jacques – *Foi et savoir*, 2^e éd Paris : éd. du Seuil, 2001, pp. 49-59).

²² Voir : HEIDEGGER, Martin – *Gelassenheit*, 1^e éd. Stuttgart : Klett-Cotta, 1959.

²³ Voir : MILLER, Henry – *The Time of the Assassins : A Study of Rimbaud*, 1^e éd. New York : New Directions, 1956, tr. fr. *Le Temps des Assassins : Essai sur Rimbaud*, Paris : éd. 10-18, 1984, p. 17.

²⁴ *Idem*, p. 11.

²⁵ *Idem*, p. 12.



détient le créateur. C'est l'alphabet de l'âme, originel et indestructible. »²⁶ C'est alors le Verbe du Poète, d'une connaissance poétique et non pas scientifique, qui se lie aux éléments sensibles dans un empirisme mystique lié à l'intuition la plus haute, divine, de Dieu, du Plus Haut, comme dans le cas extrême des couleurs des lettres, intuition que Rimbaud développe dans le sonnet *Voyelles*, là où il répète, en énumérant les cinq combinaisons du premier vers du poème, qui pourrait être prise comme une sorte d'« Alchimie du Verbe », comme il la nomme dans *Une Saison en enfer*, qui est intuition personnelle ou impersonnelle dans la mystique de la poésie, et non pas proprement une donnée ésotérique²⁷. C'est-à-dire la puissance du poète de verbaliser son savoir intérieur par rapport au monde, en créant son propre monde, ce qui, d'après Miller, serait l'acte suprême de l'artiste :

Chez le poète, les sources de l'action sont souterraines. Beaucoup plus accompli que le reste de l'espèce – et je comprends ici par « poètes » tous ceux qui se situent dans le monde de l'esprit et de l'imagination –, il ne dispose que de la même période de gestation que les autres hommes. [...] Son intelligence des choses est semblable à celle d'un homme venu d'un univers à quatre dimensions [...]. Il est dans notre monde, et non de ce monde ; il obéit à d'autres lois. Sa mission est de nous séduire, de nous rendre insupportable ce monde borné qui nous enserme. Mais seuls sont capables de répondre ceux qui ont mené à terme leur expérience du monde des trois dimensions.²⁸

C'est un énorme geste du genre prométhéen, que Rimbaud même sous-entend alors qu'il dit que « le poète est vraiment voleur de feu » et qu'il passe par l'exploration de sa propre âme, par une connaissance empirique et personnelle du monde, unique car subjective et non pas objective, donc non pas scientifique au sens positiviste du terme (« La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. » — « Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! »²⁹). Et il peut retrouver, par le moyen de la voyance, une connaissance nouvelle, ou bien ancienne, et c'est-à-dire archaïque, de l'*archè* ou *logos* du monde, une connaissance toute autre par rapport à celle vers laquelle notre civilisation moderne tend, la poésie révélant toute sa force critique, toute la passion et toute la foi, mais le monstrueux de l'âme aussi, ce qui serait, comme l'écrit Miller toujours à propos de Rimbaud, un des éléments fondamentaux du véritable artiste.³⁰ C'est

²⁶ *Idem*, p. 94.

²⁷ Bien qu'il existe dans le savoir cabbalique un système de correspondances entre couleurs et lettres de l'alphabet hébreu. Mais sur terre on est finalement tous des exotéristes, étant des êtres charnels qui, comme le dirait Saint Paul, nécessitent de se convertir constamment, la grâce du Saint-Esprit agissant en nous voyageurs, en nous convertissant vers l'intérieur...

²⁸ MILLER, Henry – *The World of D. H. Lawrence : A Passionate Appreciation*, 1^e éd. Santa Barbara : Capra Press, 1980, tr. fr. *Le Monde de D. H. Lawrence : Une appréciation passionnée*, Paris : Buchet-Chastel, 1986, p. 63.

²⁹ RIMBAUD Arthur – «Lettre à Paul Demeny (15 mai 1871)», op. cit., p. 229, p. 227.

³⁰ MILLER, Henry – *Le Temps des Assassins*, op. cit., p. 47. « L'art doit provoquer les passions de l'homme, la voyance, la lucidité, le courage et la foi. » (*Ibidem*) D'après une des plus extrêmes provocations de Miller, l'artiste n'est pas forcément juste l'écrivain, mais il peut l'être aussi un politique ou une découverte scientifique... « Quel est l'artiste du verbe qui, ces dernières années, a secoué le monde comme l'a fait Hitler ? Quel poème aujourd'hui a bouleversé le monde comme l'a fait la bombe atomique [...] ? Je n'appelle pas poètes les



d'ailleurs Rimbaud même qui affirme littéralement « qu'il faut être voyant, se faire voyant » et qu'« il s'agit de se faire l'âme monstrueuse »³¹.

Le vrai problème, a souligné Rimbaud, est « *de faire l'âme monstrueuse* ». Non pas hideuse, mais prodigieuse ! Que signifie monstrueux ? [...] La racine du mot est latine ; du verbe *monere*, faire remarquer. Dans la mythologie, le monstrueux est représenté par les harpies, les gorgones, les sphinx, les centaures, les dryades, les sirènes. Ce sont tous des prodiges, dans le sens premier du mot. Ils ont fait échec à la norme, à l'équilibre. Ils ne symbolisent pas autre chose que la peur chez l'homme médiocre. Les âmes craintives voient toujours des monstres sur leur chemin, qu'ils se nomment hippogriffes ou hitlériens. La plus grande terreur de l'homme est l'épanouissement de la conscience. Tout ce qui est terrifiant et redoutable dans la mythologie relève de cette peur. « Qu'on nous fiche la paix ! » demande le médiocre. Mais la règle universelle est que la paix et le calme ne peuvent s'obtenir qu'au prix d'un combat intérieur. L'homme médiocre n'entend pas payer ce prix [...].

Il avait identifié son sort avec celui de l'époque la plus décisive qu'ait jamais connue l'homme. [...] Et quelle est la principale émotion que nous inspirent nos grandes découvertes ? La terreur ! Science sans sagesse, confort sans sécurité, croyance sans foi, tel est notre avenir. La poésie de la vie n'est exprimée qu'en termes de mathématique, de physique, de chimie. Le poète est un paria, une anomalie. Il est en voie d'extinction.³²

La domination et l'exploitation absolue de la vie par la science, l'adoration des forces utilitaires, la grande place laissée au travail, l'importance donnée à la paix dans le monde, la recherche d'une connaissance de soi au travers de l'art, [...] l'étude de l'artiste et de son œuvre comme forme et symbole d'une maladie [...], tout cela donc illustre les tentatives avortées de l'esprit pour reprendre ce que l'âme seule est capable de saisir. [...]

A la suite de l'âme humaine murée dans la mégalopolis, la personnalité est elle aussi condamnée à être murée dans le cerveau-fossile. La grande peur irrationnelle qui a caractérisé toute l'histoire humaine, et que l'artiste n'a jamais cessé d'exploiter, est remplacée maintenant par la peur de la vie, cédant à la névrose un empire auquel nous nous habituons de plus en plus. Le psychologue, qui est le prêtre moderne de la vie, en vient de plus en plus à tenter d'ajuster l'homme à l'impossible condition des choses au lieu de l'aider à suivre sa folie dans le système fou de la vie, au lieu de le pousser à se révolter, à bousculer les structures ou du moins à en modifier les formes extérieures. Avec pour résultat de faire entrer dans la norme ce qui autrefois relevait de la maladie. Dans l'idéologie du prêtre-psychologue, l'image de la maladie devient image de la réalité. En ce sens, toutes les formes d'art moderne apparaissent comme des compensations ou des substituts, des « moyens d'évasion »³³.

C'est à peu près ce que soutenait Aldous Huxley en revenant sur son plus célèbre livre de fiction scientifique, *Le Meilleur des Mondes*, en relation à la normalisation généralisée et à la prévention hygiénique que la science a introduites et de plus en plus imposées, ou qu'elle pourrait imposer, aux êtres humains, à la société et à la monstruosité des âmes dont parlent Rimbaud et Miller, en particulier à travers la science psychiatrique. Mais les symptômes comme les névroses, dit Huxley, sont aussi des forces alliées à l'homme et pas seulement des problèmes, parce qu'ils amènent du conflit, une crise, une remise en question et, dans les meilleurs des cas

gens qui font des vers, avec ou sans rimes, mais l'homme qui est capable de changer profondément le monde. » (*Ibidem*).

³¹ RIMBAUD, Arthur – «Lettre à Paul Demeny (15 mai 1871)», op. cit., p. 227.

³² MILLER, Henry – *Le Temps des Assassins*, op. cit., pp. 39-40, pp. 42-43.

³³ MILLER, Henry – *Le Monde de D. H. Lawrence*, op. cit., p. 84.



et surtout, on peut ajouter avec Miller, celui du véritable artiste, une création de vie qui s'élance vers une harmonisation entre l'homme et le monde mais qui ne passe pas, par contre, par une normalisation dû à un présumé savoir scientifique, médical ou statistique, ou à des applications techniques particulières. Car finalement les vraies victimes de ces derniers seront et sont toujours, d'après Huxley, les plus « normaux » (« Ils sont normaux non pas au sens que l'on pourrait appeler absolu du terme, mais seulement par rapport à une société profondément anormale »). Des voix humaines réduites au silence ou à une « conformité » en évolution vers l'« uniformité ». Des vies humaines réduites à une sorte de mort vivante, avec une forme d'illusion d'individualité (« On peut définir la science comme la réduction de la multiplicité à l'unité. » — « Physiquement et mentalement, chacun d'entre nous est un être unique. »).

Le désir d'imposer l'ordre à la confusion, de faire naître l'harmonie de la dissonance et l'unité de la multiplicité est une sorte d'instinct intellectuel, une tendance originelle et fondamentale de l'esprit. Dans les domaines de la science, des arts et de la philosophie, les effets de ce que je peux appeler cette « volonté à ordre » sont surtout bénéfiques. [...] C'est dans le domaine social, en politique et en économie, que la volonté à ordre devient vraiment dangereuse.³⁴

Cela est par contre le modèle tendanciel du monde moderne, dont Huxley relève la scientificité politique, économique, sociale et technique qu'un autre auteur très aimé par l'écrivain américain, Céline, a constamment dénoncé. On en peut trouver des témoignages dans des passages de *Mort à crédit*, dans le pamphlet *Mea culpa*, et quand il parle de la scientificité du regard progressiste de Zola ; là où il affirme : « La foi scientifique, alors bien nouvelle, fit penser aux écrivains de son époque à [...] une raison d'être " optimiste ". [...] Nous savons aujourd'hui que la victime en redemande toujours du martyr, et davantage. » ; et puis il rajoute : « Quand nous serons devenus normaux, tout à fait au sens où nos civilisations l'entendent et le désirent et bientôt l'exigeront, [...] [o]n ne nous aura laissé pour nous distraire que l'instinct de destruction. »³⁵

Ceci, d'après Miller, est bien le destin de ceux qui *croient*, de ceux qui *ont foi* dans ce système normalisateur, et non pas celui du vrai croyant, du type Rimbaud ou du type Lawrence, car le destin de ce dernier est plutôt celui d'une puissance critique, d'une friction perpétuelle qui peut certainement entraîner aussi de la souffrance. D'ailleurs Rimbaud en a fait l'expérience, avec sa volonté de tout sonder, de tout vérifier empiriquement sur le plan littéraire comme sur le plan biographique, avec ses propres sensations « des accidents de féerie scientifique et des mouvements de fraternité » qu'il espérait quand même être « chéris comme restitution progressive de la franchise première »³⁶.

Incapable de s'adapter ou de s'intégrer, il poursuit ses interminables recherches, pour découvrir que ce n'est ici ni là, ni ceci ou cela. Il apprend à connaître le ne pas de

³⁴ HUXLEY, Aldous – *Brave New World Revisited*, 1^e éd. New York : Harper & Row, 1958, tr. fr. *Retour au Meilleur des Mondes*, Paris: Plon, 1958, pp. 31-34.

³⁵ CELINE, Louis-Ferdinand – *Hommage à Zola*, op. cit., pp. 81-82.

³⁶ RIMBAUD, Arthur – *Illuminations* (1886), in *Œuvres complètes*, op. cit., p.175.



toute chose. Son mépris demeura le seul point positif dans le gouffre de négation où il se débattait. Mais le mépris est stérile [...].³⁷

Ce conflit qui est à la source de sa vie et de sa créativité, l'artiste souhaite l'imposer au monde comme seule et unique réalité, l'accent étant mis sur le caractère fécond du conflit et non sur sa résolution. L'homme de génie n'est pas celui qui s'adapte à la réalité, mais celui qui adapte la réalité à lui-même.

La valeur de l'artiste vient de ce qu'il refuse de trouver une solution ; au contraire, il ravive les problèmes fondamentaux. L'implication passionnée de sa personnalité redonne aux problèmes leur vigueur, renouvelle notre enthousiasme, notre goût pour la lutte : il réveille notre intérêt pour le monde.³⁸

C'est pour cela, pour une transformation de son conflit et non pas pour une normalisation qui serait une servitude plus ou moins confortable, mais au contraire avec une friction individuelle et une impulsion créative, avec l'imposition au monde de ce conflit même comme puissance personnelle de vie et comme source ou forme de savoir, de connaissance, en rapportant le macro-cosme au micro-cosme, que Rimbaud erre, tâte et veut vérifier, regarder, comprendre et ainsi forger son savoir, sa sagesse, sa connaissance, non pas scientifique mais poétique et prophétique, du cosmos :

— Jamais l'espérance.
Pas d'orietur.
Science et patience,
Le supplice est sûr.³⁹

Ceux-ci sont les vers d'un poème d'*Une Saison en enfer*, là où le poète voit son temps, la modernité, et un futur où l'étoile « orietur », qui, d'après une prophétie annoncé dans le Livre des Nombres (24,17), serait une lumière, une étoile née de la descendance de Jacob, qui aurait renouvelé les temps et qui est Jésus-Christ, mais un Christ qui ne sera plus et il n'y aura plus d'espérance...

La race inférieure a tout couvert – le peuple, comme on dit, la raison ; la nation et la science.

Oh ! la science ! On a tout repris. [...] Géographie, cosmographie, mécanique, chimie!...

La science, la nouvelle noblesse ! Le progrès. Le monde marche ! Pourquoi ne tournerait-il pas ?

C'est la vision des nombres. Nous allons à l'*Esprit*. C'est très certain, c'est oracle, ce que je dis.⁴⁰

« Connais-je encore la nature ? me connais-je ? — Plus de mots. »⁴¹ C'est bien cela la réponse de l'exploration de Rimbaud dans l'absence, dans l'oubli de Dieu, dans la reconnaissance que ce qu'il en reste, avec la crise du monde occidental, ne lui

³⁷ MILLER, Henry – *Le Temps des Assassins*, op. cit., p. 139.

³⁸ MILLER, Henry – *Le Monde de D. H. Lawrence*, op. cit., pp. 129-130.

³⁹ RIMBAUD, Arthur, *Une Saison en enfer*, op. cit., p. 153.

⁴⁰ *Idem*, p. 142.

⁴¹ *Idem*, p. 144.



convient plus. Son acte poétique et vital arrive toute de suite: « Je m'évade ! »⁴² Il s'évade, Rimbaud. Il veut se faire sauvage, se projeter vers l'image mythique d'un homme « naturel », celui dont parle Spengler, l'« animal errant [...] avec des sens aigus et craintifs », homme auquel l'art, l'agriculture, l'industrie sont étrangères, homme édénique qui a été perdu à cause de la civilisation⁴³. L'homme d'un âge d'or que l'imaginaire de Rimbaud identifie avec le monde oriental et, dans son poème *Soleil et chair*, avec les pays de la lumière, méditerranéenne et orientale, et leurs mythologies, dans un voyage qui est orphique et régénérant, le langage y étant voué à l'exploration des origines éternelles et de la « nature des choses », les deux perçues par l'intuition soit des sens soit de l'intellect. Une démarche qui le conduit à la voyance dans un empirisme de la connaissance de type mystique. Et :

Le mystique est l'opposé du scientifique, ce qui explique l'antagonisme entre religion et athéisme. Le mystique souhaite préserver les zones d'ombre, le scientifique cherche à les lever. Le mystique se fonde sur le schisme. Il glorifie la dualité, en fait la polarité qui donne un sens à la vie. Il élève son conflit intérieur à des proportions religieuses. Le psychologue veut que l'homme affronte et accepte la réalité. L'homme religieux, lui, rend cette réalité obscure et mystérieuse, impossible donc à maîtriser et à connaître.⁴⁴

La puissance du mystique est celle de songer à l'originel, qui n'est pas du tout la nouveauté, mais une nouvelle forme qui puisse nous replonger dans les origines éternelles, dans l'absolu, dans une dimension qui échappe aux catégories de la science. C'est le cas de Rimbaud. « Il habitait un asile ancestral qui s'écoulait à la lumière du jour. Tout ce qui est primordial était son domaine ; c'était un être archaïque [...]. C'était un primitif, riche de la noblesse d'un antique lignage. [...] Nul jargon d'analyste n'expliquera jamais le monstre. »⁴⁵ Au contraire, la science veut expliquer le monde, de la psyché individuelle à la construction cosmique, afin d'en maîtriser les monstruosité, alors que l'acte du poète les *implique* et *explique*, tout comme l'éphémère, en y découvrant, en y voyant, l'infini et l'éternel, dans un seul mouvement de création qui dit le cosmos à travers les lignes du langage.

Une connaissance qui a comme fondement le Corps et son Verbe, le Poète et son Chant qui est compréhension immédiate savant regarder, mais aussi garder, ce qui est l'infini et l'éternel, l'inexprimable, l'absolu dans. « Il y a des choses que l'intelligence seule est capable de chercher, mais que par elle-même, elle ne trouvera jamais. Ces choses, seul l'instinct les trouverait ; mais il ne les cherchera jamais. »⁴⁶ C'est Bergson qu'a écrit cela, étant largement critiqué par Guénon qui voit dans les inventions des poètes un voile de fictions dissimulatrices posé sur la véritable compréhension, similaire à la dégénération des symboles des sciences sacrés dans la mythologie, et qui promeut, dans la dichotomie des deux séries

⁴² *Idem*, p. 154.

⁴³ SPENGLER, Oswald – *Der Untergang des Abendlandes : Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 voll., 1^{er} éd. Wien : Braumüller, 1918, München : Beck, 1922, tr. fr. *Le Déclin de l'Occident : Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, 2 vols., Paris : Gallimard, 1948, p. 84.

⁴⁴ MILLER, Henry – *Le Monde de D. H. Lawrence*, op. cit., p. 129.

⁴⁵ MILLER, Henry – *Le Temps des Assassins*, op. cit., p. 60.

⁴⁶ BERGSON, Henri – *L'Évolution créatrice*, 4^{er} éd. Paris : PUF, 1998, p. 152.



Occident / esprit antitraditionnel / action / désordre — Orient / esprit traditionnel / connaissance / ordre, une conception et une pratique de connaissance qui n'est ni le scientisme moderne ni le matérialisme spiritualisé de Bergson et Deleuze, savoir instinctif d'une intuition sensorielle plongée dans le *chaos*, mais celle intellectuelle d'une *gnose* en forme de « contemplation »⁴⁷.

La voie de la plus véritable savoir gnostique en tant que science, connaissance est certes une sorte de conversion de l'extérieur vers l'intérieur et de contemplation, mais elle ne doit pas réaffirmer un dualisme total entre le corps et l'esprit, entre le sensible et l'intellectuel, l'éphémère et l'éternel, le naturel et le surnaturel, etc. Là où Rimbaud développe une sorte de mysticisme empirique, ou empirisme mystique, il semble transcender cette opposition tout comme celle entre ascèse et hédonisme. Du dérèglement orgiaque il ne reste en fait qu'un symbole métaphysique comme l'ivresse chez les soufis, et il n'est pas, ou il n'est plus une simple débauche des sens, car le poète a bien deviné l'infection, toute moderne, du corps et de l'âme, qui lui paraît un des effets de ce monde dominé par la Raison, le positivisme et la technique (« Et l'ivrognerie ! et le tabac ! et l'ignorance ! et les dévouements ! — Tout cela est-il assez loin de la pensée de la sagesse de l'Orient, la patrie primitive ? Pourquoi un monde moderne, si de pareils poisons s'inventent ! »⁴⁸).

Le dérèglement est donc finalement en opposition à ces aspects modernité, comme symbole du dépouillement de toute pensée analytique, pratique, scientifique et de sa quête d'une hiérophanie, comme la nomme Mircea Eliade, c'est-à-dire d'un état de voyance synthétique du Plus Haut, de l'Éternel, qui est, d'après le chercheur roumain, le réel le plus profond.⁴⁹ On est dévoré par le temps parce qu'on vit dans le temps et non pas dans la modernité absolue, le *kairos*, là où être absolument modernes veut dire être absolument éternels, et parce qu'on croit à la réalité du temps et on oublie ou on méprise l'éternité et le sacré, qui montrent, par contre, dans la véritable gnose, la réalité la plus profonde.⁵⁰ La connaissance du cosmos et de l'Éternel chez Rimbaud n'est pas si loin de cela, et certes elle affranchit d'abord les cœurs du joug de la superstition du progrès scientifique moderne.

Elle est retrouvée !
— Quoi ? — l'Éternité.
C'est la mer mêlée
Au soleil.⁵¹

⁴⁷ GUENON, René – *La Crise du monde moderne*, op. cit., p. 75-76, pp. 63-65.

⁴⁸ RIMBAUD, Arthur – *Une Saison en enfer*, op. cit., p. 155.

⁴⁹ On pourrait peut-être suivre l'un des plus grands théologiens du XXe siècle et résumer l'opposition entre poésie et science avec la dichotomie entre les *formes synthétiques* de la connaissance qui demeurent dans le symbole sacré du Christ et les *formes analytiques* de la connaissance qui caractérise la recherche scientifique. (Voir : TEILHARD DE CHARDIN, Pierre – *Science et Christ*, 1^e éd. Paris : éd. du Seuil, 1965).

⁵⁰ Voir : LELOUP, Jean-Yves, *Les Profondeurs oubliées du christianisme*, 1^e éd. Gordes (France), éd. du Relié, 2007, ch. V, ch. VIII.

⁵¹ RIMBAUD, Arthur – *Une Saison en enfer*, op. cit., p. 153.



ENCICLOPÉDIAS, UTOPIAS E OUTRAS IMAGENS DO MUNDO

Margarida Santos Alpalhão

Universidade Nova de Lisboa - CEIL

Resumo

O presente artigo visa encontrar permanências e variações na imagem do mundo, ao longo do tempo, tendo como ponto de partida a que os textos enciclopédicos medievais e a cartografia antiga veiculam, passando depois pelas utopias, mas não deixando de mencionar ou citar alguns outras fontes: textuais, icónicas, sonoras (portulanos e mapas, livros de marinharia e relatos de viagem, romances e letra musical). Procura-se demonstrar como alguns espaços (ilha, cidade) vão sendo arrumados numa cartografia que (se) redesenha (o mundo), ao longo do tempo, segundo um ponto de vista ou um local de observação. Essencialmente, importa aqui perceber como a imagem do mundo veicula o Imaginário, ou o contrário, e é por ele modificada, permitindo compreender como as vertentes mais real ou mais imaginada interagem entre si, de modo a preencher os espaços entre ciência e imaginário.

Palavras-chave: enciclopédias, utopias, cartografia, literatura, música, imaginário

Abstract

This article aims to find continuities and changes in the image of the world, over time, taking as its starting point the one that the encyclopedic medieval texts and cartography show, passing through utopias, but not neglecting to mention or quote some other sources: textual, iconic, sound (charts and maps, mariner's and travel books, novels and lyrics). It seeks to demonstrate how some spaces (island, city) will be organized in a mapping that repaints the world or and the mapping itself, over time, according to a viewpoint or an observation site. Essentially, it is important here to realize how the image of the world conveys the Imaginary, or the opposite, and is modified by Imaginary, allowing understanding how real or imagined strands interact, to fill the gaps between science and imagination.

Keywords: encyclopedias, utopias, cartography, literature, music, imaginary



*Youkali, c'est le pays de nos désirs*¹.

Ponto prévio

É, em certa medida, um anacronismo falar de enciclopédias na Idade Média, pois o termo só aparece cunhado, em francês, em 1522, mas, como refere Benoît Ryke «la chose existait avant»². Ainda assim, hoje é pacífica a utilização do termo para referir as obras de literatura didáctica que, em verso ou em prosa, tinham como primeiro intuito a compilação do conhecimento: os textos apresentam uma imagem do mundo, segundo uma determinada ordem. Não encontramos, no entanto, em qualquer destes textos, uma ordenação alfabética. A ordenação do mundo habitado conhecido, no Ocidente, obedecia à visão católica da cultura e do conhecimento, mais ou menos real e mais ou menos fantástica, de povos e lugares.

A organização interna dos textos enciclopédicos medievais, no ocidente cristão, decorre, assim, de uma dada visão do mundo, visão esta dual, subordinada a um conjunto de contrastes que dominam o pensamento medieval, mas da qual sobressai uma ideia primordial: Deus é o criador e a Natureza obra sua³.

E se o enciclopedismo medieval e os seus textos mais antigos recolhem o conhecimento que transmitem essencialmente em autores antigos, usando conteúdos de origem livresca, a partir dos séculos XII e, principalmente, XIII, os textos, tanto em latim quanto em línguas românicas, começam a denotar uma atitude experimentalista ainda incipiente.

A organização interna dos textos não é o único aspecto a ter aqui em conta, mas é um aspecto relevante nesta leitura. A imagem do mundo que podemos colher nos textos enciclopédicos medievais é, também em termos geográficos, bastante diversa daquela que os portulanos e os mapas renascentistas mostram. Pode dizer-se que o *desenho* do mundo habitado, ou a *œkumene*, como lhe chamavam os antigos⁴, muda significativamente a partir das descobertas marítimas portuguesas e

¹ Letra de canção de Roger Fernay e música de Kurt Weill: *Youkali-Tango Habanera* (1934-35). Trata-se, de acordo com a letra da música, de uma ilha imaginária. Cf., WEIL, Kurt e FERNAY, Roger, *Youkali*, por Mario Frangoulis, in *Mario & Friends*, audio CD, vol. 1, Sony UK, 2009, entre outros intérpretes possíveis.

² O termo foi cunhado num manuscrito francês, em 1522, por Guillaume Baudé (*Institution du Prince*), mas impresso pela primeira vez por François Rabelais (*Pantagruel*, capítulo XX), *apud* RYKE, Benoît Beyer de - «Le miroir du monde: un parcours dans l'encyclopédisme médiéval». *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*. T. 81, fasc. 4 (2003), p. 1244, n. 5.

³ Ver, sobre o assunto, o pequeno, mas clarividente, capítulo de Aron GUREVITCH - «A "visão do mundo" do homem da Idade Média». in *As Categorias da Cultura Medieval*. Lisboa, Caminho, 1990, p. 13-40. Ver ainda o artigo, fundamental, de BOÛARD, Michel de - «Encyclopédies Médiévales. Sur la "connaissance de la nature et du monde" au moyen age». *Revue des Questions Historiques*. n.º 112/2 (1930), p. 258-304, em particular o capítulo «Définition de l'Encyclopédie Médiévale», p. 265-266.

⁴ É atribuída ao gramático Crato de Malos (c. 150 a. C.), a primeira tentativa de construção de uma visão esférica da terra. Cf. RAISZ, E. - *General Cartography*. 2.ª ed., McGraw Hill, 1948, p. 10. Este autor apresenta, numa reconstrução moderna, a imagem daquela ideia. Macróbio (fim séc. IV-início séc. V) desenvolve esta ideia a propósito da observação das



espanholas, designadamente a descoberta do continente americano, a do caminho marítimo para a Índia e a da possibilidade de circum-navegação do mundo comprovada por Fernão de Magalhães (ou Magellan, como é conhecido em outras línguas).

À semelhança do que se verifica na pintura, com a passagem da «obra ao romano»⁵ para a utilização da perspectiva, pode considerar-se que o *orbis terrarum* se torna *globus terrarum*, designadamente tendo em conta que o globo terrestre conhecido mais antigo foi construído por Martinho da Boémia (Martin Behaim, 1459-1507), em Nuremberga, em 1492, o qual vivera em Portugal e participara em navegações portuguesas. A mudança de ponto de vista abrange inclusive outras áreas, como a da língua, por exemplo, em que o *uso* passa a consagrar aquilo que, até então, era fornecido pela etimologia, como acontece, no caso português, com Fernão de Oliveira e João de Barros⁶.

Naquela *œkumene*, o mundo habitado conhecido na Idade Média, do ponto de vista europeu⁷, encontram-se inclusive espaços, então apresentados nos textos e representados em mapas e cartas, que as navegações ibéricas vieram mostrar não terem existência geográfica real. O paraíso terrestre, a ilha de S. Brandão ou a ilha do Solstício⁸, a ilha, ou a terra, de Gog e Magog⁹ são exemplo deste facto. E passam, por isso, no século XVI, de espaços desconhecidos a espaços maravilhosos, ou melhor, passam a lugares imaginários. Espaços utópicos, segundo uma linguagem, e uma perspectiva, mais renascentista.

Para além do espaço terrestre, o espaço celeste também passa a ser olhado de nova forma. Se, até quinhentos, segundo os Pitagóricos, Platão e, depois, Cláudio Ptolomeu (c.90-c.180), o mundo supra-terrestre era um espaço finito, suportado pela esfera dos fixos, fechado e redondo, girando à volta da Terra, com a revolução cosmológica protagonizada por Nicolau Copérnico (1473-1543), apoiada e complementada por Giordano Bruno (1548-1600), desenvolvida por Galileu Galilei (1564-1642) e Johannes Kepler (1571-1630), o espaço celeste passa a ter nova

estrelas, no seu célebre *Commentarius in Somnium Scipionis*. Cf. DESCHAMPS, Henri et al. - *Oeuvres de Macrobie*. vol. III, Paris, Panckoucke Éditeur, 1847, p. 326-330.

⁵ MOREIRA, Rafael - «Arquitectura: Renascimento e Maneirismo». in PEREIRA, Paulo (dir) - *História da Arte Portuguesa*. Vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 315-320.

⁶ BUESCU, Maria Helena Carvalhão - *Gramáticos Portugueses do século XVI*. Lisboa, ICALP/MEC-SEC, 1978, p. 14-15 (col. Biblioteca Breve).

⁷ Não deixa de ser curioso que no final do século XVIII, em obras que hoje chamaríamos manuais escolares, se registe, ainda, a propósito da divisão do mundo: «P. Como se divide a terra? R. Em dous continentes, o antigo, e o novo. (...) P. Quantas partes contem o antigo continente? R. Tres, a saber; a Europa; a Asia; e a Africa, que sempr[e] foraõ conhecidas naõ inteiramente; como ellas o naõ saõ ainda hoje.» in REGO, Antonio da Silva - *Dialogo de Arithmetica*.... ANTT, Ms. Liv. 208, p. 28.

⁸ Veja-se, a propósito destas ilhas e da sua tradição textual e icónica, o interessante artigo de MORALES, Serafin - «Las Islas del Sol. Sobre el mapamundi del Beato del Burgo de Osma (1086)». in GODINHO, Helder (org.) - *A Imagem do Mundo na Idade Média. Actas do Colóquio Internacional*, Lisboa, ICALP-ME, 1992, p. 41-61.

⁹ Em Hugues de S. Victor o espaço é identificado como ilha de Gog e Magog; mas é como «terra» que surge nos textos enciclopédicos.



configuração, ou melhor, nova representação. Com efeito, a teoria heliocêntrica do primeiro autor acaba por substituir a concepção ptolomaica do mundo, que vigorara até então. A cosmologia encontrada nas obras medievais e renascentistas, e nas posteriores, varia, portanto, significativa e radicalmente. Assim, e em suma, no primeiro milénio, e metade do segundo, estamos perante o sistema cosmológico ptolomaico, ou o geocentrismo, que dará depois lugar ao sistema que conhecemos actualmente.

O objectivo deste texto é percorrer esta mudança de sistema, de perspectiva, de olhar e de imagem, pois disso se trata, através de dois tipos de texto, em particular: o enciclopedismo medieval e as utopias quinhentistas, verificando, depois, como, designadamente através do imaginário, algumas dessas imagens perdurarão ao longo do tempo.

O enciclopedismo medieval

Dê-se-lhe o nome de Imago Mundi, por nele se contemplar, como num espelho, a ordem de todo o universo¹⁰.

Para além da identificação do *corpus* textual¹¹ e de breve nota sobre a composição de algumas enciclopédias medievais, ao ponto de vista que aqui interessa, importa a imagem do mundo que os textos enciclopédicos medievais apresentam, nomeadamente quando alguns incluem iluminuras, cujo intuito didáctico é manifesto, por se tratar de imagens que ilustram o texto. Ainda que, como refere Jean-Claude Schmitt, «l'image elle-même était d'abord pensée comme un texte»¹², a intensificação da utilização da imagem, sobretudo a partir do século XIII, encontra-se intimamente ligada à disseminação de obras incluídas na literatura didáctica e moral, como também refere aquele autor.

¹⁰ AUGUSTODUNENSE, Honório - «Prólogo». in *Imagem do Mundo*. Estudo introdutório, tradução, notas e índices de Manuel Barbosa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Lisboa, 1990, 247 págs. (Tese de Mestrado em Literatura Latina), p. 100.

¹¹ Sobre este aspecto será útil a consulta de, além do artigo de Michel de Bouard, já mencionado: RIBÉMONT, Bernard - «Repères bibliographiques sur les encyclopédies médiévales de l'Occident latin (XII^e-XV^e s.)». *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*. 6 (1999), p. 99-109. [Consult. 31-12-2011]. Disponível em: <http://crm.revues.org/933>; SILVI, Christine - «Les «petites encyclopédies» du XIII^e siècle en langue vulgaire. Bibliographie sélective (1980-2000)». *Le Moyen Age*. Tome CIX (2003/2), p. 345-361. [Consult. 31-12-2011]. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2003-2-page-345.htm>; RYKE, Benoît Beyer de - «Le miroir du monde: un parcours dans l'encyclopédisme médiéval». *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*. T. 81, fasc. 4 (2003), p. 1243-1275. [Consult. 31-12-2011]. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_2003_num_81_4_4781 e MANDOSIO, Jean-Marc - «Encyclopédies en latin et encyclopédies en langue vulgaire (XIII^e-XVIII^e siècle)». in BURY, Emmanuel (ed.) - *Tous vos gens à latin. Le latin, langue savante, langue mondaine (XIV^e-XVII^e siècles)*. Genève: Droz, 2005, p. 111-136.

¹² SCHMITT, Jean-Claude - «Les images classificatrices». *Bibliothèque de l'école des chartes*. t. 147 (1989), p. 312.



A leitura atenta de alguns estudos de contextualização retém a noção de que a cultura greco-latina não esteve ausente de qualquer momento do contínuo histórico que delimita a Idade Média¹³, tendo também marcado presença fundamental na chamada Idade Moderna. Mas mais que o conteúdo, é o objectivo dos textos enciclopédicos antigos que difere do dos seus homólogos medievais: enquanto aqueles visaram servir de estudo propedêutico à filosofia, os textos enciclopédicos medievais consistiram num estudo preparatório para a teologia¹⁴.

O primeiro dos textos que, marcadamente, assume esta visão teológica do cosmos é também o texto considerado fundador do género medieval: as *Etimologias* de Santo Isidoro de Sevilha (c. 620). Sem nada deixar de fora, o autor aborda, nos três primeiros livros da obra, as artes liberais para dedicar depois outros livros à medicina, ao direito, aos escritos sagrados e à liturgia, a Deus e ao aparelho eclesiástico, inclusive às heresias, aos grupos sociais e à linguagem, aos homens e aos animais, à arquitectura e à agricultura, à guerra, aos espectáculos, à navegação e a outras técnicas.

Os livros XIII (*De mundo et partibus*) e XIV (*De terra et partibus*) são dedicados à cosmologia e à geografia. Ali se encontra um mundo composto por céu, terra e mar (aqui sem o quarto elemento, que juntará adiante, e que outros autores também consideram fazer parte do cosmos). Vejamos um excerto do primeiro capítulo do livro XIII:

El mundo está integrado por el cielo, y la terra, y los mares y cuanto en ellos hay criado por Dios. (...) En latin, los filósofos le dan el nombre de *mundus* porque está en continuo movimiento, como lo están el cielo, el sol, la luna, el aire y los mares. A sus componentes no se les ha concedido ni un momento de reposo, de manera que están en movimiento constante¹⁵.

E no capítulo quinto (*De caelo*):

Denominamos así la «esfera del cielo» porque tiene forma redonda. Lo que tiene una figura semejante recibe en griego el nombre de «esfera» debido a su forma circular, semejante a las pelotas con las que juegan los niños. Los filósofos dicen que el cielo tiene apariencia de una esfera y es convexo en todos sus puntos, igual en todas sus partes y que encierra a la tierra como una mole equilibrada en medio del cosmos. Afirman también que se mueve y que con su movimiento giran, de oriente a occidente, las estrellas, fijas en él¹⁶;

¹³ COELHO, J. Maria Latino - «A Ciência na Idade Média e as enciclopédias desse tempo». *Arquivo Pittoresco*. 7 (1864), republicado em *A Ciência na Idade Média*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988, p. 13-54; MATTOSO, José - «As enciclopédias medievais». *Prelo*. nº 4 (1984), p. 43-51; ALPALHÃO, Margarida Santos - «A tradição enciclopédica medieval». in METZ, Gossouin de - *Imagem do Mundo*. 1245. Lisboa: IEM, 2010, p. 13-22.

¹⁴ RYKE, Benoît Beyer de - *op. cit.*, p. 1247-1248.

¹⁵ SEVILHA, Santo Isidoro de - *Etimologías II*. 2.^a ed., de J. O. Reta e M. A. M. Casquero, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p. 125.

¹⁶ *Idem*, p. 131.



Retemos, portanto, a imagem de um cosmos esférico, fechado e em movimento contínuo. Ora a esfericidade e a circularidade parecem, no excerto, sobreponíveis, o que poderá ter contribuído para a imagem da terra plana.

No livro XIV, Isidoro começa por situar a Terra logo no início do primeiro capítulo:

La tierra está situada en la región central del universo, colocada a modo de centro equidistante de todas las demás partes¹⁷.

E continua no segundo capítulo:

Se denomina orbe por la redondez de su círculo, porque es semejante a una rueda; por eso, a una rueda pequeña se le da el nombre de *orbiculus*. El océano la rodea por todos los lados, limitando sus confines como en un círculo. El orbe está dividido en tres partes, una de las cuales se denomina Asia, otra Europa, y la tercera, Africa. 2. Los antiguos no dividieron de manera homogénea estas tres partes del orbe, ya que Asia, por el oriente, se extiende desde el mediodía hasta el septentrión; Europa, por su parte, desde el septentrión hasta el occidente; y Africa, en fin, desde occidente hasta el mediodía. 3. De donde se desprende con toda evidencia que una mitad del orbe la ocupan dos partes –Europa y Africa–, mientras que la otra mitad la ocupa Asia sola. Pero aquellas dos primeras partes se han dividido así porque entre ambas, y procedente del océano, se interpone el Gran Mar, que las separa. Resumiendo: si el orbe se divide en dos mitades –oriente y occidente–, en una de ellas se encontraría Asia, y en la otra, Europa y Africa¹⁸.

Seguem-se três capítulos que descrevem cada uma das partes enunciadas: Ásia (cap.^o 3), Europa (cap.^o 4) e África (cap.^o 5) – Líbia, no texto.

Esta será a imagem da Terra que encontraremos em enciclopédias, nos mapas e nos tratados geográficos durante a Idade Média. O desenho da *ækumene* é habitualmente designado por mapa em TO, isto é, um círculo redondo dividido em três partes por uma linha horizontal central e uma vertical na parte inferior, como se fora um T¹⁹. Na primeira destas partes, aquela que habitualmente encima as representações cartográficas medievais, depois do texto isidoriano, situa-se a Ásia²⁰, onde, descrito por palavras ou representado por imagens, é comumente

¹⁷ *Idem*, p. 165.

¹⁸ *Idem*, p. 165 e 167.

¹⁹ Vejam-se, a título exemplificativo, as imagens de *Mapas Antiguos del Mundo*. s.l.: Eagle Books España, 1994, p. 40 (*Etimologias*, 1472), p. 44 (Ebsterf, 1339), p. 45 (Hereford, c. 1290), p. 51 (Fr. Mauro, 1459), p. 62 (L. Brandis, 1475) e p. 63 (Hans Rüst, 1480).

²⁰ Não acontecia assim no texto ptolomaico, pois a descrição que este autor inclui no seu *Tetrabiblos* situa a Ásia da metade direita da circunferência terrestre: «Of the four quadrants of the earth, thus agreeing in number with the four triplicities, one is situated in the north-west of the entire earth, and contains Celto-galatia; or, as it is commonly called, Europe. Opposed to this quadrant lies that of the south-east, towards Eastern Æthiopia; it is called the southern part of Asia Magna. Another quadrant of the entire earth is in the north-east, about Scythia, and is called the northern part of Asia Magna. To this is opposed the quadrant of the south-west, which lies about Western Æthiopia, and is known by the general name of Libya.» in *Ptolomy's Tetrabiblos*. trad. de J. M. Asmand, Londres: Davis and Dickson, 1822, p. 63 (livro II, capítulo 3).



localizado o paraíso terrestre. Esta inscrição em mapas e textos irá desaparecer com os Descobrimentos. Eis como no-lo apresenta Isidoro de Sevilha:

El paraíso es un lugar situado en tierras orientales, cuya denominación, traducida del griego al latín, significa «jardín»; en lengua hebrea se denomina *Éden*, que en nuestro idioma quiere decir “delicias”. La combinación de ambos nombres nos da “El jardín de las delicias”. Allé, en efecto, abunda todo tipo de arboledas y de fructales, incluso el «árbol de la vida». No existe allí ni frío ni calor, sino una templanza constante. De su centro brota una fontana que riega todo el bosque, y se divide en cuatro ramales que dan lugar a cuatro ríos distintos. La entrada a este lugar se cerro después del pecado del hombre. Por doquier se encuentra rodeado de espadas llameantes, es decir, se halla ceñido de una muralla de furgo de tal magnitud, que ses llamas casi llegan al cielo. Un querubín, o sea el baluarte de los ángeles, se encuentra, llameante espada en su mano, para prohibir el paso a los espíritus malignos: las llamas alejan a los hombres, y los ángeles, a los ángeles malos, para que las puertas del paraíso estén cerradas a la carne y al espíritu que desobedeció²¹.

Sobre o paraíso terrestre muito se tem escrito. Importa salientar que o paraíso terrestre, ou o Éden, ganha contornos cartografados na Idade Média, mas advém, em boa parte, do texto bíblico do *Génese* (2, 8-17), onde se diz:

Iahweh Deus plantou um jardim em Éden, no oriente, e aí colocou o homem que modelara. Iahweh Deus fez crescer do solo toda espécie de árvores formosas de ver e boas de comer, e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal. Um rio saía de Éden para regar o jardim e de lá se dividia formando quatro braços²².

Será proveitoso lembrar que Jean Delumeau apresenta um conjunto significativo de mapas e de textos, que incluem este lugar, na sua obra *Uma história do Paraíso*: ali faz uma visita cronológica a textos que, desde o século I d. C., fazem menção de tal local²³. Quanto a enciclopedistas medievais refere Beda, o Venerável (*De Natura Rerum*, c. 730), Rábano Mauro (*De rerum naturis*, ou *De Universo*, c. 842), Honório d'Autun, ou seja, Honório Augustodunense (*Imago Mundi*, séc. XII), Gervásio de Tilbury (*Otia Imperialia*, c. 1210), o dominicano Vicente de Beauvais (*Speculum maius*, c. 1250), Bartolomeu, o Inglês (*De proprietatibus rerum*, c. 1235), Gauthier de Metz, ou seja, Gossouin de Metz (*L'Image du Monde*, 1245) e Brunetto Latini (*Li Livres dou Tresor*, ant. a 1266). Delumeau refere ainda outros autores e obras, como relatos de viagem, tratados morais e obras teológicas. Com maior ou menor detalhe, com ou sem ilustrações, as enciclopédias situam o paraíso a Oriente e, por este motivo, a região oriental ocupa o lugar cimeiro dos mapas.

²¹ SEVILHA, Santo Isidoro de - *op. cit.*, p. 167.

²² *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2003, p. 36.

²³ Ver em particular o capítulo terceiro: «O paraíso terrestre e a geografia medieval». in DELUMEAU, Jean - *Uma história do paraíso. O jardim das delícias*. Lisboa: Terramar, s/d [1994], p. 51-87. Veja-se, ainda, DEUS, Paulo Roberto S. de - «O paraíso na iconografia de mapas-múndi medievais – Ebstorf e Hereford». *História Revista*. 6/1 (jan.-jun. 2001), p. 173-203. [Consult. 31-12-2011]. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/historia/article/view/10574>



As ilhas é outro espaço a observar: as conhecidas Britania, Scotia, Sicília, Creta ou Taprobana não se estranham. Já Tule, Tánatos, ou as Hespérides, além das mencionadas acima (S. Brandão, Solstício, Gog e Magog), por vezes colocadas no círculo exterior das imagens, permitem outras expectativas ao leitor. No capítulo 6 do livro XIV (De insulis), Isidoro regista:

Las islas se denominan así (*insula*) porque están *in salo*, en el mar. Vamos a mencionar las más conocidas y de mayor extensión, de las que ya se ocuparon con atención muchos investigadores antiguos [...].

3. Tánatos es una isla del océano, en el estrecho gálico, separada de Britania por un pequeño estuario. Sus campos son ricos en trigo y su tierra es feraz. Se la denomina Tánatos por la muerte que provoca a las serpientes: no hay una sola serpiente, y adonde se lleve tierra de aquella isla al punto acaba con las serpientes que allí hubiere. 4. Thule es la última isla del océano, entre el norte y el occidente, más allá de Britania. Recibe su nombre del sol, porque en ella efectúa el sol el solsticio de verano, no existiendo día más allá de ella. A partir de allí el mar está inmóvil y helado. [...]

9. Las Gorgadas son islas del océano ubicadas frente al cabo que se denomina *Hesperion Ceras*. Las habitaron las gorgonas, que estaban dotadas de gran velocidad en la carrera y tenían el cuerpo hirsuto y áspero; de ellas tomaron su nombre las islas. Se encuentran a dos días de navegación del continente. 10. Las islas de las Hespérides se denominan así por la ciudad Hespéride que estuvo en los confines de Mauritania. Se hallan más allá de las Gorgadas, en el límite del Atlántico, hacia donde comienzan los abismos marinos. En sus jardines –según cuentan las leyendas– había un dragón que vigilaba las manzanas de oro. Se dice que allí se origina del mar un estuario tan anfractuoso por sus recortadas orillas, que quienes lo contemplan desde lejos creen ver las espirales de una serpiente²⁴.

O século XII verá surgir um número significativo de textos latinos. Um deles é a *Imago Mundi* do autor citado em epígrafe ao capítulo. Escrita em latim, no início do século XII, a obra é composta por três livros «tratando cada um, respectivamente, do espaço, do tempo e da história», como diz o seu tradutor²⁵. O primeiro livro desta enciclopédia começa com o capítulo denominado «A forma do mundo» seguido de «A criação do mundo». Só no décimo capítulo, dedicado à Índia, encontramos menção a Gog e Magog:

Dizem que entre este [mar Cáspio] e o mar foram encerrados por Alexandre Magno Gog e Magog, povos muito ferozes que se alimentam de carne humana ou de carne crua de animais²⁶.

O autor dedica o capítulo 33 às ilhas, mas algumas das que nos interessam encontram-se em outros capítulos. Assim o capítulo 29 (A Bretanha) regista:

Frente à Hispânia, para ocidente, ficam no oceano as seguintes ilhas: a Bretanha Inglesa, a Irlanda, Tánatos, cuja terra transportada para qualquer parte mata as

²⁴ SEVILHA, Santo Isidoro de - *op. cit.*, p. 193 e 195.

²⁵ BARBOSA, Manuel - «Estudo introdutório». in AUGUSTODUNENSE, Honório - *op.cit.*, p. 27.

²⁶ AUGUSTODUNENSE, Honório - *Imagem do Mundo. ed. cit.*, p. 105.



serpentes, as ilhas onde tem lugar o solstício, as trinta e três Órcades, a Escócia, Tule (cujas árvores nunca perdem as folhas e onde, há que acentuá-lo, ocorre um dia contínuo de seis meses de verão e uma noite contínua de seis meses de inverno). Para lá desta, para o norte, existe o mar congelado e o frio perpétuo²⁷.

E é no capítulo 35, dedicado à Sardenha, que voltamos a encontrar matéria de relevo para a nossa leitura:

As ilhas Górgones ficam no oceano, perto do Atlas. Habitaram aí, outrora, as Górgones. Perto delas estão as Hespérides que tomam o nome da cidade de Hespéride. Abundavam nelas as ovelhas de velo branco que tinham muita importância para serem tingidas de púrpura. Daí que se diga falsamente que elas tinham maçãs douradas, pois *malon* quer dizer «ovelha». Para além destas existiu aquela grande ilha que, como escreve Platão, foi submersa com a sua população, e que excedia a África e a Europa em grandeza, onde agora se situa o Mar Concreto²⁸.

Encontramos portanto aqui algumas diferenças relativamente ao texto isidoriano.

Mas vejamos ainda outro testemunho. Gossouin de Metz, autor francês do século XIII, na segunda parte da sua *Image du Monde* (1245), primeira enciclopédia francesa em língua neo-latina, escreve um capítulo intitulado «Des illes et de lor choses». Aí menciona várias ilhas que aqui salientamos:

Ali há uma ilha tão grande,
Tal como diz Platão,
Que foi sábio de elevado valor,
Que teve mais jardins
Que toda a Europa e África,
Mas depois foi completamente destruída,
Tal como Deus quis, que a afundou,
E ali a lançou no mar.
Existe uma outra que não podemos
Ver, quando lá queremos ir.
Mas é vista, algumas vezes,
Por isso se chama Ilha Perdida.
Esta ilha encontrou S. Brandão,
Que nela viu muitas maravilhas,
Tal como o revela a sua vida.
Quem o queira saber que a leia²⁹.

E adiante, no capítulo «Des diversiteis qui sont en Europe et Afrique»:

Na Irlanda há uma grande ilha [...]
Além destas há outra de nome Tule.

²⁷ *Idem*, p. 116.

²⁸ *Idem*, p. 120.

²⁹ METZ, Gossouin de - *Imagem do Mundo*. 1245. edição, apresentação e tradução de M. S. Alpalhão, Lisboa: IEM, 2010, p. 217.



As árvores que existem nesta ilha
Mantêm as folhas sempre verdes
De Verão e de Inverno.
Naquela parte só há um dia no ano,
A noite dura meio ano:
Seis meses inteiros sempre escura.
Depois vem o dia que dura seis meses³⁰.

Também em língua francesa, *Li Livres dou Tresors*, de que se falou antes, apresenta um conjunto de ilhas, desta feita integradas na descrição da *ækumene*. É no capítulo 121, significativamente intitulado «Ci commence mapamunde», que o autor demarca as três partes habitadas, começando pela Ásia «ki est la premiere et la grignor»³¹. Aí regista:

Par enki se torne la mer de Scite et de Caspe en occheaine, et au commencement sont les tres grans nois et parfondes. Après i est la grant deserte. Après i sont Antropofagi, une gent mout aspres et mout fieres³².

Descrevendo a Europa, regista:

Après cest terre [França] comence li país d'Espaigne, ki dure [...] jusc'a la mer occheaine [...]. 23. Iki est la fins de la terre, selonc ce que les ancienes gens proverent; et meismement le tesmoignent li tertre de Calpe et de Almina (ou Ercules ficha ses colombes quant il venchi tote la terre), ou leu ou la nostre mer ist de la mer occheaines, et s'en vient parmi ces .ii. mons (ou sont les illes Gades et les colombes Ercules) [...]. 26 Ces et maintes autres terres et illes sont outre Bretaigne et outre la mer de Norvee; mais l'ille de Tille est la derraine, ki est si durement el parfонт de septentrion que en esté quant le soleil entre le signal de cancre, as tres grans jors, la nuis i est si tres petite k'ele samble autresi come nient; et en yver quant le soleil entre en Capricorne a la tres grant nuit, li jors i est si tres petit k'il n'a nule espasse entre la levee et la couchee dou soleil. Et outre Tilen est la mer congelee et tenans³³.

Outros textos enciclopédicos, como *Le Livre de Sydrac*, diálogo do século XIII, também em francês, entre o filósofo e o rei Boctus, embora apresente o mundo de acordo com a imagem tripartida dos mapas em TO, não contém menções relevantes para a leitura em curso. O mesmo acontece com *Placides et Timéo*, um texto do final do século em análise. O diálogo entre mestre e aprendiz, ao sabor platónico, aborda Deus, a criação, o homem, a reprodução humana, a meteorologia e a história. Embora retomem ambos algumas imagens já encontradas não incluem menções a registar nesta análise.

³⁰ *Idem*, p. 221.

³¹ LATINI, Brunetto - *Li Livres du Tresor*. ed. de Francis J. Carmody, Berkeley: University of California Press, 1948, p. 109.

³² *Idem*, p. 112.

³³ *Idem*, p. 118-119.



Importa aqui mencionar que os mapas medievais reproduzem a imagem do mundo que se acaba de mencionar³⁴. Refira-se, além dos mapas de Hereford (c. 1290) e Ebstorf (1339), um mapa concebido em 1459, que continua esta visão. Refiro-me ao mapa-mundo de Fra Mauro, cartógrafo veneziano que terá trabalhado para D. Afonso V³⁵.

Os espaços reais e imaginários convivem harmoniosamente, alimentados por fontes antigas ou por mitos. A tentativa de descrever e circunscrever o espaço, aliada à etimologia e à simbólica, frequentes no pensamento medieval, permitem equacionar a hipótese de que o homem medieval³⁶ vê um mundo modelado e moldado pela teologia católica, bastante diferente daquele que hoje conhecemos, que uns terão sentido aconchegante, protector e promissor, mas que outros terão sentido inóspito e ameaçador.

A par de uma geografia que se queria precisa, ou tão precisa quanto as *auctoritates* o permitiam, encontram-se espaços que o imaginário da época coloca no mapa, mas que as descobertas marítimas acabarão por retirar dos documentos. Será longo este percurso, pois tanto algumas ilhas mencionadas como o paraíso terrestre persistirão ainda em documentos do século XVI. Não obstante, pode considerar-se hoje que esta exclusão do espaço maravilhoso, do pergaminho, do papel ou da tela, foi acompanhada pela inclusão (nos mesmos suportes) do espaço utópico. Não há, na essência, uma mudança de atitude, ousar dizer, mas há uma mudança de ponto de vista, uma mudança de sistema. Do espaço que se acredita existir, passa-se para o espaço que se sabe não existir no mundo sensível, mas que se deseja e que existe no espaço cerebral (além da existência no suporte físico que o veicula).

É assim que, por um lado, usando novas técnicas e observações e, por outro, recuperando alguns mitos, o século XVI inicia um percurso que veio a permitir falar-se hoje, por um lado, em cartografia digital e, por outro, em mapas literários ou em ilhas imaginárias: sabe-se que é possível ver, com pouco desfasamento temporal e com enorme grau de precisão, boa parte da superfície terrestre; sabe-se ainda que alguns espaços não têm existência no mundo sensível e material, mas desenham-se e escrevem-se para melhor dar forma ao mundo que se imagina. É de uma nova imagem do mundo que em seguida se fala. É a origem deste ponto de vista que se apresenta em seguida.

³⁴ Será proveitoso ler o informado artigo de LECOQ, Danielle - «L'Image de la terre à travers les mappemondes des XII^e et XIII^e siècles». in RIBÉMONT, Bernard (dir.), *Terres Médiévales*. s.l. [Paris]: Editions Klincksieck, 1993, p. 203-236.

³⁵ Não se insere aqui qualquer imagem pois qualquer destes mapas é facilmente consultável em variadíssimas páginas existentes em linha.

³⁶ Veja-se, para diferentes aproximações ao olhar medieval, LE GOFF, Jacques (dir.) - *L'homme médiéval*. Paris: Éditions du Seuil, 1989 (col. Points Histoire).



As utopias quinhentistas

Embora o termo utopia seja cunhado no século XVI, as utopias quinhentistas são, em graus variados, tributárias da obra de Platão (428/7-348/7 a.C.). Pode considerar-se que o paraíso terrestre foi a grande utopia medieval. As utopias de quinhentos não deixarão, no entanto, de se constituir em mote, glosado até aos nossos dias, dando inclusive lugar às contra-utopias, ou distopias, do passado século XX, com Ievgueni Zamiatine, Aldous Huxley e George Orwell³⁷.

Apesar de a obra de maturidade de Platão, *A República*, ser considerada como uma utopia etiológica, é *Timeu*, obra continuada por *Crítias*, que é apontada como a sua obra capital deste ponto de vista. Aqui se encontra aquela que é, efectivamente, a primeira utopia no sentido que Thomas More atribuirá ao vocábulo, um *não-lugar*: a Atlântida. E o tributo das utopias do século XVI, e de várias do século XVII, ao passado não se circunscreve ao conteúdo: a forma adoptada pelos autores do século em análise é também o diálogo. Não exactamente um diálogo filosófico, como o antigo, mas mais um diálogo didáctico e, por vezes, assumidamente demonstrativo.

Inspirada pela utopia de Platão, vamos encontrar, no século XVI, a conhecida obra de Thomas More (1478-1535): *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia*, (Lovaina, 1516). Apresentada como «relato», em carta dirigida a Pedro Egídio, editor, ali diz o autor sobre o texto: «se fosse necessário inventar o que vem a seguir, ou dar-lhe uma forma, um homem, mesmo inteligente, mesmo instruído, teria necessidade de tempo e estudo»³⁸. Remete-nos More, desta forma, desde logo, para uma constante da literatura quinhentista: a do autor factício. Vários são os géneros que o cultivaram (veja-se o caso dos livros de cavalarias, por exemplo). Na realidade, a descrição da ilha de Utopia é feita por Rafael Hitlodeu, português que viajara pelo mundo, em casa de Thomas More, que se encontra de visita a Antuérpia, na presença de Pedro Gilles (ou Egídio). Aquela descrição nasce entre vários relatos que More ouviu do navegador português e os quais remete para outro «livro» e «outra obra»³⁹. Para caucionar a defesa que faz da sociedade utópica, afirma o narrador:

A simples imaginação não concebe de modo nenhum uma tal república, ou só forma dela uma ideia falsa. Se tivésseis estado na Utopia, se tivésseis observado as suas instituições e os seus costumes, como eu ali passei cinco anos da minha vida, e só pude decidir-me a sair de lá para revelar esse novo mundo ao antigo, confessaríeis que em nenhuma outra parte existe sociedade perfeitamente organizada⁴⁰.

³⁷ ZAMIATINE, Ievgueni - *Nous Autres*. Paris: Gallimard, 1971; HUXLEY, Aldous - *Admirável Mundo Novo*. Lisboa: Livros do Brasil, 2007; ORWELL, George - *1984*. Lisboa: Antígona, 2007. A obra do autor russo (1884-1937) foi escrita em 1920, mas publicada em 1924, em inglês; Huxley (1894-1963) publicou pela primeira vez a obra, inglesa, em 1932; Orwell, pseudónimo de Eric Blair (1903-1950), publica a primeira edição inglesa em 1949.

³⁸ MORE, Tomás - *A Utopia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1985, s. p. [8].

³⁹ *Idem*, p. 30.

⁴⁰ *Idem*, p. 72.



Fundador de um género que alia viagem imaginária e viagem de descoberta, misto de crítica e ironia social, More analisa os males da Europa, as ideologias, *desenhando* o estado ideal. Veja-se esse espaço físico, que detalha no livro dois da obra:

A ilha da Utopia tem dois mil passos na sua maior largura, ficando esta situada na parte média da ilha. Essa largura diminui gradual e simetricamente do centro para as duas extremidades, de maneira que toda a ilha forma como que um semicírculo de quinhentas milhas de circunferência e apresenta a forma de um crescente cujas pontas estão afastadas cerca de onze mil.

O mar enche toda essa imensa reentrância; as terras adjacentes que se desenvolvem em anfiteatro quebram o furor dos ventos, mantendo o mar sempre calmo e dando àquela grande massa de água a aparência de um lago tranquilo. A parte côncava da ilha constitui como que um único e vasto porto acessível por todos os lados à navegação [...].

Na parte oposta da ilha, encontram-se portos frequentes, e a arte e a natureza tornaram-na de tal modo inacessível, que um punhado de homens poderia impedir o desembarque do maior exército.

A acreditar em velhas tradições, aliás plenamente confirmadas pela configuração do território, nem sempre a Utopia foi uma ilha. Chamava-se outrora Abraxa e estava ligada ao continente; Utopos apoderou-se dela e deu-lhe o seu nome [...].

A ilha da Utopia contém cinquenta e quatro cidades amplas e magníficas. A língua, as instituições e as leis são perfeitamente idênticas em todas. As cinquenta e quatro cidades acham-se construídas segundo o mesmo plano e possuem os mesmos estabelecimentos, os mesmos edifícios públicos, modificados segundo as exigências da situação. A mais curta distância entre essas cidades é de vinte e quatro milhas, e a mais longa percorre-se num dia, a pé [...].

Quem conhece uma cidade conhece-as todas, porque todas são, como já disse, exactamente semelhantes, tanto quanto o permite a natureza e configuração do solo. Poderia, portanto, descrever-vos indiferentemente uma qualquer, mas escolherei de preferência a, cidade de Amaurota porque é a sede do governo e do senado, o que lhe confere proeminência sobre as outras todas. Além disso é essa a que melhor conheço, visto que habitei nela cinco anos seguidos.

Amaurota está edificada numa suave colina e tem a forma quase quadrangular. Começa pouco acima do cume da colina e prolonga-se por cerca de dois mil passos nas margens do Rio Anidro, aumentando à medida que se costeia o rio.

A nascente do Anidro é pouco abundante; situa-se oitenta milhas acima de Amaurota. Esta fraca corrente vai engrossando com alguns pequenos rios, entre os quais dois de tamanho médio. Ao chegar em frente de Amaurota, o Anidro mede quinhentos passos de largura e a partir daí vai alargando sempre, e desagua no oceano depois de um percurso de sessenta milhas⁴¹.

Depois da descrição das cidades, encontram-se capítulos dedicados aos magistrados, às artes e ofícios, às «relações mútuas entre cidadãos», às viagens,

⁴¹ *Idem*, p. 75-81.



aos escravos, à guerra e às religiões, num *desenho* completo da cidade e da sociedade ideais.

Trata-se, como se depreende dos assuntos, de uma imagem do mundo, ainda que este mundo se situe num não-lugar (u-topos), ou talvez por isso mesmo, pois, como escreve Paul Ricoeur, «si l'idéologie preserve et conserve la réalité, l'utopie la met essentiellement en question»⁴². Amaurota, um não-espaco, permite questionar o espaco real, a própria sociedade e o próprio poder, apontando uma demanda de valores universais.

Ainda no século em apreço, Francesco Patrizi (1529-1597), em *La Città felice* (Veneza, 1553), obra de estrutura bem diversa da anterior, não deixa de salientar também o lugar ideal para a construção da cidade:

Ed acciocché tutta la città possa havere questa commodità, sia in parte edificata sopra colle rilevato, perché sia più esposto all'aure, ed, per non aspettare nel medesimo luogo il freddo della vernata che in tai luoghi suole essere più fiero, sia ancora in parte posta nel piano, dove la freddura non può avere così gran forza; ed uno cotal sito non solamente serve alla detta commodità, ma e alla vaghezza della veduta, e alla fortezza ancora della città; e per questo si loda a' tempi nostri Verona ed a' passati Atene⁴³.

Socorrendo-se de uma estrutura diferente, também Anton Francesco Doni (1513-1574) publica o diálogo *Mondo savio e pazzo* (1552), no qual um Sábio conta um sonho a um Louco, sonho esse em que visita um país extraordinário. Na realidade, o sumário da obra refere que ambos «formano vn Nuouo Mondo, fabrica, habito, legge, gouerno, et vita»⁴⁴. Este espaco começa por uma cidade que tem origem no desenho de um círculo e de uma igreja no centro⁴⁵. O acto de desenhar aparecerá a acompanhar o texto, no fólho 94. A tradução francesa da obra de Doni, *Les mondes célestes*, de Gabriel Chappuis (Lyon, 1578) apresenta mesmo um desenho com uma cidade redonda.

Poder-se-iam, ainda referir outros três textos⁴⁶ até chegar a Ludovico Agostino e *La Repubblica Immaginaria* (Turim, L. Firpo, 1580). A Itália foi particularmente prolixa no que à utopia diz respeito, embora França e Espanha também tenham alguns representantes do género.

O acto de desenhar, de construir, não é alheio aos aspectos do fundador ou do arquitecto e sublinha aquilo que Jean-Jacques Wunenburger considera ser a utopia

⁴² RICOEUR, Paul - «L'idéologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social». *Autres Temps. Les cahiers du Christianisme Social*. 2 (1984), p. 61.

⁴³ PATRITIO, Francesco - *La Città felice*.... Veneza: G. Griffio, 1553, s. p. [7-8].

⁴⁴ DONI, A. F - *I Mondi del Doni*. Veneza: Francesco Marcoline, 1552, s.p. [255].

⁴⁵ PIEJUS, Marie-Françoise - «Torner rond et filer droit: l'urbanisme utopique d'Anton Francesco Doni (1552-1553)». in COVO, J. (ed.) - *Historia, Espacio, Imaginario*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, p. 108.

⁴⁶ ROSEO, Mambrino - *Elogio dei Garamanti*. 1543; FOGLIETTA, Uberto - *Della repubblica di Genova*. 1559 e BUONAMICO, Matteo - *La isola di Narsida*. 1572.



enquanto gênero, porquanto «il se développe sur le mode descriptif, dessinant des maquettes, enumerant des mœurs et des lois»⁴⁷.

Enquanto na Literatura surgem os textos utópicos, a Cartografia procura desenhar com exactidão o *globus terrarum* através das Descobertas. Vão desaparecendo dos mapas os espaços maravilhosos, mas não deixa de ser significativo que Cristóvão Colombo, na sua terceira viagem (1498), ainda mencione o paraíso terrestre:

Yo no tomo quel paraíso terrenal sea en forma de montaña áspera como el escribir dello nos amuestra, salvo quel sea en el colmo allí donde dije la figura del pezón de la pera, y que poco a poco andando hacia allí desde muy lejos se va subiendo á él; y creo que nadie no podría llegar al colmo como yo dije, y creo que pueda salir de allí esa agua, bien que sea lejos y venga á parar allí donde yo vengo, y faga este lago. Grandes indicios son estos del paraíso terrenal, porque sitio es conforme á la opinión de estos santos é sanos teólogos, y asimismo las señales son muy conformes, que yo jamás leí ni oí que tanta cantidad de agua dulce fuese así adentro é vecina con la salada; y en ello ayuda asimismo a la suavíssima temperancia, y se de allí del paraíso no sale, parece aun mayor maravilla (...).

Torno á mi propósito de la tierra de Gracia y rio y lago que allí fallé, atan grande que mas se le puede llamar mar que lago, porque *lago* es lugar de agua, y en seyendo grande se dice *mar*, como se dijo á la mar de Galilea y al mar Muerto, y digo que sino procede del Paraíso terrenal que viene este rio y procede de tierra infinita, pues al Austro, de la cual fasta agora no se ha habido noticia, mas yo muy asentado tengo en el anima que allí donde dije es el Paraíso terrenal y descanso sobre las razones y autoridades sobreescritas⁴⁸.

Aparecem, por outro lado, os primeiros mapas com o Novo Mundo. Alguns destes mapas e portulanos foram entretanto (re)descobertos e têm sido objecto de estudo, intensificado no final do século XX. De entre muitos que poderíamos mencionar, registemos os seguintes:

a) *Mapa de Juan de la Cosa*, 1500, (1460-1510), o primeiro a registar a costa americana;

b) *Planisfério de Cantino*, 1502, cuja redescoberta (em 1859), em Modena, Itália, constitui uma verdadeira odisseia;

c) *Mapa de Piri Reis*, 1513, (Hadji Muhammad 1470?-1556), cujo *Livro do Mar* (1521) inclui um mapa-mundo.

Começam também a surgir obras que pretendem compilar a informação sobre o «novo mundo», geralmente não já como mapas, mas como atlas. Salientemos dois:

⁴⁷ WUNENBURGER, J.-J. - «Regard et transparence: utopie et philosophie». *Quaderni*. 40 (hiver 1999-2000), p. 145.

⁴⁸ COLOMBO, C. - «Tercer viaje de Cristobal Colon» in NAVARRETE, Martin F. (Coord.) - *Coleccion de los Viajes y Descubrimientos que hicieron por mar los españoles. Viajes de Colon: Almirantazgo de Castilla*. Madrid: Imprenta Nacional, 1858, p. 408, 410.



I) *Atlas Universal* (1565), de Diogo Homem (1521?-1576), cuja obra configura o *desenho* da Terra, quase como o conhecemos hoje.

II) *Atlas Universal* (1571), de Fernão Vaz Dourado (1520?-1580?), conjunto de 17 cartas⁴⁹.

E se o início do século XVI vê surgir, a par dos diários de viagem, um conjunto de textos apelidados livros de marinharia, guias náuticos, ou roteiros, que revelam uma «outra» imagem do mundo, o final do século XVI conta com obras de referência que concretizam e compilam muita da informação recolhida. Duas obras podem ser vistas como uma enciclopédia geográfica, mesmo não o sendo:

i) *Theatrum Orbis Terrarum*, de Abraham Ortelius, Antuérpia, 1570; e

ii) *Civitates Orbis Terrarum*, 6 vols., de Georg Braun e Franz Hogenberg, Colónia, 1572-1617.

É no contexto destes novos olhares que, em Quinhentos, perante incertezas e inseguranças, descobertas e confirmações, e apesar da Igreja Romana e da sua Inquisição, se opera uma mudança olhar, de imagem e de sistema. As Descobertas não se resumem à Geografia. A Cosmografia, a Medicina encetam percursos de autonomização que concorrem para que o Homem, o humanista, passe a inscrever o espaço também numa «outra» dimensão. O que não tem existência no mundo concreto não tem que deixar de existir (e a Igreja Católica assenta muita da sua prática neste pressuposto); o que não tem existência no mundo concreto pode passar a enformar o mundo imaginário, mas não necessariamente religioso. O mar (o Atlântico primeiro, o Índico e o Pacífico depois) deixa de representar o abismo e de ser habitado por monstros, para passar a representar uma via: uma via para outra terra, para a fortuna, para a diferença, para a utopia. Não raro em forma de diálogo (género muito cultivado em quinhentos), à moda de Platão, as utopias permitem ao Homem manter a possibilidade de espaços ordenados, geográfica e, principalmente, social e culturalmente. Este será, porventura, um factor de estabilidade num mundo em mutação.

Enquanto se cartografava o espaço terrestre, o olhar dedicado ao céu também muda e o lugar da Terra no cosmos vai alterar-se. Como já referido, a revolução cosmológica foi protagonizada por Nicolau Copérnico (1473-1543)⁵⁰, apoiada e complementada por Giordano Bruno (1548-1600)⁵¹, desenvolvida por Galileu Galilei

⁴⁹ Veja-se nota 34.

⁵⁰ COPÉRNICO, N. - *De Revolutionibus Orbium Coelestium*. Nuremberga: Officina Henricpetrina, 1543.

⁵¹ BRUNO, Giordano - *De l'infinito vniuerso et Mondi*. Veneza, 1584. Cf. *Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos*. Trad. port. de A. Montenegro, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984 (3.ª ed.).



(1564-1642)⁵² e Johannes Kepler (1571-1630)⁵³. A teoria heliocêntrica do primeiro autor acaba por substituir a concepção ptolomaica do mundo, que vigorara como certa ao longo de mais de mil e quinhentos anos.

A criação da utopia, enquanto género, representa ainda o início de uma longa caminhada que culminará, quase dois séculos depois, após a Revolução Francesa, com a «Déclaration des droits de l'homme et du citoyen», decretada pela Assembleia Nacional Francesa (sessões de 20 a 26 de Agosto de 1789) e aceite pelo Rei⁵⁴. Não obstante, as utopias continuam a existir muito para além do século das Luzes.

Outras reescritas da imagem do mundo

A imagem do mundo que o contínuo histórico nos legou – tanto da Idade Média como do século XVI e de outras épocas mais recentes – não nos chegou apenas através de textos enciclopédicos ou utópicos. Encontram-se outros testemunhos que justificam uma referência em separado.

Os relatos de viagens medievais dão-nos, também, uma imagem do mundo, primeiro em latim — como é o caso dos textos latinos *Egéria*, *Navigatio Brandani* de Benedeit ou a *Narração de Trezenzónio sobre a grande ilha do solstício* —, depois em línguas românicas — nas quais encontramos não apenas o conhecido *Livro de Marco Polo*, mas também *El Libro del conocimiento de todos los reinos*, o *Livro das Maravilhas do Mundo*, de Jehan de Mandeville, ou ainda, o *Livro de Arautos*⁵⁵, pois importa ao nosso propósito, neste capítulo, qualquer documento que apresente uma imagem do mundo.

Retomando a visita aos textos, devemos mencionar desde já, sublinhando não se tratar de uma enciclopédia, a *Descriptio Mappe Mundi*, de Hugues de S. Victor (m. 1141), verdadeiro pedagogo agostiniano, nomeadamente pela quantidade de obras suas, didácticas, que chegaram até nós, das quais se destaca *L'Art de Lire. Didascalion*. A *Descriptio* corresponde a um texto do século XII que descreve um mapa do século V ou VI e que terá sido produzido, e usado, com intuito didáctico. O objectivo do pedagogo encontra-se inscrito no prólogo:

⁵² GALILEI, Galileu - *Sidereus Nuncius*. Veneza: Thomam Baglionum, 1610. Cf. *Sidereus Nuncius: o mensageiro das estrelas*, trad. port. de H. Leitão, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

⁵³ KEPLER, J. - *Astronomia Nova*. Heidelberg, 1609; *Harmonices Mundi*. Linz, 1615 e *Epitome Astronomiae Copernicanae*. Frankfurt, 1617-1621, 3 vols..

⁵⁴ BNF, *Utopia. Exposição*. s.n.t. [Consult. 5-8-2011] Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/utopie/enimages/portugais/salle3/index.htm>

⁵⁵ Sobre as vertentes pertinentes deste texto, neste contexto, veja o interessante artigo de GODINHO, Helder - «La description de l'Europe dans le *Livro de Arautos*». in RIBÉMONT, Bernard (dir.) - *Terres Médiévales*. s.l. [Paris]: Editions Klincksieck, 1993, p. 119-128.



Sapientes uiri, tam seculari quam ecclesiastica litteratura edocti, in tabula uel pelle solent orbem terrarum depingere (...). Nos autem non depingere, sed describere mappam mundi proponimus in hoc opera, id est non res nec rerum imagines, sed potius significationes⁵⁶.

O sumário de capítulos é também eloquente sobre o olhar do autor:

- Incipiunt capitula in mappa mundi.
- I. De .xii. uentis.
 - II. De insulis oceani maris.
 - III. De insulis Tyrreni maris.
 - IV. De insulis Adriatici maris.
 - V. De ciuitatibus maiorum insularum.
 - VI. De insulis Rubri maris.
 - VII. De fluminibus Asye.
 - VIII. De montibus Asie.
 - IX. De regionibus et gentibus Asye ad austrum.
 - X. De prouinciis et ciuitatibus Asie ad aquilonem.
 - XI. De prouinciis Asie minoris.
 - XII. De prouinciis et ciuitatibus Asie maioris ad septentrionem.
 - XIII. De nominibus et diuersitatibus maris.
 - XIV. De parte mundi que dicitur Africa.
 - XV. De monstris Ethiopie.
 - XVI. De regionibus Egypti.
 - XVII. De Libia et gentibus illius partis.
 - XVIII. De Africa secus Hispaniam sita.
 - XIX. De Europa que est tertia pars orbis.
 - XX. De prouinciis et ciuitatibus Italie et Grece.
 - XXI. De cisalpina parte Europe.
 - XXII. De Gallicanis prouinciis et ciuitatibus.
 - XXIII. De Hispanie prouinciis.
 - XXIV. Item situs Italie.
 - XXV. Item situs Gallie.
 - XXVI. De situ maioris Britannie.
 - XXVII. De situ Hibernie.
 - XXVIII. De situ quarumdam insularum.⁵⁷

Salientamos, aqui, os verbos *depingere* (pintar) e *describere* (descrever), porquanto recobrem, na intenção do autor, duas realidades distintas: a imagem por oposição ao verbo; a coisa por oposição ao significado. Além do que, repetindo a imagem do mundo medieval que vimos apresentando, os capítulos mencionam, em particular, os espaços por excelência da utopia: ilhas e montanhas.

⁵⁶ Os homens sábios, ensinados tanto pela literatura secular quanto eclesiástica, costumam pintar o orbe terrestre em madeira ou pele (...). Por outro lado propomo-nos não pintar, mas descrever o mapa do mundo nesta obra, isto é, não coisas nem imagens de coisas, mas antes significados. in DALCHÉ, Patrick Gautier (ed.), *La «Descriptio Mappe Mundi» de Hugues de Saint-Victor*. Paris, Études Augustiniennes, 1988, p. 133. Tradução nossa.

⁵⁷ *Idem*, p. 133-134.



Livros de Marinharia⁵⁸, guias náuticos, roteiros, diários, ou mapas e portulanos, principalmente do início do século XVI, revelam uma «outra» imagem do mundo. Imagem outra e bastante diferente daquela que se encontra nos textos enciclopédicos medievais. Trata-se, nestes textos e imagens, não já de recolher informação junto de autores antigos, mas de recolher resultados da actividade de cartógrafos, pilotos, marinheiros, mercadores, viajantes, etc., que registam a sua prática diária e a experiência decorrente da sua vivência. Estamos, portanto, perante o registo de um saber resultante da experiência e da observação.

Outras obras retomarão outras imagens do mundo, desde o corte cronológico privilegiado acima até ao presente. Pretendo aqui destacar apenas três exemplos marcantes que, no campo da ficção literária, ao longo de tempos mais recentes, nos revelam cartografias imaginárias, ou mundos utópicos, como é o caso de *L'Autre Monde*, de Cyrano de Bergerac (1619-1655), obra em duas partes (*Les Etats et Empires de la Lune / Les Etats et Empires du Soleil*) em que o narrador, numa viagem à Lua, encontra o paraíso terrestre; *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift (1667-1745) onde entre reinos de gigantes e anões, o narrador conhece também uma ilha voadora e *Voyage au centre de la Terre* e *De la Terre à la Lune* de Jules Verne (1828-1905)⁵⁹.

Conhecido o globo terrestre, por entre relatos, desenhos e ficções, com o passar do tempo, o sujeito de cada enunciado, textual ou icónico, tende, segundo as obras mencionadas antes, a abandonar a superfície terrestre e a buscar o espaço antes reservado às estrelas e aos deuses ou a Deus. E esta mudança de ponto de observação, ainda que primeiramente imaginária e ficcionada, levou a que o Homem pudesse passar à descoberta do espaço celeste, sobre o qual obteve, entretanto, mediante novos meios, novas informações. À Geografia restam, agora, múltiplos meios de medir e apresentar cientificamente a superfície terrestre. A Literatura, a par de outras artes, ganhou todo o espaço (terrestre e celeste) e todo o tempo (presente, passado ou futuro) além de uma outra dimensão que não implica esses vectores, mas tão só o Imaginário, no qual se incluem as utopias.

Podemos, portanto, para terminar, convocar vários exemplos textuais contemporâneos⁶⁰. Fiquemo-nos por dois. O primeiro, a obra de James Cowan, *A Mapmaker's Dream. The meditations of Fra Mauro, Cartographer to the court of*

⁵⁸ Ver, por exemplo, o *Livro de Marinharia* atribuído a João LISBOA (c. 1560), in *Registos do Céu. Astronomia em Manuscritos da Torre do Tombo*. DVD da Exposição, Lisboa: Triplinfinito, 2009 ou ALBUQUERQUE, Luís de - «Livro de Marinharia de Pedro Vaz Fragoso». in *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Ciências*, tomo XX (1977), p. 265-300. Nas duas primeiras páginas do estudo introdutório, Albuquerque distingue os quatro tipos de texto mencionados: guia náutico, roteiro, diário e livro de marinharia, indicando que este inclui dados dos três anteriores.

⁵⁹ Um conjunto significativo de textos de natureza semelhante pode encontrar-se no volume SAMOTRACE, L. de et al. - , *Voyages aux Pays de Nulle Part*. Paris: Robert Laffont, 1990.

⁶⁰ Poderia referir muitas outras, que contribuem para uma imagem contemporânea do mundo antigo, medieval ou moderno, como, por exemplo, D'ORMESSON, Jean - *A Criação do Mundo*. Lisboa: Quetzal, 2007 [2006]; VINDT, Gérard - *Le Planisphère d'Alberto Cantino*. Lisbonne 1502. Paris: Éditions Autrement, 1998; CANAIS, Pedro - *A Lenda de Martim Regos*. Lisboa: Oficina do Livro, 2004.



Venice (de 1996)⁶¹. Não se trata, desta feita, de descrever um mapa, mas de revelar o método da sua construção, através de uma ficção. Vejamos um excerto:

Para traçar um mapa exacto do mundo, devo aprender a olhar o problema de outra perspectiva. Em vez de tentar definir cada continente de uma forma que fixe a realidade e em que todos concordem com a minha interpretação, preciso de ser mais cauteloso nas minhas asserções [...].

Talvez me tenha precipitado em achar que o problema da informação deriva do que encontramos através dos nossos sentidos. Contribuí, inadvertidamente, para a criação da minha própria ilusão. Acreditava que os pensamentos e as impressões de todos os meus visitantes eram provenientes da observação de uma realidade, sempre palpável, quando na verdade os seus comentários tinham, obviamente, passado pelo filtro da sua própria sensibilidade.

Acredito realmente que o meu mapa é uma distorção. Todas as representações de terras e oceanos são apenas a manifestação do que captei das percepções dos meus visitantes. *Agora percebo que o mundo só é real no modo como cada um imprime nele a sua própria sensibilidade. Mais importante ainda, esta sensibilidade resulta da crença de que o mundo é um todo mensurável, em vez de uma coisa que se estende para além do tempo e do espaço*⁶².

Atentemos, neste caso, nas expressões «mapa exacto do mundo» e «o meu mapa é uma distorção», visto que a primeira fixa «a realidade», aponta para o que é observado, e a segunda reflecte o olhar de cada um, num dado momento e num dado espaço. Por isto, consideramos como chave de leitura da obra as duas frases em itálico. É o que nos diz também, de outro modo, Gilles Tiberghien: «imaginer, c'est déplier le possible à partir du réel»⁶³. A obra onde o escreve é, de resto, uma leitura magistral da actividade cartográfica ao longo dos tempos e mostra como as artes se tornam palco principal da imagem do mundo que escapa à Geografia, podendo a própria Cartografia tornar-se objecto de uma dada imagem do mundo, não representável, mas sensível. Assim se compreende que, a partir de uma música de K. Weill, Roger Fernay tenha podido (d)escrever essa terra «où l'on quitte tous les soucis»: Youkali. É ainda uma imagem do mundo desta natureza que Michel Houellebecq explora na sua obra *La carte et le territoire*, designadamente quando as fotografias de mapas Michelin feitas pelo protagonista da sua narrativa, Jed Martin, são expostas num evento intitulado «LA CARTE EST PLUS INTÉRESSANTE QUE LE TERRITOIRE»⁶⁴. Reencontramos, portanto, uma dicotomia introduzida por Hugues de S. Vitor: a coisa e a sua imagem.

Conclusão

O percurso aqui realizado procura motivos e tenta explicar como o espaço e o tempo são questionados, percebidos ou *distorcidos* de acordo com o olhar de um

⁶¹ Cujá tradução portuguesa é: *O Sonho do Cartógrafo. Meditações de Fra Mauro na Corte de Veneza do Século XVI*. Lisboa: Rocco-Temas e Debates, 2000.

⁶² COWAN, James, *op. cit.*, p. 145-146. Itálico nosso.

⁶³ TIBERGHIE, Gilles A. - *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris: Bayard, 2007, p. 131.

⁶⁴ HOULLEBEQUE, Michel, *La carte et le territoire*. Paris: Éd. J'ai Lu, 2012 [2010], p. 80.



leitor, de um autor, de um artista. A passagem do sistema geocêntrico ao heliocêntrico implicou, seguramente, muitas inquietações para o Homem, mas não se deu sem que este quisesse testar os escritos que conhecia ou sem que o que via o levasse a interrogar o mundo sensível que o rodeava, mesmo quando imerso em lendas e mitos que veio a verificar não existirem, ou melhor, veio a verificar serem classificáveis de outro modo. Mas foi esse mesmo Homem que necessitou de inscrever na sua existência a utopia e, depois, ao ver o seu reflexo - «como num espelho», como escreveu H. Augustodunense - de procurar que essa outra dimensão lhe devolvesse um significado, um sentido, uma via. As categorias em análise (tempo, espaço) são das mais complexas na apreensão daquilo que comumente se chama «realidade». Ora, a realidade, sabemos-lo hoje, é sempre mediatizada pelo saber e pelo ser de quem com ela interage. E o Imaginário tem uma função determinante, se não vital, na abordagem humana do real⁶⁵, pelas possibilidades que encerra.

⁶⁵ Apesar da extensa bibliografia sobre o assunto, poderá ser proveitosa a leitura de ROBERT, Jean-Dominique - «Ambiguïté du concept de "réel"». *Laval théologique et philosophique*. 40, 1 (fév. 1984), p. 71-89 e de ROSSET, Clément - *L'École du réel*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.



SIGNIFICÂNCIA E FELICIDADE. SISTEMA SIGNIFICATIVO

Sérgio Prazeres

Universidade Nova de Lisboa - CEIL

Resumo

Este artigo aborda a temática da significância e da felicidade das populações, demonstrando como se podem medir os conceitos e indicadores inerentes, com base nas vivências e no imaginário de cada indivíduo, apresentando um modelo concetual para um sistema significativo, que permite, com base numa análise multicritério, representar espacialmente determinados padrões de comportamento das populações, podendo ser uma ferramenta útil aos sistemas de apoio à decisão, como por exemplo, no planeamento das cidades.

Palavras-chave: Significância, Felicidade, Multicritério.

Abstract

This article analyzes the issues of significance and happiness of the people, showing how one can measure the inherent concepts and indicators, based on the experiences and imagination of each individual, with a Conceptual Model for a meaningful system that allows, on the basis multicriteria analysis, spatially represent certain behavior patterns of populations and may be a useful tool for decision support systems, such as the planning of cities.

Key-words: Significance, Happiness, Multicriteria.

Propósito

O que nos move? O que nos faz parar? Respondendo a estas questões *agora*, será que a resposta é igual ao que responderia há alguns anos? Provavelmente não responderia o mesmo. Então o que mudou? Passou a ver mundo de outra forma? A imagem que tinha de uma determinada situação mudou? O que terá influenciado? Serão mensuráveis e espacializáveis os motivos?

Por vezes necessitamos de parar para pensar porque não nos sentimos bem agora. Ouvimos alguém dizer: Eu tenho um emprego fantástico, eu tenho um parceiro(a) fantástico(a), eu tenho um automóvel fantástico e sinto-me infeliz neste momento. Só pelo facto de estarmos a usar o verbo «ter» faz toda a diferença, porque se



ponderarmos sobre este pormenor chegamos à conclusão de que, esse estado de espírito deve-se ao simples facto de não estarmos a ser, isto é, a não sermos nós próprios. Atualmente a grande maioria das populações que vivem em países desenvolvidos, vivem acima das suas possibilidades económicas e fundamentalmente para trabalhar, para pagar e sustentar bens materiais por vezes desnecessários. A pessoa para muitas vezes para pensar no que tem mas, sem isso o que essa pessoa é? É-se alguém quando se tem algo? Ou quando os outros aprovam? Dá-se demasiada importância ao que o outro diz? Vive-se numa sociedade ou comunidade demasiado competitiva que nem dá tempo para olhar para nós mesmos? Como podemos medir e representar este comportamento num mapa e analisar tendências no espaço e no tempo? Será interessante obter uma representação fiel de como as populações se sentem, cruzando estes dados com variáveis e indicadores que possam provocar determinados tipos de comportamentos e estados de espírito.

Neste artigo será apresentada uma ideia para a conceção de um sistema significativo onde a correlação entre variáveis é possível.

No mundo «desenvolvido», onde temos acesso a todo o tipo de sugestão para consumir o que não necessitamos, a pessoa quer sempre mais, e quando não o consegue sente frustração, angústia, ansiedade e ódio por vezes, pelo facto de não conseguir chegar a determinado objetivo que outros conseguiram. Porque emergem estes sentimentos e comportamentos? É certo que as pessoas têm o direito de usufruir dos prazeres da vida, mas quando estamos perante a comparação com o outro, estamos a deixar de ser nós próprios. No mundo atual onde isto acontece? Nas grandes cidades? Nas cidades médias? No mundo rural? Quem está mais perto da sua essência? Quero com isto dizer, onde estão as pessoas mais autênticas e que tomam consciência do que são? Será que são as pessoas que trabalham diretamente com a terra e não se importam do que dizem delas, e somente por esse facto, *produz mais* que um consultor de negócios que trabalha também por objetivos mas num meio mais «agressivo» onde tudo conta, nomeadamente o visual, postura, *know how*, etc... «quem produz mais?», ou colocando a questão de outra forma, «quem é mais feliz?»

Este artigo procura refletir sobre determinadas questões fulcrais como:

- Será que a felicidade ou o bem-estar melhora proporcionalmente com a taxa de crescimento económico?
- Quando e quanto estamos a ser nós próprios?

Quando se discute muito acerca de crescimento económico referenciando o Produto Interno Bruto¹ (PIB), podemos-nos questionar sobre quais os limites para medir o crescimento económico de um país.

¹ GDP – Gross Domestic Product



A problemática aqui evidenciada poderá confrontar o crescimento económico e o bem-estar, Richard Easterlin diz ter encontrado evidências na relação entre o crescimento económico e o bem-estar, medido pela satisfação com a vida em nações desenvolvidas, afirma ainda que o crescimento económico tem, de facto, na maioria dos países, uma associação com aumento da satisfação com a vida. Esta visão não é unânime na comunidade científica, tal como o tema não é fácil de circunscrever.

A solução pode passar por «medir o bem-estar individual e social dos indivíduos», como é enunciado pelo Ministério de Recursos Humanos e Desenvolvimento de Competências do Canadá².

O bem-estar físico, emocional e mesmo espiritual das populações, implica saber como as pessoas se encontram fisicamente e psicologicamente. Dados relativos a doenças e o estado mental das populações são frequentemente noticiados na comunicação social, e são publicadas estatísticas por parte de algumas entidades intervenientes nestes processos. Mas o que é efetivamente medido? A doença ou a saúde? Se nos basearmos em estatísticas de doenças crónicas, será que conseguimos calcular o bem-estar das populações e inclusive a relação com o local onde vivem? Que influência tem o território no bem-estar das populações? Que fatores influenciam o bem-estar das pessoas?

Este artigo procura identificar e perceber que lacunas podem estar associadas à divulgação destes indicadores e desenvolver um modelo que dê resposta a estas questões.

O Legado da Humanidade

Porque todos nós somos mais que professores, investigadores, estudantes, amantes, amigos, doutores, senhores excelentíssimos doutores, etc. Esse legado leva-nos a uma grande viagem até ao momento presente, não a ontem, não ao amanhã, mas ao *Agora*, o momento que efetivamente estamos a viver.

Somos tantas coisas ao longo da vida, que nos esquecemos muitas vezes de quem somos, esquecemo-nos de nos aquietar e sentir a nossa essência. Esquecemo-nos da nossa *significância*. Face ao propósito deste artigo, convém lembrar:

- O que significamos para nós próprios?
- Será que a nossa significância se altera com a envolvente ou envolvência?

² Human Resources and Skills Development Canada: <http://www4.hrsdc.gc.ca/h.4m.2@-eng.jsp>



De seguida, apresenta-se um esquema ilustrativo, da «nossa significação» como pessoas, mas, o significado desta ilustração dependerá da cultura e/ou classe social onde cada indivíduo está inserido.



Se olharmos para as *coisas*, *crenças* e *pessoas* como variáveis, percebemos que estas alteram a significação de algo, são influenciadas pelo tempo, vivências e experiências. Costuma-se dizer: «*Só o tempo é capaz de ajudar, entender e valorizar um grande Amor*» e, citando o Professor Helder Godinho, «o Amor é um efeito da significação».

Focamo-nos muito no mundo material, mas a própria matéria transcendeu a si mesma criando objetos e mundos não materiais³.

O Índice de Felicidade do Planeta

Tendo em conta o tema deste artigo, é importante fazer referência a um dos maiores projetos a nível mundial, sobre a temática da felicidade, mais concretamente, do cruzamento de variáveis e indicadores tendo como objetivo a representação do Índice de Felicidade do Planeta (HPI)⁴.

A *New Economics Foundation* (*nef*) elaborou esse estudo onde definiu o HPI, onde mede efetivamente o que as pessoas querem, isto é, *felicidade, saúde, amor e riqueza*, numa época em que os governantes têm de decidir acerca do futuro das nações tendo em conta questões económicas. Mas só a componente económica resolverá todos os problemas que estão a surgir um pouco por todo o mundo?

A *nef* defende que se poderá ir além do PIB, criando o HPI, onde são utilizados indicadores que medem por exemplo, «com quantos recursos do planeta as pessoas estão dispostas a serem felizes?» Sabendo que esses recursos são partilhados por todos.

³ POPPER, Karl Raimund & ECCLES, John C. - *O Eu e Seu Cérebro*. Brasília: Ed. UNB, 1995, p. 29.

⁴ HPI - *Happy Planet Index*



O HPI é uma medida do desenvolvimento das comunidades ou países que leva em linha de conta três fatores fundamentais: a «esperança de vida» (saúde), a «satisfação com a vida» (felicidade), e a «pegada ecológica» (ambiente).

Assim a *nef* definiu alguns indicadores como, esperança de vida (Saúde), satisfação com a vida (Felicidade) e pegada ecológica (Ambiente) resultando o índice de felicidade do planeta (HPI).

Na sequência da linha de pensamento dos investigadores da *nef*, Nick Marks, numa das famosas conferências TED, na apresentação do projeto HPI, refere que as pessoas em busca da felicidade, devem manter determinadas atitudes para consigo mesmas, por exemplo, deveriam manter e reforçar as «ligações», manterem-se ligadas. Efetivamente faz falta e as pessoas precisam disso, embora de forma ponderada. As pessoas devem-se manter «ativas», para se livrarem do mau humor, sair e fazer uma caminhada ou ligar o rádio e dançar, por exemplo. Estar *atento* às notícias do mundo, não se isolar. Uma outra forma das pessoas se sentirem bem, é aprendendo sempre, seja em qualquer idade, seja o que for, o que interessa é não parar para não «cair» num sofá numa vida sedentária. Por último a pessoa deveria *dar*, pois fomenta a compaixão pelo outro, e na maioria das vezes faz-nos sentir melhor, «quando é de coração e com intenção», e quando falamos em dar, podem nem ser coisas materiais, Marks até refere uma experiência de uma pessoa dar 100,00€ a outra para gastar, e no final do dia poderíamos mediar o nível de felicidade desse indivíduo. Quanto durará a felicidade de quem recebe o dinheiro?

A Felicidade e a Significância nas tomadas de decisão políticas no planeamento do território

Fazendo a ponte com o território, onde «quase» tudo acontece, e no que respeita ao planeamento e às políticas que se podem aplicar, com base neste tipo de índices apurados, dá-se o exemplo de um estudo efetuado a cerca de 200.000 pessoas no Reino Unido, com base em questões subjetivas, onde foi medido o grau de satisfação dos indivíduos com a vida, cujas questões incidiram em circunstâncias objetivas influenciadas pelas políticas dos governantes, por exemplo, acerca dos serviços de saúde, habitação, educação, rendimento familiar, emprego e crédito bancário. Com estes dados será possível constituir uma equipa de investigação sobre os *drivers* de bem-estar, de forma a cruzar estatísticas e assim avaliar o impacto relativo das várias políticas. Assim, o «Bem-estar», passa a ser a moeda comum para uma nova forma de análise custo-benefício. Isto não substitui os julgamentos e negociações políticas, mas deve articular-se com estas. Os decisores políticos serão capazes de perguntar, por exemplo, «quais foram os impactos relativos no bem-estar, através das medidas tomadas para reduzir o desemprego numa determinada área, ou, que medidas foram tomadas para preservar o meio ambiente? foram tomadas medidas para aumentar a coesão social e aumentar a atividade económica, que impacto tem no bem-estar? têm as medidas de saúde



pública numa cidade sido mais eficazes para aumentar o bem-estar do que em outra cidade?»⁵.

O caso de Somerville – Massachusetts

Somerville é um subúrbio de Boston e tornou-se na primeira cidade nos Estados Unidos da América a medir sistematicamente a felicidade das pessoas. Tal como os líderes da Grã-Bretanha, França e alguns outros lugares do mundo, os responsáveis políticos querem ir além das medidas tradicionais de sucesso, isto é, o crescimento económico, de forma a promoverem *políticas* que produzem mais do que apenas bem-estar material. Daniel Gilbert⁶, um conceituado psicólogo americano, foi o mentor do estudo efetuado em Somerville, que contou com um inquérito à população.

Contemplação do Meio por parte dos cidadãos

A importância do planeamento do território para o bem-estar das populações, e as tomadas de decisão para o planeamento das cidades, têm em conta o que efetivamente os seus habitantes gostam? Fazem com que as pessoas se sintam bem? Apresento alguns fatores que podem ser importantes no ato de se elaborar um plano.



Muito se tem debatido acerca da relação entre PIB e satisfação com a vida. O responsável por esta discussão é o economista americano, Richard Easterlin, que publicou, em 1975, um artigo sobre o tema, onde o «Paradoxo de Easterlin» nasceu.

«As pessoas mais ricas, em qualquer dado momento podem ser mais felizes, mas como todos ficam mais ricos, nem todos ficam mais felizes».

⁵ SEAFORD, Charles – *The Practical Politics of Wellbeing*. London, UK: new economics foundation, 2011, p. 2.

⁶ Professor de Psicologia na Universidade de Harvard

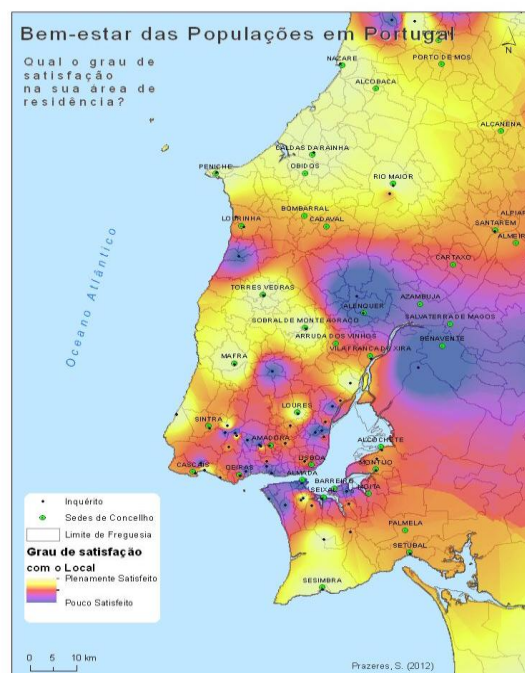


Face a este panorama e às possibilidades de investigação, apresenta-se no próximo ponto a proposta de um sistema significativo, que poderá culminar numa bateria de resultados essenciais a diversas áreas científicas ou mesmo a governantes.

O Sistema Significativo e a criação das imagens

Na sequência de uma primeira abordagem, ainda que muito superficial, efetuada com dados resultantes de um inquérito medindo o bem-estar das populações em Portugal, na escolha do tipo de variáveis a integrar esse sistema, o «imaginário» abre o espectro de hipóteses. Permite assim ponderarmos sobre o que efetivamente altera o nosso estado de consciência, se estamos felizes neste momento ou até o simples facto de identificarmos o que nos fez menos felizes no passado.

O desafio apresentado neste artigo, tem como objetivo o desenvolvimento e construção de um sistema, que possa responder de certa forma, a determinado tipo de questões já referidas e, fazendo a ponte com o imaginário, podemos-nos questionar:



- Que tipo de imagens são geradas por cada um de nós?
- Que tipo de imagens gera determinada emoção?
- Como classificamos essas imagens?

Análise Multicritério

A análise multicritério é uma técnica de análise, que utiliza diversas variáveis para chegar a um resultado ou a um padrão. Recorre à atribuição de valores (pesos) às variáveis que integram um determinado sistema. Como exemplo, num estudo elaborado na Austrália denominado *Australians Priorities, Satisfactions & Well-being: Methodological Issues*⁷, onde se «atribuíram valores, isto é, uma significância». Este tipo de ponderação a ser introduzido num sistema, permite correlacionar essas variáveis entre si. Este exemplo do estudo australiano, atribui valores ao facto da pessoa ter mudado para uma casa melhor ou uma casa pior que

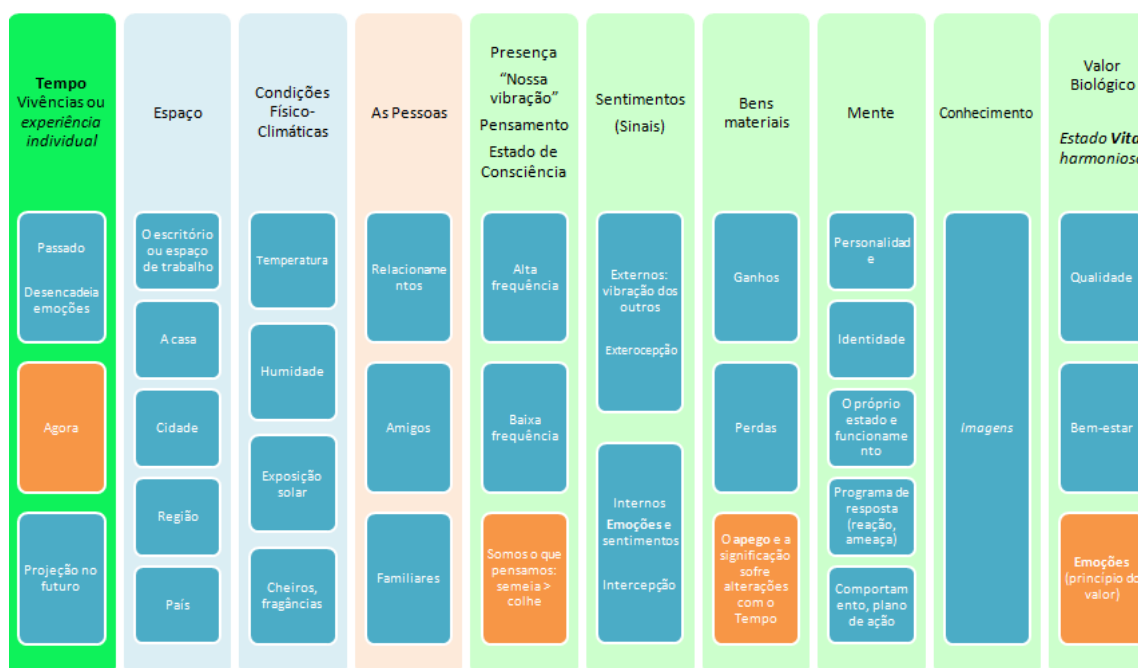
⁷ HEADEY, Bruce et al, - *Australians' priorities satisfactions & well being: methodological issues*, University of Melbourne, Dept. of Community Welfare Services: Parkville Vic., 1982.



a anterior e, o que isso significa para a pessoa. O mesmo acontece com a ponderação dada ao fato de uma pessoa adquirir ou perder um animal de estimação. Obviamente que este tipo de ponderação terá de ter um fundamento, e terá uma significância diferente tendo em conta o enquadramento cultural ou a classe social onde for realizado o estudo.

Sistema Significativo

São assim apresentadas 10 variáveis. As primeiras 4, o Tempo, o Espaço, as Condições físico-climáticas e as Pessoas são mais fáceis de obter devido à sua relação com o mundo 1 de Popper, o «mundo físico», embora nestas variáveis sejam identificadas partes dos mundos dos «sentimentos» e do «conhecimento», mundo 2 e 3 respetivamente, como será explicado neste artigo. As últimas 6 variáveis remetem-nos aos mundos não materiais, os mundos subjetivo e objetivo, onde são contemplados a Presença, os Sentimentos, os Bens Materiais, a Mente, o Conhecimento e o Valor Biológico. O esquema seguinte representa essas variáveis e alguns parâmetros e critérios de medição.



Se considerarmos estas variáveis num sistema onde as possamos correlacionar, começaria pelo «Tempo», dando importâncias diferentes ao passado, presente e futuro. O passado terá a ver com as nossas vivências e experiências individuais, o que desencadeia emoções.

No «Agora», o indivíduo ao soltar uma emoção induz sentimentos emocionais, tal como refere Damásio, enquanto as emoções são ações acompanhadas por ideias e modos de pensar, os sentimentos emocionais são sobretudo percepções daquilo que



o nosso corpo faz durante a emoção, a par das percepções do estado da nossa mente durante o mesmo período de tempo.

Quanto ao futuro, também pode desencadear emoções, nomeadamente se a projeção de algo no futuro for uma constante, provocando ansiedade e mau estar se essas projeções vierem a ser goradas. O recurso ao passado e ao futuro, gera pensamentos, isto é, «o que não corresponde ao agora são memórias ou antecipações»⁸.

A componente espacial, de grande relevância no comportamento das pessoas, com a inserção do «Espaço» onde vivemos, trabalhamos ou frequentamos. Este assume uma enorme preponderância nas nossas vidas, além da significação que pode ter para o indivíduo, enaltece a identidade que este tem pelo local, formando os inevitáveis grupos. Daí depararmo-nos com expressões como, «não me identifico com este local», ou, «este local tem tudo a ver comigo». Esta variável pode ser medida em várias escalas, desde o país, região, cidade, casa ou mesmo escritório/espço de trabalho. Dependendo da «aceitação» desses mesmos locais, podem ser espoletados diversas emoções e sentimentos, de tristeza ou alegria, consoante o alinhamento com esses mesmos locais. É uma medida interessante de se fazer.

As «condições físico-climáticas» afetam o estado de espírito das populações e interferem com os sentidos de cada um, variáveis como a temperatura, índices de humidade e exposição solar. Existem pessoas que se adaptam melhor a climas frios, outras mais tolerantes a climas quentes e húmidos. Outras condicionantes são os cheiros e fragâncias, que despertam e desencadeiam emoções, resgatando por vezes memórias de locais ou acontecimentos passados. Esta sensibilidade ao exterior, é denominada de exteroceção, como refere Damásio⁹ e será referido mais à frente.

As «Pessoas», seres com quem nos relacionamos diariamente, seja a nível amoroso, amizade, trabalho e familiar. Podemos formular questões no sentido de sabermos «com que tipo de pessoas nos relacionamos nas várias esferas», ou «que tipo de pessoas procuramos».

Passemos às variáveis que não dizem respeito diretamente ao mundo físico (real), começando pela «Presença», e como já foi referido a exteroceção, que remete à sensibilidade ao exterior incluindo assim o olfato, paladar, audição, visão, tato e «vibração» (Damásio). Neste contexto enaltece-se a referência à vibração, até porque somos seres sensíveis às altas frequências e baixas frequências, embora a

⁸ TOLLE, Eckhart – *Um Novo Mundo – Despertar para a Essência da Vida*. Lisboa: Tradução e edição portuguesa, Edições Pergaminho, 2009.

⁹ DAMÁSIO, António - *O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente*: Círculo de Leitores, 2010.



maioria não tenha conhecimento ou consciência desse facto, mas somos afetados por isso.

Recordando o Professor Bracinha Vieira, dizendo que a sessão que conduzia poderia ser gravada, mas não era a mesma coisa, o orador/professor emite sons, fala, gesticula, tem sensações, interage com o público, promovendo a «troca de energias». Quando deixa de haver essa troca, o público desliga a sua atenção e agita-se, emite sons ou perde o interesse. «E isso é a nossa presença». Ao «vivo», a transmissão de conhecimento é diferente, a expressividade faz com que haja riqueza e incremento na informação que passa.

Na *presença*, não nos podemos esquecer da importância do pensamento ou do estado de consciência, se somos o que pensamos, é pertinente tomar atenção ao conteúdo do pensamento. E quando nos sentimos na nossa presença? Será que as pessoas fazem esse exercício? Dando o exemplo da respiração, muitas vezes esquecida e, citando Eckhart Tolle, estarmos atentos à nossa respiração afasta a nossa atenção do pensamento e cria espaço, é uma forma de gerar consciência.

«Uma respiração consciente é o suficiente para criar algum espaço onde anteriormente existia uma sucessão ininterrupta de pensamentos, ou na sequência desta narrativa, uma sucessão ininterrupta de criação de imagens que alteram o nosso estado de presença».

Os «sentimentos», referem-se aos sinais do nosso corpo, sendo eles externos ou internos. Mais uma vez a presença dos sentidos. Damásio refere-se a estes sentimentos como «interoceção» e «exteroceção». A interoceção, é relativa às sensações do interior do organismo, como as emoções e os sentimentos. A exteroceção refere-se à sensibilidade ao exterior, como já foi referido na explicação da presença, nomeadamente a nossa reação à vibração do mundo exterior, seja físico ou não. Damásio refere que os sentimentos emocionais, descendentes das emoções, dão cor à nossa vida desde o nascimento até à morte.

Salientando as «emoções», e o que podem provocar nas nossas vidas, daí a importância destacada neste trabalho onde a felicidade e significância são o foco, e também tendo em conta a proposta do sistema significativo, questionamo-nos acerca das variáveis que alteram e desencadeiam as emoções, e sobre o que as motivam. Só o tema emoções dará um artigo. Damásio, refere-se aos «drives» e às motivações como sendo os constituintes mais simples da emoção. É por isso que a «felicidade» ou a «tristeza» alteram o estado desses «drives» e motivações, alterando de imediato os nossos apetites e desejos.

Embora houvesse muito a dizer acerca das emoções, é de todo necessário referir a identificação que é feita no *Livro da Consciência*, aos *grupos de emoções*, assim, além das emoções universais, existem dois grupos, as «emoções de fundo» – entusiasmo e desencorajamento, e as «emoções sociais» – compaixão, embaraço, vergonha, culpa, desprezo, ciúme, inveja, orgulho, admiração. E sendo os



sentimentos de emoção um dos seus produtos, Damásio refere ainda que estes são percepções compostas por:

- Um estado corporal específico, durante uma emoção real ou simulada;
- Um estado de recursos cognitivos alterados e evocação de certas ideias. Na nossa mente, estas percepções estão ligadas ao objeto que as provocou.

E é a partir deste ponto, do objeto, que os *Bens Materiais* assumem grande relevância neste sistema. Afinal o que temos nós? Tolle, refere muitas vezes, que na sociedade atual comportamo-nos como «*teres vivos em vez de seres vivos*», por isso o impacto dos supostos bens seja tão grande. Como as pessoas reagem à perda ou aos ganhos? Qual a importância disso? É mensurável a significação das coisas, crenças ou pessoas? Podemos assim medir a nossa significação?

Aqui o tempo assume mais uma vez um papel preponderante, alterando o nível de apego e de significação de tudo o que nos rodeia, à medida que passa. E é possível medir o apego.

A *Mente*, outra variável a considerar neste sistema complexo, que é afetada por todas as outras variáveis, logo facilmente correlacionável. E tal como refere Damásio, «a nossa mente está equipada com personalidade e identidade». Destaca também a importância do próprio estado e funcionamento da mente, e do programa de resposta, no que respeita à reação a estímulos do exterior que mexem com as pessoas, por exemplo quando se sentem ameaçadas por algo. E atenção que uma ameaça para uma pessoa não significa que seja ameaça para outra. A esse programa de resposta segue-se o comportamento, ou o plano de ação como refere o autor. É um componente a considerar.

O «Conhecimento» na ótica da construção de imagens, torna-se numa variável interessante de analisar. Podemos questionar-nos que tipo de imagens compõem o conhecimento, e como cada indivíduo arquiva e transmite essas imagens.

Por fim, o «Valor Biológico», ou o valor que damos a tudo o que nos rodeia, alimento, habitações, ouro, joias, pinturas, ações, serviços e até mesmo pessoas, logo fortemente correlacionável com todas as outras variáveis do sistema. E mais uma vez, citando Damásio, «para quê esta valorização incessante e quais os critérios com que calculamos esse valor». Para o autor, o conceito de valor é essencial para o nosso entendimento da evolução do cérebro, do desenvolvimento cerebral e da atividade cerebral que ocorre a cada momento. Referindo-se ainda ao valor biológico como estado «vital» harmonioso, há a salientar os parâmetros da qualidade e do bem-estar, fortemente correlacionáveis com os índices de felicidade. Mais uma vez podemos interseitar aqui com a temática das emoções, que segundo Damásio é o princípio do valor.

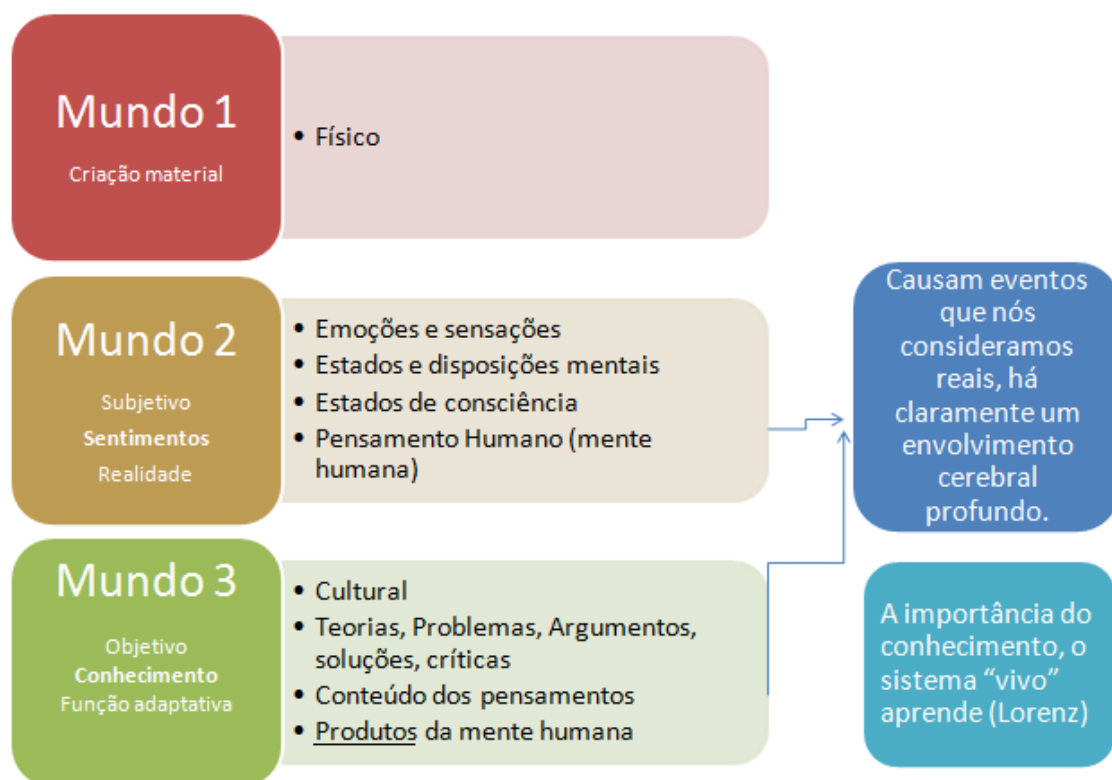
Como foi referido o estado vital, e a afetação do sistema imunitário, não podemos descurar a importância dos estímulos externos e internos, já referidos



anteriormente, «geradores de medo e amor, logo produzem eco no nosso sistema imunitário». Por exemplo, o receio ou medo torna-se agente de stresse, e com o tempo, o stresse destrói a vida, tanto mental como fisicamente. Tal estado tem consequências negativas.

Este sistema só foi possível ser desenhado recorrendo à interpretação dos mundos de Karl Popper, representado na figura seguinte:

Mundos de Karl Popper



Notas finais

Para que este modelo seja colocado em prática torna-se necessário elaborar um plano estratégico para aferir as variáveis a integrar o sistema. O grande desafio está associado à aquisição dos dados, para este tipo de análise. Assim, é premente o desenho de um inquérito, a realizar junto de uma amostragem significativa da população, seja numa região ou numa cidade, dependendo do objetivo do estudo.



O IMAGINÁRIO DO EXÍLIO EM MILAN KUNDERA

Luís Carlos Pimenta Gonçalves

Universidade Aberta - CEIL

Resumo

Neste artigo propomo-nos abordar o imaginário do exílio em Milan Kundera. Antes mesmo de ter vivenciado o exílio em França, o autor, no seu romance de estreia, *Žert (A Brincadeira)*, terminado em 1965, conta o degredo de uma personagem depois de ter escrito um postal cujo conteúdo parece contestar a ortodoxia comunista. Ao exílio real associa-se um exílio mental, feito de incompreensões pela não partilha de um código comum assente na ironia. O exílio que, para muitos exilados, é uma experiência disfórica, surge no derradeiro romance, *A Ignorância*, em 2000, como algo de libertador para as duas personagens, Irena e Josef, à semelhança do que sustenta o Prémio Nobel franco-chinês, Gao Xingjian e o próprio Kundera ao testemunharem o facto de que ao escreverem em francês ultrapassaram o exílio e que, de certa forma, a pátria do escritor é a própria literatura.

Palavras-chave

Kundera, Milan; exílio; literatura checa; literatura francesa; séc. XX

Abstract

In this paper we intend to approach the imaginary of exile in Milan Kundera. Even before having lived in exile in France, in his first novel, *Žert (The Joke)*, finished in 1965, the author tells us about the exile of a character after writing a postcard whose content seems to challenge the communist orthodoxy. Mental exile joins real exile, made of misunderstandings arising from not sharing a common code based on irony. Exile, which for many expatriated is a dysphoric experience, emerges in the latest novel, *Ignorance*, in 2000, as liberating for two characters, Irena and Josef, in a way similar to what the Franco-Chinese Nobel Prize, Gao Xingjian and Kundera himself sustain when they witness the fact that when they write in French they surpass exile and that somehow a writer's homeland is literature itself.

Key-words

Kundera, Milan; exile: Czech literature; French literature: 20th Century

As várias aceções de «exílio», no *Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, balizam várias experiências de vida e territórios mentais, dos significados mais comuns: «acto ou efeito de exilar» aos menos usuais: «Condição do que se acha só, afastado do que lhe é querido», que encontram eco na obra do escritor francês de origem checa, Milan Kundera. O dicionário francês *Le Petit Robert*, além das aceções correntes que não se diferenciam do português, começa por dar a etimologia do termo.



étym. XIIIe; exill 1080 ◇ de l'ancien français *essil*, d'après le latin *ex(s)ilium*, de *exsilire* « sauter hors de ». « S'il y avait de beaux exils, Jersey serait un exil charmant » (Hugo).

A etimologia latina socorre-se de uma outra dimensão que é a de «saltar fora de» e que tanto remete para o sentido físico do termo como para o sentimento que o acompanha, tal como o descreve Camus num dos contos de *L'Exil et le royaume*¹, como para outro, mais simbólico e literário, onde o acto criativo se consubstancia no facto da criação estar fora do lugar-comum e da doxa. Se como no exemplo colhido em Victor Hugo não existem «belos» exílios, já para Kundera o lugar do exílio está longe de ser trágico por aí encontrar liberdade e paz².

Ao invés do heterónimo de Pessoa, Bernardo Soares, que diz em o *Livro do Desassossego*: «A minha pátria é a língua portuguesa», Kundera considera que o escritor não se reduz à língua que utiliza. Se pátria existe, ela é forçosamente multilingue, de Joseph Conrad a Samuel Beckett ou Nabokov ou a Tawada Yôko que tanto escreve em japonês como em alemão num projecto que apelida de exofonia: «uma viagem fora da língua materna». Sobre o exílio, esta autora, diz: «Ser exilado, é fazer-se arrancar a sua língua materna, é estar sem defesa. É ser despojado da sua língua materna e, num país que vos protege da perseguição, não poder comprar pão se não se falar uma língua estrangeira.»³ A identificação da língua com a pátria tem sido uma constante não só em autores portugueses e lusófonos mas também francófonos. Assim, o poeta e ensaísta Gabriel Audisio (1900-1978), na senda de um Pessoa, diz que «a língua francesa é a minha pátria», no que será seguido por muitos escritores de expressão francesa do Magrebe. Em resposta, Malek Haddad afirmará que a língua francesa é o seu exílio⁴. Parafraseando esta afirmação poder-se-á dizer de Kundera: a língua francesa é o seu exílio e acrescentar mas um exílio que se transforma progressivamente numa segunda pátria.

¹ «Le pays était ainsi, cruel à vivre, même sans les hommes qui, pourtant, n'arrangeaient rien. Mais Daru y était né. Partout ailleurs, il sentait exilé» in CAMUS, Albert - «L'hôte». In *L'Exil et le Royaume*. Paris : Gallimard, 1957, p. 105.

² É assim que é descrita a experiência do exílio por François Ricard, nos apontamentos denominados: «Biographie de l'oeuvre», do romance *Le Livre du rire et d'oubli*, publicado no primeiro volume da *Oeuvre*, de Milan Kundera, na colecção da Pléiade da Gallimard: «Après avoir connu l'existence d'un exilé de l'intérieur, le voici maintenant émigré, c'est-à-dire loin de son pays et de sa langue d'origine [...]. Cette coupure est loin d'être ressentie comme une tragédie. » (p.1450-1451)

³ Tradução minha do francês : «Être exilé, c'est se faire arracher sa langue maternelle, c'est être sans sa défense. Vous avez été dépouillé de votre langue maternelle, et dans un pays qui vous protège de la répression politique, vous ne pouvez acheter votre pain qu'en parlant une langue étrangère.» Tawada Yôko, «Exil de la langue, langue en exil» in *Imaginaires de l'exil dans les littératures contemporaines de Chine et du Japon*, ouvrage collectif sous la direction de Chantal Chen-Andro, Cécile Sakai et Xu Shuang , Arles, Ed. Philippe Picquier, 2012, p. 288.

⁴ «Au célèbre 'la langue française est ma patrie' d'un Gabriel Audisio, entraînant avec lui la totalité des écrivains pieds-noirs – d'Elissa Rhaïs à Albert Memmi – farouchement identifiés à la France par la langue, répond le non moins fameux 'la langue française est mon exil' de Malek Haddad et avec lui de bon nombre de francophones des ex-colonies. » Citado por BENSOUSSAN, Albert, «Littératures de l'exil». In *Encyclopédie Universalis 2011*. Versão em DVD-rom.



Do exílio dirá Edward Saïd que «Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada»⁵. A escrita do exílio é uma forma de anular esta fissura numa busca do tempo perdido.

Segundo o mesmo autor: «James Joyce escolheu o exílio, para dar força à sua vocação artística»⁶. Citando Richard Ellman, o biógrafo do autor de *Ulisses*, Joyce terá inventado literalmente uma querela com a Irlanda que foi alimentado ao longo dos anos, servindo-se desse desentendimento como motor da criação literária. E citando um monge do séc. XII, Hugues de Saint-Victor, para quem o ser perfeito é o que considera o mundo inteiro como uma terra estrangeira, E. Saïd tira a seguinte conclusão: «Embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições». Ver «o mundo inteiro como uma terra estrangeira» possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que— para tomar emprestada uma palavra da música — é *contrapontística*.⁷ Metáfora musical que aplicada à esfera literária não seria de todo rejeitada por Kundera que tentou na sua obra, e na senda dos *Sonâmbulos* de Hermann Broch, aplicar princípios contrapontísticos na sua escrita.

O fecho de um país sobre si mesmo devido a questões políticas e ideológicas cria exílios: enquanto conduz alguns ao exílio e ao atravessamento de fronteiras, outros vivem a experiência de um exílio interior, sofrendo um sentimento de exílio na própria terra onde nasceram. É o caso de Ludvig de *A Brincadeira* mas também de Tomas, de Sabina ou de Tereza em *A Insustentável Leveza do Ser*.

Para Gao Xingjian, prémio Nobel de Literatura em 2000, nascido na China em 1940 e exilado em França, é necessária «ir além do exílio» para continuar a viver. Tendo escrito alguns dos seus últimos texto em francês, Xingjian considera que escrever numa outra língua que não o chinês permite-lhe ultrapassar o estatuto de exilado. O escritor no seu discurso de receção do prémio Nobel declarou: «O escritor que quer escapar ao suicídio e à censura e expressar-se com a sua própria voz não pode deixar de fugir» e continua um pouco adiante: «Se nos lembramos da história da literatura, no Oriente como no Ocidente, foi sempre assim: de Qu Yuan a Dantes, a Joyce, Thomas Mann, Soljenitsyne»⁸.

⁵ SAÏD, Edward W. - *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46.

⁶ *Ibidem*, p. 61.

⁷ *Ibidem*, p. 59.

⁸ Tradução minha do discurso do Nobel de Literatura, em 7 de dezembro de 2000: «L'écrivain qui veut échapper au suicide et à la mise à l'index, et s'exprimer avec sa propre voix, ne peut pas ne pas fuir. Si l'on se rappelle l'histoire de la littérature, en Orient comme en Occident, il en a toujours été ainsi : de Qu Yuan à Dante, à Joyce, Thomas Mann, Soljenitsyne» in XINGJIAN, Gao - «La raison d'être de la littérature» [em linha]. Estocolmo : Fundação Nobel. 2004. [Consult. 27 de janeiro de 2013]. Disponível em



Em diálogo com o seu tradutor, Noël Dutrait, Gao Xingjian confessa: «comecei a minha vida no exílio com o estatuto de refugiado político. Mas para mim tratava-se mais de uma espécie de emancipação»⁹. Nesta entrevista, o Nobel conta como, em 1990, aceitou uma encomenda do ministério da Cultura de França e resolveu escrever diretamente em francês, descrevendo o esforço para manter o mesmo grau de exigência literária que na sua língua materna. O resultado é uma peça contemporânea e muito francesa, segundo ele, que foi montado num dos mais prestigiados palcos, o Teatro du Rond-Point. Desta forma, sente que ultrapassou o seu estatuto de exilado, fazendo assim parte de um grupo de ilustre escritores que, no século XX, escreveram parte da sua obra em França.

Antes de mim houve Ionesco, depois Beckett. [...] Hemingway e Joyce também aí viveram. Escreviam em inglês e não se consideravam no exílio apesar de o estarem, na realidade. [...] Disse a mim mesmo, por que não escrever e expressar-me em duas línguas. Não há limite da fronteira, não há também a fronteira da língua. Não existe uma mentalidade, uma pretensa «mentalidade nacional», esta identidade nacional que é uma ideia completamente estúpida. [...] Ultrapassamos o estatuto de exilado.¹⁰

Exílio e Identidade

En France, j'ai éprouvé l'inoubliable sensation de renaître. Après une pause de six ans, timidement, je suis revenu à la littérature. Ma femme, alors, me répétait : «*La France, c'est ton deuxième pays natal.*»

Parole : Kundera et le monde moderne (*In Le Monde* de 24 de setembro de 1993).

O estrangeiro, esta figura de uma alteridade irredutível, por vezes temida, questionado pela sua singularidade está no cerne mesmo da literatura: soldado ou invasor, missionário ou mercador, simples imigrante, apátrida ou exilado. O estrangeiro não é somente aquele que é de «outro país ou nação», é também, noutra aceção, a «Pessoa que pertence a outro grupo, a outra classe, a outro meio»¹¹. As personagens de Kundera são muitas vezes confrontadas com esta dupla não pertença. Exilados checoslovacos em Zurique de *A Insustentável Leveza*

http://www.svenskaakademien.se/en/the_nobel_prize_in_literature/laureates/gao_xingjian_1/nobel_lecture_gao_xingjian/92bff0c3-f26b-4808-b77a-00294a2d0f14

⁹ Tradução minha do francês: «J'ai commencé ma vie en exil avec le statut de réfugié politique. Mais pour moi il s'agissait plutôt d'une sorte d'émancipation.» XINGJIAN, Gao e DUTRAIT, NOËL – «Dépasser l'exil». In CHEN-ANDRO, Chantal, SAKAI, Cécile e SHUANG, Xu - *Imaginaires de l'exil dans les littératures contemporaines de Chine et du Japon*. Arles : Ed. Philippe Picquier, 2012, p. 150.

¹⁰ Tradução minha do francês: «Avant moi il y déjà eu Ionesco, puis Beckett. [...] Hemingway et Joyce y ont vécu eux aussi. Ils écrivaient en anglais, mais ils ne se sentaient pas en exil, même s'ils y étaient en fait. [...] Je me suis dit, pourquoi ne pas écrire et m'exprimer en deux langues. Il n'y a pas de limite de frontière, il n'y a pas non plus de frontière de la langue. Il n'y a pas non plus une mentalité, une prétendue 'mentalité nationale', cette identité nationale qui est une idée tout à fait stupide. [...] On dépasse le statut d'exilé.» «Dépasser l'exil» in *Imaginaires de l'exil dans les littératures contemporaines de Chine et du Japon*, op. cit., p. 152-153.

¹¹ *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, p. 1592.



do Ser ou em Paris e na Dinamarca de *A Ignorância*, romance onde surge em eco a narrativa estruturante da figura do estrangeiro que é o Ulisses de Homero ou ainda estrangeiros no seu próprio país no seguimento de um humor mal interpretado como em *A Brincadeira*.

A figura do estrangeiro permite um descentramento do olhar, um distanciamento irónico e cáustico como em *Les Lettres persanes* de Montesquieu, forma epistolar do espanto face à realidade francesa, texto transposto dois séculos mais tarde pelo realizador Jean Rouch, em 1969, ao retratar dois nigerianos que descobrem Paris em *Petit à Petit*.

O carácter irredutível do estrangeiro deve-se simultaneamente à sua língua e códigos culturais, fonte de ambiguidades e de quiproquós, à sua identidade que o agarra a uma outra pátria, nação ou território, e a outras narrativas. A relação com o estrangeiro pode ir do fascínio à fobia¹², atitudes que excluem um real conhecimento do outro.

Podemos nos interrogar se Milan Kundera partilhando duas culturas e duas línguas, checa e francesa, não se tornou, para empregar uma expressão de Abdelkebir Khatibi, em um «estrangeiro profissional» que, segundo este ensaísta marroquino «percorre o ciclo da vida e da morte» e «os países, as culturas, submetendo-os à observação»¹³. É verdade que o escritor franco-checo desenvolveu na sua obra, de ficção e ensaio, uma longa reflexão sobre a existência que atravessa vários territórios físicos e mentais. As razões invocadas por François-Xavier Amherdt para estudar a problemática do estrangeiro em Paul Ricoeur podiam aplicar-se quase integralmente a Kundera:

Il vaut la peine d'ausculter la pensée de Ricoeur autour de la problématique de l'étranger pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'il a enseigné de nombreuses années hors de France, notamment à Chicago, et qu'il s'est longtemps senti comme un étranger dans le milieu philosophique parisien dont il refusait d'épouser les modes, sartrienne ou structuraliste. Ensuite, parce que son œuvre invite constamment ses lecteurs au dépaysement en les entraînant dans des « contrées » peu familières aux « frontières » de la philosophie, en les mettant à l'école de disciplines inattendues au premier abord (psychanalyse, neurobiologie, théorie du droit...)¹⁴.

Como Ricoeur, Kundera teve a experiência de leccionar num país diferente do seu, primeiro na Universidade de Rennes e depois na École des Hautes Études en

¹² Atitude descritas por Daniel-Henri Pageaux na sua obra *La Littérature générale et comparée*. Paris : Armand Colin, 1994. Uma terceira atitude é analisado pelo autor (p. 72) a *philia* («filia»), atitude mais exigente passando pelo reconhecimento do Outro, nem superior, nem inferior, singular e insubstituível

¹³ KHATIBI, Abdelkebir - *Figures de l'étranger*. Paris : Denoël, 1987, p. 137.

¹⁴ AMHERDT, François-Xavier, «'L'étranger' dans l'œuvre de Paul Ricoeur». In *Choisir* [em linha]. (2006). [Consult. 27 de janeiro de 2013], p. 24. Disponível em http://www.choisir.ch/index.php/societe/societe/item/download/105_3ce67f7566e029a886293fc4c27bb8eb



Sciences Sociales, transformando-se progressivamente num estrangeiro na sua Checoslováquia natal com as suas obras banidas das bibliotecas e da edição, depois da invasão russa de 1968, e finalmente perdendo a nacionalidade checa. Recebido e escutado durante os primeiros anos da sua estadia em França – é de assinalar que obtém a nacionalidade sob proposta do presidente François Mitterrand em 1981 – retira-se progressivamente da vida pública, deixando de aceitar entrevistas a partir de 1985, salvo raras respostas dadas por escrito a jornais de referência, tornando-se, de certa forma, novamente um estrangeiro na pátria de adopção.

Estrangeiro também o é pela sua obra marcada pelo hibridismo: os seus ensaios têm pontos de contacto com o memorialismo e o diarismo, enquanto os seus romances contêm digressões sobre a música, a pintura, a literatura, a política que formam partes autónomas ensaísticas dentro da própria narrativa. De tal forma que o primeiro tradutor inglês de *Žert (A Brincadeira)*, David Hamblyn auxiliado por Olivier Stallybrass, assim como o editor inglês James McGibbon da editora Macdonald decidiram retirar um longo trecho do romance onde Kundera falava do folclore da Morávia, considerando que este excerto seria de pouco interesse literário para um leitor britânico. Perante a indignação do autor num artigo do *TLS*, datado de 30 de outubro de 1969, que comparava a censura comercial londrina à censura política moscovita, o editor explicou que a omissão visava evitar o tédio de um leitor inglês que seria semelhante à de um leitor morávio confrontado com «reflexões de uma personagem de um romance inglês sobre um campeonato provincial de cricket»¹⁵. Donde se poderá concluir que Kundera se devia assim cingir nas suas obras, sob pena de serem mutiladas nas suas traduções, a um denominador cultural comum.

As contingências da História, transformando um escritor nascido na antiga Checoslováquia num cidadão francês, colocam uma questão que não é despiciente em termos de identidade: será Kundera um escritor francês de origem checoslovaca, assim definido por François Busnel na revista *Lire*, em maio de 2005, ou um escritor checo de nacionalidade francesa? Robert Lévesque, num artigo sobre os escritores do exílio, coloca esta problemática de forma diferente: «Kundera écrit en français, ce qu'il fait depuis 1981 (depuis sa variation sur Diderot, Jacques et son maître), est-il encore un écrivain tchèque ? Non. Est-il devenu un écrivain français ? Non plus. Il est simplement Kundera, qui écrit en français là où il habite, où il mange, où il rêve. »¹⁶ Confunde-se, inclusive, por vezes a sua origem : Europa de Leste, Europa Central ou MittelEuropa? Simples pormenores biográficos dirão alguns mas que estão no âmago de mal-entendidos

¹⁵ Episódio citado por François Richard na sua «Biographie de l'œuvre» no fim do primeiro volume da *Œuvre* de Milan Kundera, publicado na prestigiada colecção da Bibliothèque de la Pléiade da editora francesa Gallimard, p. 1428.

¹⁶ LEVESQUE, Robert - «Milan Kundera : Malheureux, qui comme Ulysse...» In *Le Libraire. Bimestriel des librairies indépendantes* [em linha], Quebeque, 01/08/2003. [Consult. 27 de janeiro de 2013]. Disponível em <http://www.libraire.org/chroniques/litterature-etrangere/milan-kundera-malheureux-qui-comme-ulyse>



de que tem sido vítima o escritor¹⁷. Felizmente a literatura tem a virtude de conceder legitimidade acrescida a quem decide ilustrar as Letras do seu país de adopção e/ou de eleição. Nas letras francesas incluem-se desde sempre um José Maria de Heredia, nascido em Cuba, um Jules Supervielle, no Uruguai, ou um Julien Green proveniente dos Estados Unidos. Em textos e estudos recentes sobre literaturas de língua francesa poder-se-ão também encontrar nomes tão diferentes como Samuel Beckett, Jorge Semprum, Andreï Makine¹⁸ ou ainda mais recentemente um Jonhatam Littell, tendo estes três últimos recebidos prestigiados prémios literários franceses como o Femina ou o Goncourt. Contudo, ao querer tornar francês estes e outros autores, que tenham ou não adquirido a nacionalidade francesa, podemos apagar as singularidades, a sua «extranéité»¹⁹, as línguas nas quais se expressaram (e escreveram ou continuam de escrever como Vassilis Alexakis) originalmente.

Num artigo do *Le Monde*, de 7 de maio de 1994, intitulado «L'exil libérateur» e onde Kundera relata a intervenção de Vera Linhartova, aquando de um colóquio de dezembro de 1993 subordinado ao tema do exílio, no Instituto Francês de Praga, responde de certa forma à questão da identidade. Texto que será depois retomado no seu último livro de ensaios *Um Encontro*:

Quando Linhartova escreve em francês, continua a ser uma escritora checa? Não. Passa a ser uma escritora francesa? Também não. Está alhures. Alhures como outrora Chopin alhures como mais tarde, cada à sua maneira, Nabokov, Beckett, Stravinsky, Gombrowicz. [...] Seja como for, depois do seu texto radical e luminoso já não se pode falar do exílio como se falou até agora.²⁰

Na sua intervenção a escritora afirmou o seguinte: «Escolhi, pois, o país onde queria viver mas escolhi igualmente a língua que queria falar»²¹ e mais adiante continua: «Ouve-se muitas vezes dizer de um escritor, menos do que outros cidadãos, não é livre dos seus movimentos, pois permanece ligado à sua língua por laços indissolúveis. Mais uma vez, julgo tratar-se de mitos que servem de desculpa a pessoas temerosas»²². E ainda, «Assim, é meu direito afirmar que o meu exílio veio colmatar o que, desde sempre, era o meu caro desejo: viver alhures.»²³

¹⁷ Tratei da questão da identidade deste escritor em «L'oeuvre en français de Milan Kundera». In *Carnets. Revista electrónica de Estudos Franceses*. [em linha]. Aveiro: APEF (Associação Portuguesa de Estudos Franceses), Outono-Inverno 2009. Disponível em <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/download/440/401>

¹⁸ Este escritor de origem russa consta já de vários compêndios como por exemplo a antologia *L'Atelier de littérature française, Histoire et anthologie de la littérature française et francophone*, de Livia Fresco Zanini e Olivier Béguin, editado por La Spiga languages, em Itália, em 2002 ou o *Petit guide des littératures francophones*, de Jean-Louis Joubert, editado pela Nathan, em França, em 2006.

¹⁹ Conceito francês que não existe (por enquanto) em português e que designa o carácter do que é estrangeiro.

²⁰ KUNDERA, Milan – *Um Encontro*. Trad. de Isabel de St. Aubyn Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010. p. 121.

²¹ *Ibidem*, p. 120.

²² *Ibidem*, p. 120.

²³ *Ibidem*, p. 121.



Depois da Primavera de Praga e a invasão russa, Kundera perde o seu lugar de docente no Instituto dos Altos Estudos Cinematográficos de Praga, os seus livros são retirados das bibliotecas e proibida a sua publicação, encontra-se assim apagado oficialmente do retrato da literatura. Em *O Livro do Riso e do Esquecimento*, publicado em 1979, numa altura em que já estava radicado em França, o narrador evoca de forma irónica e amarga este episódio:

Estamos no Outono de 1977, o meu país dorme já há oito anos sob o doce e vigoroso abraço do império russo, Voltaire foi excluído da universidade e os meus livros, retirados de todas as bibliotecas públicas, estão fechados em qualquer cave de Estado. Ainda esperei alguns anos, depois entrei num carro e viajei para o mais longe possível, para oeste, até à cidade bretã de Rennes, onde encontrei, logo no primeiro dia, um apartamento no andar mais elevado da torre mais alta. No dia seguinte de manhã, quando o sol me acordou, percebi que aquelas grandes janelas davam para leste, para o lado de Praga.²⁴

Assim se desenha a armadilha do estrangeiro onde o escritor obrigado inicialmente a um exílio interior é, depois, forçado ao exílio físico.

A língua do escritor no exílio

Os erros grosseiros e as escolhas dos primeiros tradutores ingleses e franceses de *A Brincadeira* levaram Kundera a estar bem mais atento às traduções por contribuírem e participarem da difusão da obra e da sua universalidade, sobretudo a partir do momento em que as suas obras deixaram de ser publicadas em checo. A tradução é tão mais importante que, segundo o que afirma no seu livro de ensaios *A Cortina*, o romancista «abre-se ao mundo para além de sua língua nacional»²⁵, livrando-se, de certa forma, do exílio do monolinguismo. O exemplo que dá é esclarecedor: a maioria dos grandes romancistas só descobriu Rabelais em tradução. A reflexão sobre a língua, a traduzibilidade ou intraduzibilidade que passa por definições e etimologias de termos existentes ou forjados estão no centro das preocupações de Kundera, «litost» utilizado e definido em *O Livro do Riso e do Esquecimento* ou o termo «nostalgia» e as suas declinações em várias línguas europeias que ocupa quase duas páginas de *A Ignorância*.²⁶

Tanto nos seus romances como nos seus ensaios, Kundera sente a necessidade de redefinir, de afinar o sentido das palavras, de exercer a função metalinguística, verificando com frequência um código saturado de significados que gera incompreensões e mal-entendidos. Daí a lista de «palavras mal entendidas» que se desdobra em três partes em *A Insustentável Leveza do Ser*, destinada a clarificar o sentido de certos termos que provocam quiproquós entre os dois amantes deste

²⁴ KUNDERA, Milan – *O Livro do Riso e do Esquecimento*. Trad. de Tereza Coelho revista por Fernanda Frazão. 10ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. Col. Biblioteca de bolso. Literatura nº38, p.152.

²⁵ KUNDERA, Milan – *A Cortina*. Trad. de Maria da Graça Samagaio. Porto : Edições Asa, 2005, p. 57.

²⁶ KUNDERA, Milan – *A Ignorância*. Trad. de Miguel Serras Pereira. 7ª ed. Porto : Edições Asa, 2006, p. 7-8.



romance. O escritor dirá em *A Arte do Romance* que examina «o código existencial de Franz e o de Sabina»²⁷, acrescentando que «cada uma destas palavras tem um significado diferente no código existencial do outro.»²⁸ Daí igualmente esta lista de «Soixante-et-onze mots»²⁹ da edição original que se cinge a sessenta e nove na última edição definitiva da colecção *Pléiade*, em 2011, e que ocupa a sexta parte deste livro de ensaio. Esta lista tem um número variável de entradas consoante as traduções³⁰. Na versão portuguesa só já tem sessenta e sete, desaparecendo por exemplo a expressão «Chez-soi»³¹, a menos prolixa é a alemã com só sessenta e um. Estes vocábulos e locuções servem supostamente ao tradutor para identificar algumas palavras-chave do autor recorrentes na obra.

Os mal-entendidos existenciais dos amantes, da *Insustentável Leveza do Ser*, advêm do facto que as suas experiências languageiras só coincidem parcialmente, gerando por isso incompreensões que os afastam: «Compreendiam com toda a exactidão o sentido lógico das palavras do outro, mas não ouviam o murmúrio do rio semântico que corria através dessas palavras»³². A primeira palavra que surge neste «*Pequeno léxico das palavras mal entendidas* (primeira parte)» é «mulher». De imediato, o leitor descobre as diferenças abissais entre as duas personagens. Enquanto para Sabina ser mulher é «uma condição que não escolheu», já para Franz, o termo refere-se a um ideal que ultrapassa o sexo. O termo surge no texto em itálico para bem sublinhar a forma enfática com que é pronunciado: «Franz disse-lhe com uma estranha entoação: 'Sabina, você é uma *mulher*'»³³. Em *A Brincadeira*, o romancista destaca a estranha língua utilizada pelos membros do partido comunista checoslovaco através do itálico. O motor da intriga sendo uma inocente brincadeira escrita num postal enviado por Ludvik à sua amiga Marketa descrita como «uma dessas mulheres que levam tudo a sério». Sobre este postal diz Philippe Hamon que é «fiasco» do discurso irónico visto «une série de

²⁷ KUNDERA, Milan – *A Arte do Romance*. Traduzido do francês por Luísa Feijó e Maria João Delgado. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002, p. 44.

²⁸ *Ibidem*, p. 44.

²⁹ KUNDERA, Milan – *L'Art du roman*. Paris : Éditions Gallimard, 1986.

³⁰ O número de entradas é variável consoante as edições e traduções. Esta lista foi inicialmente publicada na revista *le Débat*, de novembro de 1985, e contava então com oitenta e nove palavras. A lista vem na sequência de dissabores do autor com más traduções e visava clarificar algum léxico recorrente, algumas palavras-chave da obra kunderiana. O número de vocábulos e expressões varia, como bem o sublinha Pierre Ricard na sua «Biographie de l'œuvre», na página 1245 da referida edição de *Pléiade*.

³¹ Pela importância que esta expressão marca o imaginário do exílio em Kundera reproduzo o artigo tal como consta na versão francesa: «Chez-soi. Domov (en tchèque), das Heim (en allemand), home (en anglais) veut dire: le lieu où j'ai mes racines, auquel j'appartiens. Les limites topographiques n'en sont déterminées que par décret du cœur : il peut s'agir d'une seule pièce, d'un paysage, d'un pays, de l'univers. Das Heim de la philosophie allemande classique : l'antique monde grec. L'hymne tchèque commence par le vers : «Où est-il mon domov ?» On traduit en français : «Où est-elle ma patrie ?» Mais la patrie est autre chose: la version politique, étatique du domov. Patrie, mot fier. Das Heim, mot sentimental. Entre patrie et foyer (ma maison concrète à moi), le français (la sensibilité française) connaît une lacune. On ne peut la combler que si l'on donne au chez-soi le poids d'un grand mot (Voir Litanie.)»

³² KUNDERA, Milan – *A Insustentável Leveza do Ser*. 28ª ed. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2008. Tradução de Joana Varela, p. 108.

³³ *Ibidem*, p. 109.



catastrophes est déclenchée par la réception 'sérieuse' d'une carte postale de vacances 'ironique'»³⁴.

Escritor bilingue checo e francês e leitor de várias outras línguas, ele é tanto mais sensível às supostas evidências, ao intraduzível, aos idiotismos de toda a natureza. Neste âmbito, a palavra «litost», pela sua singularidade, ocupa um lugar à parte. Martin Rizek, no seu estudo *Comment devient-on Kundera*, de 2001, fala da «litost» e da sua suposta intraduzibilidade³⁵, termo que se refere a situações, nomeadamente históricas, únicas e que Kundera utiliza no romance *O Livro do Riso e do Esquecimento*.

Litost é uma palavra checa intraduzível noutras línguas. A primeira sílaba, que se pronuncia longa e acentuada, faz lembrar o queixume de um cão abandonado. Para o significado desta palavra não consigo encontrar equivalente noutras línguas, se bem que dificilmente conceba que seja possível alguém compreender a alma humana sem ela.³⁶

Intraduzibilidade contestada por Rizek para quem este termo corresponde bastante bem ao campo semântico dos termos «despeito», «ressentimento» e «rancor». A existir este carácter não convertível, ele deriva da singularidade da experiência e do *modus vivendi* checos. Adiante no texto, Kundera explica exactamente o que entende por este termo.

[...] não é de forma alguma por acaso que a noção de *litost* nasceu na Boémia. A história dos checos, essa história de eternas revoltas contra os mais fortes, essa sucessão de eternas revoltas contra os mais fortes, essa sucessão de gloriosas derrotas que abalaram o curso da História e conduziram à perda o próprio povo que a desencadeou, é a história da *litost*.³⁷

Esta noção de que fala Kundera é próxima da de «ressentimento» estudado por Marc Ferro no seu ensaio *O Ressentimento na História*³⁸ que vê na sua génese uma ferida, uma violência sofrida, uma afronta, um traumatismo colectivo. O que ele diz sobre os polacos poder-se-á em parte aplicar aos checos: «O passado dos polacos, a forma como eles o representam, expressa a profundidade do seu ressentimento»³⁹.

³⁴ HAMON, Philippe - *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, 1996, p. 37.

³⁵ RIZEK, Martin - *Comment devient-on Kundera*. Paris : L'Harmattan, 2001, p.281-82.

³⁶ KUNDERA, Milan - *O Livro do Riso e do Esquecimento*. p. 143-144.

³⁷ *Ibidem*, p. 178.

³⁸ FERRO, Marc - *O Ressentimento na História*. Alfragide: Editorial Teorema, 2009.

³⁹ Tradução minha de «Le passé des Polonais, tel qu'ils se le représentent, exprime tout du long la profondeur de leur ressentiment.» In FERRO, Marc - *Le Ressentiment dans l'histoire, Comprendre notre temps*. Paris : Odile Jacob, 2007, p. 118.



O «Kitsch»

Apesar do termo «Kitsch» nos ser familiar, ele não reveste em Kundera o sentido habitual de «mau gosto» associado a «popular». Este termo empregue em *A Insustentável Leveza do Ser* encontra-se explicado em *A Arte do Romance* na lista de palavras de que se falou precedentemente. No romance, esta palavra surge como um tema que interrompe a narrativa sob a forma de uma «digressão», segundo o termo empregue por Kundera em *A Arte do Romance*. No referido romance, o kitsch aparece como uma crítica cáustica a um dos ridículos do mundo contemporâneo, ocupando grande parte da sexta parte intitulada a «Grande Marcha», em referência à uma marcha extremamente mediatizada em prol dos direitos humanos na fronteira do Camboja. Kundera denuncia que, em política, o kitsch não é exclusividade dos países totalitários apesar deles usarem frequentemente em rituais de comunicação e propaganda. Na supracitada obra de Philippe Hamon, o crítico afirma a diferença entre o conceito original de kitsch e uma acepção mais moderna próxima da de Kundera: «Ce kitsch des régimes totalitaires modernes est plus lié à des cérémonies et à des mises en scène collectives qu'à des objets industriels comme au XIXe siècle.»⁴⁰

O olhar crítico da personagem de Ludvik, em *A Brincadeira*, o transforma num estrangeiro no seu próprio país depois do degredo ao qual é condenado. A surpresa que sente a personagem perante eventos propagandísticos - as cerimónias oficiais como o «bem-vindo aos novos cidadãos» - estende-se à perplexidade do narrador de um romance mais recente, *A Imortalidade*, que descobre em França outra forma de ditadura, a das imagens, designada num capítulo como “imagologia”, a não confundir com o conceito da Literatura Comparada. Provocador, Kundera propõe uma equivalência entre propaganda comunista e publicidade no mundo capitalista.

Imagologia! Quem terá sido o primeiro a forjar este neologismo magistral? Paul ou eu? Não importa. O que conta é que existe finalmente uma palavra que permite reunir debaixo de um só tecto fenómenos com denominações tão diferentes: agências publicitárias; conselheiros de comunicação dos homens de Estado; designers que projetam a linha de um novo carro ou o equipamento de uma sala de ginástica; criadores de moda e grandes costureiros; cabeleireiros; estrelas do *show business* que ditam as normas da beleza física, nas quais se inspirarão todos os diversos ramos da imagologia.⁴¹

A entrada da palavra «kitsch» em *A Arte do romance* evoca o sentido que lhe dá o autor em *A Insustentável Leveza do Ser*. Na versão francesa do célebre ensaio de Hermann Broch, a palavra «kitsch» é traduzida por «arte de pacotilha». Um contrasenso, segundo Kundera, pois Broch demonstra que o kitsch é algo diferente de uma mera obra de mau gosto. Há a atitude kitsch. O comportamento kitsch. A necessidade do kitsch do *homem-Kitsch (Kitschmensch)*: é a necessidade de se olhar ao espelho da mentira que embeleza e de aí se reconhecer com uma

⁴⁰ HAMON, Philippe - *op. cit.* p. 69.

⁴¹ KUNDERA, Milan - *A Imortalidade*. Miguel Serras Pereira. 6ª ed. revista. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2012, p. 132.



satisfação enternecida. Para Broch, o kitsch está, historicamente, ligado ao romantismo sentimental do século XIX.⁴²

Kundera regressa a esta noção em *Um encontro* indicando que o paroxismo ordinário do romantismo na Europa Central conduz ao kitsch condenado pelas personalidades literárias do séc. XX, Kafka, Musil, Broch et Gombrovicz. Este kitsch, segundo Kundera, é para os escritores citados o «maior mal estético». Para Hermann Broch, a grandiloquência da ópera wagneriana é uma das manifestações às quais se oporá Janacek, antiromântico por excelência que, em finais do séc. XIX com *Jenufa* é um dos primeiros a compor uma ópera em prosa.

O exílio do imaginário

A distância entre romance e ensaio é por vezes ténue em Kundera. Não raras vezes, como já se viu anteriormente, surgem digressões que se podem considerar pequenos ensaios no interior dos seus romances. Este hibridismo em termos estruturais e formais também surge nos seus livros de ensaios. De tal forma que o escritor franco-checo falando de *Os Testamentos Traídos* dirá que «este ensaio foi escrito como um romance».

François Ricard, que tem ao longo dos anos acompanhado a obra de Kundera escrevendo os posfácios da maioria dos seus romances e editor da sua obra em dois volumes na prestigiada colecção da Pléiade, no *Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, *Le Dernier après-midi d'Agnès*, constata que a polifonia do eu do romancista permite o surgimento do ensaio no interior da obra romanesca. Discurso reflexivo e analítico que se debruça sobre problemáticas sociais ou políticas, sobre questões filosóficas, morais e estéticas: o folclore, a música, o cinema. As reflexões ensaísticas podem ser emitidas tanto por um narrador como por personagens. Por exemplo, o doutor Havel de *Risíveis Amores* pronuncia todo um discurso sobre o fim dos Dons Juan. Em *A Valsa do Adeus*, uma das personagens, Jakub através do seu estatuto de intelectual disserta no romance sobre a beleza, a inocência, a culpa, o amor ou a humanidade que podem ser considerados como fragmentos de ensaios. Em *A Vida não é aqui*, a diegese sobre o poeta Jaromil surge com comentários sobre a poesia, a juventude e a revolução. Na quarta parte de *A Brincadeira*, Jaroslav desenvolve uma série de considerações sobre o folclore e os contos morávios e, apesar de vários apontamentos sobre esta questão aparecerem com alguma frequência ao longo do texto, um trecho de várias páginas tem nitidamente o estatuto ensaístico interrompendo a progressão narrativa.

Na quarta parte de *A imortalidade*, Kundera evoca o que nomeia o processo das relações entre Goethe e Bettina, convocando testemunhas da defesa e acusação: Rilke, Romain Rolland, Eluard. O último capítulo é consagrado a um diálogo imaginário entre Goethe e Hemingway quando este último, que «passeava pelos atalhos do além»⁴³, encontra o autor de *Werther*. Os dois autores que dissertam

⁴² KUNDERA, Milan – *A Arte do Romance*, p. 155-156.

⁴³ KUNDERA, Milan – *A Imortalidade*, p. 241.



sobre a morte são transformados ironicamente nas criaturas de um outro criador numa *mise en abyme* que denuncia o estatuto da ficção. Assim diz jocosamente o autor alemão: «Não se faça de tolo, Ernest – disse Goethe. – Você bem sabe que neste momento somos apenas a fantasia frívola de um romancista que nos faz dizer coisas que provavelmente nunca diríamos.»⁴⁴ Assim através de testemunhos, reais ou imaginários, que tenham ou não escrito sobre Goethe, Kundera desenvolve no romance num estilo ensaístico reflexões sobre o que ele chama o *Homo sentimental*, definido como aquele que, dotado de sentimentos, como qualquer um, os transforma em valores e é tentado a exibi-los.

Os três últimos romances escritos diretamente em francês: *A Lentidão*, *A Identidade* e *A Ignorância*, têm, apesar de serem de menor dimensão, numerosas partes ensaísticas. O primeiro interroga-se sobre o hedonismo, a glória, sobre o sentimento de ser um eleito ou disserta sobre um poema de Apollinaire, o último deste ciclo debruça-se sobre os termos que giram em torno do conceito de «nostalgia», sobre o regresso de Ulisses ou sobre Arnold Schönberg, compositor de que falaremos adiante.

Os romances de Kundera são assim literalmente invadidos – o que poderá ter afastado alguns leitores – por reflexões nem sempre diretamente relacionadas com a diegese⁴⁵. As digressões, glosas, observações sobre a filosofia, a música ou o léxico ocupam um espaço bastante vasto onde por vezes existem contradições, redundâncias, onde a demonstração é contaminada pelo gosto do paradoxo, onde a dúvida insinua-se sob forma de ironia, onde o sentido é instável, o discurso recursivo, a língua polissêmica, em suma literária. Como bem o expresso François Ricard no estudo já citado, *Le Dernier après-midi d'Agnès*, o romance, para Kundera, que «não descobre uma porção até então desconhecida da existência é imoral»⁴⁶. Sendo o conhecimento a única moral do romance não quer dizer, contudo, que ele tenha a mesma natureza que o conhecimento filosófico ou científico e que as suas propostas e hipóteses possam ser verificadas ou validadas. Trata-se de um conhecimento atravessado pela perplexidade, percorrido por contradições como afirma o crítico da obra kunderiana.

O último romance de Milan Kundera, *A Ignorância*, conta o regresso à República Checa, na sequência da Revolução de veludo, de antigos exilados, Irena e Josef, vinte anos depois de terem deixado o seu país. Neste curto romance surgem inúmeros apontamentos sobre arte e literatura com, nomeadamente, referências a escritores checos, o poeta Jean Skacel, morto literalmente de tristeza ou a

⁴⁴ KUNDERA, Milan – *A Imortalidade*, p. 243.

⁴⁵ Cientes disso os adaptadores para o cinema de *A Insustentável Leveza do Ser*, o argumentista Jean-Claude Carrière e o realizador Philip Kaufmann, em 1988, reduziram o romance a uma história de amores cruzadas com um pano de fundo histórico, retirando o motivo do eterno retorno nietzschiano que abra a obra, assim como as referências a Beethoven. Estas liberdades com a obra – única adaptação de uma obra de Kundera – terão profundamente desgostado o romancista, contribuindo para um progressivo sentimento de incompreensão.

⁴⁶ Tradução minha de « le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral »



compositores como Stravinski cujo nome surge associado à sua rivalidade com Schönberg. A figura do músico austríaco, forçado, também ele ao exílio, é predominante no romance na sua relação à música do século XX onde é descrito através de ambições que parecem hoje pueris. Outra figura evocada é a de Ulisses e o seu regresso: «acariciou a velha oliveira para se certificar de que ela continuava a ser como há vinte anos.»⁴⁷ Sem nenhuma transição, privilégio desta ficção ensaística que funciona e avança por associação de ideias, Kundera passa da evocação do regresso de Ulisses ao exílio sem retorno de Schönberg.

Em 1950, quando Arnold Schönberg estava há catorze anos nos Estados Unidos, um jornalista americano fez-lhe algumas perguntas perfidamente ingénuas: é verdade que a emigração faz com que os artistas percam a sua força criadora? Que a sua inspiração murcha quando as raízes do país natal deixam de a alimentar?⁴⁸

A esta pergunta, que muito diz respeito ao escritor desenraizado que é Milan Kundera, o escritor responde interpelando o leitor: «Imagine-se. Cinco anos depois do Holocausto! E um jornalista americano não perdoa a sua falta de apego por esse pedaço de terra onde, diante dos seus olhos, o horror dos horrores fora levado a cabo!» O capítulo seguinte é quase inteiramente consagrado a uma reflexão sobre a História: «Como machadadas, as grandes datas marcam o século XX europeu»⁴⁹. É analisada a sua incidência sobre os destinos individuais sejam eles de personalidades conhecidas, a do poeta Jan Skacel, ou de personagens de ficção como Irena e marido, emigrando para França em 1969. A conclusão deste capítulo versa sobre as falhas das previsões históricas, políticas ou mesmo estéticas onde se recupera o nome de Schönberg anteriormente citado: persuadido de ter aberto à história da música, por meio da sua estética de doze notas, horizontes longínquos, Arnold Schönberg declarava em 1921 que, graças a si, a soberania (não disse «glória», disse *Vorherrschaft*, «soberania») da música alemã (ele, vienense, não disse música «austríaca», disse «alemã») estaria garantida durante os próximos cem anos (cito-o com fidelidade, falou de «cem anos»). Quinze anos depois desta profecia, em 1936, foi banido, na sua qualidade de judeu, da Alemanha (dessa mesma Alemanha cuja *Vorherrschaft* quisera garantir) e, com ele, toda a música baseada na sua estética de doze notas (condenada como incompreensível, elitista, cosmopolita e hostil ao espírito alemão).

O prognóstico de Schönberg, por mais enganador que tenha sido, continua a ser no entanto indispensável para quem queira compreender o sentido da sua obra, que não se acreditava destrutiva, hermética, cosmopolita, individualista, difícil, abstracta, mas profundamente enraizada no «solo alemão» (sim, ele falava do «solo alemão»); Schönberg acreditava que estava a escrever não um fascinante epílogo da história da grande música europeia (é assim que me sinto inclinado a compreender a sua obra), mas o prólogo de um glorioso futuro que se desdobrava a perder de vista.⁵⁰

⁴⁷ KUNDERA, Milan – *A Ignorância*, p. 9.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 9.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 12.



No capítulo 39, quase no fim do romance, a figura de Schönberg reaparece para servir de ponto de partida de uma nova reflexão sobre os erros de apreciação quanto ao futuro, erro comum partilhado pela humanidade. Kundera retoma – utilizando a técnica da repetição que é constante em toda a sua obra romanesca – o cruel e irónico destino do compositor, de que se já se falava na citação anterior, da sua revolta contra Stravinski, que negligenciava os juízos futuros, e que considera que entre ele, Schönberg e o escritor Tomas Mann, a posteridade escolheria o seu nome. Sibilamente, Kundera constata que vinte anos depois da morte do compositor vienense, o seu nome foi afastado das salas de concerto e deixou de ser referido. Depois do exílio físico do compositor, o exílio estético póstumo. Se tal aconteceu foi simplesmente por não mediar as consequências de uma bactéria que o compositor já tinha contudo detectado por volta de 1930. Kundera cita o músico: «A rádio é um inimigo, um inimigo impiedoso que irresistivelmente avança e contra o qual toda a resistência é em vão» e continua: «atafulha-nos de música (...) sem se perguntar se temos a vontade de a ouvir, se temos a possibilidade de a perceber», de tal modo que a música se torna um simples ruído, um ruído entre outros ruídos»⁵¹. Dito isto, a conclusão do capítulo só podia ser brutal e desesperada numa visão de pesadelo onde os cadáveres de Schönberg e de Stravinski flutuam num ruído de notas e são arrastados para o nada. Trecho que pelo seu desespero faz lembrar a parte final do filme *Europa* de Lars von Trier. Este capítulo sobre o compositor austríaco e a música transformada em ruído ecoa em *O Livro do Riso e do Esquecimento*, escrito uns vinte anos antes quando o seu autor, já instalado em França, pensara renunciar à escrita. Neste romance de 1978, estruturado em torno de variações, deparamo-nos com uma afirmação algo surpreendente e que corresponde bem ao teor amargo e pessimista do livro:

Na época em que Arnold Schönberg fundou o império da dodecafonía, a música estava mais rica do que nunca e embriagada pela sua liberdade. A ideia de que o fim pudesse estar tão próximo não afluía a mente de ninguém. Não havia fadiga! Não havia crepúsculo! Schönberg estava animado pelo mais juvenil espírito de audácia. [...] A história da música terminou com a expansão da audácia e do desejo.⁵²

O capítulo seguinte clarifica este enunciado, a música desapareceu não no silêncio mas na música transformado em ruído: «Sai dos altifalantes pendurados nas paredes das casas, das terríveis máquinas sonoras instaladas nos apartamentos e nos restaurantes, dos pequenos transístores que as pessoas trazem na mão, pelas ruas»⁵³. Neste universo dominado pelo ruído já não há espaço para os compositores na sua diversidade expressiva: «Schönberg morreu, Ellington morreu, mas a guitarra é eterna.»⁵⁴ O fim do capítulo expressa bastante bem este desespero quando o narrador recorda que o presidente checoslovaco Husak, sensível ao facto de um músico pop, Karel Klos, partir para o estrangeiro, em 1972, instiga-o a regressar porque tudo lhe será perdoado. A explicação desta proposta

⁵¹ *Ibidem*, p. 101.

⁵² KUNDERA, Milan – *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p. 210.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.



encontra mais adiante a sua explicação: «Karel Gott (curiosamente o nome é assim transcrito na tradução) representava a música sem memória, essa música em que estão para sempre sepultados os ossos de Beethoven e de Ellington, as cinzas de Palestrina e de Schönberg.⁵⁵» Num universo invadido pelo ruído o autor e as suas personagens acabam por viver num exílio da música.

Nos seus livros de ensaio, do primeiro, em 1986, *A Arte do Romance*, até ao último, publicado em 2009, *Um Encontro*, Arnold Schönberg é também uma figura recorrente quando se trata de analisar uma trajetória e obra singulares.

Em *Os Testamentos Traídos*, de 1993, são inúmeras as referências a este e outros compositores e por isso poder-se-á considerar este como o mais «musical» de todos os seus livros de ensaios. Schönberg é mencionado, na terceira parte intitulada «Improviso em homenagem a Stravinski». Kundera fala neste capítulo da conferência radiofónica de Schönberg, em 1931, onde evoca os seus mestres, em primeiro lugar, Bach e Mozart e, em segundo lugar, Beethoven, Wagner e Brahms. Relatando a conferência, o ensaísta identifica os contributos de cada um deles. Em Bach, «a arte de inventar grupos de notas tais que se possam acompanhar a si próprios» e «a arte de criar o todo a partir de um núcleo só». Para Kundera, estes dois princípios resumem toda «a revolução dodecafónica». Continuando, a digressão, Kundera cita Glen Gould que, depois de um concerto moscovita onde acabara de interpretar Webern, Schönberg e Krenek, afirmando que os grandes princípios da música do século XX se encontram na música composta por Bach vários séculos antes. Ao afirmar tal coisa, tratava-se segundo Kundera de «uma provocação maduramente pensada: o realismo socialista, doutrina então oficial da Rússia comunista, combatia o modernismo em nome da música tradicional»⁵⁶. Adiante, o autor cita Adorno que, na sua *Filosofia da nova música*, em 1949, «descreve a situação da música como se fosse um campo de batalha política», são estes os termos usados, em que Schönberg corresponde a um «herói positivo representando o progresso» e, ao invés, Stravinski faz figura de um «herói negativo da Restauração»⁵⁷. No pensamento de Kundera, algumas páginas depois, estas duas figuras da música do século XX estão no mesmo plano: «quiseram abraçar todos os séculos da música, re-pensar, re-compor a escola de valores de toda a sua história»⁵⁸. Na realidade, o propósito principal do capítulo é o de revalorizar o conjunto da obra do compositor russo - daí a palavra «Homenagem» associada ao seu nome e não ao do compositor austríaco - que passou do «antigo folclore a Pergolèse que lhe proporcionou *Pulcinella*»⁵⁹. Na realidade pouco se sabe desta obra do compositor italiano que poderá ser apócrifa. Tal como aconteceu com Vivaldi redescoberto por Bach, Pergolesi deve muito ao compositor russo e sua *Pulcinella* acabou por suplantam a versão original. Neste capítulo, o último desta terceira parte sobre Stravinski, Kundera intitula-o em francês «Le chez-soi de

⁵⁵ *Ibidem*, p. 212.

⁵⁶ KUNDERA, Milan – *Os Testamentos Traídos*. Porto: Edições Asa, 1994. p. 56.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 62.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 71.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 89.



Stravinski», traduzido em português por «O lugar próprio de Stravinski»⁶⁰ e refere que as várias fases da obra do compositor estão intimamente ligadas às suas estadias em países diferentes. «A vida de Stravinski divide-se em três partes de quase igual comprimento, diz o autor: Rússia: vinte e sete anos, França e Suíça francófona: vinte e nove; América: trinta e dois»⁶¹ A descrição que faz do exílio, ou melhor dizendo para empregar o termo do autor, da «emigração» de Stravinski podia quase se aplicar a Kundera se substituísse os nomes de compositores por escritores:

Sem sombra de dúvida. Stravinski trazia consigo a ferida da emigração, como todos os outros; sem sombra de dúvida, a sua evolução artística teria tomado um caminho diferente se tivesse podido permanecer onde nascera. Com efeito, o começo da sua viagem através da história da música coincide pouco a pouco com o momento em que o seu país natal deixa de existir para ele; tendo compreendido que nenhum outro país o pode substituir, encontra na música a sua única pátria; não se trata de um bela maneira de dizer lírica da minha parte, é o que penso do modo mais concreto possível: a sua única pátria, o seu único lugar próprio, era a música, toda a música de todos os músicos, a história da música; foi aí que ele decidiu instalar--se, deitar raízes, habitar; foi aí que acabou por descobrir os seus únicos compatriotas, os seus únicos próximos, os seus únicos vizinhos, de Pérotin a Webem: foi com eles que travou uma longa conversa que só com a sua morte seria interrompida.⁶²

Sempre neste livro de ensaios, Kundera fala do compatriota Janacek de forma muito subjectiva que ele próprio reivindica:

[...] é o criador da estética da ópera mais importante, em meu entender, da época da arte moderna.

Digo «no meu entender», porque não quero esconder a minha paixão pessoal por ele. No entanto, creio não me enganar porque a façanha de Janacek foi enorme: descobriu para a ópera um novo mundo, o mundo da prosa.⁶³

Desta forma, Janacek está próximo do que Kundera nomeia de «revolução flaubertiana», evocando o episódio da feira, ou comício agrícola, onde Rodolphe declara o seu amor a Emma Bovary em contraponto ao anúncio da entrega dos prémios agrícolas. Na ópera, Janacek vai romper com a extrema estilização irrealista do séc. XIX que outros irão prosseguir de «forma mais radical» no séc. XX: Honegger, Bartók, Schönberg ou Stravinski.

No seu último volume publicado, *Um Encontro*, que Kundera não classifica como «ensaio» mas contém em epígrafe o termo utilizado como título da obra⁶⁴, o autor franco-checo denomina um dos seus capítulos «Esquecimento de Schönberg».

⁶⁰ Sobre este conceito intraduzível ver a nota 29.

⁶¹ KUNDERA, Milan – *Os Testamentos Traídos*, p. 88.

⁶² *Ibidem*, p. 89.

⁶³ *Ibidem*, p. 123.

⁶⁴ «...um encontro entre as minhas reflexões e as minhas recordações; entre os meus velhos temas (existenciais e estéticos) e os meus velhos amores (Rabelais, Janacek, Fellini, Malaparte...)»...» Aos oitenta anos, o autor parece já não estar disposto ao «ensaio» mas prefere-lhe o «encontro» ou melhor o «reencontro».



Neste capítulo, Kundera refere um encontro que teve, logo a seguir à Segunda Guerra, com um casal de sobreviventes do campo de concentração modelo de Terezin, concebido para lograr os «ingênuos da Cruz-Vermelha internacional»⁶⁵ onde eram reagrupados intelectuais e artistas da Europa Central que, apesar dos sofrimentos, encontravam a coragem de viver organizando concertos e recitais.

Hoje, a sua actividade intelectual deixa-nos interditos; não me refiro unicamente às obras que conseguiram criar (estou a pensar nos compositores! Em Pavel Hass, aluno de Janacek, que me ensinara, na minha infância, a composição musical! E em Hans Kras! E em Gideon Klein! E em Ancerl, que se tornou um dos maiores chefes de orquestra da Europa !) mas talvez ainda mais na sede de cultura que, nestas condições terríveis, se apoderou de todo uma tereziana.⁶⁶

Para os prisioneiros do campo de Terezin que viviam um presente doloroso, o que importava não esquecer era a memória que tinham de grandes compositores vianenses. Neste mesmo capítulo, Kundera debruça-se sobre uma questão que tem sido muito discutida e posto em prática por vários países europeus onde foram cometidas as piores atrocidades no século XX: «o dever de memória». O fim do capítulo é bastante desesperado e paradoxal: os carrascos são relembrados e os compositores condenados ao degredo são esquecidos, o que me servirá de conclusão deste percurso em torno do tema do exílio em Milan Kundera, entre memória e esquecimento:

Certo dia, debatendo este assunto, perguntei a um amigo: «... e conheces *Um Sobrevivente de Varsóvia*?—Um sobrevivente? Qual? Não sabia do que eu estava a falar. Contudo, *Um Sobrevivente de Varsóvia* (*Ein Uber/ebenderaus Warschau*), oratória de Arnold Schönberg, é o maior monumento que a música dedicou ao Holocausto. Toda a essência existencial do drama dos Judeus do século XX ali está conservada viva. Em toda a sua terrível grandeza. Em toda a sua terrível beleza. Batemo-nos para que os assassinos não sejam esquecidos. E Schönberg, esquecemo-lo.⁶⁷

⁶⁵ KUNDERA, Milan – *Um Encontro*, p. 169.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 170.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 171.



A PERCEPÇÃO DO «MILAGRE» DE OURIQUE NO ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO

Marie Ève Letízia

Universidade Stendhal Grenoble 3 e CRI

Resumo

A recente comemoração do 9.º Centenário do nascimento do Rei Fundador, D. Afonso Henriques, suscitou um surto do interesse por parte dos historiadores e romancistas, pela trajetória invulgar do homem que conseguira libertar o seu pequeno reino dos confins da Ibéria da suserania dos imperadores de Hespanhas, levando a reconquista cristã para lá da fronteira psicológica do Tejo. O episódio mais marcante na vida do 1.º Rei português foi a batalha de Ourique com o seu corolário de ocorrências a que o imaginário chamaria de milagrosas. Presentemente, cada autor tenta reinterpretar o referido acontecimento à sua maneira, racionalizando o insólito da aparição do Divino ou dos seus mensageiros, a debruçar-se mais especialmente sobre o suposto papel da milícia templária naquelas manifestações milagrosas do sobrenatural, que apesar de consignadas nas crónicas históricas do século XII, ganhariam um verdadeiro relevo no imaginário da grei lusitana somente duzentos anos mais tarde, depois de recontadas e adequadamente exploradas pelas lideranças militares e políticas da centúria de Trezentos.

Palavras-chave: cavalaria espiritual templária – imaginário dos mensageiros do Divino – invocação de santos mata-mouros

Abstract

The recent commemoration of the 9th hundred anniversary of the birth of D. Afonso Henriques, the founding king of Portugal triggered the interest of historians and novelists in the uncommon career of this man who succeeded in freeing his small kingdom located on the edge of the Iberian peninsula from the sovereignty of the Hispanic emperors, taking the Christian reconquest beyond the psychological borders of the Tagus. The most memorable episode during the life of the first Portuguese king was the Battle of Ourique and the events which took place in its aftermath, which were interpreted by the imaginary as belonging to the realm of the miraculous. Contemporary authors reinterpret events in the light of their own perceptions and attempt to rationalize the unusual appearance of the God or His messengers by focusing on the supposed role of the militia belonging to the Knight Templars regarding the supernatural appearances. However, these events which were duly recorded, in the historical chronicles of the XIIth century, only came to light two centuries later, after being updated and utilized by military chiefs and political leaders in Portugal during the 14th century.



Keywords: Knights Templar – imaginary regarding Divine messengers – Destroyers of infidels

Por volta do ano de 2008, em que Portugal comemorara o nono centenário do nascimento do seu Rei Fundador, D. Afonso Henriques, saíram do prelo alguns romances históricos protagonizados pelo primeiro monarca luso, principal obreiro da independência nacional em relação aos reinos vizinhos de Castela e Leão. Entre essas publicações de cunho romanesco, embora todas elas baseadas numa extensa bibliografia composta de obras de história e de crônicas consultadas, destacam-se *Afonso O Conquistador* por Maria Helena Ventura, *Afonso Henriques, o Homem* por Cristina Torrão e *O Segredo de D. Afonso Henriques* por Jorge Laiginhas.

Na maioria dessas narrativas históricas, a batalha de Ourique é apresentada como o episódio mais marcante na vida do primeiro rei de Portugal. O recontro dos cristãos com o exército do Crescente, conduzido por cinco emires, abrange um corolário de ocorrências mágico-sobrenaturais que o imaginário chamaria de milagrosas, já que as manifestações do maravilhoso cristão, baseado na concepção do Divino e nos relatos hagiográficos, se enquadravam à perfeição na mundividência do homem medieval, apesar de contradizerem as leis da natureza.

De facto, a sociedade cristã era regida pelas relações entre o Homem e Deus. Os clérigos letrados estudavam e glosavam os Evangelhos e os escritos dos doutores da Igreja, deduzindo daquelas fontes os alicerces da concepção do universo e vendo neles a base de qualquer explicação de cunho científico. Por sua parte os laicos, mais ou menos letrados ou mesmo analfabetos, ouviam e memorizavam os relatos das vidas de santos e recebiam a doutrina cristã através das imagens do Redentor, da Virgem e dos santos padroeiros, representados nas respectivas igrejas paroquiais, aos quais se acrescentavam os símbolos do Espírito Santo e às vezes os de Deus-Pai.

O próprio tempo da Cristandade começava com a Criação, seguida pela Encarnação, ficando depois a humanidade à espera do dia do Juízo Final. Entretanto, os fiéis leigos instruíam-se na fé observando as representações de figuras sagradas e das cenas do Velha e do Novo Testamentos, esculpidas em baixo-relevo nos portais das igrejas, nos baptistérios, nas caldeirinhas de pedra, no púlpito de madeira, no coro, nos espaldares de cadeirões do cabido, nas mesas dos altares e até nos túmulos, ou retratadas sobre as telas de pintura, nos retábulos e quadros de pintura que faziam parte do recheio das capelas. As representações antropomórficas da Divindade trina e dos anjos medianeiros e mensageiros do Divino serviam para aproximar Deus do Homem crente, pois, no início, este último mais se identificava com a figura de Job, esmagado pelo poder de Deus, mas as múltiplas imagem do Divino e das principais figuras do cristianismo permitiram a reabilitação do Homem, convencendo-o que fora criado à semelhança de Deus. A partir do século XII, as representações de Jesus Cristo da Paixão, correspondendo à



imagem do homem sofredor, tornaram o Divino. Ainda mais próximo do crente de qualquer condição social, também ele à espera da morte.

Os cristãos da Idade Média acreditavam na benevolência de Cristo, da Virgem Maria e dos Santos, logo considerados seus protectores, guias e defensores perante Deus. Daí qualquer ocorrência de cunho sobrenatural podia ser interpretada com uma forma de intercedência do Divino ou do Sagrado em prol da salvação dos crentes ou a favor dos interesses terrenos da Cristandade ou simplesmente em prol da vitória da verdadeira Fé sobre os infiéis, os pagãos, os gentios, etc. Nestas circunstâncias, movido pela gratidão sem limites, o Homem nunca se preocupava com a oposição entre o maravilhoso e as leis do universo, a crer, como São Francisco de Assis, que a perfeição da natureza e todas as leis que a regiam eram a obra divina. E como o Divino se afigurasse como patrono da criação e da Humanidade, Ele podia a qualquer momento querer manifestar-se para comunicar, consolar ou dar apoio mais eficaz aos homens expostos ao perigo, aos combatentes da Cruz ameaçados pela maré dos albornozes que pugnavam pela vitória do Islão. Nos momentos fulcrais das lutas da Reconquista, o Divino devia estar ao lado dos campeões de Cristo em risco de perderem o território retomado aos maometanos ou ficarem reduzidos ao cativeiro em terras muçulmanas ou pior, obrigados de renegar a verdadeira Fé.

No entanto, ao entranhar-se na diegese dos referidos romances, o leitor logo se apercebe de que, além da homenagem ao homem decidido e guerreiro valoroso que fora o Fundador da Nacionalidade, essas narrativas sempre lhe justapõem os cavaleiros monges da Ordem do Templo, fundada na distante Palestina, nos começos do século XII.

Os templários formam em torno do Rei Conquistador um escudo protector, agindo na maior parte dos casos como uma personagem colectiva, feita de dezenas ou de centenas de réplicas de guerreiro destemido todo de branco vestido, com uma cruz escarlate, cosida na altura do peito. Por cima desta personagem plural esvoaça a balsa negra e branca que guia a cavalaria templária e lhe confere uma estratégica coesão no campo de batalha, ao som da invocação entoada em coro, retirada do salmo 114 de David: «Não a nós, Senhor, não a nós, mas a Teu nome, toda a glória» que norteia aquela milícia do Pentocrator. Fora dos campos de batalha e dos fossados no território sob a dominação moura, os cavaleiros monges empenhados na Reconquista ibérica contribuem para a administração e o povoamento dos territórios acabados de anexar ao antigo Condado de Portucale, passando a organizar a defesa da fronteira leste do jovem reino, a reconstruir e fortificar castelos e a consolidar muralhas danificadas aquando dos recontros com os infiéis. Sem a presença daqueles guerreiros abnegados e intrépidos, os avanços da Reconquista teriam estado comprometidos e o alargamento progressivo do território português poderia revelar-se impossível.

Os primeiros templários apareceram no Condado de Portucale poucos anos após a fundação da Ordem. O Conde D. Henrique de Borgonha já deixara este mundo e a



sua viúva D. Tareja ou Teresa de Leão confiara a educação e a instrução militar do seu único filho varão ao aio D. Egas Moniz, homem forte da região a norte de Coimbra, com honras em Lamego, Castro Daire e Resende, além dos feudos patrimoniais nas margens durienses. Porém, tanto a condessa viúva quanto o aio D. Egas desejavam uma protecção mais segura e eficaz para o jovem infante, órfão do pai, e por isso mais vulnerável. A esse propósito, o romancista Jorge Laiginhas sugere que o primeiro grupo de cavaleiros do templo tenha vindo instalar-se nas terras de Ribadouro por empenho de D. Tareja. A filha de Alfonso VI resolveu apelar para os protegidos do famoso Abade Bernardo de Claraval, futuro santo, que, além de «fazedor de papas» também era um parente afastado do seu falecido esposo D. Henrique. O romancista Laiginhas explica:

[D.Teresa] começara por esses dias uma intensa campanha diplomática com o objectivo de se apresentar às famílias nobres do Condado Portucalense. Pelo final de um desses festins em honra da princesa D. Teresa, decidiu D. Egas Moniz, por vontade da honrada, dar mando de fundação de um ajuntamento que ficaria instalado na dita casa de Fonte Arcada. Tal ajuntamento houve por nome «Ordem do Templo» e teve como propósito oficial milagres por encomenda. D. Teresa baptizou, com anuência do senhor bispo de Lamego, a casa que D. Egas Moniz doara para sede da «Ordem do Templo» como «Abrigo dos Lobos»¹.

O referido grupo de freires ficaria instalado em Fonte Arcada, numa casa que tinha sido pertença da antiga e conceituada família dos cavaleiros de Riba Douro, descendentes de guerreiros asturo-portucalenses. Contudo, certamente nem todos os cavaleiros de linhagens e prelados dos bispados nortenhos aprovaram aquela implantação de frades guerreiros vindos de fora. Os templários logo seriam apodados de lobos pelo bispo de Lamego, talvez por causa da sua conhecida ferocidade no combate, da sua actuação perfeitamente articulada nas reacções de um corpo colectivo que atacava como uma alcateia de lobos ou por mor da ganância de que o prelado suspeitava a recém-fundada ordem franca.

Quanto ao alcance da palavra «milagres», esta fica por explicar. Tanto podia tratar-se de ajudar a vistosa e ambiciosa condessa-viúva a concretizar a sua aspiração de se ver livre da vassalagem que a ligava à corte imperial de Castela, quanto se podia esperar que a ordem monástico-guerreira fosse capaz de apoiar militarmente o infante D. Afonso no futuro assentamento dos alicerces do Reino de Portugal independente, além de contribuir para os desfechos vitoriosos dos combates por ele travados contra a vizinha Castela e contra a mourama.

Fosse como fosse, por volta de 1128, ano do concílio de Troyes que consagrara a fundação da Ordem do Templo, teria aparecido em Braga, sede do arcebispado, o comendador templário, de origem franca ou borgonhesa, chamado D. Frei Raimundo Bernardo, que se empenhava em angariar fundos e em suscitar alistamentos de jovens cavaleiros portucalenses para o combate na nova frente da

¹ LAIGINHAS, Jorge - *O Segredo de D. Afonso Henriques*. Cascais: Flamingo – Arteplural edições, L.da, 2007, p. 29.



cruzada contra os infiéis,² na faixa ocidental da Ibéria. O mesmo frei Raimundo serviria de modelo para a personagem romanesca de protector, amigo e braço direito do Rei Fundador, inserida por Maria Helena Ventura na sua narrativa *Afonso o Conquistador*.

Nas terras de Entre-Douro-e-Minho, os cavaleiros do Templo, ainda pouco numerosos e repartidos pelas comendas rústicas, começaram a receber pequenas doações por parte do jovem D. Afonso Henriques, mas nenhuma ajuda lhes vinha da nobreza laica. Os templários receberam casais e herdades na região de Penafiel, em nome do mestre D. Guilherme Ricardo e o arruinado castelo de Soure, no extremo sul do Condado, onde haviam de prover à defesa da confluência dos rios Anços e Arouca, navegáveis por embarcações pequenas (batéis e barças). A primeira doação por parte de um barão nortenho acontece apenas em 1128, tratando-se de Soeiro Mendes o Grosso, herói da batalha de São Mamede e da mãe do mesmo, D. Elvira.

Ao mesmo tempo, na doação de Soure, D. Afonso Henriques afirma-se também como confrade da Ordem (*in vestre fraternitate sum frater*). Em Soure, os templários lusos farão a sua sede, fortificando e repovoando o burgo, arrasado pelos sarracenos, após ter recebido, em 1111, um foral assinado pelo Conde D. Henrique de Borgonha. O castelo é de planície e de pequenas dimensões, pelo que muito exposto aos ataques dos Mouros. Para a igreja de N. Sra. de Finisterra, os cavaleiros do Tempo recuperarão a capela basilical de um antigo mosteiro moçárabe, devastado no século XI por uma outra invasão agarena anterior.

Os templários fazem-se presentes e notados em torno de D. Afonso Henriques em todas as campanhas bélicas e em todos os fossados, rondando sem cessar a fronteira psicológica do rio Tejo. No entanto, as verdadeiras recompensas serão entregues à Ordem só depois da batalha de Ourique e da aclamação do rei D. Afonso I (25 de Julho de 1139). A milícia do Templo terá a posse efectiva de rendas, coutos e castelos ou fortalezas, concedidas directamente pelo jovem monarca.

Por seu lado, Maria Helena Ventura, pela boca da esposa de Egas Moniz, D. Teresa Afonso, afirma que os frades templários, naquela altura, já tinham organizado o culto de Santiago, na paróquia de Fonte Arcada, participando activamente na vida religiosa da região, acrescentando que a eleição do cavaleiro Frei Hugo Martins, a cargo de novo mestre português do Templo, por volta de 1129, se realizou sob a vigilância de Frei Raimundo Bernardo, que, pelos vistos, estava encarregado pela cúpula da Ordem de vigiar as comendas lusas, fiscalizando a sua organização e instalações. Além disso o comendador templário andava a observar os jovens guerreiros nortenhos, avaliando-lhes a valentia, quando lhe pareciam úteis à milícia do Templo. Tal devia ter acontecido com o adolescente Gualdim Pais, filho segundo

² In NUNES, Joaquim - *O Mestre templário na fundação de Portugal*. Lisboa: Ed. Esquilo – Multimédia, 2011, p. 24.



de D. Paio Ramires, da linhagem dos Ramirões de Braga, futuro iniciado, mestre do Templo português e construtor do Convento de Cristo em Tomar.³

Entretanto, os cristãos portugalenses, obedecendo ao seu chefe natural, D. Afonso Henriques, continuavam a levar os pendões com cruces latinas bordadas, com imagens estampadas da Virgem Maria, de Sant'Iago de Compostela ou de São Jorge, para as margens do Tejo, sempre apoiados militarmente pela milícia templária. Sucediavam-se incursões em fossados a sul de Tomar, mas os Mouros mantinham-se atentos e a pé ou a cavalo acudiam aos seus, defendendo qualquer passagem, a derrubar os cavaleiros invasores. Tais forças atacantes não pertenciam àquela região, mas, sim, às hostes almorávidas que subiam de Al'gharb, sob o comando o príncipe Texafine, filho do poderoso emir berbere que já tinha reunido várias taifas, afirmando-se como chefe dos crentes.

Por sua parte, para defender com uma maior eficácia Coimbra, sua capital, o herdeiro do Condado portugalense resolve, em 1139, atravessar o curso fluvial tagano e ir descendo pela charneca despovoada até aos campos semeados do Além-Tejo, num fossado punitivo. Segundo Joaquim Nunes, os portugueses seriam uns onze mil, fazendo parte da hoste cristã cerca de mil cavaleiros, entre os nobres nortenhos, cavaleiros herdadores, cavaleiros moçárabes dos concelhos, escudeiros e templários. Os combatentes a pé iam armados de lanças de ferro, de maças, quando não se tratava dos arqueiros de aljavas a tiracolo com flechas envenenadas.

Na tarde de 24 de Julho, o exército cristão encontrava-se acampado em volta de um pequeno cabeço em Ourique. À noite, os esculcas assinalaram ao chefe portugalense uma numerosíssima turba infiel, ginetes, albornosos brancos e turbantes sem conta, a caminho de Oreja onde tencionavam socorrer os maometanos sitiados por Alfonso VII de Castela. Mas ao saberem da preocupação de cristãos nos arredores de Castro Verde, as hostes do Crescente, comandadas por cinco emires mouros das taifas de Sevilha, Badalhouce (Badajoz), Elvas, Évora e Beja, desviaram-se do seu destino, decidindo ir ajustar as contas com o atrevido Ibn Erriq, cuja fama já estava a correr por todo Al-Andaluz.

Depois da missa rezada num altar de campanha com a imagem de Nossa Senhora e ouvidas as palavras do Evangelho, D. Afonso Henriques, mostrava-se preocupado, perplexo e hesitante, acabando por recolher-se debaixo da sua tenda para rezar e pensar. Por perto ficaram, não menos inquietos os seus fiéis companheiros de armas e o jovem escudeiro Gualdim Pais, filho do Paio Ramires. Porém, depois de decorrido algum tempo, todos eles viram sair da tenda um D. Afonso metamorfoseado, mais confiante e até entusiasmado com a perspectiva de travar uma batalha contra os reis mouros, cujas forças excediam quatro ou cinco vezes o número dos soldados da Cruz. E foi naquele momento que começou a correr a notícia de que o filho do Conde D. Henrique de Borgonha tinha sido agraciado,

³ In VENTURA, Maria Helena - *Afonso o Conquistador*. Parede, Cascais: ed. Saída de Emergência de Luís Corte-Real, 2007, p. 122.



durante o seu recolhimento, com a visão de Jesus Cristo vindo para lhe predizer uma estrondosa vitória sobre a mourama e um futuro advento do Império do Espírito Santo sob a égide de um rei oriundo da grei lusitana...

Antes do combate, os barões portugalenses, entre os quais se encontravam o velho D. Gonçalo Mendes da Maia, o Lidador, o filho de Egas Moniz, Lourenço Viegas o Espadeiro, Henrique Gonçalves, futuro alcaide de Ourém e Paio Ramires com o seu primogénito Vasco Pais, aclamaram D. Afonso Henriques, levantando-o em cima do escudo e conferindo-lhe o título de rei. O filho de D. Tareja fez-lhes a vontade, aceitando a nova dignidade, embora se mostrasse bastante tímido e humilde, pedindo somente aos seus companheiros que não temessem a morte e que guardassem a fidelidade ao Crucificado. Os cavaleiros templários participaram na missa, nas orações, presenciando tudo e assistindo depois à aclamação do novo monarca português.

A batalha de Ourique feriu-se logo na manhã quente de 25 de Julho de 1139, festa do apóstolo Sant'Iago Maior, e durou até ao meio dia. Após uma luta esforçada e feroz das espadas cristãs contra os alfanges agarenos, os mouros, tendo perdido imensos combatentes, fugiram. Assim parecia ter-se dado um primeiro milagre : Deus fez mercê aos cristãos que saem da batalha vencedores dos cinco emires derrotados ou mortos pelas cinco chagas do Redentor.

Embora o culto da Mãe de Deus sempre foi divulgado e encorajado pelos templários estabelecidos em terras lusitanas, o nome da Virgem Maria nem sempre falava à imaginação dos rudes barões nortenhos por não veicular nenhum modelo de comportamento guerreiro susceptível de estimular os combatentes da Cruz, na luta pela reconquista do território ibérico ainda ocupado pelos muçulmanos. O próprio Afonso Henriques foi um devoto sincero de Santa Maria, mas na altura das refregas com o inimigo muçulmano e dos confrontos decisivos em que se tratava de derrotar os Infiéis, o chefe das hostes cristãs preferia invocar Nosso Senhor pressentindo Nele um adversário designado de Alá dos Árabes. Os portugueses pediam também a protecção a Santiago de Compostela, cujas imagens conhecidas sempre o equiparavam a um Mata-Mouros exemplar, desde a famosa batalha de Clavijo, travada em 798 por Carlos Magno, imperador franco, a quem, em 797, o rei das Astúrias, Alfonso II (766-843), ameaçado por uma iminente invasão das hostes mouras, perdira uma ajuda militar. O monarca franco desejava expandir as fronteiras do cristianismo em terras ibéricas, pelo que não tardou a atravessar os Pirenéus, desbaratando em Clavijo os exércitos do Crescente, mas sem conseguir avançar depois rumo à Cantábria. No decorrer do recontro de Clavijo ter-lhe-ia aparecido O apóstolo Sant'Iago Maior, porém, sem atributos guerreiros e que se parecia com Jesus Cristo. Aliás o mesmo santo mata-mouros já teria protegido o lendário nobre godo Pelágio, chefe militar da comunidade cristã refugiada nas montanhas das Astúrias que vencera, em 722, as hordas de maometanos na batalha de Covadonga, que marca o início da Reconquista. O rei Alfonso II seria o neto do herói de Covadonga. Numa dada altura, o clero asturiano apoderar-se-ia da vitória de Pelágio, unindo a causa da salvação da Hispânia então dominada pelos



infiéis à defesa da Igreja de Cristo. No século X, o rei Ordoño da mesma linhagem asturo-leonesa, no século XI, o rei Fernando Magno de Leão e o rei Ramiro, tenente da Galiza e de Entre Douro-e-Minho, vencedor do califa Abderramão, teriam sido apoiados e levados à vitória pelo apóstolo Mata-Mouros Sant'Iago, emissário do Redentor.

Na narrativa histórica de Maria Helena Ventura encontrámos uma cena em que o recém-aclamado rei D. Afonso I e os seus nobres se ajoelham para rezar a Deus em comum. Os guerreiros, rodeando o novo soberano, manifestam-lhe um respeito diferente como se dele, rei num pequeno reino das fronteiras incertas, situado nos confins da Europa, ainda tão frágil e incessantemente ameaçado pelos infiéis, já estivesse emanando o divino poder. Os asturo-portugalenses e os cavaleiros dos concelhos dizem-se seus fiéis servidores e também devotos da Santíssima Trindade a quem oferecem um quinhão da batalha.⁴ Observe-se que ao lado de Cristo aparece a SS. Trindade de que faz parte o Espírito Santo, força espiritual emanando do Divino que descendo sobre os humanos, ilumina-os. Naquela altura os combatentes da Cruz precisavam duma força assim, antes de enfrentar os Mouros.

A SS. Trindade aqui evocada leva-nos a tecer algumas considerações sobre o tão badalado «Milagre de Ourique», cujo imaginário passaria a ser divulgado entre o povo luso a partir do século XIV, a começar pela batalha do Salado (1340) e a seguir, nas vésperas da Aljubarrota (1385).

A batalha do rio Salado, na Andaluzia, fortaleceu a mentalidade cruzadística, vitoriosa num Portugal que acreditava firme na sua missão cristã de dilatar a Verdadeira Fé. Por outro lado, também constitui o epílogo da cavalaria espiritual de que as ordens hierosolimitas, como a do Hospital de São João de Jerusalém, foram protagonistas. A versão portuguesa da batalha do Salado⁵ realça o protagonismo do Redentor, o mesmo que dera a vitória a D. Afonso Henriques, em Ourique. O cronista-trovador da centúria de Trezentos relata o chamamento do monarca luso D. Afonso IV o Bravo que pretendia lembrar aos seus « naturaes e vassalos » as façanhas do Rei Fundador, dos cavaleiros portugalenses e moçárabes dos concelhos que o acompanhavam, porque todos juntos « ganharam o reino de Portugal »⁶. Em nome da Cruz, no Salado, os cristãos unidos na sua fé excluíram o Outro, o Infiel, do seu espaço espiritual servindo-se da relíquia do Mosteiro de Marmelar, Portel, como de um objecto mágico para incutir o medo da vingança iminente do Crucificado aos combatentes de Alá, que acabariam por fugir aos magotes do campo de refrega. Este temor colectivo que inutilizara os soldados maometanos e Almufacém e Alaric teve a sua origem nas artes mágicas e na astrologia de que D. Álvaro Gonçalves Pereira, Prior do Hospital em Portugal era um conceituado conhecedor, reconhecido inclusive entre os muçulmanos daquela época. A astrologia era muito valorizada em ambos os campos e o cronista Fernão Lopes

⁴ Veja-se M. H. VENTURA - AOC, p. 76.

⁵ D. Pedro de Barcelos - *Terceiro Livro de Linhagens* (edição dirigida por Maria Ema Tarracha Ferreira). Lisboa: Verbo, 2006, p. 255 sgts.

⁶ *Idem*, p. 255-256.



afirma que D. Álvaro Pereira, alguns dos seus cavaleiros monges e Mestre Tomás de Bomjardim, irmão leigo da Ordem, tiveram demoradas práticas das artes astrológicas, adquiridas no Oriente pela hierarquia hospitalária.

O mesmo Prior do Hospital vaticinara a D. Afonso IV a vitória cristã, graças à bem-aventurada Vera Cruz, pedaço do Santo Lenho, trazido da Palestina no reinado de D. Afonso III, pelo cavaleiro-monge Frei Afonso Pires Farinha, por volta de 1268, e guardado como relíquia pela Ordem do Hospital na freguesia de Marmelar, no termo de Portel. D. Álvaro Gonçalves pedira aos soldados e cavaleiros que orassem a Vera Cruz e confiassem Nela. A relíquia viera encimada numa haste comprida e certamente respaldada por um relicário de protecção, o qual, naquele dia histórico brilhara ao sol, tornando-se refulgente, dando aos cristãos uma nítida impressão de presenciarem a descida sobre a relíquia de um raio resplandecente enviado do Céu, por Jesus Cristo ou pelo Espírito Santo. Quanto a Vera Cruz do Marmelar tinha ficado incorporada numa az de curral, formada pelos cavaleiros do Hospital, os Portugueses animaram-se, ganhando novas forças, redobrando de sanha, a tal ponto que os infiéis julgaram terem-se multiplicado as hostes inimigas. O empolgamento cristão foi colectivo e dera a vitória aos cristãos. O pânico nas fileiras maometanas também foi um sentimento colectivo e muito contagiante. Os combatentes contrários foram vistos como demónios, certamente transformados por artes mágicas do Mestre do Hospital numa força destrutora.

A Vera Cruz do Marmelar, em forma de madeiro em miniatura e também de árvore, símbolo bíblico da vida e da morte, portadora da mensagem do Divino, da redenção e da Boa Nova, encarnara naquele momento o espírito cruzadista que venceria os Infiéis no Salado. Alucinados e obcecados pela fé, crentes na Graça Divina acabada de descer sobre todos eles, os combatentes laicos da Cruz de todas as condições sociais sentiram-se prodigiosamente superiores aos seus adversários e na mente cristã, a fronteira entre o real e o imaginário ia apagando-se até se fundir numa onda de certeza inabalável de que estavam ligados à Terra Santa, ao Santo Sepulcro e que Deus não poderia abandonar os campeões Dele ao cativeiro de Maomé. Esta convicção galvanizaria a hoste cristã, impedindo-a de ceder a menor parcela do terreno aos inimigos da Fé.

Contudo, naquele distante ano de 1139, a já referida « visão de Cristo » que teria aparecido D. Afonso Henrique, antes da batalha contra os cinco reis mouros apenas foi notícia compartilhada pela nobreza mais chegada ao rei acabado de aclamar, chegando depois aos ouvidos dos cavaleiros moçárabes e, através destes, aos restantes soldados, os quais, ao saberem do apoio do Divino, ganham novas forças, novo ânimo, decididos a baterem-se até à morte e a darem o melhor deles mesmos. Quanto aos templários, estes atiram-se ao inimigo com ferocidade que sempre os caracterizara, entoando o salmo de David e invocando a Virgem Maria, o que não quer dizer que não tenham aprovado o «milagre» ou mesmo obrado no sentido de a tal visão de Cristo possa acontecer na devida altura.



A nível das obras romanescas, Jorge Laiginhas dispensou o «milagre», mas Ventura e Torrão mencionam esta insólita ocorrência, propondo cada uma a sua versão do acontecimento sobrenatural, baseado no imaginário.

Para Maria Helena Ventura, na noite de 24 de Julho, no acampamento cristão mal adormecido, surgira na tenda de Afonso Henriques um eremita de cabeça branca que havia anos habitava junto da capelinha existente na vasta planície de Castro Verde. O ancião tocou de leve no ombro do príncipe e este acordou, empunhando imediatamente a espada, dando um encontrão ao monge, quase deitando por terra o bom do religioso, com a ponta da espada encostada ao pescoço enrugado do eremita, que lhe pediu mil desculpas por ter invadido a sua tenda, antes de anunciar que vinha «transmitir instruções divinas, joradas de uma voz do alto»:

Trago o aviso do senhor Deus para usardes de toda a cautela... Eles são três vezes mais... Que só deveis avançar quando tocar uma campainha em vossa cabeça [...] Nessa altura a coluna restante estará pronta a sair das moitas... e vós deveis incitar os homens a galoparem sobre o inimigo⁷.

O próprio eremita responde à dúvida de D. Afonso que receia não conseguir ouvir aquela campainha do Céu. De facto, o ancião anuncia que fará soar ainda o sino da ermida. Desse modo, a campainha divina ou paraclética e a terrena vão fundir-se num som único que poderá ser ouvido pela hoste inteira. Seria, portanto, uma estratégia concertada com o auxílio do venerável eremita. Não houvera nenhuma visão, apenas a voz do eremita-mensageiro do Divino.

Poderíamos supor que, chegando ao campo de Ourique, Afonso Henriques já tivesse reparado na existência da capela-ermida, mas não tivesse pensado em procurar o ancião que ali morava. Por sua parte, os nobres nortenhos podiam nem sequer reparar na modesta capelinha, desinteressados da pessoa do monge isolado. No entanto, os freires do Templo, presentes ao lado do exército afonsino, e mais especialmente Frei Raimundo Bernardo, que tudo observava, deviam ter prestado toda a atenção à ermida, indo falar com o seu ocupante. Em boa verdade, este último não lhes podia aparecer num momento mais propício, já que os frades templários teriam decidido utilizá-lo como um suposto instrumento da manifestação divina. O visionário de idade proventa a falar de Deus logo inspiraria confiança no chefe militar luso que não tardaria a acatar conselhos ou ordens divinos com respeito a estratégia bélica a privilegiar naquelas circunstâncias. Nada de precipitação, atitude serena, muita ponderação, muita fé no auxílio de Nosso Senhor e escolha de um momento mais favorável para semear um vento de pânico nos exércitos mouros. Na realidade, os guerreiros do Templo certamente já tinham delineado a sua estratégia, mas era inconcebível que um simples mestre (no referido caso: o cavaleiro Frei D. Hugo Martins) duma ordem ainda insuficientemente implantada no Condado de Portucale se permitisse impor uma tática bélica ao chefe experiente, aguerrido e afoito que era Afonso Henriques. A resolução devia vir do mesmo, depois de ter meditado sozinho, antes de impor as

⁷ Veja-se M. H. VENTURA - AOC, p. 78.



suas ideias à nobreza nortenha e coimbrã que o acompanhava. Vindos da boca de um templário, estes mesmos conselhos poderiam ser desprezados, sobretudo pelos orgulhosos barões de Entre Douro-e-Minho, mas caso falasse Nosso Senhor, se Lhe aprouvesse ajudar D. Afonso I, seu digno campeão na luta contra a mourama, todos imediatamente Lhe dariam razão, obedecendo cegamente.

Na narrativa de Maria Helena Ventura também aparece um sinal da presença protectora do Espírito Santo: vemos Afonso Henriques, já rei aclamado, benzer-se com a espada, antes do ataque decisivo. Os demais cavaleiros imitam-lhe o gesto a roçar ligeiramente o capelo com as lâminas dos gumes afiados brilhando na tênue claridade daquela madrugada de 25 de Julho. Mas da espada do monarca emana um brilho parecido com um raio, como se se tratasse de algum raio enviado por Deus ou de uma mensagem de apoio por parte do Espírito Santo. Ao mesmo tempo, na cabeça de Afonso começa a ecoar o sinal divino :

O sangue ferve, depois agita-se em sons de campainha a tinir, levados ao corpo todo, sons agora repetidos pela sineta vinda dos lados da ermida como prometia o ancião. Muito tenso, sem gritar, levanta a espada fiel. Percebe nas suas costas a repetição do gesto pelo braço dos seus homens. E como se um raio silencioso caísse ali perto, em menos de nada avança em galope quase simultâneo com o alarido ensurdecedor dos inimigos a correrem sobre eles⁸.

A partir duma das alas do exército cristão, perfilam-se os cavaleiros do Templo e os três guerreiros nobres da linhagem dos Ramirões. Destaca-se uma dezena de frades exímios a infligir o castigo aos flancos do inimigo, impedindo a sua progressão em direcção ao núcleo central das hostes da Cruz. Graças aos esforços conjugados de vários nobres senhores, estimulados pela visão do eremita e pelas mensagens divinas dirigidas ao seu rei, os templários, ainda pouco numerosos, naquela altura, conseguiram pôr em prática a sua tática astuciosa, proveniente da experiência da cavalaria espiritual fortalecida na luta pela dominação cristã na Palestina, cavalaria guiada pelo Espírito Santo. E nos cabeços poeirentos de Ar-Riqá (Ourique), a vitória cristã decide-se depressa.

Simultaneamente, D. Afonso I começa a ser respeitado ou até venerado pelos seus guerreiros como um campeão de Jesus Cristo, a quem o Redentor se dignara enviar uma mensagem de apoio.

Já no romance histórico de Cristina Torrão, o relato dos acontecimentos milagrosos de Ourique apresenta-se bem diferente. A escritora apresenta-nos um Afonso martirizado por pensamentos horríveis, preocupado com a vantagem numérica dos mouros, a encarar a hipótese de ele morrer nesta batalha juntamente com a flor dos seus vassalos portugalenses, sem deixar nenhum herdeiro legítimo para tomar a sua sucessão. É um Afonso que teme pelo futuro do seu condado, que sente uma armadilha do destino, pelo que não consegue descansar e ainda menos adormecer.

⁸ Veja-se M. H. VENTURA - AOC, p. 80.



Acaba por levantar-se e sai da sua tenda montada debaixo da copa de um sobreiro solitário para se ajoelhar diante do tronco da árvore :

Lançou os olhos para o céu, como se esperasse por um sinal. Fixou as estrelas que, passando algum tempo, começaram a desfocar e a fundirem-se umas com as outras. Afonso deixou então que as pálpebras pesadas lhe cobrissem os olhos cansados. Juntando as mãos em oração, começou a rezar. Abriu os olhos de repente como se tivesse recebido um comando. O sobreiro diante de si tomava a forma de um homem, um vulto no escuro. E Afonso sentiu como uma calma divina se apoderava de todo o seu ser. Sussurrou:

- Quem és tu?
- Não me conheces, meu filho?
- Pai?
- Vi para te dizer que a tua fé te salvará. Enfrenta os mouros e vencerás!

O vulto começou a desaparecer e Afonso suplicou:

- Esperai! Dizei-me como posso ter a certeza da vitória.
- Deus está contigo.
- Mas como poderei enfrentar um exército tão grande, comandado por cinco reis?

Naquele instante, o vulto deu a conhecer as suas feições, como se uma luz tivesse caído sobre ele. [...] E D. Henrique olhava-o cheio de amor e carinho, como antigamente, quando o sentava ao seu colo, tinha ele três ou quatro anos.

- E tu, meu filho, não és um rei?

Afonso engoliu em seco.

- Se Vós o dizeis, meu pai...
- És um rei que bem vale por cinco dos deles.

Depois de passado o espanto, Afonso perguntou :

- E os meus cavaleiros? Se cada um valesse por cinco dos deles, tão leves e tão destros...

O conde D. Henrique riu-se tão alto que Afonso receou que ele acordasse todo o acampamento.

- Ai eles são levezinhos? Paga-lhes da mesma moeda! Dá leveza aos teus cavaleiros!
- Leveza aos meus ...? De que falais, meu pai, que não vos entendo?

O vulto desaparecia. Afonso ouviu umas últimas palavras, ainda mais misteriosas;

- Tem fé em Deus que te deu cavaleiros ao jeito da mourama!⁹

A visão do falecido conde D. Henrique de Borgonha antes de mais nada parece um devaneio, ou uma ilusão do guerreiro cansado e inseguro. Contudo, numa dada altura, subitamente iluminado por um clarão intenso, o velho Conde de Portucale, antigo cruzado, passa a assumir-se como um Enviado do Divino ou do Espírito Santo, daí insufla no filho a certeza de que a cavalaria espiritual se salva graças à fé em Nosso Senhor, pois Deus é capaz de salvar aqueles que saibam vincular-se a Ele, tornando-se em cavaleiros do Divino. Ao mesmo tempo, chama a atenção do filho sobre o valor menosprezado até então dos cavaleiros moçárabes, cuja intervenção poderia ser decisiva nesse prélio.

⁹ TORRÃO, Cristina - *Afonso Henriques, o Homem*. Lisboa: Ed. Esquilo – Multimédia, 2008, p. 112.



Alguns minutos depois, quando a imagem do pai já se tivesse esvaecido, Afonso Henriques informaria Egas Moniz e Lourenço Viegas o Espadeiro, os quais, por sua vez, transmitiriam a notícia a toda a nobreza guerreira que decifraria a mensagem do velho conde: os Portugueses deviam mandar avançar sobre o inimigo uma vanguarda de cavaleiros-vilãos e de cavaleiros moçárabes dos concelhos taganos e beirões que tinham tácticas parecidas com as dos infiéis porque conheciam melhor os muçulmanos e sabiam lidar com eles. Além disso possuíam montadas leves, como os ginetes árabes, frutos do cruzamento de raças equinas lusitanas com as de Al-Andaluz e as do Magrebe.

Em seguida, Afonso receberia os representantes dos soldados, desejosos de saber algo mais sobre a visão nocturna que o príncipe portugalense tivera. No entanto, naquele momento, já estava a correr pelo acampamento cristão um boato que se ia ampliando : os combatentes da Cruz repetiam uns aos outros que D. Afonso Henriques tivera uma conversa com Jesus Cristo em pessoa, descido dos Céus para lhe anunciar a vitória sobre os infiéis.

Afonso não quis mentir, mas bem percebia que aqueles homens o olhavam cheios de esperança, esperança num milagre já comentado, pelo que, evitando decepcioná-los, optou por uma meia verdade. Falou-lhes num enviado de Deus que lhe garantira a vitória, se eles não temessem o confronto com as forças do inimigo. Naquele momento, consolidar o alento dos guerreiros era imprescindível, pois a fé no milagre acontecido e na promessa de ajuda vinda de Nosso Senhor podia dar-lhes asas ou seja mais ânimo e uma força sobre-humana para vencerem os infiéis.

Segundo Torrão, foi na sequência do pretenso milagre que, antes da batalha, Afonso acabou por ser erguido em cima do seu pavês, com a espada desembainhada, por vários dos seus cavaleiros que o aclamaram seu rei. Com efeito, corria uma voz entre os soldados da Cruz que o próprio Cristo chamara D. Afonso de rei, e a eles nada daria mais coragem que serem guiados por um rei cristão, abençoado por Nosso Senhor, nesta grande batalha contra os mouros...

É impossível sabermos quem podia ter espalhado a tal notícia de tratamento régio, dispensado a Afonso Henriques pelo Divino. Mas os templários também se encontravam no acampamento, privando com um certo número de jovens escudeiros, desejosos de conviverem com tão prestigiados cavaleiros monges. E se alguém lhes dissesse que Deus Nosso Senhor tinha chamado de rei a D. Afonso Henriques, os frades guerreiros com certeza só podiam anuir a tal «verdade».

No campo de batalha de Ourique, Cristina Torrão faz dos templários uma força combatente colectiva, plural mas articulada em todos os movimentos até ao ínfimo pormenor do gestual, retratando-os feitos um corpo só com dezenas de braços e pernas que se deslocam e movem ao mesmo tempo. Na sua qualidade de chefe militar e rei, D. Afonso Henriques fez então uso do ardil reservado para o fim da refrega. Os templários, até aí despercebidos pelos mouros, avançaram a toda a força, cercando o exército inimigo, antes que este tivesse tempo de recuar. Os



sarracenos, vendo-se cercados pelos cavaleiros da Cruz cor de sangue, que pareciam surgir do nada, começaram a desesperar...¹⁰

Aquela aparição repentina dos terços templários foi considerada pelos almorávidas «um golpe de magia do demónio», força oculta do Mal ou uma intervenção do sobrenatural perverso, portanto, um milagre às avessas. Daí, começou a faltar aos infiéis o alento para aguentar o embate das armas dos templários contra os seus escudos. E os portugalenses aproveitaram a situação, decepando-lhes as mãos com os seus machados, achas de guerra e maças. Os próprios cristãos lutavam como feras enraivecidas, parecendo dotados de uma força sobrenatural. Os mouros viam em todas as espadas cruzes latinas a crescerem na sua direcção, brilhando ao sol como espelhos ou relâmpagos, quando manejadas com uma inegável destreza. À distância podiam assemelhar-se aos raios paracléticos, descendo dos Céus a fim de fulminar os guerreiros do Crescente. Entretanto, o já afamado Ibn Erriq tinha sido equiparado ao diabo ou ao bruxo, invocando forças e espíritos obscuros para os agarenos.

As ocorrências milagrosas testemunhadas antes e no decorrer da batalha de Ourique, no dia 25 de Julho de 1139, foram consignadas nas crónicas elaboradas pelos monges crúzios, em Coimbra. Todavia, com o passar dos anos, a notícia das aparições de Cristo ou dos seus mensageiros ao rei D. Afonso I ia apagando-se da memória da gente lusa, apesar de esta continuar crente e temente a Deus e devota da SS. Trindade, além de grata a Santiago de Compostela.

A batalha de Ourique ganha com a ajuda espiritual de Cristo apenas começaria a ser recordada e recontada na primeira metade do século XIV, portanto, quase duzentos anos após ter sido travada. Naquela altura muitos cristãos ficaram abalados pela extinção da Ordem dos cavaleiros do Templo, mas, em Portugal, o astuto rei D. Dinis I, trineto de Afonso Henriques, fundador da dinastia de Borgonha, reagiu adequadamente, fundando, em 1319 a nova ordem monástico-guerreira nacional, a de Jesus Cristo, que em breve herdaria a maior parte dos castelos, fortalezas e cabedais antigamente detidos pelos templários.

É indispensável lembrarmo-nos aqui do ano de 1340 em que se travara a famosa batalha do rio Salado, em terras da Andaluzia, onde os monarcas castelhano e português (D. Afonso IV o Bravo) combateram lado a lado as hostes infiéis. Venceram, apesar de muitas baixas nas fileiras dos soldados da Cruz, graças a uma espécie de contaminação espiritual, operada pelo então jovem Prior do Crato, cavaleiro monge Frei D. Álvaro Gonçalves Pereira, filho do arcebispo de Braga, recém-eleito Mestre dos Hospitalários portugueses.

O Prior do Crato alçara as imagens de Cristo, da Mãe de Deus e dos santos marmoreiros (Santiago e São Jorge), aclamando-os reis espirituais e condestáveis dos

¹⁰ Veja-se Cristina TORRÃO - *AHOH*, p. 117.



exércitos cristãos. Assim contagiados e empolgados pela fé e pelo furor guerreiro, os combatentes da Cruz conseguiriam desbaratar as hostes mouras.

Um pouco mais tarde, Ourique será lembrado e exaltado pelo já conscientizado D. João Mestre de Avis, futuro rei D. João I de Avis, bem como pelo seu condestável, D. Nuno Álvares Pereira, filho do herói do Salado, e futuro Santo Condestável Frei Nuno de Santa Maria.

Contudo, com o decorrer dos séculos, o próprio nome de Ourique começou a ser deformado e a sua localização passou a ser questionada, porque muitos deixaram de acreditar na possibilidade de D. Afonso Henriques ter conseguido entranhar-se tão profundamente na planície do Baixo Alentejo, tão longe da fronteira psicológica do Tejo que, durante muitos anos, funcionava na mente dos cristãos como a intransponível divisa entre os mundos cristão e muçulmano.

Assim, logo houve quem indicasse Almodôvar com a sua Torre de Ourique e a sua vargem (almargem) de Ourique, no vale de Ourique de Cima e de Baixo. O historiador militar novecentista José Lopes Alves indica-nos também as outras hipóteses: a de Campo de Ourique em Lisboa, a do Chão de Ourique em Penela, na Beira Interior, e a de um campo de Ourique, junto ao rio Mondego, perto de Montemor-o-Velho.

Em boa verdade, as antigas crónicas deformam o topónimo, conforme a cultura e a pronúncia regional dos escribas-copistas monásticos. Assim, temos AULIC, na crónica dos Godos, ORIC, na Cronica Lamecense, OURIC, ORIQUE, ÔRIQUE, AURICH e OULICH, no Cronicão Conimbricense e nas Crónicas Breves de Santa Cruz de Coimbra, além de AL-RIQÂ, nos relatos de Ibn Hayyan e de Al-Razi. O Mouro Razi menciona ORIQUE na sua descrição da *cora* /concelho/ de Beja, referindo-se a um lugar situado no percurso entre Beja, Aljustrel e Ossonoba.

No entanto, o reconhecimento de OURIQUE alentejano começara no reinado de D. Dinis I, por volta de 1319, quando a reafirmação da independência portuguesa perante as ambições de Castela se tinha tornado inadiável. A partir daquela altura o acontecimento histórico correspondente à batalha decisiva de Ourique passaria a ser embelezado, ampliado e carregado de espiritualidade, a fim de consolidar a ideia de um Portugal soberano e definitivamente separado de Castela e Leão.

Sabe-se que D. Dinis outorgara, em 1290, um foral a um antigo castro, hoje chamado de Castro Verde, em cujo termo se encontram S. Pedro das Cabeças e as fortificações de Ourique, entre os quais se teriam ferido as fases cruciais da batalha de Ourique.

Nos nossos dias, a Câmara Municipal de Castro Verde divulga uma documentação de cunho cultural em que figura « o Triângulo da Batalha », cujos vértices são a Igreja das Chagas do Salvador ou de Nossa Senhora dos Remédios, do século XVII,



a Igreja de Nossa Senhora da Conceição ou Basílica Real, erguida a mando de D. Sebastião I, que vivia empolgado pelo ideário cruzadista, e remodelada no século XVIII, e a Igreja de São Pedro das Cabeças, decorada pelo artista algarvio Diogo de Magina com azulejos que expressam a lenda do aparecimento de Cristo (Crucificado) e do ermitão anunciador. Aliás, o conhecido aforismo reza: «O que em S. Pedro foi batalhado, na Basílica Real está espelhado e na Senhora dos Remédios pintado.»¹¹

De facto, as criações artísticas de Diogo de Magina representam as fases de peleja e de descanso da mítica luta: são retratados o garbo e a altivez dos vencedores dos cinco reis mouros. Quanto à Igreja de N. Senhora dos Remédios, esta teria sido construída no local da gruta-ermida em que vivia o ermitão, monge conhecido por Leovigildo Pires de Almeida.

Na opinião do historiador militar José Lopes Alves, no primeiro ou no segundo quartel da centúria de Trezentos, surgiram relatos, inspirados nas crónicas antigas, que passam a divulgar no seio da grei lusitana o milagroso aparecimento de Jesus Cristo Crucificado e envolto em nuvens a D. Afonso Henriques, antes da batalha de Ourique. Ao mesmo tempo, ter-se-ia repercutido nos ares o som de uma voz a anunciar-lhe que, com a ajuda de Deus, iria sair vitorioso do embate. Lopes Alves afirma que

os fenómenos imaginados ou simplesmente proclamados, sem qualquer base credível, são susceptíveis de influenciar a mente do imaginário individual e colectivo das massas de combatentes, levando-os a «ver» ou a «jurar que viram» ou que aceitam como verdade a afirmação de «quem jura que viu», e a conduzir-se então por extremos de empenhamento físico, moral e psicológico com todos os seus atributos. Não resta, porém, dúvida que é entre os combatentes culturalmente mais atrasados, seja qual for a sua estirpe social, que tais atitudes mais se verificam, confundindo-se na maior parte dos casos a superstição com essa manifestação¹².

Contudo, é certo que o «milagre» de Ourique exaltou as qualidades dos combatentes cristãos, tornando-os mais audazes, mais astutos, mais valentes e capazes de se adaptarem melhor à evolução da situação no campo de batalha. Nas fileiras cristãs reforçou-se o companheirismo de armas, a obediência aos chefes, ficando aceite a ideia do sacrifício até ao extremo da vida.

Todavia, na *Vida de S. Teotónio*, o venerado Abade de Santa Cruz de Coimbra, um dos maiores letrados do século XII e amigo pessoal do primeiro monarca português, considera-se que o patrono da hoste cristã, na altura da batalha de Ourique, foi Sant'Iago. Frisa-se também que foi o Mata-Mouros de Compostela que apareceu ao Príncipe portugalense. Segundo esta mesma fonte, Cristo só teria aparecido e falado ao ermitão Leovigildo, o qual depois correu à tenda de Afonso Henriques para lhe anunciar a certeza da vitória do príncipe cristão sobre os infiéis.

¹¹ In ALVES, José Lopes - *A Batalha de Ourique - 25 de Julho de 1139*. Lisboa: Europress, 2008, Capítulo I.2, p.50, Colecção Heuris.

¹² In José Lopes ALVES - *ABDO*, p. 82.



Fosse como fosse, o orago Sant'Iago ou Nosso Senhor em pessoa, aparecendo ao piedoso eremita devia ter contribuído a levantar o ânimo dos soldados da Cruz, assustados perante a superioridade numérica daquela coalizão dos exércitos inimigos.

Por outro lado, o «milagre» de Ourique certamente ajudara a pleitear junto do papado a causa do jovem conquistador mata-mouros portugalense que aspirava à realeza e à independência para se ver livre da suserania do seu primo Imperador de Hespanhas, Alfonso VII Raimundez.

Com efeito, após o histórico recontro de 25 de Julho de 1139, o prestígio do chefe militar português aumentara, o seu nome estava sendo mencionado nas cortes de toda a Cristandade latina, inclusive na cúria romana. Assim, a Santa Sé reparara em D. Afonso Henriques e apoiara o consórcio do rei de Portugal com a franzina princesinha Matilde ou Mafalda, filha adolescente do duque de Sabóia.

Na centúria de Trezentos, a recordação do milagre de Ourique inspirou e deu confiança nas suas capacidades militares às hostes portuguesas e castelhanas, primeiro na batalha do Salado e, depois, em 14 de Agosto de 1385, contaminaria com um novo vigor e uma fé avivada, os valentes *chamorros* do Condestável D. Nun'Ávares Pereira, no campo de Aljubarrota.

A nível da política interna portuguesa, o milagre de Ourique teria içado do filho do falecido Conde D. Henrique de Borgonha acima de todas as linhagens asturo-portugalenses do Norte. Estas ficariam convencidas de ter feito uma boa escolha, quando tinham apostado no conde borgonhês e no seu descendente varão, apoiando este último, ainda muito novo, contra a mãe, D. Tareja e contra os Trava da Galiza.

Ourique foi um sinal de distinção de Afonso Henriques entre o comum dos mortais da faixa ocidental da Ibéria, uma prova ou um sintoma da eleição divina que recaía no novo monarca conquistador, marcando também o início da sacralização do jovem reino de Portugal, acabado de proclamar.

Por fim, a vitória cristã e afonsina, apadrinhada pelo Redentor e por Santiago, no prélio de Ourique, havia de servir de esteio moral a várias futuras acções militares dos portugueses, como, por exemplo, a tomada de Santarém aos mouros, o prolongado cerco e a conquista cristã definitiva de Lisboa, o cerco posto por três vezes à fortaleza de Alcácer do Sal e a vitória final dos cristãos, as tomadas de Évora e de Beja, e mesmo, muitos anos mais tarde, em meados da centúria de Duzentos, aquando da tomada de Silves.

A explicação dessa influência moral e espiritual da vitória de D. Afonso Henriques em Ourique sobre as gerações vindouras de guerreiros da Cruz seria o nascimento ulterior do mito de Ourique, mito da invulnerabilidade dos combatentes cristãos



portugueses nas lutas decisivas contra o Islão. A esse propósito, particularmente elucidativa quer nos parecer a afirmação do professor Carlos Maurício :

Os mitos fundacionais não se limitam apenas a explicar as origens, a passagem do incriado ao criado. Eles são também tentativas para perpetrar o que se criou. Ora, só o sagrado é originante, só ele faz durar o que se criou. A aparição de Cristo a Afonso Henriques, em Ourique, vinha rematar superiormente o mito de fundação de Portugal¹³.

Para rematar, repare-se em que, na altura da batalha de Ourique, tanto os cristãos asturo-portugalenses laicos quanto os cavaleiros monges do Templo invocavam sobretudo Jesus Cristo, a SS. Trindade e a Virgem Mãe de Deus, cujo culto era muito propagado pelos templários. Ao mesmo tempo, a divindade em pessoa trina e à Santa Maria se associava Sant'Iago Maior, o Mata-Mouros de Compostela, que já se dizia ele ter aparecido em outras batalhas e refregas aos chefes cristãos do Ocidente a braços com os infiéis sarracenos. Daí começou a tecer-se um vínculo entre o poder militar e político, e o sagrado, que iria fortalecer-se nos séculos seguintes. O milagre de Ourique serviria de fundamento à explicação da nacionalidade portuguesa multissecular e justificaria a Restauração da Independência, em 1640.

No final da Idade Média, em 1419, o cronista Fernão Lopes, na sua *Crónica dos sete Reis de Portugal*, refere-se à batalha de Ourique. Quase um século mais tarde, em 1505, Duarte Galvão escreve a *Crónica d'El-Rei D.Afonso Henriques*, baseando-se nos dados de Fernão Lopes para explicar a origem do reino de Portugal e legitimar o monarca Fundador. Por seu lado, ainda em meados da centúria de Quatrocentos (1451) a *Segunda Crónica Breve de Santa Cruz de Coimbra* realçou a relação entre a aparição de Cristo e a monarquia lusitana vocacionada para levar a humanidade a aceitar o futuro império do Espírito Santo.

A esse propósito, ainda convém mencionar que, mais tarde, D. Afonso I de Portugal, cuja realeza acabará por ser reconhecida e confirmada pelo papado, tornar-se-á, além do soberano luso por vontade divina, igualmente no cristianíssimo *Cavaleiro de São Pedro*, entenda-se: vassalo da Santa Sé e do Sumo Pontífice, susceptível de escudar a independência do reino de Portugal contra as pretensões da vizinha Castela.

No entanto, na terra, um dos principais esteios da jovem monarquia portuguesa e dos seus sucessivos soberanos em luta contra os muçulmanos pela reconquista definitiva da totalidade do território lusitano, continuavam a ser as ordens religiosas militares, com particular destaque para a milícia templária.

E sempre com a ajuda dos templários, habilmente transformados pelo Rei Trovador em cavaleiros da Ordem de Jesus Cristo, os sucessores de D. Afonso Henriques haviam de levar a nação portuguesa a todos os destinos do mundo.

¹³ *Apud* José LOPES ALVES - *A Batalha de Ourique*, p. 87.



A milagrosa vitória de Ourique, protagonizada por D. Afonso Henriques, protegido por Jesus Cristo, iluminado pelo Espírito Santo e guiado por Sant'Iago Maior mereceu uma versão mais elaborada e extensa na «Crónica de Cister», documento que de repente surgira, em 1495, um ano depois da ratificação do Tratado de Tordesilhas, na Igreja de Jesus Cristo em Setúbal, e nas vésperas da largada da expedição de Vasco da Gama, rumo à Índia.



DE NOVALIS (1772-1801) A SCHUBERT (1797-1828)¹

Yvette Centeno

Universidade Nova de Lisboa - CEIL

Schubert e a Arte do *LIED* ou Melancolia e Sedução, seriam estes os meus temas para os ciclos sobre a *Bela Moleira / Die Schoene Muellerin* (1823-1824), *Winter Reise / A Viagem de Inverno* (1827), todos eles com poemas da autoria de Wilhelm Mueller (1794-1827).

O seguinte, *Schwanengesang / Canto do Cisne*, que Schubert compôs no fim da vida e foi editado postumamente, adensa a melancolia já expressa antes e adquire, apesar da contenção que o género *Lied* impõe, um tom de expressionismo doloroso já precursor de outras fases da composição musical do início do século XX (penso em Alban Berg, *Wozzeck*, Schoenberg, *Moses und Aron*, entre outros).

Este último ciclo tem poemas diversos que podemos considerar como que uma recolha final, uma espécie de legado das preferências literárias do compositor (ou então de algum momento de profunda hesitação). É o seu editor que organiza o conjunto das 14 canções, de Ludwig Rellstab, Heinrich Heine e Johann Gabriel Seidl, e as publica em 1829, poucos meses depois da morte de Schubert em 19 de Novembro de 1828.

A crítica é unânime em reconhecer que foi no génio literário de poetas como Goethe ou Heine que Schubert melhor se afirmou, e que, no tocante aos outros, que chamaremos de poetas «menores» foi apenas ou em grande parte exclusivamente ao génio do compositor que puderam adquirir uma celebridade que de outro modo não lhes teria sido concedida.

Diria ainda, partindo do que considero, com José Gil, a força das imagens (e as ideias-força, conceito que ele muito bem desenvolve) que algo de Schubert, e da sua Viagem pela vida – ele é o Viandante da Viagem de Inverno – está ainda presente no nosso tempo, na obra de alguns grandes poetas: e vou salientar, por ser tão íntima a relação e o contágio de imagem e de ideia – precisamente *A Viagem de Inverno* de Helder Macedo.

Quem sabe se nalgum momento da leitura que se faça surgir o compositor do século XXI que a obra aguarda!

I

¹ Ciclo de Conferências proferidas na Fundação Gulbenkian em 2011-2012.



Novalis (pseudônimo de Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) figura maior do Romantismo alemão, teve a sua obra editada primeiro em 2 volumes pelos amigos Ludwig Tieck e Friedrich Schlegel, em 1802².

As obras de Novalis, bem como as dos irmãos Schlegel, tiveram marcada influência em Franz Schubert.

Vemos que na *Bela Moleira / Die Schoene Muellerin* (1823) se recupera um imaginário de cariz popular, nacionalista ou melhor tradicionalista, eivado de uma reflexão melancólica resultante da empatia profunda com a natureza, os seus ciclos, de que o Tempo e a Temporalidade são parte integrante e que o fluir da água do regato, na última canção (n.º 20, *Des Baches Wiegenlied / Canção de Embalar do Regato*) evoca e representa.

Esta canção funde os vários motivos da temática romântica por excelência:

1. a contemplação da natureza e a elevação de alma que suscita
2. o desejo de um repouso que se aproxima do sono, depois do sonho que foi a Viagem (evocadora da busca da Flor Azul, no célebre romance inacabado *Heinrich von Ofterdingen* e que são referidas na estrofe em que cita «as pequenas flores azuis» pedindo que não olhem para ele)
3. o apelo à noite, com a lua cheia a erguer-se no céu imenso, noite que, tal como o sono que pode ser antecipação da morte, dissolverá para sempre alegrias e desgostos.

Este Moleiro-Poeta é uma recuperação do *Viandante* de Goethe.

Quando na primeira canção *Das Wandern / Viajar* (que eu gostaria mais de traduzir por algo como Vaguear, pois é mais de vaguear que se trata, caminhando solto na paisagem, de floresta, de ribeiro ou de mar, deixando correr o pensamento) se alude a esse ímpeto de correr mundo, já se adivinha, pela imagem escolhida da água cujo curso é imparável, da roda, que não cessa o seu rodar (como a roda da vida, que é a roda do Tempo) da pedra da mó, também ela redonda e girando cada vez mais depressa- já se adivinha, dizia que esta não será uma viagem qualquer, mas um percurso que é decurso simbolizado da vida.

Pelo meio um atravessamento de amor, sem consequência a não ser a de despertar saudade, saudade do regresso a uma casa que é muito mais do que o lar que se deixou para trás, é morada de repouso, quem sabe se definitivo, uma paz de alma reconciliada que só a morte concede.

² As citações aqui fazem-se a partir de: NOVALIS - *Werke, Tagebuecher und Briefe*. B.1/2, Munch, Wien: Carl Hanser Verlag, 1978 e NOVALIS - *Art et Utopie, Les Derniers Fragments* (1799-1800). Ed. Olivier Schaeffer, Paris: Aesthetica, 2005 (tradução nossa).



Os poemas de Wilhelm Mueller (1794-1827), um dos grandes amigos do compositor, constituem um verdadeiro ciclo, em que o fio narrativo não se perde, ampliando a temática central da viagem pela vida e do horizonte da morte. Dos vinte e cinco textos da edição original do poeta (1821) Schubert escolhe 20, que organiza numa «introdução» e fecha com um «epílogo», o que sublinha a dramaticidade lírica e musical da obra.

O tema fulcral é o da Viagem, como já se disse. O *Wandern* alemão não significa o mesmo que *Reise*, mas seria difícil traduzir por vaguear, viajar ao acaso, pois o Moleiro não parte ao acaso. Caminha em direcção ao moinho onde estará a sua amada. Daí que se tenha escolhido o termo Viagem, e não o Vaguear, embora este ficasse melhor no caso do Viandante, que não temos traduzido por Viajante.

Mas deixemos a questão, respeitando o que tradicionalmente está aceite.

Na canção n.º 1 começa a descrição da caminhada do Moleiro, junto ao riacho, e aí se glorifica a água, elemento primordial, através do que a água simboliza se glorifica o movimento perpétuo, o caminhar (a roda) da vida:

Das Wandern / Viajar

Viajar é a alegria do moleiro,
Viajar!
Só pode ser mau moleiro
Aquele a quem viajar não agrada,
Viajar!

Aprendemos com a água,
Com a água!
Que não pára dia e noite,
Pensando só na viagem,
A água.

O mesmo fazem as rodas,
As rodas!
Que nunca ficam quietas,
Não se cansam de rodar,
As rodas.

E até as mós, tão pesadas que elas são,
As mós!
Giram numa dança alegre,
E querem ir mais depressa,
As mós.

Oh viajar, viajar, minha alegria,
Oh viajar!
Meu senhor, minha senhora,
Deixai-me partir em paz,
Vou viajar.

Se o tema central é o da Viagem, o símbolo vital será a Água.



Mas é uma água complexa, que tanto corre para a vida como esconde já alguma pulsão sombria: é o que se adivinha na canção seguinte, n.º 2:

Wohin / Para Onde

Ouvi murmurar um regato,
Corria da fonte do rochedo
Em direcção ao vale
Fresco e maravilhado.

Não sei o que me aconteceu,
Nem quem me deu o conselho,
Também tive de o seguir,
Com o bordão de caminheiro

A descer e sempre em frente,
e sempre atrás do regato,
A correr com o seu murmúrio,
De uma alegre limpidez.

É este então o caminho?
Diz-me, regato, onde vou?
O teu murmúrio suave
Perturbou os meus sentidos.

Que digo do teu murmúrio?
Não pode ser murmurar
São Ondinas a cantar
Nas profundezas do Reno

Deixa cantar, companheiro, e
murmurando segue o teu caminho!
Rodam as rodas do moinho,
Em todos os regatos de água clara.

Repare-se como nesta alusão a uma água feliz já está contida, pela alusão às Ondinas do Reno, a pulsão da morte que um Heine descreverá como ninguém na sua *Lorelei*.

Outras imagens simbólicas poderão surgir, como a floresta, ou o bosque (que seria a Terra) ou o Céu (que seria o Ar) ou mesmo o Fogo (quando se arde de paixão ou de paixão se morre). Vemo-las também noutros poetas, que Schubert muito amou, como Goethe ou Heine em quem uma consciência alquímica da vida se torna muito patente.

Mas fiquemos nesta meditação do *Wandern*. Impossível não evocar aqui o poema de Goethe que melhor reflecte este estado de espírito:

Wanderers Nachtlied / Canto Nocturno do Viandante (1776)

Tu que és do céu,
E todo o o sofrimento e dôr acalmas,
Que ao duplamente infeliz
Duplamente consolas,



Ah, estou cansado de tanta agitação,
De que servem a dôr e o prazer? –
Doce paz,
Vem, ah vem desce ao meu coração!

E ainda este, que completa o anterior e lhe amplia o sentido da brevidade da vida ou do desejo de morrer:

Ein Gleiches / Outro Igual (1780)

No alto dos montes
Reina a paz,
Nas árvores
Não se pressente
nem um sopro.
Os passarinhos calam-se no bosque.
Espera, que em breve
Também tu repousarás.

Com este mesmo estado de espírito, de abandono à noite do desgosto e da melancolia, e de ânsia pelo repouso eterno (da morte) é concluída a última canção, n.º 20:

Des Baches Wiegenlied / Canção de Embalar do Regato

Descansa em paz, descansa em paz! Fecha os teus olhos!
Viajante, que estás cansado, chegaste a casa.
Aqui reside a fidelidade, junto a mim repousarás,
Até que o mar engula todos os regatos.

Lavada de fresco será a tua cama
Com largo travesseiro no quarto azul de cristal,
Vinde, vinde agora, vós que sabeis embalar,
Embalai nas ondas o rapaz até que ele adormeça.

Se uma trompa soar no bosque verdejante
Farei um barulhão à sua volta.
Não olheis para mim, florzinhas azuis!
Estais a dar pesadelos ao meu adormecido.

Afasta, afasta, o trilho do moinho!
Fora, fora, rapariguinha má,
Que a tua sombra não o venha acordar.
Mas dá-me o teu lencinho fino
Para os seus olhos tapar.

Boa noite! Boa noite! Até que tudo desperte.
Que o sono te consuma as alegrias e as dores!
Ergue-se a lua cheia, dissipa-se o nevoeiro
E o céu lá em cima tão vasto que ele é.

Na *Viagem de Inverno / Winterreise* (1825) adensa-se o tom da melancolia, pressente-se em cada momento um fim de ciclo, com a última das Estações do ano, antes que renasça a vida com o retorno dos Maiores da Primavera, novos amores, cantos de pássaros felizes.



O Viandante é de facto um *Estrangeiro* e não mais um Caminheiro da vida. O seu *estranhamento*, em relação a tudo o que o rodeia é agora total. O ciclo é igualmente composto sobre os poemas de Wilhelm Mueller, e o primeiro é um de *Boa Noite*:

Gute Nacht

Cheguei como estrangeiro
e como estrangeiro vou embora.

...
não posso escolher
a data da partida
vou-me sozinho
em plena escuridão

...
de que servia esperar
até ser posto fora?

Parte, então, depois de um amor frustrado, concluindo que o *Wandern*, o vaguear pelo mundo, é o que o amor impõe, é o que Deus concede ao ser humano. O seu caminhar pela vida terá paisagem de neve, terá lágrimas que lhe escorrem geladas pela face, terá esperança de algum repouso (em vão) sob a tília sonhada, que já lhe ficou longe.

Ecoando a Bela Moleira, na canção *Junto ao Ribeiro / Auf dem Flusse* (n.º 7), Schubert retoma a imagem da água, mas que não corre, pois tem sobre si uma capa de frio gelo que lhe impede o movimento.

Sendo que o movimento é vida, esta capa de gelo alude aqui a um antigo amor que terminou, um coração que arrefeceu e corre o risco de deixar de bater. A sequência é de saudade, por vezes evocando um passado mais feliz, como em *Sonho de Primavera / Fruelingstraum* (n.º 11) e de desalento sempre, pois nenhum dos sonhos que o poeta sonhara chegou a ser realidade.

A canção n.º 12 é explícita a este respeito: *Solidão / Einsamkeit*. Encontro nesta canção o eco directo do poema de Goethe (*Ein Gleiches*), citado acima, e por isso a transcrevo na íntegra:

Solidão

Igual à nuvem sombria
que no ar leve se move
quando na copa dos pinheiros
sopra uma brisa ligeira

assim vou eu caminhando
arrastando os pés cansados
vendo os outros tão alegres
e eu tão só a vida inteira



Ah, como o ar está tranquilo!
Ah, quão luminoso o mundo!
No meio das trovoadas
não estava eu tão no fundo!

A ausência de um Deus mais generoso, que a todos distribua alguma felicidade, é o sentimento geral com que se fica, chegados que somos ao fim de um ciclo em que apenas um velho (*Der Leierman*, n.º 24), tiritando de frio, que não é só do Inverno, mas também de um coração abandonado, insiste em tocar o seu realejo: variante empobrecida da roda do moleiro, da roda do universo, que esse sim, e só ele, insiste em continuar. E o poeta ironiza: e se nos juntássemos, tocavas no realejo as minhas canções?

Mas talvez a canção dos três sóis, *Die Nebensonnen* (n.º 23), nos ajude a situar melhor o estado de espírito de poeta e compositor. A tradução literal seria *Os Sóis Juntos*, mas está estabelecido traduzir por *Os Três Sóis*, nas versões em francês; mantenho então o costume:

Os Três Sóis
Vi três sóis ao alto no céu
mirei-os fixamente durante muito tempo;
e eles permaneceram quietos
como se não quisessem afastar-se de mim.

Ah, não me pertencem estes sóis!
Brilham para rostos que não são o meu!
Sim, também eu tive três sóis, outrora,
mas os dois melhores já não estão mais aqui!

Que se afunde o terceiro também no seu poente,
na escuridão estarei muito melhor.

II

Sabendo-se que Novalis e os *Hymnen an die Nacht* (*Hinos à Noite*) foram lidos por Schubert na sua juventude, bem como os *Cânticos Espirituais* (*Geistliche Lieder*), inspirando as suas composições de idêntico título, vale a pena evocar esses textos que glosam a Noite como emblema de Morte, de tanta ou mais intensidade do que os célebres ciclos de Rainer Maria Rilke, quase um século depois, nas *Elegias de Duíno* (1922) ou nos *Sonetos a Orfeu* (1922).

O culto da noite e da morte, em Novalis, depois do falecimento da sua jovem noiva Sophie von Kuhn, atravessa como uma espécie de Missa Negra, a obra toda. O seu desejo é morrer, e encontramos nos seus *Diários* entradas permanentes em que considera a hipótese de suicídio de forma muito directa.

Nota-se a dada altura uma evolução de pensamento, quando se converte ao Cristianismo, ainda que de forma não completamente ortodoxa, pois é bebida, como também podemos ler nos *Diários*, na obra de Jacob Boehme. Intuída a noção



de que todo o Universo é um Corpo, como diz Boehme, um Corpo Único, ultrapassada a convicção de que com a morte tudo se perdia, Novalis irá encontrar a sua consolação num amor universal e transcendente, de que Cristo é o Emblema maior. O mesmo acontece com a figuração do Eterno Feminino, a outra face de Deus (a Shekinah dos místicos Kabalistas) que Novalis celebra na Mãe Universal que é a Virgem Maria. São ideias salvíficas, que ajudam a moderar o tom negro da sua poesia.

Quanto aos outros vários escritos, que ficaram incompletos, alguns em forma de fragmento mais ou menos desenvolvido, outros apenas em notas e apontamentos – permitem ainda assim acompanhar as suas preocupações filosóficas, poéticas e artísticas.

Há uma teologia da Natureza que defende, ao modo panteísta de um Schelling, uma sociologia da Ordem, na visão de uma Monarquia Universal (*A Crisandade ou a Europa*) suporte de um Utopia que deveria ter sido ampliada em *Heinrich von Ofterdingen*, como resposta paralela ao *Wilhelm Meister* de Goethe. Mas deste romance-fragmento o que nos fica é um *Maerchen*, um *Conto* (talvez também em paralelo com o *Maerchen* de Goethe) em si mesmo completo no interior do romance, e uma metáfora, a da Flor Azul, que fará caminho pelas canções de Schubert.

Interessante é verificar como de uns autores para outros, as ideias e os sentimentos se vão «contaminando», as imagens mais fortes (por serem arquétipos universais, simbólicos) atravessam as variadas obras, os variados tempos, e chegam até nós ainda carregadas de significação.

Os criadores «falam» uns com os outros. É assim que descubro, na poesia de Helder Macedo, uma *Viagem de Inverno*, publicada em 1994, onde se estabelece um belíssimo diálogo aberto com os poemas de Wilhelm Mueller que Schubert musicou. Uma Viagem que faz de um poeta contemporâneo nosso um Viandante como os de outrora, que na obra de outros encontrou o eco do seu caminhar pela vida e lhe permitiu acrescentar a sua própria experiência (na vida como na poesia, não há vivências iguais) de original contributo para algo que será eterno: a consciência do menos que é mais, como diria Paul Celan.

Vemos pelas epígrafes escolhidas, abrindo com W. Mueller, as preferências literárias que foram objecto do estudo e da investigação do erudito que Helder Macedo também é: assim nos surgem os cancioneiros medievais, Camões, Cesário Verde (Mestre também de Fernando Pessoa), Camilo Pessanha.

E eu acrescento, por Helder Macedo ter dado um contributo tão importante, à época (para o seu enquadramento místico e simbólico) *A Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro: nesta obra se bebem a Saudade e a Melancolia, como um atravessamento permanente.



O estudo de Helder Macedo, pioneiro, recebe o Prémio da Academia das Ciências de Lisboa em 1977, depois da publicação em 1990: *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, uma obra, na minha opinião, para ler e reler.

São igualmente 24, como em Schubert, os poemas da *Viagem de Inverno* de Helder Macedo. Em alguns responde directamente às metáforas da canção original. Noutros amplia o seu sentido, noutros ainda trabalha uma intimidade que ao ser transposta se torna universal.

Se no primeiro poema se coloca já no seu meio de vida, com uma reflexão à guisa de balanço,

A meio do caminho
a mais de meia vida já vivida
reencontrei-me só na selva escura
da vida indecifrada
e não sei de que lado está a morte
e não sei se é o amor quem a sustenta
no tempo
que chegou
de destruir³

No último, retoma com energia (talvez irónica, ou amarga) um cantar de dança de roda que tem algo das danças da morte medievais, ou melhor ainda de uma balada como a *Lenore*, de Burger, ou a *Dança da Vida* de um Munch expressionista:

Bailemos amigas
que a dança acabou
os rios correram
a fonte secou

bailemos na noite
libertas do amor
sem nada querer
sem qualquer temor

bailemos irmãs
nos corpos sumidos
das jovens que fomos
nos tempo perdidos

bailemos que é tarde
para resistir
quando a madrugada
já não pode vir

bailemos meninas
de seios mirrados
com olhos vazios
e sem namorados

³ MACEDO, Helder. *Viagem de Inverno*. Lisboa: ed. Presença, 1994, p.11.



bailemos a dança
que a todos nivela
o filho o amante
a feia e a bela

e quem não quiser
connosco bailar
saiba que esta roda
terá de dançar

com velhos e moços
com monstros e mansos
com mancos e destros
com loucos e castos

terá de bailar
saiba que esta roda
pela noite toda
não há-de acabar⁴

Dos *Lieder*, já em Schubert uma metáfora ou duas impressionam pela força que transportam, a par do seu mistério: a dos Três Sóis, e a do Velho do Realejo, que Helder Macedo também recupera. No caso dos três sóis, o artifício poético de Helder é muito interessante, pois actualiza a metáfora: serão os faróis de um carro onde os amantes se encontram, sendo que a lua, por cima, iluminará tal amor. Quanto ao velho do realejo, o seu rodar infinito evoca a Roda da Vida que na mística hindu desde sempre foi consagrada.

Restam, para nossa perplexidade, os sóis de Mueller/Schubert. São três como e porquê? Os eruditos afirmam que já muito doente, à data em que Schubert trabalha a selecção de Mueller, teria, no seu delírio, visto uma tripla imagem do sol reflectida no gelo.

Pode ser. Mas também existe a ideia de que os sóis poderiam referir-se a amores vividos e passados, fazendo o poeta agora, no Inverno da sua alma, apelo a uma escuridão tranquila, definitiva. Helder Macedo recorda, em nota a propósito, que este sol negro poderia também ser uma evocação de Nerval (1808-1855) do poema *El Desdichado*, e do «Sol negro da Melancolia»:

Je suis le Ténébreux,-le Veuf,- l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:
Ma seule Étoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.⁵

Nerval, é o grande tradutor do *Fausto* de Goethe e de alguns dos mais belos poemas de Heine.

E uma última possível interpretação: que o terceiro sol seja o do poente, aquele que se deseja e supõe abismal, variante do *sol niger* dos alquimistas, o negro de

⁴ *Idem*, p. 35.

⁵ NERVAL, Gérard de – *Oeuvres*, vol. I, Paris: Gallimard, 1952, p. 2, col «La Pléiade».



alma que não é mais do que a marca de uma profunda depressão, que em certos casos pode levar ao suicídio, ficcionado ou real.

Numa obra muito interessante⁶, é referida uma carta do poeta Johann Mayrhofer (1787-1836) escrita em 1829, um ano depois da morte do compositor, em que se descreve a vida que levavam em conjunto, partilhando um apartamento que era «uma pobre mansarda» um sótão de tecto inclinado:

Só tínhamos um péssimo piano, uma pobre biblioteca, mobília miserável, pouca luz do dia! E no entanto passei lá as horas mais felizes da minha vida! Assim como a Primavera alegre a terra e lhe fornece a verdura e o sangue, também a força criadora do meu amigo alegrava e consolava os homens [...] O acaso, o amor da música e da poesia foram a nossa íntima ligação. Eu escrevia e ele cantava⁷.

Mayrhofer, que morreu oito anos depois de Schubert, atirando-se da janela do seu escritório em Viena, foi com Mueller um dos seus poetas favoritos. Conheceram-se em 1814, e datam de 1824 as primeiras composições líricas editadas.

Existem dele 47 Canções, bem como os libretos de duas óperas: *Die Freunde von Salamanca* (1815), e *Adrast* (1819). Era Goethe quem comentava que o Romantismo era uma doença. E de facto, tanto o amor doentio de Novalis pela jovem Sofie, como o de Mayrhofer por outra jovem, filha do seu senhorio (um amor não correspondido) dão o tom da melancolia e da pulsão de suicídio destes artistas que Goethe admirava, mas de longe, do alto da sua Sabedoria, tendo já ultrapassado o momento das paixões convulsivas.

Só a título de exemplo, traduzo um dos poemas de Mayrhofer de que Schubert se ocupou:

Abschied / Despedida

Para lá dos montes caminhais
passando por verdes bosques;
mas voltais sem companhia,
Então adeus! assim mesmo tem de ser!

Separações, um adeus ao que se ama,
destroçam o coração!
Espelhos de água, bosques, montes, tudo desaparece;
oiço as vozes ecoando em todo o lado.

Adeus! Oiço o lamento,
parte-se o coração,
no adeus ao que se ama;
Adeus! Fico a ouvir o lamento!

⁶ BARBEDETTE, Hippolyte – *Fr. Schubert, sa Vie, ses Oeuvres, son Temps*. Paris: Heugel et C.ie, 1865, p. 29.

⁷ BARBEDETTE, Hippolyte, *op. cit.*, p. 29.



III

Shwanengesang / Canto do Cisne

Neste último ciclo é maior a variedade de estilos e de poemas, talvez porque, sendo póstumo, a organização ficou a dever-se ao seu editor, e não ao compositor. Os poemas de Ludwig Rellstab (1799–1860) teriam sido inicialmente dados a Beethoven, que anotou alguns mas não chegou a compor; são esses anotados que Schubert terá igualmente escolhido. De um lirismo musical, fluído, rimado e cantado, não formam propriamente um ciclo, pois não há um fio condutor que se adivinhe.

O que há, e era ao gosto do tempo, é uma sucessão de motivos, indicados nos títulos de cada canção: *Herbst / Outono*, n.º 1, *Liebesbotschaft / Mensageiro de Amor*, n.º 2, em que nos surge o regato, com a sua água que corre, ligeira e cristalina, como mensageiro do amor do poeta. E assim por diante, *com Fruehlingssehnsucht / Saudade da Primavera*, n.º 4, até ao poema final, intitulado precisamente *Abschied / Despedida*, n.º 8.

Por muito que se estranhem, num compositor devoto de Goethe e de Heine, estas escolhas mais humildes, os poemas musicados foram também esses e não outros, e a razão pode prender-se com uma simplicidade que permitia, de tão simples, elaborar melodia e harmonia de forma muito mais livre e mais consentânea com a sensibilidade do compositor. No *Canto do Cisne* podemos mesmo assim detectar uma evolução no sentido e no gosto das escolhas. Não era o mesmo compor sobre um poeta menor, ainda que muito lido, ou sobre um poeta como Heinrich Heine (1797–1856), figura maior do Romantismo europeu, a par de um Baudelaire, lido por Wagner, para citar apenas alguns dos grandes do século XIX.

Referi na primeira parte o poeta Novalis e retomo agora parte do seu caminhar pela vida para termos a noção de como afinal era relativamente pequeno o círculo dos criadores e filósofos dos séc. XVIII-XIX na Alemanha e na Áustria e como era desenvolvida a sua formação, que passava pelas disciplinas fundadoras do Direito, da Filosofia e Teologia, sem omitir muitas vezes as Ciências propriamente ditas.

A poesia dos grandes, como se vê em Novalis, Goethe, Schiller, outros, assentava em bases culturais fortes e que marcavam a sua criação e os seus interesses em geral. Formavam o pensamento, e o pensamento (não digo a Razão, como diria Descartes, digo Pensamento) incluía de igual modo sentimento e intuição.

Novalis estuda Direito em Iena, Leipzig e Wittenberg (pátria de Lutero), de 1790 a 1794, frequenta os seminários de Schiller, de quem se tornou amigo, conhece Goethe, Herder, Jean Paul (Richter) e ainda Ludwig Tieck, os irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel, bem como o filósofo Friedrich Wilhelm Joseph Schelling.



Estes autores são a base da sua formação estética, literária e filosófica: destaque-se o amor da tradição popular, o sentimento de entrega panteísta à natureza como forma de iniciação, e o não menos importante conceito de uma «religião do amor», que atravessa os escritos sobre a *Cristandade ou Europa*, defendendo para a Europa um Cristianismo universal e unificador das diferenças.

Encontramos na sua obra uma utopia idealista a que os seguintes temas dão forma: o sonho da Flor Azul (em *Heinrich von Ofterdingen*) emblema da perfeição divina; o culto do amor eterno nos *Hinos à Noite*, com a sua pulsão da morte, depois de ter perdido a paixão da sua vida, Sophie, que conhecera quando ela tinha 13 anos e morre aos 15 anos, em 1797, antes de terem casado; o culto do Fragmento, que surge nos primeiros escritos publicados em 1798, *Bluethenstaub / Pólen*, já com o pseudónimo de Novalis. Os textos foram publicados pelos irmãos Schlegel, mentores do movimento romântico, na revista *Atheneum*.

Um ano mais tarde, em 1799, conhece Tieck e outros criadores pertencentes ao chamado «Romantismo de Iena».

Para Novalis Poesia e Filosofia eram inseparáveis. Mas houve nele outras influências, de carácter hermético, como as obras de Jacob Boehme, a que faz referência. Boehme (1575–1624) foi, no século XVII, o maior teósofo alemão, cuja influência perdurou na Europa até muito tarde e a cujos escritos se referem, como fonte de inspiração, Novalis, Goethe e outros dos românticos atraídos pelo seu misticismo de raiz alquímica e Rosa-Cruz.

Em 1800 são publicados os *Hinos à Noite / Hymnen an die Nacht*, de novo na revista *Atheneum*; e ainda as *Geistliche Lieder*. Estes textos serão o suporte das *Geistliche Lieder* de Schubert, que Brigitte Massin não se cansa de elogiar como «músico do inacabado», elevando-o à categoria de Mito Estético⁸.

O mesmo se tem afirmado do pensamento e obra de Novalis, e de Friedrich Schlegel, seu Mentor. Os estudiosos referem, para além da já sabida inspiração mística, do sentimento da noite como princípio e fim da criação (da vida e morte), a leitura de Shakespeare (*Romeu e Julieta*), e de Jean Paul (*A Loja Invisível / Die Unsichtbare Loge* novela inacabada de 1793, muito bem acolhida pelos contemporâneos).

Falta, nesta listagem resumida, outra obra de grande importância, pelo seu misticismo iniciático: *Os Noviços de Sais / Die Lehrlinge zu Sais*, publicada postumamente, em fragmento inacabado, como *Heinrich von Ofterdingen*. O mundo da flor azul, a utopia de perfeição que simbolizaria, não foi fácil de levar a bom termo: o mundo era imperfeito, e o fragmento dá conta disso mesmo, da impossibilidade de se negar uma evidência.

⁸ MASSIN, Brigitte - «Schubert», in *Dictionnaire de la Musique, Les Compositeurs. Enciclopaedia Universalis*. Paris: ed. Albin Michel, 1998.



Ainda assim, o símbolo permanece como imagem definidora do Romantismo alemão, e o conceito de Fragmento impõe-se a partir destas obras, como género próprio. Para Novalis o Fragmento era um Todo, como o Aforismo, que permitia à Ideia e ao Pensamento abrirem-se a outras ideias e pensamentos, inclusive de contradição.

O mesmo se pode dizer de Schubert, na sua relação com Novalis, sabendo que o inspirou: podemos procurar no compositor e no seu culto do *Lied* a forma por excelência do Fragmento como Todo, da Poesia como expressão da Alma Universal. Este fenómeno de paixão-inspiração explica-se pelo seu génio, mas também pela sua cultura literária e pelo convívio com as elites do seu tempo, tanto vienenses como alemãs. Viena, onde Schubert sempre viveu, era o coração do mundo musical, literário e artístico (a verdadeira pátria de alma de um Mozart, de um Beethoven, admirados por todo o mundo culto do século).

Schubert inicia-se no *Lied* com o poema de Goethe (do *Fausto I*), *Gretchen am Spinnrade* (Margarida na roca de fiar): tem apenas 17 anos! Esta canção será a primeira das 600 que se lhe seguirão!

Ao longo de quinze anos de confrontação com este género musical, Schubert trabalhou uma centena de poemas, de variados poetas, entre os quais se destacam em particular o seu amigo Mayrhofer (47 canções), Schiller (42 canções), Goethe e o seu universalismo redentor (70 canções), Wilhelm Mueller, grande amigo, de sensibilidade especialmente melancólica, (45 canções) e por fim Heine, o trágico visionário com o qual Schubert se sentirá especialmente aparentado.

Veja-se que só em 1815 Schubert compôs 143 *Lieder*, como refere Brigitte Massin⁹. Encontraremos assim nos *Lieder* todos os pontos que são abordados a propósito do ideário e do imaginário romântico que atravessa os séculos XVIII-XIX.

Recordo:

os temas universais do amor e da morte,
os temas da separação inelutável,
a viagem, fuga ou procura,
a solidão,
a utopia sonhada de um Paraíso perdido,
a noite como prenúncio da morte,
a morte,

E ainda: o poema de inspiração popular, lidando com o oculto e o maravilhoso e o todo atravessado por uma pulsão mais funda, de identificação com os ritmos (suaves ou cruéis) da natureza, mas sempre inelutáveis.

⁹ MASSIN, Brigitte – *op.cit.*.



A estes temas obedeciam os poemas que escolheu para musicar, deles se destacando pela qualidade literária superior, os de Goethe e de Heinrich Heine.

Podemos afirmar, como fazem os seus estudiosos, que para Schubert o chamado acompanhamento musical não existe de per si, mas antes exige «uma fusão íntima e total da voz e do instrumento, para exprimir uma visão poética que se abre sobre um mundo transfigurado»¹⁰.

Na realidade, é ao teólogo e filósofo Friedrich Schleiermacher (1768-1834) que se devem as considerações mais interessantes sobre a arte da interpretação, nesta época dos séculos XVII-XIX. Não foram publicadas em vida mas nós podemos agora aceder a uma excelente tradução inglesa: *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*¹¹.

São notas e apontamentos datados de 1809-1810, de que Schubert não pode ter tido conhecimento, mas que, na opinião dos seus estudiosos, como Lisa Feurzeig, em *Musical representation of concepts in Schubert's settings of the Iena Romantics*¹², foram amplamente discutidos nos círculos literários e filosóficos que o compositor frequentou. Assim, escreve L. Feurzeig, mesmo sem conhecimento directo da teoria, Schubert foi um praticante inspirado da ideia de que «o objectivo supremo da hermenêutica é a compreensão ao mais alto nível [...] só se pode compreender o que se foi capaz de reconstruir em todo o seu contexto e suas relações. Também aqui se trata de compreender o escritor melhor do que ele se compreendeu a si próprio»¹³.

Continuando com a mesma autora, é deste modo que podemos verificar como cada uma das canções de Schubert «é uma interpretação de um texto [...] transformado em obra de arte»¹⁴. O exemplo escolhido para demonstrar esta ideia, de que interpretar ao mais alto nível é de facto «recriar», escolhe a autora os poemas de Friedrich Schlegel (1772-1829), figura central do movimento romântico de Iena, e os de Friedrich von Hardenberg (1772-1801), o conhecido Novalis de que já falámos. Novalis, como Schleiermacher, tinham tido formação pietista, e esse especial modo de viver a relação com o divino os terá aproximado, quando da sua reflexão sobre o Cristianismo e a Cristandade.

Schubert terá começado por lidar com as obras, antes de conhecer os autores e sofrido uma mais directa influência. Pode ter encontrado Schlegel em Viena, em anos mais tardios, mas não pode ter conhecido Novalis, que morreu cedo, quando o compositor ainda era criança.

¹⁰ MASSIN, Brigitte – *op.cit.*

¹¹ SCHLEIERMACHER, Friedrich - *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*. Trad. de Andrew Bowie, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 228.

¹² FEURZEIG, LISA - *The Unknown Schubert*. ed. Barbara M.Reul e Lorraine B. Bodley, Aldershot: ed. Ashgate, 2008, cap.º 3, p.43-55.

¹³ *Idem*, p. 43.

¹⁴ *Ibidem*.



Para explicar melhor o trabalho de Schubert sobre estas primeiras escolhas poéticas, L. Feurzeig adianta que ao compositor interessou tanto a linguagem, e a sua estrutura rítmica, como o sentido e a dimensão humana alargada de cada poema, abarcando (como aliás sugeriam as doutrinas de Schleiermacher e Schlegel) o contexto social, para além do íntimo e pessoal, se tal fosse interessante¹⁵.

Encontra-se em Schubert, para além da sua intuição e sensibilidade artísticas, uma empatia de carácter psicológico (eu diria mesmo simbólico) na interpretação musical que propõe. Como se se pudesse aplicar, diz a autora que nos guia, «a frase de Schleiermacher de que uma pessoa se transforma na outra»¹⁶. Assim teríamos num acto único de fusão inspirada (os alquimistas fariam de *conjunção*) o poema e a sua música elevados ao mais alto grau de criatividade.

Mas nada disto nos deve fazer perder o fio do que é na verdade o trabalho do artista: na poesia, como na composição musical, passada a fase desta intuição ou deste primeiro, profundo, entendimento, segue-se o trabalho, por vezes ou quase sempre, bem árduo, de estruturar, expor e ampliar de forma elevada e coerente o sentido do que se descobriu.

Na sua composição do poema *Die Berge / As Montanhas*, de Schlegel (são onze as do ciclo *Abendroete*), sobressai a noção de que é indispensável uma forte estrutura (artística) que dê consistência ao todo do pensamento, tal como a dureza das rochas suporta na realidade a elevação da montanha.

Não falarei, pois está abordada com grande detalhe nesta obra que cito, da estrutura musical que Schubert encontra para estabelecer um paralelo de unidade com a estrutura do poema escolhido¹⁷. Saliento apenas o cuidado de encontrar, na expressão musical, o sentido que corresponde à expressão poética.

No tocante a Novalis, e seguindo este mesmo curso de pensamento, poderemos verificar que Schubert escolhe dois modos diferentes de exprimir a religiosidade que encontra na obra desse jovem romântico. Para esta autora, Lisa Feurzeig, que nos dá a conhecer aspectos inéditos da obra do compositor, há nos Hinos de Novalis uma dimensão que ela considera de fusão mística e sexual¹⁸.

Não concordo por completo, embora se saiba que no êxtase místico descrito por alguns santos essa dimensão não pareça estar ausente; mas tem de ser compreendida no contexto da época, da solidão e martírio de um corpo que só a Jesus se pode entregar, e nessa entrega se quase-dissolve, fazendo de Jesus o Amante ideal e dessa entrega algo mais do que um espasmo de histeria.

¹⁵ *Idem*, p. 46.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Idem*, p. 47-50.

¹⁸ *Idem*, p. 50.



Penso que é excessivo falar de sexualidade na entrega mística dos Hinos de Novalis, escritos na saudade do seu jovem amor perdido.

Schubert compôs, concebendo-os também como um ciclo (1819-1820) seis Hinos, dos quais cinco são das *Geistliche Lieder*, exprimindo a devoção à Virgem Maria, Redentora e o último, dos *Hinos à Noite / Hymnen an die Nacht*, com a marca amorosa então mais evidente. Poder-se ia agora estranhar, chegados ao último dos ciclos, do *Canto do Cisne*, que a estrutura de organização pareça fluida, ou mesmo ausente, fruto de soma de acaso.

A razão é simples: não foi Schubert, como já tive ocasião de dizer, que organizou o ciclo, e sim o seu editor, Tobias Haslinger, autorizado pelo irmão do compositor, Ferdinand, escolhendo das canções póstumas as que melhor lhe pareceram, por ser possível organizá-las com a aparência de um ciclo de conteúdos afins, pelos seus temas.

Mas claro que um ouvinte ou um estudioso atento há-de reparar que forma um ciclo o conjunto de Ludwig Rellstab (1799-1860), a abrir com a canção n.º 1, *Herbst / Outono* e a fechar com a canção n.º 8, *Abschied / Despedida*. Aqui sim há uma estrutura organizada, como nos ciclos da *Bela Moleira* ou da *Viagem de Inverno*. Aliás estes poemas tinham sido inicialmente oferecidos a Beethoven pelo autor, mas o músico, tendo anotado alguns, deixou-os depois de parte e foram esses que Schubert optou por musicar.

Seguem-se, em ordem que diremos arbitrária, os seis poemas de Heinrich Heine – conjunto que esse sim forma de novo um ciclo autónomo e finalmente os de Johann Gabriel Seidl (1804-1875), que são sete, formando por sua vez também um outro ciclo. Só o tom melancólico, as formas estróficas, e os temas comuns de desolação, abandono de amor e apelo da noite e da morte estabelecem um fio condutor. E só este fio permite que o editor os tenha reunido com um título comum.

Ficará no entanto, e para sempre, a lírica fusão de entendimento do compositor com os seus autores, no respeito, já referido atrás, das novas doutrinas do Romantismo da Escola de Iena.

De *O Canto do Cisne* destacarei em especial os poemas de Heine (n.º 9 a 14), por ter sido, com Goethe, o poeta mais amado. Em *Der Atlas / Atlas*, ouve-se o lamento do gigante orgulhoso, que ao atrever-se a carregar o sofrimento do mundo, preferindo sofrer a nunca ser feliz, agora é castigado e sofre para sempre. Em *Ihr Bild / O Seu Retrato*, chora o poeta o seu amor perdido, com lágrimas que lhe escorrem pela face ao recordar como num sonho a sua bela amada.

O mesmo desgosto de um amor perdido é expresso na canção *Die Stadt / A Cidade*, em que se descreve a cidade vista ao longe, ao pôr-do-sol, envolta em nevoeiro; no



seu barco, embalado pelas ondas, o barqueiro rema tristemente; o sol volta a nascer e o poeta, já perto da cidade, contempla o lugar onde perdeu o seu amor.

Am Meer / Na Praia é mais um poema de amor, mais um desgosto, evocado na praia, junto ao mar, na casa de um pescador; estão sentados sozinhos, em silêncio, cai o nevoeiro, a maré sobe e então a amada começa a chorar; o poeta ajoelha a seus pés, recolhe as lágrimas que bebe das suas mãos; e desde então, exclama, tudo lhe dói no corpo, morre-lhe a alma de saudade, a infeliz da mulher envenenou-o com as suas lágrimas!

E finalmente, *Der Doppelgaenger / O Sósia*, composto em 1828, ano da morte de Schubert, o mais misterioso dos textos (o título foi escolha de Schubert).

Pertence ao *Buch der Lieder / Livro das Canções* de Heine (1827) onde não tem título, o que torna o final ainda mais misterioso. O Livro de Heine está dividido em cinco secções, e todos os poemas de *Schwanengesang* pertencem à terceira secção, *Heimkehr / Regresso a Casa*.

O Sósia

A noite em silêncio, em sossego as ruas,
nesta casa viveu o meu tesouro.
Há muito que deixou a cidade,
mas a casa aqui está no mesmo sítio.

Também ali está um homem a olhar para o céu,
torcendo as mãos, entregue à sua dor.
Assusto-me ao descobrir o seu rosto:
a lua deixa ver que sou eu mesmo.

Oh tu, meu duplo! Pálido companheiro!
Por que imitas o meu penar de amor,
a tortura sentida aqui neste lugar
tantas noites seguidas, desde sempre?

Este é um fecho magnífico: da vida ao espectro da morte, o todo atravessado pela experiência única da saudade e do amor.



RICHARD WAGNER, O CICLO DO ANEL DO NIBELUNGO¹

Yvette Centeno

Universidade Nova de Lisboa - CEIL

Apresentação

A obra de Wagner continua hoje a ser tão desafiante para o estudioso do imaginário mítico, literário e musical, como o foi no seu tempo.

Este conjunto de sessões não se dirigirá apenas aos melómanos mas a todos os que, através da criação artística, procurem reler um pensamento inicial que não perdeu a sua actualidade.

Acontece com a *Tetralogia* (encenada por Patrice Chéreau, como a iremos ver em parte), que há um sentido profundo, intencional e permanente nos libretos que ele próprio decidiu escrever, algo que determinará desde logo a nossa possível interpretação.

Não foi por acaso que em alguns documentos o compositor afirmou que achava a escrita poética com que estruturou as suas óperas tanto ou mais valiosa do que própria composição. Nem todos concordaremos com esta apreciação ousada, mas na verdade é também por aí que o desafio permanece e de cada vez que o lemos ou vemos ou ouvimos somos forçados a «discutir» com ele e a sua obra...

Será este o sentido e o desafio das sessões².

¹ Ciclo de conferências proferido na Fundação Gulbenkian em 10, 11, 17 e 18 de Abril de 2012.

² Para as citações do libreto servi-me da edição alemã dos dramas musicais: WAGNER, Richard - *Die Musikdramen*. München: dtv-bibliothek, 1978. A *Canção dos Nibelungos* é conhecida por um texto anónimo do século XIII, de autoria de um alemão cujo nome não chegou até nós, apesar do imenso sucesso que a sua obra teve, logo nesse período. Conhece a mesma rápida divulgação das obras de Chrétien de Troyes ou de Eschenbach com um interesse acrescido, sobretudo para o caso de Wagner: trata de matérias aparentemente mais arcaicas e genuinamente germânicas. É sabido que Wagner começa por trabalhar sobre o drama de Siegfried, num esboço em prosa que remonta a 1848 (*A Morte de Siegfried*) e que só em 1852 concebe a história do Anel como obra dividida em quatro partes, de que o Ouro do Reno viria a ser a primeira, ainda que não tendo sido escrita por essa ordem. Daí o tom profético de decadência final que ali já se anuncia, mais de conclusão de pensamento do que de introdução a novos temas.



I - A GERMÂNIA de Tácito

É curioso que se encontrem já em Tácito, no ano I da nossa era, na sua obra sobre a *Germânia*, algumas das características que serão sempre indicadas como específicas da cultura alemã ao longo da sua história.

É por isso que vale a pena relembrar aqui algumas páginas, que podem ser suporte da reflexão mais alargada sobre as narrativas míticas que no século XIX irão inspirar uma obra como a de Richard Wagner.

Eis alguns exemplos: a noção de que esse povo, o dos germanos, é considerado «indígena» isto é, autóctone, sem que se tenha «misturado com imigrantes ou visitantes de outros povos»³. E Tácito acrescenta ainda, sabendo-se que as deslocções entre continentes teriam de ser feitas por travessias de mares e de rios hostis, ou de montanhas não menos perigosas: «Além de tudo, quem, já não falando dos perigos dum mar tremendo e ignoto, deixaria a Ásia, ou a África ou a Itália, para se dirigir à Germânia, feia de terra, áspera de céu, taciturna de cultura e de aspecto, a não ser que fosse ela a sua pátria?»⁴. Tácito escreve com o olhar de um cidadão de uma Roma imperial, faustosa, abundante de deuses e de suas muitas narrativas trágicas, épicas, poéticas, já para não falar da enorme herança grega da filosofia e ciência.

Contudo, já veremos em Tácito a referência aos antigos poemas «seu único género de tradição histórica» e a um deus «nascido da terra» Tuistão, e a seu filho, Mano, «progenitores e fundadores da nação»⁵.

Desta nação e seus filhos-deuses se originaria toda uma sucessão de povos e nações, de que Tácito refere, entre outros os Marsos, Gambrívios, Suevos e Vandílios, «sendo estes os nomes verdadeiros e antigos. A palavra Germânia seria recente e de acréscimo moderno, visto que os primeiros que atravessaram o Reno e expulsaram os Gauleses e agora são Tungros, se chamavam então Germanos; a pouco e pouco passou o nome de um grupo a ser o da nação, de modo a que todos vieram a chamar-se Germanos, adoptando um nome que primeiro lhes fora imposto pelo medo do vencedor»⁶.

Aqui temos uma memória de fundação de que a Germânia, como a Alemanha, posteriormente, nunca mais se afastará, alimentando o seu imaginário: um nome antigo, originário de uma nação ou povo primitivo, vencedor, e de linhagem divina, ou pelo menos heróica.

³ TÁCITO - *Germânia*. Trad. Agostinho da Silva, Lisboa: ed. Livros Horizonte, 1974.

⁴ *Idem*, p. 107-108.

⁵ *Idem*, p. 108.

⁶ *Ibidem*.



Tácito refere ainda, no mesmo fôlego de escrita, procurando não esquecer nada que dizem ter havido entre eles um Hércules e que a ele cantam, como ao primeiro dos heróicos varões, antes de entrar em combate.

E que do mesmo modo entoam cânticos, denominados «bardios», isto é, hinos cantados pelos bardos, os poetas que acompanhavam os guerreiros e mais tarde se compraziam em ser recebidos pela nobreza da corte, como nos é narrado por Wolfram von Eschenbach, o grande poeta do século XIV autor de *Parzival*.

Além da referência a um Hércules, há outras, citadas por Tácito, que entende não as dever discutir quanto à veracidade, aludindo a uma passagem de Ulisses quando da sua errância por terras e mares desconhecidos⁷.

Mas a nós, neste caso da nossa viagem pelo imaginário mítico alemão tal como é ampliado e estruturado na *Tetralogia* de Wagner, a começar desde logo pelo *Ouro do Reno*, o que nos interessa é fixar os seguintes pontos:

1. Consciência da antiguidade e da linhagem mítica e heróica da nação germânica.
2. Consciência de que são oriundos de uma nação única, sem mistura com outros povos, seja por via de casamentos «constituindo assim eles uma raça una, pura e somente idêntica a si própria. Por isso têm todos o mesmo aspecto físico, embora sejam de população tão numerosa: duros e azuis os olhos, fulvos os cabelos, grandes os corpos...»⁸.
3. Outro detalhe não menos importante, que Tácito sublinha:

Tomam os reis pela nobreza e os chefes pelo valor. Não têm os reis poder ilimitado e livre e os chefes mais são admirados pelo exemplo do que pela autoridade, se são rápidos, se não se escondem, se combatem à frente⁹.

Aqui temos o elogio da coragem e da nobreza valorosa de alma, entregue na batalha.

4. Nos bosques sagrados prestam culto às imagens que depois transportam nas batalhas.
5. O sentido da família, do parentesco, são os valores mais respeitados: a presença e incentivo das mulheres e dos filhos que elas trazem consigo.

⁷ *Idem*, p. 109.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Idem*, p. 111.



Respeitam nas mulheres «algo de sagrado e de profético»¹⁰ e para tal efeito são consultadas, sendo até por vezes veneradas como deusas.

6. De todos os deuses o que mais veneram é Mercúrio, a quem imolam vítimas humanas¹¹. A Hércules e Marte oferecem animais permitidos.

Alguns dos outros povos, escreve Tácito, sacrificam também a Isis – mas acrescenta que desconhece a origem destes cultos estrangeiros. Importante é notar que os cultos não são praticados em edifícios ou recintos fechados, mas «ao ar livre, nos bosques e nos matos»¹².

Vem de sempre o culto da natureza, o sentimento de sagrado que ela desperta e os alemães cultivam, na sua produção literária, talvez mais do ninguém.

7. Ligados a este forte sentimento de uma natureza sagrada, e sacralizada de diversos modos, consoante o passar dos tempos, está o poder atribuído aos 4 elementos: terra, água, fogo e ar. Nalguns dos mitos antigos sobre a origem do fogo, citados por James G. Frazer¹³ é um pequeno pássaro que faz essa mediação: sobe aos céus e com sacrifício da beleza das suas penas, que ficarão queimadas no seu regresso à terra, entrega o fogo aos homens que até aí não o conheciam.

A aquisição do fogo representa um passo de gigante para os povos nómadas ou sedentários mas de agricultura ainda primitiva.

De algum modo quem domina o fogo domina já o mundo à sua volta.

Na Alemanha, segundo Frazer, este mito do pássaro dador do fogo não parece ser conhecido. Mas é interessante saber que por analogia com os mitos ditos selvagens Prometeu foi primeiramente considerado uma águia, tendo sido ela a mediadora do fogo e não o herói como o conhecemos da mitologia grega ou do poema célebre de Goethe¹⁴. Contudo, na reelaboração da memória mítica será a águia o animal que o castiga devorando-lhe o fígado para sempre.

8. Tão importante quanto o culto da natureza e dos elementos é, no imaginário descrito ainda por Tácito, o modo como entendem a ordenação do tempo, dos meses e dos dias: escolhem a lua nova ou a lua cheia para as reuniões sobre as decisões mais importantes relativas ao todo da comunidade; não contam o número de dias, mas o número de noites: «parece chefiar a noite ao dia»¹⁵.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Idem*, p. 112.

¹² *Ibidem*.

¹³ FRAZER, J. - *Mythes sur l'Origine du Feu*. Paris: Payot, 1969.

¹⁴ REINACH, Salomon, *apud* FRAZER, J. - *op.cit.*, p. 212.

¹⁵ TÁCITO - *op. cit.*, p. 114.



9. Vou terminar estes apontamentos com um novo sublinhado de Tácito relativamente aos costumes dos germânicos, que a ele, cidadão com alto conceito da *civitas*, o espanta: «os povos da Germânia não habitam em cidade alguma [...] moram separados, cada um para seu lado, onde fonte, campo ou bosque os namorou [...] Cada um rodeia a sua casa de um espaço livre [...] passam dias inteiros junto da lareira ou de fogueiras... nus, ou sendo mais ricos cobertos de peles de animais bravios [...]»¹⁶.
10. E um último e notável detalhe: «são os únicos, dentre os bárbaros, que se contentam com uma só esposa, com excepção de uns poucos que, não por luxúria mas por sua nobreza, são atraídos a vários casamentos.»¹⁷.

Aqui podemos, como adiante noutros comentários, uma crítica indirecta aos costumes e vícios dos romanos. Mas não me quero distrair mais do objectivo que me levou a reler Tácito: os mitos de fundação, o culto da natureza, a celebrada pureza de uma raça única e brava e, como veremos adiante, os enredos e os vários (des)entendimentos do seu destino.

II

Frazer, no prefácio ao tratado dos mitos sobre a origem do fogo, citado acima, escreve: «talvez se possa definir a mitologia como a filosofia do homem primitivo. É a primeira tentativa de resposta às interrogações gerais sobre o mundo que se impuseram ao espírito humano desde os tempos mais primitivos e que continuarão a ocupá-lo até ao seu último momento»¹⁸.

Não poderia estar mais de acordo.

A interrogação é permanente, e permanente a busca de respostas: em sistemas míticos, filosóficos, científicos e artísticos considerados de todos os pontos de vista – até hoje.

Richard Wagner é um caso paradigmático pelo desafio que as suas obras nos lançam, uma e outra vez, desde a primeira vez que as apresentou, em círculo de amigos, até uma primeira representação do *OURO DO RENO* em Munique (em 1869, a pedido de Luís II da Baviera).

Mas o trabalho inicial, os estudos, os projectos, são anteriores e minuciosos: assim temos no Verão de 1848 o estudo para «Os Nibelungos / História Mundial da Saga»; e logo em Outubro do mesmo ano o ensaio completo: «A saga dos Nibelungos (Mito) / como Esboço para um Drama».

¹⁶ *Idem*, p. 117-118.

¹⁷ *Idem*, p. 118.

¹⁸ FRAZER, J. – *op. cit.*, p. 5.



Trabalhador infatigável, vemos que ao mesmo tempo já trabalha na «Morte de Siegfried» e já concebe a criação do *Ring* (O Anel do Nibelungo) como obra dividida em quatro partes. Este ciclo, tão importante para o seu relacionamento constante com o mundo do imaginário mítico ficará completo em entre 1852-1853.

Foi demorada a concepção dos temas e foi longo o processo de escrita, quem sabe se talvez mais do que o da composição musical.

De facto tudo nos seus libretos é sentido por um lado como necessário – os diálogos entre os intervenientes, por vezes repetitivos, situam e explicam o desenvolvimento da acção – e por outro como alongando para além do razoável (na opinião severa e irónica de Nietzsche) o que o público já teve ocasião de apreender.

Mas essa demora na progressão do drama, das suas peripécias, explica-se pela necessidade que Wagner tem de aprofundar, de ampliar, de evocar uma e outra vez o que a ele o fascina: não apenas a música que tem dentro de si, mas todo um imaginário que o habita e ele constantemente tenta reinterpretar. As suas obras têm múltiplo alcance: literário, musical e filosófico: desejam ser arte total, e para isso todas as demoras são poucas!

Os mitos são eternos, são, como dirá Gurnemanz ao jovem Parsifal, um *tempo espacializado*.

Os espaços serão vários – o tempo será sempre o mesmo, o do eterno retorno. Esse é o tempo do mito, que Wagner tenta captar.

Falemos então do *OURO DO RENO*, a ópera concebida como introdução às outras e que se transforma de facto no resumo perfeito dos temas que em todas serão abordados, basicamente do amor, da vida e da morte:

1. a pulsão elementar das energias primitivas que a água revolta do Reno liberta, com as suas 3 filhas e a atracção que exercem, pois são guardadoras de um ouro que é, mais do que metal precioso, um bem (uma energia) espiritual e sublimadora, que tem de ser preservada; não são 3 por acaso, mas por simbolizarem desde logo os três princípios alquímicos da transmutação da matéria informe (caos confuso), enxofre, mercúrio e sal (o sal mediador da vida);
2. para não deixar qualquer dúvida entra logo na primeira cena Alberich um gnomo, a figuração popular masculina dum princípio vital, aparentado ao fogo tal como as ondinas seriam aparentadas à água e mais tarde os gigantes aparentados à terra e os deuses em torno de Wotan aparentados ao ar.



Patrice Chéreau escolhe bem, para cenário desta primeira cena, mal se abre a cortina, uma poderosa barragem, onde as ondinas se apresentam e expõem a importância de serem as guardiãs do ouro. A barragem funde dois poderosos símbolos, o da energia da água e o da energia da luz (o fogo) – daí que a escolha do encenador seja inteligente e feliz, para a compreensão da obra.

O ouro tem um tabu, bênção ou maldição, como se queira entender: anel que seja forjado com ele, e leve o seu dono a renegar para sempre o amor, dar-lhe-á todo o poder sobre o mundo. Alberich, o gnomo informe renega então o amor e rouba o ouro para fazer dele o seu anel. Perderá, com essa escolha amaldiçoada, qualquer capacidade de transformação em força mais positiva no contexto do drama.

Está explicado o título, e uma parte do enredo bebido nas tradições populares dos contos primitivos de tentação de amor e de poder, com ondinas, gnomos, gigantes – seres imaginários de toda a ordem e todos eles passíveis, nas narrativas conhecidas, de alguma transmutação.

Wagner procurará expor a dinâmica dos quatro elementos, como expôs a dos três princípios, de modo bem claro e visível ao seu espectador (Mozart fizera o mesmo na *Flauta Mágica*, de início com as 3 damas da noite e no fim com os 3 jovens que ajudam à salvação dos heróis renovando a esperança de vida sublimada e feliz):

1. Wagner anunciou no *Ouro do Reno* a sua filosofia de uma transformação da condição humana que se revelará, na última das óperas um destino impossível de cumprir (só mais tarde com *Parsifal* se poderá falar de sublimação alcançada);
2. o título geral do conjunto é *O ANEL DO NIBELUNGO*, tal como surge nos primeiros documentos que se conhecem relativos ao projecto, em 1848. Aqui se fala do desenvolvimento de uma saga, de um mito. Veremos de resto como Wagner utiliza bem os seus conhecimentos tanto das mitologias germânicas antigas como das lendas e contos populares que os irmãos Grimm tinham recolhido por toda a Alemanha;
3. em carta de 1851 dirigida aos seus amigos, com o título de «Participação aos meus Amigos» escreve como sentiu absoluta necessidade de sair de Paris e regressar à sua pátria, e como foi percebendo que não se tratava da pátria física, geográfica, do ambiente social de que tivera saudades, mas sim de algo bem mais complexo e profundo: essa pátria era a pátria da alma, era o espaço-tempo onde a memória antiga tinha as suas raízes, onde os seus antepassados mais longínquos, os primitivos germânicos se tinham formado como guerreiros fortes, belos, na sua total simplicidade: a pátria que ele buscava só podia estar na Antiguidade de que falavam os livros, as memórias remotas de mitos e lendas da sua terra e de outras, onde idênticas formas tinham evoluído, construindo uma cultura própria.



A sua pátria era esse centro mágico de produção de mitos infundáveis a cujo estudo ele se dedicaria, como anunciava aos amigos: do estudo das lendas da Idade-Média recuaria até aos primordiais mitos alemães de fundação¹⁹. Esse recuo e esse estudo, diz ainda, permitiriam contemplar essas matérias antigas em toda a sua beleza. E acrescenta que o que lhe interessa não são as figuras históricas na sua forma convencional, mas o ser humano real, na sua nudez, em que se possa reconhecer «em cada fervor do seu sangue e cada contracção dos seus músculos poderosos [...] uma total liberdade de movimentação»²⁰.

E conclui com estas perigosas palavras que farão, pelo século XX, um tenebroso caminho: «O Verdadeiro Homem»: *der wahre Mensch*²¹.

Deste *wahre Mensch*, imagem bebida em Nietzsche e na sua monumental obra *Also Sprach Zarathoustra* (*Assim falou Zarathoustra*), diremos mais qualquer coisa adiante.

Por agora interessa verificar de que modo, e sempre, Richard Wagner procurou no passado mítico da Alemanha, da Germânia, dos *Edda* escandinavos e no imaginário cavaleiresco medieval – sem esquecer as lendas celtas do Graal – a sua inspiração.

Repare-se que até a ideia de fazer do *Anel do Nibelungo* uma série de três dramas precedidos de um Prólogo (*O Ouro do Reno*) pode ter sido inspirado pelos *Edda*, que existiam em versões em prosa e em verso, datadas do século XIII. A colecção em verso é conhecida como *Codex Regius*, por ter sido oferecida no século XVII ao Rei Cristiano IV da Dinamarca. Nela se encontram os poemas relativos a Sigurd, Brynhildr e Gunnar; a colecção em prosa consiste num Prólogo e três livros separados, um primeiro narrando a criação e profetizando a destruição e renascimento do mundo nórdico mítico e os seguintes lidando com figuras do mundo sobrenatural, tal como acontece nos dramas wagnerianos.

III

Na apresentação do *Ouro do Reno* as cenas são as seguintes:

1. as três filhas do Reno e Alberich
2. Wotan, Fricka, Freia, Fasolt e Fafner, Donner, Froh, Loge
3. Alberich e Mime, Wotan e Loge
4. Alberich, Wotan, Loge e os restantes deuses e deusas com Erda (a terra-mãe); as três filhas do Reno que apenas se ouvem

¹⁹ WAGNER, R. - «Documentos sobre o Anel do Nibelungo». *op. cit.*, p. 508.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.



Das profundezas do Reno, onde o ouro mágico era guardado e de onde foi roubado por Alberich, passamos para a segunda cena, agora decorrendo nos vastos espaços de um castelo medieval erguido no alto de um monte onde Wotan, o deus supremo, dorme com a mulher, a deusa Fricka. Esta acorda primeiro e logo acorda o marido, impaciente com a sua indiferença e o seu comportamento: Wotan deve aos gigantes que o ajudaram a erguer o castelo o pagamento prometido: e esse pagamento, que muito ofende a deusa, é a sua irmã, Freia. Contudo Wotan diz que não faz tenção de cumprir a promessa.

Wotan reage de modo pouco adequado ao que se espera de um rei ou de um deus cavalheiro- que honradamente cumpre a sua palavra.

Entende que as mulheres não se devem intrometer em assuntos que só aos maridos, seus senhores, dizem respeito!

Assistimos, ao fim e ao cabo, a uma cena de discussão conjugal que só não se fica pela banalidade do tema pelas consequências que de imediato vai ter; desrespeitada a promessa os gigantes que surgem querem levar à força a irmã de Fricka, a deusa Freia, guardadora da vida: sem ela as árvores não darão mais fruto, a terra morrerá estéril e seca- como na *terre gaste* do reino do Graal enquanto um jovem puro de alma, como Parzival, a redime do pecado.

Ora o que temos aqui, nesta segunda cena é precisamente o pecado: da soberba, do orgulho, do desrespeito pela palavra dada (ainda que a disformes gigantes...) inesperado num homem quanto mais num deus que a todos os outros comanda.

Wotan não é o Verdadeiro Homem, de que falava Wagner. Esse será outro – Siegfried, ou melhor ainda Parsifal que ainda jaz adormecido no futuro.

Os ecos míticos surgem da Bíblia, do Génesis, da tentação de colher o fruto da Árvore do Conhecimento e da Vida. O par primordial será castigado pela tentação em que caiu – como Wotan será castigado: deixará o castelo, a terra sem Freia deixará de verdejar e dar fruto...

A condição humana, na sua imperfeição, mais do que a divina é a que Wagner aqui nos apresenta, de mistura com os contos populares em que os gigantes podem ser enganados por manhas de alguém mais subtil: eles são a força bruta, a matéria a que falta a inteligência subtil, o espírito, a razão...

Pode haver aqui um eco do gigante no *Conto da Serpente Verde (Maerchen)* de Goethe, autor que Wagner sempre admirou. Mas os gigantes animam em todo o mundo lendas e contos, pertencem aos arquétipos universais do informe.

Contudo nesta cena de novo se discute o que já com as ondinas e Alberich se tinha discutido: a importância do amor. O amor como fonte de vida, razão da existência,



que ninguém deve desprezar – como Fricka acusa o marido de estar a fazer. Wotan introduz o tema do poder, da força do poder absoluto, pelo qual talvez valha a pena sacrificar a honra, e a devoção e respeito pelo Eterno Feminino que Freia representa.

São os gigantes que referem a sua importância:

crescem maçãs douradas
no seu jardim
e só ela sabe
como colhê-las;
o sumo que dão
concede eternal juventude.

Levando Freia consigo aquele ilusório paraíso de Wotan decairá e com ele todos os deuses.

Aguarda-se então que surja Loge, o deus do fogo, divindade também ela traiçoeira, volátil como a chama de que se alimenta. Enquanto Freia se debate, discute-se o que fazer.

Loge descreve então o que aconteceu ao ouro do Reno, ao poder do anel que será forjado e Wotan dispõe-se a ir em busca desse tesouro que promete, em troca de Freia, entregar aos gigantes. Desce para as profundezas onde se encontra o submundo dos ferreiros, onde afinal todos os metais, dos mais vis aos mais nobres, podem ser trabalhados.

Estas são verdadeiras cavernas da alma, onde tudo é posto à prova, do mundo do Belo, do Bom, do Verdadeiro: prova que Wotan falhará mais uma vez, como já falhou a primeira em relação aos gigantes.

Loge, por sua vez, essência mesma do fogo transformador, repete, no seu discurso as alusões à Água, à Terra, ao Ar – elementos primordiais que a ele, Fogo, completam. Mas divididos, cada qual para seu lado, numa discussão que esquece, com o amor da mulher, os elementos primeiros de que a vida é feita - de pouco servirão.

O que acontece é inevitável: com Freia desaparecida, pela mão dos gigantes, os deuses começam a desmaiar, a perder força, a energia, caem como que já pressentindo uma velhice próxima e a morte:

Sem as maçãs,
cinzentos e velhos
aflitos morrendo
enfraquecidos



perdida a raiz
divina.

Só assim, reagindo ao apelo dos deuses vai então Wotan, com Loge, fazer uma travessia que o levará para longe do castelo recentemente erguido e em vias de não servir.

Mesmo aqui Wagner não deixa, pela voz de Loge, de evocar o sentido dos mitos primordiais, ligados à primitiva força elementar.

Exclama o deus do fogo:

Loge - As filha do Reno
chamam por ti: há alguma esperança
de serem ouvidas?

Wotan (irritado) - Cala-te, palrador!
Freia, a bondosa,
Freia é quem temos de salvar!

Loge ainda pergunta: «então iremos atravessar o Reno?»

Ao que Wotan responde: «pelo Reno de modo nenhum!»

Descem então para o abismo, rochedo abaixo, percebendo-se já que não é tanto a deusa mas muito mais o ouro que Wotan pretende que Loge o ajude a recuperar.

Toda a acção gira em torno da pulsão do poder, não do amor. Daí a decadência futura e já anunciada.

Na terceira cena veremos a cave dos nibelungos e a trabalhar já na forja o gnomo Alberich apressando Mime, o ferreiro, para que derreta o ouro. Para estes mitos primitivos, dos ferreiros, e do trabalho do ferro – obra de transformação por excelência – temos um guia precioso, Mircea Eliade, *Forgerons et Alchimistes* (1977)²², onde o autor descreve e estuda os mitos das civilizações mais antigas, seus rituais e tabus.

Mas bastaria recordar o mito grego de Hephaestos que escolhe Afrodite, a deusa do amor e da beleza, para sua companheira. Deus da transformação, tudo transforma e também a eventual repulsa que ela pudesse sentir por ele. Sendo dono do Fogo, de todos o elemento mais poderoso, só um casamento sagrado com a Água de que Vénus-Afrodite nasce, poderia simbolizar a perfeição, a completude ambicionada.

²² ELIADE, M. – trad. pt.: *Ferreiros e Alquimistas*. Lisboa: Relógio d'Água, 2012.



Posterior, na memória mitológica, às divindades agrárias, o deus ferreiro, deus do fogo que lhe veio do céu, do deus do trovão e do relâmpago, é o Macho fecundador, o Esposo da Terra-Mãe em cujas entranhas vive e opera o seu trabalho. Com ele, escreve Eliade, passamos da ideia de criação à de procriação²³. O ferreiro, Mestre do Fogo, é pois um Mestre da Vida, fundador de linhagens de deuses, reis, valorosos guerreiros.

Em Wagner só uma parte do mito é trabalhada, aquela que é útil ao seu enredo: a descida ao mundo escuro das trevas que envolvem todos os que ali vivem e permanecem o poder mágico do Ferreiro Mime que forjou o anel para Alberich e o modo como Alberich todo-poderoso escraviza, obrigando a um trabalho contínuo, a população dos nibelungos.

Patrice Chéreau sublinha essa dimensão de crítica social que alguns estudiosos da obra de Wagner já tinham apontado, como Bernard Shaw, entre outros (*Ein Wagnerbrevier*, 1908) com a justificação de que para além do mundo de magia e encantamento povoado de deuses, ondinas, gigantes, walquírias e guerreiros - bebidos nas várias tradições das lendas e mitos conhecidos - o que Wagner pretendia fora dirigir-se ao seu próprio tempo, da industrialização com uma perda visível de valores que não fossem o do poder e da riqueza: tudo é cobiça, no mundo superior dos deuses, como no mundo inferior dos Nibelungos que um capataz impiedoso escraviza.

Temos nesta cena, em oposição, um mundo que devia ser de luz e outro que é de facto de trevas: mas na exposição de Wagner estão ambos já demasiado próximos. O encenador funde as cenas três e quarto, que Wagner no seu libreto separa e na minha opinião correctamente. Pois a densidade dos elementos que são apresentados pode tornar-se confusa numa fusão que não permita leitura rápida.

E para Wagner tem de haver esse tempo de lenta maturação... em tudo o que nos propõe.

Caricaturou a avidez da sociedade burguesa do seu tempo nesta cena que pretende ser ao mesmo tempo cómica (com Alberich a bater no ferreiro Mime, a esconder-se com o véu da invisibilidade que ele também forjara e a exhibir o poder do anel) e trágica pelo que revelava da condição sub-humana a que no mundo do trabalho se era submetido e, mais ainda, pela disponibilidade que um ente superior como Wotan mostrava para descer à ignomínia de Alberich, cobiçando, também ele o poder do anel.

Freia, no meio deste episódio é na realidade um pretexto: coerente, pois a vida dos deuses depende dela, é uma deusa da fertilidade; mas depressa se verifica que afinal havia mais razões, que darão seguimento à história.

²³ ELIADE, M. - *Forgerons et Alchimistes*. Nouv. éd. corrigée et augmentée, Paris: Flammarion, 1977, p. 24.



Caberá a Loge, o deus-guia, o deus-companheiro, o deus das artimanhas um pouco à maneira de um Hermes sedutor (não foi Hermes que inventou a lira, depois a flauta e a negociou com Apolo para ficar com o caduceu mágico? e não é ele o guia das almas no percurso final de descida aos infernos? e ainda, algo que Wagner, como Goethe, bem sabia: na tradição alquímica é Hermes o mediador, o que abre as vias da conjunção de opostos): Loge volátil, transformador, uma variante do fogo divino, do antigo Lug da Germânia ou ainda do Loki escandinavo (dos *Edda*, o poema medieval que recolhe mitos e lendas da antiga Islândia) sendo que este é demoníaco, destruidor, habitando a Terra-do-Meio, *Midgard*, convivendo tanto com os deuses como com os demónios.

Loki, como Loge, é uma criatura poderosa e de simbolismo complexo. No *Ouro do Reno* vemos como é fulcral o desafio que lança a Alberich para que faça prova dos seus poderes, e que este aceita, transformando-se primeiro em dragão assustador e depois em sapinho pequeno: divertimento que serve dois propósitos: divertir, claro, como num conto de Grimm, e mostrar como a força do poder não é tudo, a inteligência é uma qualidade superior.

Assim, com a ajuda de Loge, Wotan pode regressar ao seu mundo, levando Alberich preso e indefeso:

Loge - Agora subamos depressa:
lá cima ele é todo nosso!

Escapando do mundo inferior onde outros reinavam, sobem agora os deuses ao seu mundo e podem terminar o seu inicial propósito: dar o ouro aos gigantes, salvar Freia e com ela a sua própria vida e juventude eternas.

O Paraíso parece recuperado.

Duas notas apenas para os estudiosos que se disponham e aprofundar um pouco mais aquilo que chamo de «contágio» do imaginário universal: o dragão que nesta cena diverte, pois é artimanha de engano, tem noutros contos e lendas uma função mais directa: em Goethe, no seu *Maerchen*, a serpente verde é transformadora como o ouroboros alquímico e termina por ser salvadora da vida do príncipe, por se transformar em pedras preciosas para tal efeito e por fim, não menos importante, por ser a ponte que une as duas margens do rio onde toda a acção decorre. Na *Flauta Mágica* de Mozart também temos de início um dragão que as três damas neutralizam quando o Príncipe, ainda impreparado, desmaia com o susto que apanha.

Estes dragões são todos uma e a mesma representação arquetípica das energias em bruto da terra, pedindo sublimação. É assim nos contos, foi assim nestes casos destas cenas que referi.



Poderá dizer-se: mas Alberich o que é, já que não é dragão? é, como os dragões, serpentes, sapos, - um gnomo, habitando nas trevas das cavernas ou das águas submersas, uma criatura da terra, do submundo de uma natureza informe, de uma pulsão do inconsciente que apela à sublimação. O que nem sempre acontece.

Passando à quarta cena: já estamos no castelo sagrado e agora trata-se de forçar Alberich a entregar o ouro para que os gigantes libertem Freia.

Mais uma vez é com Loge que a argumentação se desenvolve, Wotan, pai dos deuses desempenha um papel bem oscilante nestas duas últimas cenas: deixa-se conduzir, mais do que conduz.

Revela a fragilidade da sua condição.

Alberich, para se libertar das cordas com que o prenderam não tem outro remédio senão obedecer: pela força da sua magia faz com que os Nibelungos tragam o ouro roubado à superfície, onde ele se encontra. E é o que acontece: do abismo vão surgindo os informes, carregados de sacos de ouro.

Mas Wotan exige então o que sempre cobiçara: o anel que o gnomo tem no dedo e lhe dá todos os poderes de que disfruta.

Antes a vida do que o anel, exclama Alberich. E Wotan: só pretendo o anel, com a vida faz o que quiseres. E recorda-lhe que o ouro que possui e o anel com que o forjou não eram dele, mas sim das ninfas do Reno, era um ouro roubado a que ele não tinha direito. E arranca-lho do dedo, num gesto brusco, que deixa a mão de Alberich ferida e sem mais enfia o anel no seu próprio dedo:

Wotan - Agora tenho o que me eleva,
me torna no mais poderoso dos Senhores!

E chegamos ao momento mais importante, ao pico da tragédia que se manifestará na saga das óperas restantes: a maldição do Anel, a maldição perpétua que Alberich lança sobre ele e quem o possua.

Palavras de destruição e morte, palavras que para sempre despirão de humanidade quem o detenha, pois a cobiça, a soberba, farão dessa criatura iludida e cega a razão e causa do próprio declínio e perdição.

Exclama Alberich:

Quem o possua,
que o consuma a dor,
e quem não o tenha
que a inveja o devore!



É longo o texto da maldição mas ainda vale a pena fixar um último recado: «O Senhor do Anel será servo do Anel!... Da minha maldição não poderás fugir».

Chegam os gigantes com Freia e o preço exigido é que todo o seu corpo seja coberto de ouro. Só assim a libertarão. Freia vai sendo coberta com os sacos, mas há sempre um pequeno espaço que falta e finalmente o brilho dos seu olhar, que um dos gigantes não pode esquecer e tem de ser tapado: com o anel! Loge intervém: o anel, feito com o ouro do Reno, será devolvido às ondinas por Wotan. E este logo protesta: «Que estás a dizer?/ o que tanto trabalho me deu a conquistar/ guardo sem remorso para mim!»

E Loge, sábio: fica mal eu quebrar a promessa que lhes tinha feito (às filhas do Reno); e Wotan já enfeitado esquecendo o compromisso de honra, de todos o mais prezado:

A tua promessa a mim não me obriga.
Como despojo guardo eu o anel.

Em plena discussão, enquanto até os deuses pedem a Wotan que dê o anel aos gigantes, para redimir Freia, surge Erda, cujo nome logo nos diz quem é: é a Terra, a Deusa-Mãe, o princípio e o fim de toda a existência, a profetiza, a clarividente que conhece o passado, pois nela se originou, o presente, pois que o vive, e o futuro que ela sabe ser condicionado pelo presente vivido.

É uma emanção do Tempo primordial – e nessa qualidade se dirige ao deus ignorante e cobiçoso.

Erda - Cede, Wotan! Cede!
Foge à maldição do anel!
Escuro declínio
sem salvação
ameaça o teu despojo.
[....]
Conheço tudo o que foi;
tudo o que é
tudo o que será-
vejo eu também:
o eterno mundo
Urwala (o mundo primordial) [...]
Três filhas incriadas
gerou o meu colo;
o que eu vejo,
é o que de noite te dizem as Nornas.
Contudo um enorme perigo
conduziu-me hoje
até aqui, contigo.



Ouve! Ouve! Ouve!
Tudo o que é, - acaba !
Um dia sombrio
abate-se sobre os deuses:-
Segue o meu conselho, deixa o anel!

Ameaça maior não poderia abater-se sobre este paraíso que parecia reconquistado, com a recuperação de Freia. Cabe a Wotan uma última decisão: dar ou não dar o anel aos gigantes? Entrega-lhes o anel e logo se vê a maldição agir: discutem um com o outro sobre a divisão do ouro e sobre a posse do anel. Fafner mata o irmão, que tinha o anel, e retira-lho do dedo, enquanto os deuses assistem.

Este é o momento em que Wotan se apercebe da força da maldição e de como fora sábio o conselho de Erda. De novo é Loge, o Hermes sábio, que chama a atenção para a importância do sucedido e da lição a tirar:

Que há de igual, Wotan,
à tua sorte?
Muito te foi concedido
pela conquista do anel;
que agora to tenham tirado
ainda melhor te serve:
os teus inimigos, - repara!-
abatem-se um ao outro
pelo ouro de que tu abdicaste.

Mas agora Wotan deseja saber mais, deseja ir ter com a Mãe primordial, esteja ela onde estiver, descobre que este seu reino, acabado de erguer é afinal pequeno e que há um mundo bem maior para descobrir: esse mundo da noite, de onde as Nornas lhe falam, elas, as filhas incriadas, as figuras primordiais em que Erda, a Deusa-Mãe da Terra se divide. Os 3 princípios da Vida.

Donner, deus do trovão, que até agora tinha tido intervenções discretas, embora sempre brandindo o martelo – símbolo que o representava como deus uraniano, o mesmo sucedendo com Wotan e a sua lança – conduz agora a acção até ao seu termo aguardado: invoca as forças da tempestade, das nuvens, dos raios e trovões, chama-as para que se condensem à sua volta e o levem, junto com Froh, seu companheiro, deixando que se veja o caminho para o alto, para o céu, figurado numa ponte. Clama do alto:

Donner – Irmãos, vinde!
Mostrai o caminho da ponte.

Dos seus pés, numa luz de brilho ofuscante, estende-se uma ponte de arco-íris que sobe do vale para o alto do castelo, agora já envolto em tons crepusculares.



Froh – A ponte conduz ao castelo.
Leves e firmes os vossos pés:
avançai com coragem
pelo trilho seguro!

Os deuses iniciam a caminhada: só Loge hesita, não crê que não haja perigo, sente-se desconfortável com o que aconteceu («quase que tenho vergonha / de andar na vossa companhia... vou reflectir / quem sabe o que farei») e as vozes que clamam, do Reno, as vozes das Ondinas que foram roubadas e de quem Wotan, impaciente, faz troça, deixam que paire no ar a ameaça:

Falso e covarde
é aquele que lá no alto se alegra!

Só nas águas profundas o ouro podia brilhar, e esse brilho agora deixara de existir. Ao contrário do que acontecia no *Maerchen* de Goethe, em que a ponte era a mediadora de um caminho *solidário*, esta ponte que se ergue na peça é uma ponte que leva os deuses a um caminho *solitário*: Wotan, de todos o mais representativo, nada perdeu do seu egocentrismo, nem da sua pulsão negativa de poder.

Siegfried / Tetralogia (continuação)

Por que razão se encontra Siegfried no baixo-mundo dos gnomos, na floresta de Mime?

Talvez por duas razões: a primeira é explicada, no decorrer da acção: Sieglinda em fuga desesperada depois da morte de Siegmund é acolhida por Mime, na sua caverna da floresta, e ela morre ali depois de ter dado à luz um filho cujo destino será o de um herói consagrado. Deixa também na sua mão a espada Notung, quebrada; a segunda razão talvez se prenda com o jogo de contrastes entre o belo e o feio, a inocência de um jovem puro e o negrume de alma do gnomio Mime. Só deste modo se poderia estabelecer tão claramente este contraste, entre a luz primordial e a treva eterna.

Sabemos que, inspirado pela leitura dos *Eddas*, foi mesmo este o primeiro projecto de Wagner. Sigurd era o nome do herói nórdico, que ele transforma em Siegfried. Mas pouco a pouco, perante a dimensão do que se propunha fazer – uma história do mundo a partir da Saga – Wagner foi percebendo que o mundo dos nibelungos, os múltiplos heróis e a transposição para uma sociedade mais moderna dificultavam a coerência e o sentido dramático desejados para a sua narrativa.

E assim foi caminhando em sentido inverso, reconstituindo um passado mítico elementar que enquadrasse o momento em que Siegfried poderia surgir em toda a sua força e esplendor. A composição foi sendo adiada, enquanto se criavam *A Valquíria* e *O Ouro do Reno* – o grande resumo da saga e explicação de tudo o que



viria a acontecer depois. De uma ideia que lhe surge por volta de 1848 acabará por nascer todo um grandioso projecto, como o da *Tetralogia*.

No primeiro acto, a acção gira em torno de Mime, da sua manha maldosa, e acima de tudo a sua fúria e desgosto por não conseguir forjar uma espada que o jovem de quem tomou conta (com segundas intenções e não por verdadeira caridade e afecto) não quebre, para o aborrecer.

Poderia ser uma descrição de comportamentos juvenis desagradáveis, desrespeitosos, diante de um adulto que pretende educá-lo.

Pouco a pouco se verá que Mime não merece respeito.

O cenário, que de novo na sua encenação Chéreau respeita, é descrito como uma caverna na floresta profunda, tendo ao centro uma gigantesca forja, cujas chamas e pesado trabalho sugerem ao mesmo tempo algo de primitivo e extremamente moderno: uma siderurgia.

E quanto ao simbolismo: a terra profunda, com o seu povo de anões e gigantes e o fogo da transformação perpétua.

Toda a primeira cena tem como propósito relembrar o passado e situar a acção para que se compreenda o destino de Siegfried.

Mime parece uma bardo contando a Saga heróica e explicando ao jovem o que espera dele.

Mas este o que deseja é fugir para a floresta, procurar (como fará Parsifal) numa plena vivência da natureza algum amigo, alguma revelação que o oriente e lhe dê sentido à vida.

In die Welt ziehen
nimmer kehr ich zurueck!

Caminhar pelo mundo e nunca mais voltar!

Na segunda cena surge Wotan como Viandante – caminheiro que anda pelo mundo, observando, para aprender, sem interferir.

Sabemos que Erda lhe confiou o segredo do destino – seu, como de todos os outros, deuses e heróis. Este já não é o Wotan ambicioso, que tudo sacrificou pela cobiça do ouro e o poder do anel, este é um homem que a maldição tornou sábio.



Agora cruza-se de novo com Mime, que não o reconhece e não quer obedecer à regra cortês da hospitalidade, e com o seu herdeiro Siegfried, de quem não se aproximará – pois destrói todos aqueles que ama.

No diálogo entre Wotan e Mime, a propósito de uma aposta, é contado o resto da Saga: a intenção de Mime de preparar Siegfried para que mate o gigante Fafner, que agora tem a forma de dragão, lhe retire o ouro e o devolva a ele, que o criou como pai.

Wotan, cedendo ao pedido de Mime conta-lhe então que aquele que conseguisse reforjar a espada Notung, matar o dragão e recuperar o ouro seria aquele que lhe poria termo à vida.

Wotan - Cuida bem da tua sábia cabeça
a partir de hoje:
pois entreguei-a àquele
que não conhece o medo!

Mime compreende que o seu destino em breve seria cumprido. Contada a história, e o seu propósito, a cena cumpriu a sua função dramática. O interessante é descobrir a nova atitude de Wotan: não tanto um deus mas mais um homem amadurecido, tal como Wagner, ao longo dos anos, enquanto compunha outras obras e escrevia os seus ensaios sobre Arte e Revolução e A obra de Arte do Futuro. Em 1865 começa a ditar a sua Biografia a Cosima Wagner (*Mein Leben*). E em 1869 retoma o trabalho nos actos II e III de Siegfried, nome que dará ao seu filho, nascido nessa altura.

A terceira cena narra o pavor e a raiva de Mime: ele que ia enganar, acabará enganado? Atraído pela sua própria manha? Tenta convencer Siegfried de que é preciso saber o que é o medo, sentir medo, para se tornar herói perfeito. Ora medo é o que o jovem não tem e não consegue ter, mesmo quando julga esforçar-se. Será ele a forjar de novo a espada de seu pai, que só conhece heróis, e será ele a conquistar o ouro do gigante dragão.

Mime, assustado, fica de longe, na cozinha, a preparar uma poção que depois adormeca Siegfried; mas já se percebeu que ele não a beberá. É o último subterfúgio que lhe resta, enquanto o jovem faz troça e se apronta a seguir o seu caminho.

No fim da cena Mime recorda de novo o essencial da Saga, actualizando o momento que agora revive: Alberich foi quem forjou o anel, com o ouro roubado às Filhas do Reno, e outrora o escravizou a ele na forja. Mas Mime fará agora o contrário: quando estiver na posse do anel será ele a escravizar o irmão, junto com o povo dos nibelungos anões.



Entretanto é a espada Notung, que Siegfried está a forjar, que se transforma em símbolo primordial de força absoluta e heroísmo: Siegfried, brandindo a espada, gritando de alegria, parte a forja, enquanto Mime se esconde e o pano desce.

O Segundo acto decorre num ambiente de conto de fadas, extremamente sublinhado: de novo a caverna escura no meio da floresta, o anão Alberich à espreita do gigante-dragão, que dorme sobre o ouro, com o anel e o elmo mágico da invisibilidade, a luta do herói com o dragão, a luta entre Alberich e Mime, etc. Ambiente bebido nas lendas e mitos, também da cavalaria medieval.

Na primeira cena é importante o encontro de Alberich com Wotan: esclarecem o passado, e o deus declara que não está ali para intervir, apenas para observar. E avisa-o para que tome cuidado com o irmão. Retoma-se, por estes diálogos, o núcleo fundamental que se prende com a eterna maldição do anel, lançada por Alberich (no Ouro do Reno) quando Wotan o ilude, o prende e o força a dar-lhe o anel.

Veremos depois Alberich prevenir o gigante que vem lá um herói que não conhece o medo e o matará para entregar o ouro a outro que não a ele, que o avisa a tempo.

O gigante não quer saber, e morrerá, de facto, com Notung enterrada no coração, às mãos de Siegfried, na segunda cena. A maldição que o anel mantém levará a que os dois irmãos, Alberich e Mime, se desentendam sobre a partilha do ouro e do elmo mágico e veremos aqui uma repetição «em espelho» do que acontecera no Ouro do Reno com os gigantes, quando Fafner mata Fasolt.

Só que Alberich não mata o irmão, assiste de longe, enquanto Siegfried, irado pelas manhas de Mime, que a voz de um pássaro desvendava, lhe enterra também a espada no coração. Mime queria envenená-lo, mas a maldição do anel desta vez virava-se contra ele, como Wotan lhe predissera, na terceira cena.

Drama repleto de acção, de episódios semi-burlescos estruturando uma interminável narrativa, demora até chegar ao fulgor do último acto, em que Brunilda é salva por Siegfried.

Alguns críticos entendem este acto como alusão ao capitalismo desenfreado que Karl Marx denuncia. Mas julgo que o melhor é mesmo lê-lo, vê-lo, como recuperação de material lendária popular. O próprio Wagner, ao conceber os primeiros esboços para o poema do «Jovem Siegfried» retoma a história popular do jovem pateta que não sabia o que era o medo e andava à procura dele. Só depois uma súbita inspiração o leva a dar mais substância ao personagem, fazendo dele um herói puro, o único que poderia ser redentor da Valquíria, como escreve em carta Theodor Uhlig, de Maio de 1851. O seu desejo é afinal levar ao público um conto de fadas (Maerchen) como os que se contam às crianças.



Mesmo assim o herói, de fulgurante passará a trágico, padecendo de todos os defeitos do mais comum dos mortais, bem ao gosto de um Schopenhauer ou de um Nietzsche ambos assumindo um pessimismo radical face à condição imperfeita do homem.

Matérias inovadoras são, por um lado, o Wotan viandante, amadurecido por uma sabedoria que não tivera antes, mais do que o jovem e destemido Siegfried, em quem antevemos o futuro Parsifal; adquirem novo simbolismo ou mais reforçado, a espada Notung, e o elmo mágico; e é acrescentado um elemento novo, a voz do pássaro, a inspiração de um pássaro-guia protector, variante pagã de um Anjo da Guarda que não caberia naquele contexto.

Esta voz de um pássaro da floresta, pode ser antes um eco da voz da natureza, de Freya, por exemplo, a deusa da natureza e da vida. Se lermos na Biografia a descrição dos anos que vão de 1848 a 1864²⁴ veremos como esses anos conturbados, de anarquismo frustrado, de grandes discussões literárias e filosóficas, decorrendo nos salões e nas casas de amigos e protectores (como os Wesendonck) entre as estadias alemãs e suíças, sempre em torno de dificuldades financeiras – nunca o impediram de estudar os Eddas, os deuses da Germânia, de discutir o interesse da elaboração dos seus Siegfrieds, tanto do jovem, como do que seria definitivo para a Tetralogia.

Siegfried adolescente impetuoso, conduzido pelo pássaro da sublimação, que une céu e terra (sendo que a terra já fora transformada com a morte do dragão) evoluirá depois de tantas conquistas num sentido que o deveria aproximar do Wotan esclarecido.

Mas há um senão: o jovem herói, que venceu o gigante, ficou com o anel e com o elmo (cujas virtudes de invisibilidade e transformação vai conhecer) sendo que a magia da maldição do anel continuará afinal a fazer-se sentir. Esta cena marcará o seu futuro na ópera seguinte do *Crepúsculo dos Deuses*. Em toda a narrativa de suporte Wagner não esquece o fio condutor do anel amaldiçoado. Este é o verdadeiro «elo», esta a verdade do seu pensamento radical e pessimista: a impossibilidade de qualquer salvação.

No terceiro acto, e finalmente com o novo par primordial, Siegfried/Brunilda, o mundo dos heróis poderia vir a ser salvo.

Veremos o que acontece.

A primeira cena decorre num cenário selvagem, de floresta aos pés de uma montanha rochosa. A noite é escura, de tempestade. No meio de relâmpagos e

²⁴ WAGNER, R. - *Ma Vie*. Paris: ed. Plon, s./d., vols. II-III.



trovões é Wotan, Viandante, quem entra. Penetra numa caverna à boca de cena, e apoiando-se na sua lança começa a chamar por Erda.

A mudança de nome que Wagner mantém, de Viandante, é significativa: o viandante traz consigo um eco goetheano de poeta-pensador, de alguém em busca de si mesmo e mais do que isso, em busca da verdade da condição humana, aquilo a que se chamaria o mistério do homem, da natureza e de Deus, noutro contexto. Neste contexto pagão, em que é o próprio deus que se procura a si mesmo, poderemos falar da condição humana, e do destino a que os heróis antigos, falsos deuses, estariam votados: o desaparecimento.

A busca de Wotan continua e é assim que se justifica mais uma cena em que surgirá Erda, a Deusa-Mãe, a Terra, (que ele invoca com o nome antigo de Wala):

Acorda, Wala!
Wala, acorda!-
Tu que dormes,
desperta do teu longo sono.
Chamo por ti:
Acorda, acorda!
Do abismo de névoa,
da noite de treva, ergue-te!
Erda! Erda!
Mulher eterna!
[...]
Canto o teu despertar
para que acordes;
desse sono profundo
quero que saias!
Omnisciente!
Sábia universal!
Erda! Erda!
Mulher eterna!
Desperta, acorda!
oh Wala, acorda!

O Eterno Feminino aqui invocado por Wotan permite, para além da emoção do cântico de mágica e mítica memória, retomar o fio da meada que vem desde a primeira ópera, *O Ouro do Reno*: a saber, que a natureza eterna e eternamente criadora, da terra-mãe, da terra fértil, de todos os paraísos, não pode ser renegada, não pode ser aviltada, como acontecera com Freya, abandonada por Wotan aos gigantes, na sua anterior cobiça do anel.

A Terra adormecida, que Wotan-Viandante evoca, invoca e desperta, sairá da sua pesada letargia apenas para recordar a esse pecador que os fios do destino estão a ser tecidos pelas Nornas (equivalentes em parte às Mães do *Fausto* de Goethe,



quando o herói desce ao mundo infernal para trazer Helena de novo à superfície da vida). Por outras palavras, Erda nada poderá fazer para alterar os dados que já foram lançados.

O erro (mais um) que Wotan cometeu, ao castigar Brunilda, filha de ambos não pode ter perdão. As longas árias de ambos têm por finalidade, no enredo geral da *Tetralogia*, preparar o Crepúsculo que se avizinha, mais do que apressar o salvamento da Valquíria por Siegfried, herói perfeito: feito por si mesmo, sem ajuda de Wotan, ele é o herói que não conhece o medo, sendo por isso o único que poderá atravessar as chamas do rochedo e chegar à mulher amada.

É de Siegfried que se ocupa a segunda cena.

Vai guiado pelo pássaro, cuja voz lhe fora revelada depois de ter morto o gigante-dragão e parte do seu sangue lhe ter salpicado a mão e sujado a boca.

O primeiro encontro será com o Viandante, de quem desconhece ser o herdeiro. Conta-lhe o que procura e como o pássaro, magicamente o tem guiado. Conta também como essa compreensão lhe surgiu depois de ter tocado no sangue do dragão. E segue numa nova narrativa que recupera os acontecimentos das cenas anteriores. Como se Wagner sentisse a necessidade de manter no seu público uma atenção permanente e concentrada em todos os pormenores do mito de que se está a ocupar.

Esta necessidade torna por vezes fastidioso o desenrolar da acção, que se torna repetitivo para quem esteve atento...

O diálogo é construído em perguntas e respostas, quase como num interrogatório quase policial, de tão minucioso. Não seria suposto que Wotan conhecesse tudo? E Siegfried vais respondendo e ao fazê-lo reconstitui cenas e cenários: o anão Mime, que o criou, a sua linhagem, que lhe é revelada, o forjar da espada Notung, que agora é sua, até que o jovem se cansa de tanta pergunta e diz a Wotan «sabes ou não sabes indicar-me o caminho? Estou farto de conversa».

Wotan pede que paciente.

O jovem descobre que falta um olho a esse companheiro e desafia-o a falar depressa antes que perca o outro.

Esta arrogância não ofende o deus, pois sabe que está num momento crucial para o destino da Valquíria, dele mesmo e de todos os deuses que habitam o Walhalla. Tenta chamar o jovem à razão, e explicar-lhe que lhe será impossível vencer a magia divina que rodeou de fogo o rochedo da virgem. Lutam então, e Siegfried alcança um feito único: a sua espada quebra a lança de Wotan!



Este é um momento de especial carga simbólica: a espada Notung, outrora de Wotan para o seu filho Siegmund, e que ele atraiçoa, faltando à palavra dada e quebrando-a com a lança na luta contra Hunding, estava já na posse de Siegfried; e agora era o herói-herdeiro que lhe quebrava a ele a lança, emblema do seu poder absoluto (e com isso, entenda-se, também a sua virilidade já ferida).

Wotan torna-se impotente, mais nada poderá fazer para redimir o mundo que criara e até agora julgava poder comandar.

Veremos como estes motivos da espada e da lança adquirem igualmente grande importância na última das óperas, *Parsifal*.

A terceira cena é apenas a precipitação de todas as peripécias narradas até aqui. De grande impacto visual, mais do que emocional, uma vez que já não haverá surpresas, toda a acção vai decorrer como previsto.

Siegfried ao descobrir que aquele vulto adormecido é uma mulher e não um guerreiro, sente afinal o medo que o humaniza, e lhe permite viver um amor pleno, próprio da sua condição; o mesmo se verifica com a Valquíria, despojada por Wotan dos seus poderes mágicos: pode agora viver amando e sofrendo como qualquer mulher.

Antecipando o vaticínio de Erda, Brunilda canta na sua última ária o Um e o Todo que é para ela o jovem herói, seu dono e senhor, concluindo: que ele é

amor fulgurante
morte risonha.

E é de Siegfried a última deixa:

Bendito o mundo
em que vive Brunilda!
Desperta, vive,
e sorri para mim.
[...]
É minha para sempre
eternamente
supremo bem,
o Um e o Todo!
Amor fulgurante,
morte risonha!

Esta obra de incessante trabalho de leitura e releitura, de escrita e reescrita, começada em 1851, termina em 1876 com a apresentação em Bayreuth.



Pelo meio ficaram as considerações eventualmente marxistas, mas de longe ultrapassadas pelo maravilhoso mundo das mitologias antigas, carregadas de uma pulsão pagã, muito próxima ainda da sensibilidade do artista.

É o mito que conduz a sua alma, e não a sociologia política, por muito que esta possa ter sido interessante.

Wagner era demasiado egoísta, em relação à sua arte, para que quaisquer outras ideias, que não as suas, o pudessem ocupar por muito tempo.

Para Wagner a Arte era a sua Ideologia, a sua verdadeira Religião.

Crepúsculo Dos Deuses, 1874 (Tetralogia, fim)

Vimos, ao longo das óperas anteriores, como a sua estruturação narrativa implicava uma e outra vez recuperar os elos dos acontecimentos passados que justificassem, aos olhos do público, do ouvinte ou do mero leitor, os episódios que iriam ter lugar a seguir.

A *Tetralogia* bem pode ser considerada como a grande antecessora das telenovelas actuais, em que algo de parecido acontece com a sucessão de episódios de uns dias para os outros.

Wagner tinha de facto uma enorme intuição dramática, teatral, narrativa e não apenas musical, o que já de si não seria pouco!

Se lermos as anotações dos *Diários* de Cosima relativos ao ano de 1870 iremos encontrando, para além dos permanentes queixumes, as doenças, as indisposições, as dificuldades financeiras, as birras de um R. vaidoso, a ponto de se zangar quando o fraque que o seu «padrinho rico» (O Rei Luís da Baviera) lhe tinha encomendado e de que ele não gostara.

Mas falemos do verdadeiro trabalho: enquanto o Rei exige ver uma representação da Valquíria, o que os assusta, como escreve Cosima, R. (é assim que ela se refere ao seu amado nos diários) já começa com os primeiros esboços do Prelúdio do Crepúsculo.

Entretanto ela lia com as filhas os Contos de Grimm, que são, aos serões, uma leitura permanente, como a Mitologia Germânica, entre muitas outras leituras: comovem-se com a *Comédia* de Dante, o momento em que Dante descobre Beatriz morta, que Wagner define como «o fundamento de toda a poesia»²⁵. Seguem-se leituras de Lessing, o modo como a morte era vista na Idade Média (um esqueleto), em dias seguintes a leitura que R. faz à família do *Rei Lear* de Shakespeare.

²⁵ WAGNER, Cosima – *Journal I*. Paris: ed. Gallimard, 1977, p. 215.



(Recordo que as tragédias de Shakespeare já tinham sido traduzidas no século anterior, por Wieland).

Já se está a meio de Janeiro e Wagner refaz a partitura do canto das Nornas: para ele, no meio de tudo o que acontece à sua volta, o trabalho de criação nunca pára. Cosima e Nietzsche, neste ano, estimam-se, escrevem-se, o filósofo declara-se o primeiro de todos os admiradores da obra de R. e o melhor amigo da sua mulher. Este afecto perdura, para além da zanga que será mais tarde expressa na escrita do chamado *Caso Wagner*. Escusado dizer que também Goethe e Schiller, especialmente o primeiro surgem todo o tempo entre as leituras preferidas e muito comentadas. Os Diários descrevem um quotidiano que se torna vivo diante de nós, pela minúcia dos detalhes, que nada escondem, do melhor e do pior, quer da sociedade, quer da família, que deste par extraordinário, a quem só um anti-semitismo primário e perigoso faz destoar do seu carácter e profundo amor à arte.

O *Crepúsculo* avança devagar, mas estão a ler o Timão de Atenas de Shakespeare a quem reconhecem os maiores dotes de dramaturgo inspirado.

Numa entrada de 22 de Janeiro, Cosima escreve como é irritante ver que desde que R. ligou o seu *Ring* aos mitos dos Edda, por todo o lado surgem imitações medíocres que colhem os elogios que deviam ser dirigidos ao compositor e não aos outros²⁶.

No entretanto, alheado dessas questiúnculas, Wagner lê a Cosima passagens do *Fausto I*, comenta a sabedoria de Goethe, no dia seguinte lê à mulher passagens de Schopenhauer sobre o amor, comentando que Kant falara do amor sem saber nada do assunto pois «o amor sem filhos é apenas uma careta»²⁷.

Em Fevereiro as entradas dão nota da retoma do trabalho sobre o *Crepúsculo*.

Os sonhos, quer de Cosima quer de R. são também escrupulosamente anotados: como este, de 15 de Fevereiro, em que R. sonhara que estava a passear com Goethe, conversando com ele e desejando ficar junto dele. Comentário: «tinha encontrado a minha vocação ao frequentar um homem assim»²⁸.

Em Março os comentários filosofantes continuam, mas pouco se fala da obra que fechará o círculo do Anel.

Por exemplo, uma frase de R. a Cosima: «não se deve dizer amo-te, mas sim vivo-te»²⁹. Na véspera tinham falado dos Wesendonck, agora mais inimigos do que amigos e tinham-se referido ao «Crepúsculo dos Infernos» como diziam os jornais, com ironia.

²⁶ *Idem*, p. 221.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Idem*, p. 230.

²⁹ *Idem*, p. 239.



A composição deste final estava a tornar-se num pesadelo. O tempo vai passando com o prazer de tocar piano, o que ambos gostam de fazer (Cosima era filha de Lutz, crescera nesse ambiente excepcional) e continuando com as leituras de Goethe, agora o *Fausto II*, que Wagner considera, e bem, um momento de recriação mística suprema.

Finalmente, numa entrada de 31 de Março ainda de 1870, Cosima conta que R. tocou, na íntegra, a composição do *Crepúsculo*. Respira-se de alívio, comenta ela.

Continua a vastidão das leituras: a lírica medieval, com Gottfried von Strassbourg, as *Mil e uma Noites*, pelo meio o *Banquete* de Platão... etc. É certamente em Platão que é bebida a imagem de androginia que surge na Valquíria, depois em Siegfried deixando em aberto o sonho de um paraíso e de uma união perfeita (impossível).

Na primeira versão, em 1847, a ideia era compor uma *Morte de Siegfried*, (*Siegfrieds Tod*) de que existiu mesmo um esboço em prosa.

Em 1871 está Wagner apenas e ainda a trabalhar no segundo acto; e finalmente em 1874 pode escrever ao Rei que a obra está completa e em condições de ser apresentada.

Os exemplos que citei dos *Diários de Cosima* são da tradução francesa³⁰. Juntamente com a *Biografia*, é uma das fontes mais interessantes para um estudioso da época e seus costumes e, naturalmente, de Wagner e desta mulher espantosa que se dedicou a ele durante toda a vida.

Passemos então ao canto final de morte e vida dos deuses, no seu Walhalla, e dos humanos, na sua Terra Média vítima de igual maldição.

Tão interessante quanto o enredo, que é de novo recordado e retomado, é sem dúvida a estrutura que Wagner concebeu para que o círculo do Anel realmente se fechasse: temos logo na primeira cena do Prólogo as três Nornas, como tínhamos na primeira cena do *Ouro do Reno* as três Filhas do Reno. E é com estas que o *Crepúsculo* acabará, podendo dizer-se que no fim tudo voltaria ao princípio, ou que no princípio estaria já contido o fim – como na eterna roda da vida das doutrinas hindús, de que Wagner também era bom conhecedor.

No Prólogo temos, como de costume, indicações precisas quanto ao cenário e desenrolar das cenas. Assim, Wagner escreve: «A cena é idêntica à do final do Segundo Dia, no rochedo da Valquíria». Está feita a interligação entre os dramas, que não se perde nunca.

³⁰ *Cosima Wagner, Journal I e II*. Paris: ed. Gallimard, 1977.



Na verdade, quando se pensa na Tetralogia, poderia dizer-se que se trata de uma epopeia dramática, operática, no sentido da obra de arte total que o compositor sonhou.

Tal como nas epopeias homéricas, a base é mítica, e a estrutura é concebida de tal modo que a interligação dos feitos e dos heróis é permanente. Surgem agora, neste início, as três Nornas, formas indefinidas, envoltas em longos véus escuros que as tornam ainda mais informes e sombrias. Formas que Goethe teria designado como elementares e Wagner deseja que se assemelhem às Mães do Hades pagão do Fausto II, onde se tecem renascimentos e mortes – por outras palavras, *destinos*.

Aqui o destino já vinha traçado de trás, pela maldição do anel.

A primeira das Nornas é a mais velha, surge sob o Teixo sagrado, a segunda, mais nova, está deitada numa das saliências do rochedo, e a terceira, a mais jovem das três, está no meio, num outro ponto das rochas.

Estão em silêncio, sem se mexer.

O diálogo é iniciado pela mais velha: «que luz surge ali ao fundo?». E continua com as outras, atentas a um nascer do dia que adivinham, mas só para rapidamente se iniciar o tecer do fio dourado que a mais velha enrola em torno do teixo, essa árvore antiga e fundadora, como a Árvore da Vida.

O fio, o seu desenrolar e enrolar é a imagem forte e condutora, que justifica a presença das matriarcas, filhas de Erda, num momento tão crucial como o do encontro de Siegfried e Brunilda. Porque é da vida de ambos que se trata. A ária da primeira Norna narra como era tecido a corda do bom e do mau destino, desde os tempos mais antigos, em que a enrolava em torno do teixo, cujo tronco, largo e forte, permitia que o bosque florescesse; na sua base corria uma fonte, de água da sabedoria; ali bebeu um deus valente que ali perdeu um dos olhos; depois quebrou um dos ramos do teixo e fez dele uma lança; feriu a Árvore da Vida, cujas folhas foram caindo, até que a árvore morreu; a fonte secou, e agora, diz a Norna, a corda tem de ser presa num pinheiro. Atira a corda à irmã e pergunta: «sabes o que acontecerá?».

A segunda Norna ata a corda a um rochedo e continua com a narrativa: Wotan gravou as sagradas runas (leia-se as palavras mágicas da vida eterna), na Madeira da lança e adquiriu assim o seu poder sobre o mundo; mas um herói valente quebrou-lhe em combate essa lança e Wotan ordenou aos guerreiros do Walhalla que destruíssem o teixo da Vida partindo-o aos bocados: caiu a árvore, a fonte secou de vez. Agora, diz ela, «só posso atar a corda à lâmina desta rocha»; e lança-a à terceira irmã: «sabes o que acontecerá?».

A mais nova das Nornas atira para trás das costas a corda que lhe foi lançada e relata os últimos acontecimentos relativos ao castelo dos deuses, erguido pelos gigantes, com altas muralhas e troncos que são restos do teixo do mundo,



espalhados por ali; o castelo é protegido pelas chamas que ainda consomem a madeira sagrada: quando ela chegar ao fim chegará também ao fim o eterno reino dos deuses.

E atira de novo a corda à segunda irmã.

A passagem de umas para as outras desta corda da vida e do destino permita que completem a narrativa: de Wotan invocando Loge, obrigando-o a rodear de chamas o rochedo onde Brunilda fica presa até que um valente sem medo a possa libertar. E finalmente chegam à evocação de Alberich, do roubo do ouro do Reno, e da maldição de vingança que o anel transporta consigo e roerá a corda do destino.

Assim se completam as visões das Nornas, que «situam» o próximo desenrolar da acção, com o grande sentido dramático característico de Wagner. A corda, que tinha passado de mão em mão, rompe-se finalmente:

Acabou a Sabedoria eterna!
As Videntes nada mais
anunciarão ao mundo.

As Nornas desaparecem, descendo ao mundo da Mãe Erda.

A cena seguinte já nos revela, ao amanhecer, o par andrógino que se reconhece e proclama como uno: Siegfried e Brunilda.

Mas ainda neste prólogo é chamada a nossa atenção para o anel maldito que ele tem no dedo e oferece à amada. Ela em troca oferece-lhe o seu cavalo Grane.

Mas quando ambos exclamam que o seu amor e a sua entrega é total: «Onde eu estiver estará Brunilda» – sabemos nós já de antemão que um destino cruel os aguarda.

O Primeiro Acto situa-se no palácio dos Gibichungen junto ao Reno. Neste acto a acção é conduzida por Hagen, filho de Alberich, que na expectativa de recuperar o anel e o poder que confere, manipula Gunther e a sua irmã, Guttrune, que se dispõem a destruir a união do par amoroso dos heróis, aquele julgando que ficará com o anel, forçando Brunilda a desposá-lo, e esta ficando com Siegfried, preso a si pela magia da poção que Hagen guardara e fora preparada, (na ópera anterior, recorde-se) por Mime, para roubar a Siegfried o anel.

São retomados os motivos da Saga antiga: a poção mágica, a ilusão que causa e os seus danos, e sempre, sempre, a maldição do anel.



Siegfried será bem recebido, mas já com o plano de manipulação anunciado previamente; cai na armadilha de beber da taça que lhe oferecem, o que causa o olvido do passado e dos feitos que o levaram até ali; o resto será fácil: com um juramento de honra que ambos selam com sangue promete conquistar Brunilda para Gunther: o elmo mágico permite que assuma a sua forma e a leve do rochedo para a entregar a Gunther; depois virá a recompensa: desposará Guttrune.

É tanta traição que levará Brunilda a uma vingança feroz: a da honra ofendida, a da palavra traída, pois não havia pior, depois de tudo o que ela dera, ao dar-se ao amor de Siegfried. Mas esta será já matéria do Segundo Acto.

Na terceira cena, aguardando o seu amado, Brunilda tem um encontro com uma das valquírias, suas antigas companheiras: é Waltraute que lhe vem recordar que o anel pertence às filhas do Reno, que tem maldição cruel e que por isso Brunilda em vez de o guardar como estava a fazer, pois fora prenda de Siegfried, devia devolvê-lo às águas do rio. E traz-lhe o recado de Wotan, o deus que já assumira o castigo final que a todos aguardava:

Waltraute - [...] Suspirou fundo
fechou os olhos
e como em sonhos
disse o seguinte:
Se ela devolvesse o anel
às filhas do Reno,-
do peso da maldição
seriam libertados os deuses e o mundo!

E insiste com a companheira para que ela se separe do anel enquanto é tempo. Brunilda não entende:

Às filhas do Reno, o anel?
O testemunho do amor de Siegfried?
És louca?

A sua recusa permitirá ao herói, a serviço de Gunther (e sem o saber, de Hagen e Alberich o gnomo vingativo) forçá-la a ir com ele, arrancando-lhe o anel, que volta a colocar no próprio dedo.

O Segundo Acto é sem dúvida o ponto mais alto da dramaticidade que Wagner pretende atingir, tendo no coração a figura ao mesmo tempo trágica e carregada do poder divino do castigo, tal uma Erínia antiga. Só tarde demais descobre que afinal Siegfried fora enredado nas teias da maldade, *inveja* é o termo várias vezes repetido por Hagen, cobiça de quem deseja a todo o custo o que outros também tinham desejado: o fatídico anel.



Os motivos da poção mágica que «ata» pela força do amor, ainda que neste caso ilusória – pois Hagen lhe dará nova poção que anula a primeira para melhor gozar a sua vingança e da sua linhagem – é um motivo que pertence à lenda celta de Tristão e Isolda (que será por sua vez outra das inspiradas óperas de Wagner); a função aqui é a de desencadear a traição a Brunilda, que de outro modo não ocorreria, pois Siegfried era e permanece até ao fim o jovem de coração puro, ainda que demasiado ingénuo na sua relação com o mundo.

O cenário recupera a sala dos Gibbichungen, de onde se podem avistar as águas do Reno e o diálogo inicial é travado entre Alberich e Hagen, a quem fora confiada a guarda do palácio, durante a escapada de Gunther e Siegfried até ao rochedo de fogo.

Neste diálogo de pai e filho surge com veemência o motivo duplo da inveja e da vingança: o fim justificará os meios. Como para avivar velhas memórias Alberich conta o que os justifica e que actos praticados por Wotan, o deus em declínio, exigem agora de Hagen o juramento de se apoderar do anel.

Curioso que Wagner ponha na boca de Alberich como fecho, palavras de grande contradição:

Sê fiel, Hagen, meu filho!
Amado herói - sê fiel!
Sê fiel! - Fiel! -

Assim chegaremos à segunda cena, com um Hagen traidor a quem foi pedida fidelidade na sua hipocrisia e traição. Mas por Alberich, que não podia deixar de aparecer aqui como supremo «condutor» de uma acção que já vinha de longe, desde o *Ouro do Reno*.

Dá-se a entrada de Siegfried, anunciando que virão atrás de si Gunther com Brunilda, e se podem começar os preparativos de uma dupla união, a sua com Guttrune e a de seu irmão com a bela valquíria.

Na terceira cena é ao coro que Wagner incumbe a função de tanto musicalmente como dramaticamente ampliar os temas e as situações de que em breve Brunilda será o grande centro, desmascarando as mentiras (pois vê na mão de Siegfried o anel que era suposto ter-lhe sido arrancado por Gunther, no rochedo) e exigindo absoluto castigo, também ela entregue a uma terrível sede de vingança.

A sua honra merecia vingança, ela clama por ela em grito de desespero, quando compreende que tudo estava perdido: o amor divino do seu pai, Wotan, a magia que cedera ao amado Siegfried, cobrindo-lhe o corpo de runas protectoras e o destino cruel que a prenderia ali ao seu falso raptor, Gunther, personagem sem mérito guerreiro.



Brunilda revelará na cena seguinte que há em Siegfried um ponto vulnerável: as costas; não as tinha protegido com as runas porque ele nunca virava as costas aos seus inimigos: eis Brunilda atraído o seu amor e fidelidade, - maldição actuante do anel – julgando ter sido propositadamente atraída: motivos preferidos de Wagner, o da honra, o da lealdade fiel, o da cobiça maldita e da inveja (de que ele certamente em vida terá sido vítima, tal como os seus heróis).

Na quinta cena se anuncia então a caçada em que Siegfried será morto, pois Brunilda conta que o seu ponto fraco são as costas, que ela não protegeu.

E como uma deusa que se ergue da terra com todo o seu poder exclama:

Nem todo o sangue do mundo
poderia lavar a vossa culpa!
Mas esta única morte
vale por todas:-
Que Siegfried morra
pelo seus pecados e pelos vossos!

Gunther e Hagen, numa caçada marcada para o efeito, poderão matar Siegfried com toda a facilidade. Este é o acto mais longo e com árias mais densas, tanto pela narrativa de justificação que é retomada, como pela densidade dramática das emoções expressas: no caso de Alberich-Hagen, e sobretudo no de Brunilda (tanto no diálogo com Waltraute como no grande monólogo de indignação e vingança).

O Terceiro Acto é mais sucinto, por razões óbvias, urge chegar ao fim. Um fim também ele carregado de simbolismo: regressa-se à barragem enorme sobre o Reno, está a fechar-se o círculo do Anel, o regresso às águas iniciais e iniciáticas impunha-se neste momento crucial em que tudo se joga, de vida e morte (das várias esferas da corte divina à humana e ao drama puramente amoroso e pessoal).

Wagner é um mestre dramaturgo e a fonte mítica em que bebe forneceu-lhe todo o alimento necessário à sua elaborada criação.

Na primeira cena, estabelecendo mais um elo de ligação ao mito trabalhado no *Ouro do Reno*, reencontramos as filhas do Reno e o seu canto: emergindo das ondas nadam em círculo e evocam o brilho de outrora quando o ouro ainda estava na sua posse:

Ouro do Reno,
ouro de claridade!
... estrela livre
do abismo!



Surge então Siegfried que se encontra perdido dos companheiros da caçada e lhes pergunta onde estão. Respeitando o bom costume narra quem é e o que já alcançou; em vão elas o avisam do perigo que corre, da maldição antiga, que deve combater. Foi-lhe concedido um bem precioso que ele ignora ter desprezado. O herói não entende.

Na segunda cena, com os companheiros e Hagen, que espreita a melhor ocasião para o matar, faz Siegfried todo o relato das suas aventuras e sucessos, que já se conheciam de trás e agora, na longa ária que lhe foi destinada ele repete de novo. Sentados no chão, à sua volta, os companheiros ouvem, como outrora, nos tempos lendários, se ouviam os relatos dos heróis.

Respondendo a uma pergunta de Hagen, conta como foi avisado por «pássaros aquáticos» (referia-se às filhas do Reno) que seria morto neste dia. E a cena continua até ao desfecho do assassinio fatal.

Wotan já não surge no terceiro Acto, mas a ele se dirige Brunilda, enviando pelos seus corvos, a última das mensagens: de que tudo chegou ao fim, como fora previsto. Ao Reno e suas filhas ela devolverá o anel, que junto com as suas cinzas lavará o antigo pecado.

Depois de morto Siegfried e descobertas, na terceira cena, todas as infâmias de que ambos foram vítimas, Brunilda manda erguer a pira funerária que consumirá o herói junto às margens do rio e lança-se, montada no cavalo Grane, sobre a imensa fogueira, que todo o espaço consome e chegará aos céus do Walhalla.

Em vão tenta Hagen retirar o anel: as Filhas do Reno abraçam-se a ele e afogam-no, puxando-o para os fundos do rio. É Brunilda quem leva o anel consigo, para que elas o recuperem com as suas cinzas: as sereias cantarão o ouro perdido, felizes neste final de outro modo tão trágico e cruel.

Antes de se atirar para o meio da fogueira, num último sacrifício ritual, a bela valquíria exclama, montando o seu cavalo Grane:

[...] sente o meu peito
como também arde
num claro fogo
o meu coração,-
desejo abraçá-lo,
por ele ser abraçada,
pela força do amor,
para sempre unir-me a ele!- [...]
Grane!
Saúda o teu senhor
Siegfried! Siegfried [...]!



Unidos para sempre, Brunilda e Siegfried (e com eles os elementos primordiais de fogo e água) parecem reconstituir nessa derradeira apoteose o sonho da androginia perfeita que nunca, nem deuses nem humanos, tinham podido alcançar.

Quando o pano desce já todos os deuses foram engolidos pelo fogo.

Iniciada em 1847-48 esta *Morte de Siegfried* está a chegar ao seu termo, tendo pelo meio mudado de nome e de alcance: de simples mito de herói ampliando-se até às raízes de uma medida maior, na esfera musical e dramatúrgica, numa escala de dimensão universal que até hoje perdura.

Numa carta de 1874 dirigida ao Rei Luís II da Baviera, seu protector de sempre, escreve Wagner: «O *Crepúsculo* é a torre que domina de bem alto nas nuvens todo o edifício dos *Nibelungos*, e é isso que dizem todos os que conhecem a obra». A grande estreia terá lugar em 1876³¹.

Para logo acrescentar, muito no seu tom, que o Rei nunca se arrependerá por ter de esperar mais tempo do que o previsto, pois «nada, nada lhe faltará e ficareis a conhecer, através dessa obra, tantas coisas desconhecidas e novas que nenhuma censura vos ocorrerá fazer»³².

³¹ OLLIVIER, Blandine - *L'Enchanteur et le Roi des Ombres. Choix de Lettres: Richard Wagner-Louis II de Bavière*. Paris: Perrin, 1976, p. 289.

³² *Ibidem*.



A REDE CRI2i

PARA UMA INTERNACIONALIZAÇÃO DOS ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO

Realizou-se, nos passados dias 4 e 5 de Outubro de 2012, um congresso internacional subordinado ao tema *Imaginários do Mal* organizado pelo Centro de Estudos sobre o Imaginário «Phantasma» da Universidade Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca (Roménia).

Esta notícia não mereceria particular destaque, não fosse o encerramento deste encontro, que reuniu representantes dos centros de estudos sobre o imaginário oriundos dos vários cantos do mundo, culminar com uma assembleia geral com importantes implicações para o futuro desses centros.

Com efeito, no intuito de dar maior visibilidade internacional aos estudos sobre o imaginário, de articular e de difundir as investigações conduzidas no âmbito de cada centro e de dinamizar as parcerias internacionais em torno de projectos de investigação comuns, foi criado o CRI2i (*Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire*), um laboratório único e transfronteiriço, em breve regulamentado por estatutos próprios, que permitirá o funcionamento em rede dos mais de 50 centros de estudos sobre o imaginário distribuídos por cerca de 26 países (dentro e fora da Europa).

Além de eleger os seus membros dirigentes para os próximos dois anos (Corin Braga da Universidade Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Roménia; Fanfan Chen da Universidade de Taiwan, China; Danièle Rocha Pitta da Universidade Federal de Pernambuco, Brasil; Philippe Walter da Universidade Stendhal | Grenoble 3, França e Jean-Jacques Wunenburger da Universidade Jean Moulin | Lyon 3, França) e de delinear certos aspectos funcionais da organização da rede, esta reunião fundadora permitiu ainda delinear duas iniciativas particularmente relevantes:

- 1) a criação de site trilingue (Francês, Inglês e Chinês) na internet que funcionará simultaneamente como um interface público para a divulgação das iniciativas do CRI2i e dos vários centros da rede e a disponibilização de uma base de dados bibliográfica, e como um interface privado e interactivo destinado aos parceiros de projectos;
- 2) a aprovação e o lançamento de três projectos colectivos de investigação:
 - *Enciclopédia dos Imaginários Europeus* (coordenação de Philippe Walter do CRI de Grenoble);
 - *Antologia dos Cem Textos Fundamentais sobre o Imaginário* (coordenação de Jean-Jacques Wunenburger do Centre Gaston Bachelard);
 - *Imaginário XXI - Uma cartografia da iconosfera contemporânea* (coordenação de Carlos Clamote Carreto do CEIL).



Com a sua participação activa neste encontro fundador, o Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário da Universidade Nova de Lisboa reforça a sua posição numa rede de investigação à escala mundial, dando mais um passo decisivo na sua internacionalização.

Carlos F. Clamote Carreto

Universidade Aberta | CEIL



VOIX DES MYTHES, SCIENCE DES CIVILISATIONS. HOMMAGE A PHILIPPE WALTER (FLEUR VIGNERON ET KOJI WATANABE DIRS.). BERN-BERLIN-BRUXELLES-FRANKFURT AM MAIN-NEW YORK-OXFORD-WIEN: PETER LANG (2012).

Dado à estampa muito recentemente, *Voix des Mythes, science des civilisations* é um volume de estudos com que os seus pares - discípulos, colegas e amigos -, pretenderam homenagear o proeminente professor e investigador francês Philippe Walter, no termo de uma longa e prolífica carreira académica e de investigação, oferecendo-lhe um conjunto de artigos e ensaios que têm como referência a sua obra científica.

O formato de obra de homenagem poderia tornar este livro semelhante a tantos outros com que a universidade francesa regularmente celebra os mais distintos dos seus membros por ocasião da sua aposentação, e fazer dele mais um exemplo de um modelo bem conhecido nos meios académicos em França. Nesta ocasião, porém, várias circunstâncias concorrem para fazer desta obra um caso verdadeiramente original e assinalável dentro do género comemorativo universitário. Em primeiro lugar, por manifestar a singularidade do percurso do homenageado como investigador e docente, não tanto pela quantidade assinalável dos trabalhos que produziu, quanto pela inspiração que foi e é para outros estudiosos desta área, e pela força da escola que deixa atrás de si, que tanto deve aos avanços que o seu trabalho produziu. Em segundo lugar, por aqui se manifestar de maneira inequívoca que os estudos sobre o imaginário revelam uma pujança notável, e uma coerência assinalável, apesar da sua diversidade, e mantêm toda a actualidade. Cultivados tanto em França como em muitos outros países, dentro e fora da Europa, não só a sua longa tradição académica não fez inflectir os estudos sobre o imaginário noutras direcções que os tenham desvirtuado, nem o tempo veio rarefazer o seu núcleo de estudos como, pelo contrário, eles se encontraram consolidados e reanimados por uma amplificação do seu âmbito de aplicação, pelo alargamento à escala mundial dos estudiosos que se dedicam a este domínio científico e pelo dinamismo da reflexão teórica e dos estudos aplicados que tem suscitado recentemente, e de que o presente volume é um excelente exemplo.

O livro abre com um prefácio da autoria dos organizadores, Fleur Vigneron e Kôji Watanabe, onde se faz o resumo biográfico do vasto percurso académico de Philippe Walter. Segue-se a extensa lista das publicações e trabalhos científicos do homenageado, onde se contam trinta e seis monografias de sua autoria e mais de uma dezena de obras que dirigiu, bem como um número de artigos e capítulos em livros que ascende a perto das duas centenas. A obra publicada de Philippe Walter inclui, ainda, vários outros estudos, inseridos nas secções «artigos de vulgarização» e «recensões críticas», estas últimas incidindo sobre obras relativas a assuntos vários dos estudos medievais, tendo sido publicadas em revistas da especialidade tão prestigiadas como *Cahiers de civilisation médiévale*, *Perspectives médiévales*, *Studi Testuali* ou *Romanische Forschungen*, *Le Moyen Age* ou *Medium Aevum*, e, ainda, a revista *Iris*, presidida pelo próprio Philippe Walter, entre outros periódicos



da especialidade. Contam-se na lista dos trabalhos de Philippe Walter, além dos já referidos, várias participações em emissões de rádio e de televisão produzidas por outros nomes de relevo nos estudos medievais, como, por exemplo, Jacques Le Goff e Michel Cazenave. Philippe Walter foi, também, convidado a proferir conferências num número muito avultado de encontros científicos, ou palestras em várias universidades e outras instituições académicas de França e também dos Estados Unidos, Suíça, Polónia, Islândia, Espanha, Tunísia, Rússia, México e Brasil, bem como em Portugal, além de ter apresentado um número muito importante de comunicações em colóquios nacionais e internacionais e de ter organizado vários encontros científicos. No âmbito dos estudos doutorais e pós-doutorais, Philippe Walter foi muito activo na orientação de «habilitations à diriger des recherches» e de teses de doutoramento, o que também manifesta a sua acção enquanto docente como a de um verdadeiro mestre.

Da sua actividade no estrangeiro, caberá, aqui, salientar o contributo directo que deu com o seu saber científico para o desenvolvimento da actividade de instituições e centros de investigação do nosso país que se dedicam aos estudos medievais, tais como o CEIL - Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário, onde foi conferencista convidado em diversas ocasiões e com cujos membros colaborou activamente em publicações internacionais conjuntas, fazendo, também, parte da comissão científica da revista electrónica *Cadernos do CEIL*, e o IEM - Instituto de Estudos Medievais, que contou, muito recentemente, com a sua colaboração na revista *Medievalista online*.

O conjunto dos estudos oferecidos a Philippe Walter no presente volume está dividido em quatro secções temáticas. A primeira delas é dedicada à mitologia euro-asiática comparada, e nela se incluem os contributos de François Delpech, Jean-Pierre Giraud, Chiwaki Shinoda, Kôji Watanabe e Atsuhiko Yoshida. François Delpech parte do ensaio de Philippe Walter sobre *Yvain* de Chrétien de Troyes e a mitologia canicular para discorrer sobre o tema indo-europeu do “fogo na água”, formulando, em particular, a hipótese de uma relação indirecta entre o ciclo «folclórico» das lendas relativas à sepultura do profeta Daniel em Susa e a mitologia dos tesouros e sepulturas subaquáticas. Jean-Pierre Giraud faz uma revisão dos mitos cosmogónicos japoneses apresentados no *iiki* para demonstrar que o deus Susano, considerado na tradição, ao longo dos tempos, como uma divindade telúrica, essencialmente negativa, violenta e destruidora, deve ser visto, numa leitura em profundidade, como um deus da terra, o pai da agricultura, da silvicultura e da metalurgia, cuja violência se inscreve numa mitologia sacrificial ligada à criação cósmica. Ainda no campo dos estudos sobre a mitologia japonesa, Chiwaki Shinoda propõe um estudo sobre os mitos do touro no Japão. Interessando-se pelas divindades taurinas das narrativas mitológicas do Japão, releva alguns aspectos de várias delas para concluir que as figuras divinas do bovino são essencialmente ambíguas, relevando ora da docilidade do boi ora da violência e fogueira do touro, e que a sua expressão mais aterradora não pode ser aplacada senão contra a oferta em sacrifício do animal que o representa, segundo o princípio de que o sacrifício mais eficaz será sempre o sacrifício supremo, ou seja, o do próprio deus. Kôji Watanabe baseia-se na obra de Philippe Walter dedicada a Mélusine, onde este foca o interesse da princesa Toyotama



referida nas antigas crónicas do Japão para confirmar as origens marinhas daquela fada. No seu artigo, Kôji Watanabe propõe uma outra aproximação das mitologias francesa e japonesa através de um estudo comparativo do *Lai de Guigemar* e da lenda de Urashima, onde faz a análise de motivos semelhantes nos dois textos e, em particular, o da duração milagrosa do tempo. O último trabalho da primeira secção é da autoria de Atsuhiko Yoshida, e tem como tema o combate contra o adversário triplo e a *apatê*. Este estudo incide sobre a narrativa etiológica da astúcia que está na origem da festa de Apatúria, para demonstrar que, já entre os indo-europeus, a arte de iludir o inimigo fazia parte da aprendizagem do guerreiro, e que a *apatê* teria sobrevivido na Grécia como uma reminiscência daquela tradição indo-europeia.

A segunda secção é a mais extenso do livro, incluindo dezasseis contribuições, e é dedicada ao imaginário medieval, aos mitos medievais e mitos e literatura da Idade Média.

No início desta secção encontram-se quatro estudos que se debruçam sobre figuras de encantadores ou profetas, personagens de textos narrativos que, de um modo ou de outro, favorecem as ligações com o outro mundo. Cristina Azuela inspira-se no trabalho de Philippe Walter, *Merlin ou le prophète du Monde*, para propor um trabalho sobre Merlin, o profeta, no *Roman de Silence*, onde o associa à figura do *trickster* e de cujos aspectos carnavalescos faz uma análise, para argumentar que é o carácter híbrido de Merlin que faz dele a personagem-chave desta obra. Já Anne Berthelot se ocupa das figuras femininas arturianas fazedoras de encantamentos e da sua relação com o outro mundo. Traçando uma tipologia da fazedora de encantos, que distingue da fada e da feiticeira, Anne Berthelot estuda as várias personagens que deram corpo a essa figura, desde a Dama do Lago, Morgana e Sibila até à Rainha de Norgales, para se focar particularmente na Dama de Avalon e traçar os contornos da reactualização do esquema melusiniano que se desenham em torno desta personagem. Passando para o universo da mitologia escandinava, Régis Boyer propõe um estudo onomástico do vocábulo “deus” orientado para uma perspectiva de mitologia comparada, onde reconstrói, através de uma análise que remonta às origens desta palavra no sânscrito, o contexto mítico-simbólico deste termo para demonstrar que existe uma prevalência dos esquemas imaginários diurnos na construção das personagens míticas divinas neste universo mitológico. Por último, neste grupo inicial de artigos, Anna Caiozzo interessa-se pela personagem de Alexandre Magno enquanto encantador, em particular na sua representação na lenda oriental de Alexandre. Começando por se focar na iconografia de manuscritos do século XV, percorre vários aspectos da lenda oriental de Alexandre, analisa a construção do herói que se distingue pelo seu saber mágico excepcional, e conclui que converge nesta lenda, em torno da figura de Alexandre, uma tripla herança, a da tradição dos reis iranianos possuidores da aura divina ou *khvarnah*, a dos profetas bíblicos e a dos filósofos antigos.

Os artigos que se seguem nesta segunda secção tratam, de uma forma geral, temas e textos relacionados com o universo arturiano, à excepção dos de Claude Lecouteux e Fleur Vigneron. Jacques Cocheyras busca as origens do imaginário da Távola Redonda por meio de um paralelo com fontes antigas e medievais da



astrologia que fornecem representações dos signos do zodíaco e dos doze meses, para sugerir que poderá ter havido uma associação automática entre cada um dos signos e cada personagem do mesmo sector no círculo mediano arturiano. Robert Deschaux debruça-se sobre o mito da «Danse Macabre», percorrendo diversos textos, desde o *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, a obras dos séculos XIV e XV com o objectivo de propor uma compreensão mais profunda deste mito salientando o seu duplo aspecto de, por um lado, convite para que o homem se prepare para a morte e, por outro lado, de incitação para que, pertencendo ao reino dos vivos e enquanto for tempo disso, ele aprecie a vida na terra.

A Demanda trágica é o tema que desenvolve Irene Freire Nunes, ao debruçar-se sobre o romance em prosa e, em particular, sobre a *Demanda do Santo Graal* para analisar um conjunto de motivos e temas da matéria arturiana e a sua evolução na reescrita cristianizada do romance. O trágico, na sua aplicação ao universo da *Demanda*, reside, segundo Irene Freire Nunes, na relação que se estabelece nesta obra entre o pecado e o erro trágico, ou seja, na permanência activa, na *Demanda*, de elementos fulcrais do *fatum* da Antiguidade, que estão na base da representação da corte Aventurosa como instrumento da sua própria perda.

No único texto redigido em inglês neste volume, Yoko Hemmi apresenta um artigo, que se coloca na perspectiva dos estudos pós-coloniais, sobre a floresta de Brocéliande no *Yvain* de Chrétien de Troyes e no *Roman de Rou* de Wace. Analisando os diferentes usos da maravilha nas duas obras, Hemmi conclui que não lhes é alheio o objectivo de propaganda ao serviço da França, por um lado, e do poder Anglo-Normando, por outro, o que levou os dois autores a desenvolverem programas de escrita diversos de invocação e glorificação do passado, como se pode verificar nas diferentes modalidades do recurso à maravilha. Ainda no campo do maravilhoso, mas noutro contexto poético, Claude Lecouteux estuda a geografia mítica do reino do Prestes João a partir da *Carta*, considerada, na Idade Média, como uma verdadeira suma de maravilhas. O objectivo deste artigo é fazer uma apresentação da *Carta* tentando demonstrar, através de uma análise dos seus temas e mitemas, o modo como ela terá sido percebida na Idade Média e, sobretudo, a importância que teve a representação do mito para o seu sucesso.

Regressando ao universo arturiano, Sibusiso Hyacinth Madondo propõe um trabalho sobre as remodelações da narrativa de *Sire Gauvain et le Chevalier Vert* nos poemas ingleses tardios para demonstrar que o Chevalier Vert é um avatar de uma divindade da natureza, ligada à alternância das estações do ano nos mitos das divindades que passam seis meses do ano no mundo subterrâneo e seis no mundo dos homens. Continuando na problemática da transmissão da matéria arturiana, Asdis R. Magnusdottir apresenta um artigo sobre a *Percevals saga* ou a estranha fortuna de um romance de cavalaria na sua tradução norueguesa, com o objectivo de mostrar as modificações que sofreu este texto de modo a poder adaptar-se aos gostos literários locais e às convenções poéticas da saga. Isabelle Olivier, por seu lado, faz uma releitura de duas cenas do Graal à luz da mitologia marinha dos Celtas através de uma releitura da cena fundadora do *Conte du Graal* – Perceval no castelo do Rei Pescador - e da cena correspondente na *Première Continuation*, a partir da ideia de que ambas remetem para um fundo narrativo comum, o da



iniciação do herói numa ilha junto de uma divindade marinha. Revendo a relação entre os *immrama* e os romances da Távola Redonda, Isabelle Olivier propõe dar novas respostas a questões que a crítica tem incessantemente levantado acerca deste episódio, respostas essas que têm repercussões na exegese deste romance de Chrétien de Troyes como um todo. Claude Sterckx interessa-se pelo romance arturiano em latim *Arturus et Gorlagon* e pelos seus análogos galeses, e propõe uma análise comparada dos temas principais do texto latino e das lendas galesas, nomeadamente relacionando as personagens Gorlagon e Lleu Llawgyffes para pôr em destaque a confluência do mito e de temas internacionais na recomposição de textos narrativos de âmbito mais local.

Os dois últimos artigos da segunda secção têm uma orientação metodológica e teórica bastante vinculada, e em ambos se procura demonstrar as vantagens desse tipo de abordagem para os estudos de literatura medieval. Karin Ueltschi apresenta um estudo teórico sobre os mecanismos da analogia e da metonímia na Idade Média, com uma componente prática de aplicação ao imaginário do pé e do sapato, desde Édipo ao universo do conto maravilhoso popular. Neste trabalho, esta autora demonstra a pertinência da metodologia dos estudos sobre o imaginário que recorrem a várias áreas disciplinares para a análise do fundo mítico nos textos literários. Encerrando esta secção, Fleur Vigneron debruça-se sobre textos científicos e literários medievais para estudar a terra como lugar de decomposição e de regeneração, em particular, as mutações da matéria orgânica. Argumentando em favor de uma não separação entre ciência e literatura como modo de respeitar a literatura medieval, muito permeável ao saber científico, Fleur Vigneron analisa a quinta novela do quarto dia do *Décameron* de Boccaccio à luz do tratado de agricultura de Pietro de Crescenzi, o *Liber ruralium commodorum*, e chega à conclusão de que este traz uma nova luz sobre o motivo literário da decomposição pela acção da terra como um aspecto da regeneração simbólica.

A secção seguinte integra sete artigos que versam, genericamente, sobre folclore, tradições orais e hagiografia. Abre com um contributo de autoria colectiva, assinado por Christian e Nicolas Abry, Gunhild Hoyer e Alice Joisten. Partindo de uma perspectiva etnológica, os autores tratam a questão da caça fantástica a um ser do outro mundo com quem um homem se une matrimonialmente e que mais tarde revela a sua natureza fantasmática. Partindo da figura de Melusina para uma abordagem transcultural da mitologia, este estudo foca-se, muito em particular, nas fontes transalpinas e apoia-se em contributos dos estudos medievais para iluminar a sua abordagem etnológica. Continuando os estudos de criaturas fantasmáticas, Jacques Berlioz escolheu como tema de interesse as histórias de fantasmas, e analisa especificamente a obra do erudito de Cambridge Montague Rhode James (1862-1936), *Histoires de fantômes complètes* - título da tradução francesa citada por Berlioz - e a influência da tradição medieval que esta obra sofreu. Este livro baseia-se na sua descoberta de um precioso manuscrito do século XVII que contém um desenho representando um horrendo monstro, que irá despertar a sua fértil imaginação nocturna. O autor do artigo procura desvendar a tradição medieval das aparições do outro mundo onde bebem, de modo não explícito, as narrativas de fantasmas da obra de James.



É, ainda, a etnologia que constitui a disciplina de enquadramento do artigo de Guillaume Issartel, que oferece um ensaio de mitologia ursina através do estudo de um conto chistoso do folclore da pequena localidade situada nas Ardenas, Saint-Agrève-en-Vivaraies, transmitido em dialecto local, e que tem como protagonista Jean de l'Ours. A passagem do tempo – motivo U. 260 do índice de motivos folclóricos – na hagiografia medieval da Bretanha é o tema escolhido por Bernard Merdrignac. O seu estudo parte da noção proposta por Philippe Walter, de «palimpsesto hagiográfico» para analisar as apropriações de temas mitológicos no processo de cristianização das narrativas medievais, em particular a *Vita* de saint Brieuç, redigida em meados do século XI. Numa linha de trabalho próxima desta, o artigo de Mercedes Montoro Araque situa-se entre o folclore e a hagiografia. Partindo da tradição oral do mito do dragão na Andaluzia para se focar em representações hagiográficas associadas, pelo imaginário da religião católica, ao símbolo do réptil, Mercedes Montoro Araque interroga-se sobre se se assiste actualmente a uma nova época de dessacralização dessa hagiografia imposta, durante a Idade Média, pelos imperativos da expansão do cristianismo à cultura popular. Juntando-se aos dois anteriores na perspectiva adoptada, Bernard Robreau ocupa-se da hagiografia normanda, sobre a qual tece algumas reflexões que têm como objecto específico os santos Clair e Germain, e os motivos da cruz e da coluna, da roda e do pilar, que considera terem um significado específico na hagiografia local enquanto fruto da recuperação na Normandia de uma matéria pré-existente e de estruturas narrativas míticas anteriores. A terminar esta secção de artigos, Emanuela Timonin estuda a relação entre o santo e a lagarta na figura de Syméon Stylite, o Velho, protector do bicho-da-seda na tradição romena com o objectivo de completar os dados conhecidos sobre a devoção a este santo na Roménia. Com base no atributo que a tradição dá ao bicho-da-seda de proteger contra o mau-olhado, a relação destes animais com o santo encontra-se legitimada nesta reinterpretação da narrativa. Segundo esta versão, os bichos teriam sido levados a roer os pés do santo durante uma luta de Syméon contra o diabo por milagre divino para o salvar das ciladas do inimigo, e não por um castigo.

A última secção do livro é dedicada ao tema do mito, escrita e teoria do mito: mitocrítica e mitanálise, e conta com um conjunto de cinco contribuições. Corin Braga trata a questão da oposição entre a Igreja e o pensamento utópico. As suas análises demonstram que a propagação do antiutopismo na Europa nos séculos XVII e XVIII se ficou a dever à necessidade que surgiu, neste momento, de travar o desenvolvimento que tiveram as narrativas utópicas a partir do Renascimento e a sua questionação do papel da Igreja. Uma leitura dos discursos identitários na África Subsaariana à luz do imaginário das mentalidades propõe Simona Corlan Ioan, com o objectivo de descortinar, a partir desta perspectiva, os mecanismos de elaboração de novas identidades. A autora propõe examinar, em particular, a história da cidade de Tombouctou e os modos como da história se passou ao mito de Tombouctou. Regressando à Idade Média, Helder Godinho apresenta um estudo sobre o amor como mediação através de exemplos medievais. A ideia principal do seu artigo é a de que o amor é um efeito do texto, noção visível a partir de motivos como o amor *par oï dire* e outros motivos em torno do amor longínquo, e que para alguém se tornar objecto de amor é necessário que seja investido de significação amorosa na economia do texto. Esta tese é apresentada por meio da análise de



diversos textos que vão desde *Durmart le Gallois*, *Le lai de l'ombre* e *Le roman de la rose* de Jean Renart a *Le conte du Graal*, *Gui de Warewick*, e *Le Roman de Tristan*, entre outros. Blanca Solares oferece um artigo sobre Uixtocíhuatl, deusa protectora daqueles que fabricam o sal, a divindade inventora do sal, cujas lendas analisa à luz de uma proposta de interpretação do mito de Melusina feita por Philippe Walter. Esta permite à autora associar o banho de Melusina à vontade de eliminar o sal, ou seja, a sua condição marinha, de modo a poder assumir a condição de mulher vulgar. Por fim, Jean-Jacques Wunenburger orienta-se para o universo da arte, estudando a arte bruta, em particular, a relação entre a arte e a loucura. Wunenburger interroga-se acerca dos limites do imaginário e procura compreender o contributo dado pela expressão artística na loucura para o desenvolvimento dos esquemas imaginativos no processo criativo ultrapassando os moldes conhecidos ou reconhecidos pela história da arte. Começa por examinar a questão da criatividade dos esquemas imaginativos, para, depois, passar para a questão da relação entre o selvagem e o primitivo na pintura do século XIX e, por último, para a arte parietal pré-histórica.

O volume termina com dois textos na secção *Varia*, um de Françoise Bader, que analisa a estrofe 14, 286-291 da *Ilíada*, e o texto de Philippe Le Guillou que, à maneira de uma conclusão, descreve os mistérios da Bretanha focando-se em lugares e paisagens que evocam muitos dos espaços que se encontram nos textos medievais estudados por Philippe Walter, e que mereceram a especial atenção deste ilustre investigador do imaginário, tomando-o numa acepção que não se confina à Idade Média, embora seja este o seu domínio de investigação de predilecção, mas que adquire uma dimensão verdadeiramente universal.

Ana Paiva Morais

CEIL - FCSH/UNL



CLAUDE-GILBERT DUBOIS | MYTHOLOGIES DE L'OCCIDENT, LES BASES RELIGIEUSES DE LA CULTURE OCCIDENTALE. PARIS : ELLIPSES, 2007.

A obra *Mythologies de l'Occident*, de Claude-Gilbert Dubois, constitui um precioso estudo sobre as bases religiosas da cultura do Ocidente, materializado ao longo de doze capítulos, nos quais vão sendo abordados os diversos mitos que, ao longo de cerca de três milénios, preenchem o imaginário do Homem ocidental, numa tentativa de explicação que vai da origem e formação do universo, passando pela representação simbólica da condição humana e do destino, e chegando a um tempo atual, com as esperanças depositadas num porvir em que dominem os valores utópicos da liberdade e da paz, apesar da paradoxal visão apocalítica que paira sobre o mundo e das dúvidas que as contínuas descobertas científicas vão alimentando no Homem.

Na introdução, explicando a etimologia de Ocidente, o autor remete para segundo plano a noção geográfica do termo na economia do seu estudo (porque essa noção é relativa, dado partir da posição em que se encontra cada enunciador), valorizando a geografia humana e a dimensão cultural a ela associada, de que a Europa se pode considerar o polo irradiador. Na vontade legítima de assunção de centro do mundo, como acontece com qualquer cultura, a Europa, sobretudo com base na religião cristã, expandiu os seus valores para fora de si. É sobre esta cultura europeia, não apenas a atual, mas também a da «velha Europa», que o autor se propõe refletir, ainda que ponha em questão a existência efetiva de uma cultura europeia singular, como o têm provado, ao longo dos tempos e mesmo recentemente, as tentativas falhadas de unificação política ou ideológica: caso das políticas imperialistas de Napoleão ou de Hitler. Levanta, ainda, o autor a questão da noção de Cristandade associada à Europa, válida na Idade Média, mas posta em causa hoje em dia enquanto elemento unificador deste Ocidente aqui considerado: a noção triunfalista que a ideia de Cristandade conferia à Europa Medieval não pode hoje ser entendida senão como um elemento - determinante, por certo -, a ter em conta na definição possível de uma cultura europeia, tão marcada pelo pluralismo de povos, nações e confissões que a constituem.

Propondo-se o autor estudar as mitologias (do Ocidente), clarifica a noção de mitologias/mito a partir da definição de Roland Barthes, apresentando quatro aceções, que denotam a abrangência do conceito: a rede de imagens constituída em torno de um objeto (que pode mesmo ser do quotidiano), os símbolos de sentido coletivo que contribuem para definir uma identidade comunitária (como a Atlântida), o conjunto de mitos de uma nação ou cultura (como a mitologia grega), e o conjunto dos princípios estruturantes de uma mitologia. Esta última aceção importa, sobretudo, pela reflexão desencadeada sobre o mito europeu ainda em construção.

As heranças culturais da velha Europa, tal como é considerada por oposição à moderna em que vivemos, assentam nas mitologias dos diferentes paganismos que por ela foram passando, com destaque para os greco-latinos, baseados no politeísmo. Segue-se o contributo do judaísmo, monoteísta, e a posterior criação do



mito cristão, humanista e universalista. A história da cultura europeia assenta sobre estes pilares, não podendo deixar de se ter em conta a impossibilidade de pensar numa Europa cristã, quando os estados se têm tornado laicos e quando o impacto do islão também foi e é uma evidência em confronto latente com a religião cristã. Igualmente têm de ser equacionados os fatores económicos e o desenvolvimento tecnológico, que têm conduzido ao progressivo apagamento da noção de religiosidade ou a têm apenas transformado - porquanto o Homem continua a sua busca de uma sociedade ideal, baseada em valores globalmente próximos dos do cristianismo.

A identidade cultural ocidental em análise compreende, pois, a cultura europeia, mas também o mito americano (é atualmente inequívoca a dinâmica de influências recíprocas entre a Europa e a América), e o seu princípio motor reside não na unidade, impossível face à pluralidade de mitos que a compõem, mas nas noções de convivência, de harmonia e de humanismo.

Na primeira parte da obra, «mitos de formação e de fundação», o autor faz uma subdivisão entre os mitos cosmogónicos, os antropogónicos e os político-linguísticos.

Partindo da constatação de que a conceção do universo tem sofrido uma evolução constante e que, presentemente, a sua reconhecida imensidão não permite sequer estabelecer referências à escala humana, o autor apresenta três orientações que explicam o imaginário cosmogónico - da formação do universo: uma é de ordem mítica, assente em histórias em que intervêm forças sobrenaturais; a segunda, experimental, assenta na observação dos astros e no estudo dos seus movimentos - base da astrologia e da astronomia; a terceira tem por base a astrofísica contemporânea, com as recentes teorias da relatividade ou os conhecimentos da física nuclear e quântica a porem em causa conhecimentos anteriores e a deixarem, de novo, o homem comum, leigo nestas áreas científicas, perante a sensação de que vive num mundo estranho, cujas origens continuam, por desvendar, apesar de todo o conhecimento de que dispõe.

O paganismo greco-latino transmitiu à Europa a ideia da criação do universo por uma deusa-mãe; mas também a ideia de matéria (da mesma etimologia de *mater*, mãe) na sua forma bruta, o Caos, é associada à criação: a atividade do espírito dá ordem a esse Caos inicial, cria o Homem e coloca-o no Cosmos, o mundo belo e organizado. Estes princípios pagãos são retomados e transformados por outra mitologia, a da génese bíblica. Segundo esta, a partir do Caos ou do nada, Deus cria, em seis dias, o Paraíso e o Homem. Também a cosmologia de Aristóteles e de Ptolomeu vão fornecer elementos à cosmologia cristã: o éter, que preenche o vazio interplanetário é substituído pela noção de Fortuna, que explica as infrações no mundo; anjos e demónios ganham identidade na ideologia cristã.

O Renascimento, com a atitude antropocentrista e, posteriormente, os estudos e as descobertas do Século das Luzes (que não pararam, até aos nossos dias) vão pondo em questão a aceitação das explicações veiculadas através dos mitos cosmogónicos. As certezas confirmadas cientificamente não são, contudo, conforme



explica o autor, suficientes para que se abandonem os mitos iniciais de fundação, presentes ainda no imaginário do Homem moderno. Daí que o autor tenha dedicado uma parte significativa da obra a recontar esses mitos de fundação, pagãos ou cristãos, o mesmo vindo a acontecer com os antropogônicos e os político-linguísticos, nestes últimos com ênfase particular para o da torre de Babel, símbolo dicotômico da tentativa de emancipação do Homem em relação a Deus, por um lado, ou da pedagogia divina que ensina ao Homem o verdadeiro caminho, através do erro por este cometido: foi assim que o cristianismo integrou este episódio na história da salvação. A excelente capacidade narrativa e pedagógica de Claude-Gilbert Dubois leva-o a traçar um percurso diacrónico muito claro desde a Antiguidade até ao presente, sendo relevante, a propósito de Babel e do simbolismo das torres na procura de elevação do Homem perante Deus ou perante os outros homens, a referência às torres gémeas de Nova Iorque, símbolo da hegemonia americana e de um mito americano, recentemente postos em causa.

Numa segunda parte da obra, sobre os mitos identitários, o autor faz uma subdivisão entre dois modelos antigos: as figuras do cristianismo e os arquétipos ocidentais da feminilidade.

Édipo, o homem vulgar, e Eros, com as suas metamorfoses, são, aqui, postos em destaque como modelos antigos. Diferentemente de Prometeu, que ousou desafiar os deuses, Édipo revela-se um herói humano, questionando a sua condição humana, numa postura que o existencialismo do século XX virá explorar. Eros, que foi dos primeiros a contribuir para a ordenação do Caos, opera em si um rejuvenescimento com o passar do tempo; no imaginário humano do amor, vai impelir à análise deste sentimento sob as vertentes física (da fisiologia e do prazer), metafísica (inspiradora do amor platónico) e mística (ao transportar a alma para um estado superior de Absoluto, libertando-a da prisão terrestre). Também a propósito do amor, o autor apresenta os diferentes estádios com que a sociedade o tem encarado, do platonismo, ao romantismo ou ao donjuanismo; apresenta, ainda, a visão do cristianismo sobre certa diabolização do corpo e do amor físico, e mostra qual tem sido, desde os primórdios até hoje, a posição da Igreja sobre a submissão da mulher face ao homem. Termina com uma reflexão sobre o amor nos tempos modernos, interessante apontamento que mostra a perversão do verdadeiro sentimento após as descobertas científicas que permitem o ato sexual (dito de amor, mas cuja visão o autor não partilha - um Eros sem asas, como refere) por mero prazer, reduzindo o ser humano a objeto e contrariando o mito do deus grego.

Já sobre as figuras do cristianismo é dado o destaque que se impõe à figura de Jesus, a mais influente e a mais duradoura da história da civilização ocidental, com as reservas que levanta a falta de documentação direta que ateste os relatos dos evangelistas e a necessidade da fé para aceitar o que não pode ser demonstrado. Jesus apresenta-se como um herói, conforme o modelo mítico de herói indo-europeu: é filho de Deus, vive numa luta pela defesa dos seus ideais e morre por conspiração de inimigos; além do mais, vence a morte, o que confirma a sua trajetória de herói. Dúvidas e certezas sobre a vida de Jesus são objeto de ampla



narração e reflexão do autor, que conclui pela inegável existência de uma cultura em torno dessa figura, parte integrante da nossa civilização.

A Jesus, vítima, segue-se a reflexão sobre Judas, culpado, que, diferentemente do judaísmo ou do islão em que esta figura não comporta o sinal de traidor, é, para a generalidade dos cristãos, entendida como um seguidor da empresa de Satanás. De acordo com Claude-Gilbert Dubois, a tendência atual e futura promete uma nova visão sobre a figura de Judas, cujo comportamento assentou nas circunstâncias específicas em que ocorreu e foi, durante séculos, julgado através do olhar comprometido dos cristãos. Prova-se que o mito evolui em função dos tempos e que a mesma figura mítica pode gerar mitos diversos, em função da perspectiva sob a qual é encarada.

Da mesma forma, o Diabo (etimologicamente significando «divisor») - inexistente na cultura pagã e na bíblia judaica - surge como uma necessidade por parte da ideologia cristã: Deus é bom, logo, é útil conceber uma figura que represente o oposto da bondade divina. Assim acontece sempre na mitologia com a criação de dicotomias antagónicas. Simbolicamente, o Diabo vai justificar os abusos da autoridade eclesial, que entende serem tentados, estarem possuídos ou terem com ele um pacto todos quantos se afastem da «verdadeira» lei: os julgamentos e a consequente fogueira constituirão a forma de neutralizar essas forças demoníacas. O autor conclui sabiamente esta reflexão sobre as forças de oposição, afirmando que a existência de conflitos no mundo atual constitui a prova de que o Diabo continua também a existir. O tempo presente continua a cultivar este mito de Satanás.

As figuras do cristianismo e os arquétipos ocidentais da feminilidade são a base de mais uma reflexão de Claude-Gilbert Dubois, que parte da conceção de que cada ser humano possui em si uma parte de *animus* e uma de *anima*, representando, respetivamente, os princípios masculino e o feminino. Importa-lhe mostrar de que forma é representada essa feminilidade, ligada à função maternal e aos mitos pagãos da deusa-mãe. Apresenta diferentes figuras femininas, desde os primórdios até ao nosso tempo, às quais são associados mitos; destaca as figuras femininas do cristianismo, a respetiva ação no interior da Igreja ou na sociedade civil e as representações simbólicas associadas a valores morais. Confirma o esquema edipiano (pai, mãe e filho) como pilar de uma sociedade, estando a figura feminina a equilibrar o que, de outra forma, constituiria uma predominância excessiva do elemento masculino.

A terceira parte, intitulada «A modernidade e as suas mitologias de esperança», apresenta as novas conceções do Homem sobre si mesmo e sobre o mundo. Sendo de supor que o Homem moderno, face ao desenvolvimento científico e tecnológico e ao conhecimento de que dispõe, viesse a prescindir do mito enquanto elemento estruturador da sua relação com a vida e o mundo, verifica-se, pelo contrário, uma recuperação de muitos dos mitos iniciais, que, com ligeiros cambiantes, são vivificados no nosso tempo.



Ressalta, desta parte da obra, o mito do progresso, que anima a sociedade moderna e, num paulatino descrédito na ideologia cristã, faz o Homem acreditar que o paraíso é para ser vivido no presente (conforme o modelo do *carpe diem* horaciano) e no futuro imediato - e não no *post mortem* -, pelo que importa desenvolver uma nova noção de *caritas* com base na fraternidade e na solidariedade. É a própria sociedade em progresso que vai gerar novos mitos: o povo e as elites, a liberdade - apesar da noção pragmática da impossibilidade de a manter a par com a igualdade, a justiça e a fraternidade, constatada pela realidade social. Do mito do progresso acaba por resultar ainda uma mercantilização da atividade humana, reduzindo ao Homem a sua condição de ser e transformando-o num objeto de consumo.

Os últimos capítulos vão, por um lado, mostrar a razão pela qual o Apocalipse tem merecido tanta atenção ao longo dos tempos, ao colocar o Homem perante o problema universal que o atormenta de não saber o futuro que lhe está reservado; o Apocalipse apresenta-lhe uma resposta que lhe alimenta um misto de angústia e de esperança. Por outro lado, vão mostrar que o Homem, na sua condição de mortal, postos em causa os mitos que lhe confeririam um estatuto de demiurgo, tem enorme dificuldade na aceitação do real, particularmente da sociedade tal como está estruturada, e orienta-se para a utopia, como plano abstrato de uma sociedade ideal.

O Homem e o mundo ocidental suportam as derradeiras, pertinentes e pessimistas reflexões do autor. Experimentadas que foram já todas as formas imagináveis de modelos sociais, seguidos todos os mitos, não se vislumbram melhorias para o Homem do devir, nem mesmo neste Ocidente pioneiro na procura da defesa dos direitos do Homem.

Claude-Gilbert Dubois surpreende o leitor pela forma como é capaz de, nesta sua obra, apresentar (de forma documentada, através de exegeses a textos da Antiguidade, ao texto nuclear do cristianismo, a Bíblia, ou a estudos de diversos pensadores) as diferentes mitologias que povoam o imaginário do Homem ocidental. Fá-lo de uma forma objetiva, quase sempre neutra, limitando-se a sequenciar, de um modo coerente e lógico, o que de relevante é possível apresentar sobre esta matéria das mitologias - *a priori* uma matéria que se poderia entender arredada dos interesses do Homem moderno, mas que se revela imprescindível quando este se pretende conhecer melhor e, inevitavelmente, é convidado a olhar a multiplicidade de valores que o passado eternizou e projetou no tempo atual.

Horácio Ruivo

Universidade Aberta



TRANSPORTS. MELANGES OFFERTS A JOËL THOMAS (TEXTES REUNIS PAR MIREILLE COURRENT, GHISLAINE JAY-ROBERT & THIERRY ELOI). PERPIGNAN : PRESSES DE L'UNIVERSITE DE PERPIGNAN, 2012, 575 p. (ISBN: 978-2-35412-169-3)

Transports. Mélanges offerts à Joël Thomas é um impressionante volume que integra um conjunto de artigos de grande interesse para os Estudos sobre o Imaginário. Tratando-se, em primeira instância, de uma homenagem a um investigador incontornável neste e noutros domínios, o livro revela-se também um útil ponto de situação sobre o progresso de pesquisas em curso que versam ou que se cruzam com os temas de eleição de Joël Thomas, como os Estudos Clássicos, os Mitos e, especialmente, o Imaginário, entendido este na sua dimensão de redes de significados. A obra integra quarenta contribuições, reunindo investigadores de diferentes perfis e nacionalidades, sendo de destacar a presença de quatro artigos de autores portugueses.

O livro *Transports* apresenta-se, significativamente, dividido em sete partes, sendo a primeira composta por testemunhos de índole mais emotiva sobre o homenageado e pela extensa lista da sua obra bibliográfica. Os testemunhos, heterogéneos e complementares, dão a conhecer as grandes linhas do trabalho desenvolvido por Joël Thomas e o diálogo estabelecido com os seus pares (Jean-Pierre Landry, Claude Combes, Jean-Pierre Sironneau), sem esquecer a sua presença no percurso de discípulos (Ghislaine Jay-Robert) e as tocantes palavras do seu nonagenário mestre, Gilbert Durand, que não deixa de interpelar e de refletir sobre o que é o Imaginário, ligando-o aos reflexos humanos e a qualidades básicas que podem assumir diferentes aspetos. De entre este conjunto de artigos, o contributo de Claude Combes merece ser destacado pelos elos que estabelece com as teorias mais recentes sobre o Imaginário, no que ao seu cruzamento com a ciência moderna se refere. O autor reflete sobre o diálogo entre áreas diferentes, praticado, tanto por si próprio, como pelo homenageado, estabelecendo pontes entre mitos e cérebro / genética, entre as *mirabilia* do real e do imaginário (p.28).

As restantes seis partes abordam o tema «transportes» sob várias perspetivas, sendo privilegiados assuntos associáveis a duas grandes linhas de pesquisa privilegiadas por Joël Thomas e apontadas por Jean-Pierre Sironneau (p.31): por um lado, os estudos sobre a imagem, o símbolo e o mito e, por outro lado, o imaginário da peregrinação e da viagem. A II parte, intitulada «De quelques moyens de transports», integra vários artigos sobre os mitos, a literatura e o imaginário greco-latinos e da Idade Média. Tal é o caso da contribuição de Alain Deremetz sobre romances antigos que exploram o tema da viagem longínqua, especialmente quando esta é duplicada por catábases iniciáticas ou por metamorfoses; do estudo de Louis Callebat sobre os animais de transporte presentes nas *Metamorfoses* de Apuleio; da exploração de uma leitura alegórica do voo de Ícaro, em Boécio, por Paul-Augustin Deproost, que sublinha os ecos neoplatónicos sobre a ascensão da alma existentes neste poema de um autor dos primeiros tempos do cristianismo. Um pouco mais pessoal é o artigo de Aires A. Nascimento que, depois de refletir sobre a pesquisa de livros e as múltiplas



possibilidades e dimensões de viagens oferecidas pela sua leitura, comenta o seu próprio percurso no estudo de alguns textos que resgatou (o *Comentário às Bucólicas de Virgílio* feito por Nicolau Trivet, a *Navigatio Brendani*, o *De correctione rusticorum*, a *Vita Sancti Fructuosi*). Outros artigos revelam-se bastante particulares, caso das reflexões de Jonathan Pollock sobre afetos e experiências literárias e artísticas, que amplia a linha da análise literária a outras artes; ou ainda do curioso e inesperado artigo de Philippe Dubreuil sobre as origens da logística. Finalmente, o diálogo com outras áreas é representado por três artigos. Philippe Mudry apresenta um informativo estudo sobre como a sexualidade era entendida pelos médicos da Antiguidade (benefícios e perigos para a saúde, proibições, calendarizações). Olivier Rimbault apresenta a notícia do achado arqueológico de algumas lâminas de chumbo, relatando as pesquisas desenvolvidas com vista à sua decifração e sublinhando como a consideração de algumas tradições indígenas foram determinantes para a formação de uma hipótese relativamente ao conteúdo das inscrições aí existentes e que poderão ter um conteúdo mágico-religioso. Claude-Gilbert Dubois apresenta um interessante estudo sobre o que designa como a função «mito-lógica» (p.184) de algumas festas e folias. O autor considera várias festividades e algumas lendas da Antiguidade, sublinhando o seu caráter de rotura relativamente ao quotidiano, a sua relação com um ser ou um facto mítico, as funções que podem desempenhar (purificação, despersonalização, fusão e sua proximidade relativamente à alienação), sem esquecer a sua pertinência social enquanto meio de socialização de pulsões e de regulação do irracional.

A segunda parte da obra, intitulada «Transports dans l'espace» é composta por sete artigos onde voltam a predominar os Estudos Clássicos. Anne-Claire Soussan analisa as simetrias das viagens paralelas de Jasão e de Frixo no quadro de algumas considerações sobre as estratégias retóricas e o uso que Apolónio de Rodes faz do mito. Inês de Ornellas e Castro reflete sobre o modo como a civilização romana antiga entendeu o gosto e a gastronomia, salientando o caráter religioso de algumas aversões e a oposição entre frugalidade e excesso e a respetiva crítica em textos satíricos. Abel N. Pena reflete sobre os vários tipos de viagem representados no romance grego antigo, desde os rituais de preparação, até às suas funções e motivos, passando pelos medos, superstições e perigos que poderiam assolar os viajantes. Uma vertente lexical está representada por Lucienne Deschamps, que analisa o uso do substantivo latino *iter* (caminho, passagem) em Varrão, valorizando o estudo do vocabulário como forma de aproximação ao pensamento e ao imaginário de um autor. Já Lucien Sigayret faz uma abordagem histórica das vicissitudes da vida da última imperadora cristã, no final do Império Romano, Gala Placidia. Finalmente, o primeiro e o último artigos deste bloco incidem sobre temas mais recentes: Arlette Chemain debruça-se sobre a presença do imaginário Norte / Sul e da viagem nas letras francófonas; e Isabelle Zhu-Combes estuda o tema dos transportes, o nascimento de novas formas de fronteiras e o confronto cultural na obra *Un tour en Belgique* de Théophile Gautier.

«Transports dans le temps» é o título da IV parte desta obra, sendo aqui reunidos artigos que versam temas de longa duração e suas eventuais metamorfoses, bem como diálogos entre épocas distintas. O primeiro contributo é de Jean-Bruno Renard, que rastreia o modo como a Fama tem sido representada, desde as



personificações / divinizações da Antiguidade até às alegorias modernas e contemporâneas. Segue-se um estudo de Philippe Walter que reflete sobre algumas representações existentes na obra *Érec et Enide*, de Chrétien de Troyes, e faz remontar a sua origem à obra de Macróbio no que às Artes Liberais e, em particular, à Astronomia se refere. Mireille Armisen-Marchetti, por seu turno, centra-se num diálogo a maior distância, analisando a prática de tradução de Victor Hugo, quando adolescente, sobre as *Geórgicas*, de Virgílio. Os dois últimos artigos desta parte debruçam-se sobre a obra de Petrónio: Jean-Marie Seillan reflete sobre a leitura deste autor no século XIX e, especialmente, por J.-K. Huysmans; enquanto que Thierry Éloi comenta a reelaboração fílmica que Fellini fez do *Satiricon*.

Para além do tempo e do espaço é onde se situa a V Parte do livro, intitulada «Transports vers l'autre monde», constituída por quatro estudos sobre o imaginário do Além e da Passagem. Mireille Courrént estuda o episódio da salvação de Ulisses graças ao véu de Ino. Esta deusa marítima é relacionada com Siduri, da *Epopéia de Gilgamesh*, duas deusas associadas à morte e à iniciação, e que auxiliam os heróis nas passagens entre mundos. Emma Artigala, por seu turno, analisa as figuras da presença e da ausência existentes no episódio do encontro entre Dido e Eneias. Frédéric Dewez também se debruça sobre a *Eneida*, mas para identificar os elementos-chave da catábase existente nesta obra. Finalmente, Georges Bertin reflete sobre o Outro Mundo de Avalon, para onde o rei Artur é levado.

Continuando na linha das dimensões «outras», a VI parte é dedicada a «Transports et inspiration créatrice». O bloco começa com um artigo incontornável de Jean-Jacques Wunenburger que, neste ensaio, após recordar alguns filósofos de várias épocas (que subverteram ou romperam com epistemologias anteriores, mais rígidas) e percursos dos Estudos sobre o Imaginário (como Bachelard e G. Durand), sublinha a importância da imaginação simbólica / do pensamento figurativo para a atividade intelectual. O autor opõe o pensamento científico (parcelar) à intuição das totalidades (que não é, nem abstração pura, nem imaginação desenfreada), e advoga o retorno a uma verdadeira cultura simbólica, tendo em consideração a necessidade de «dar sentido» para se poder conhecer o mundo. Segue-se um contributo de Alain Verjat, que questiona o fenómeno poético e literário e reflete sobre noções como a criatividade, os mundos imaginários e a capacidade criadora da obra literária. Igualmente na linha da questionação da poesia e do génio, temos o artigo de Philippe Heuzé, que se debruça sobre Virgílio, tanto de um ponto de vista mais geral, como pela análise de trechos muito particulares. Jean-Yves Laurichesse, por seu turno, questiona a pertinência de algumas categorias genéricas perante obras especialmente inovadoras, tomando como exemplo a obra *Jean le Bleu* (1932), de Giono.

A VII parte, «Transports et confrontations», também tem um início significativo para os Estudos sobre o Imaginário, graças ao artigo de Helder Godinho que se debruça sobre o poder narrativo e a fertilidade das imagens. O autor sublinha o fundo biológico e filogenético do imaginário e, conseqüentemente, do conhecimento do mundo uma vez que o cérebro funciona por imagens e que estas são núcleos narrativos e simbólicos que governam a percepção que cada ser humano tem de si próprio e do que o rodeia. Em consequência, defende a base ficcional de todas as



teorias, incluindo as científicas, enquanto emanções do poder narrativo do cérebro. Alguns exemplos são ainda aduzidos para sublinhar como imagem, conceito e sentimentos constituem níveis diferentes e complementares de significação. No segundo artigo desta parte, de Paul Carmignani, reflete-se sobre a complexidade e diversidade das imagens que se projetam sobre a Antiguidade greco-latina, o Mediterrâneo e o Novo Mundo americano, bem como sobre os mitos e ficções que lhes estão subjacentes. Bastante interessante é ainda o contributo de Frédéric Monneyron sobre o imaginário das nações e das origens dos povos, acentuando o seu dinamismo, solidez e adaptabilidade, o que permitiu o perdurar das suas estruturas de base e a sua integração nos discursos racionais e seculares das nações modernas. O autor refere a recorrência de constelações míticas de carácter fundacional em textos constitucionais e no imaginário político e nacional relacionado com a revolução francesa e com a formação dos Estados Unidos. Jean-Michel Hoerner, por seu turno, apresenta-nos um provocante artigo onde procura identificar a «classe média superior» enquanto classe modelo, hedonista e acima de conflitos. Os temas da Segunda Guerra Mundial, do Holocausto e do trauma são o objeto do contributo de Léonard Rosmarin que analisa a obra *Le Cas Sonderberg*, de Élie Wiesel, enquanto expressão de conflito e de vontade de viver. O último artigo deste volume, de Hyacinthe Carrera, consiste num estudo comparativo entre dois autores, um suíço e outro catalão (Charles Ferdinand Ramuz e Jordi Pere Cerdà). Apesar de bastante diferentes, estes dois autores convergem nos seus esforços para elevar a língua e a cultura populares a um nível erudito.

Transports revela-se assim como um volume poliédrico pela heterogeneidade dos contributos que reúne. Sendo o volume organizado em torno de um tema comum, a sua composição é complexa, à imagem das «redes de sentido» propostas pelo homenageado, Joël Thomas, que constitui o mais importante elemento agregador da obra que aqui nos ocupa. Tal como são díspares as amizades e os laços que unem os seres humanos, assim são diversificados os contributos e os pontos de vista que compõem esta homenagem. Dadas estas características, cada leitor poderá aqui encontrar diferentes motivos de interesse, com especial destaque para os campos dos Estudos Clássicos, do Mito e dos Estudos sobre o Imaginário. No caso específico desta última área, importa salientar a presença, nesta obra, de artigos elaborados por alguns dos investigadores mais conceituados dos Estudos sobre o Imaginário e que aqui partilham algumas das suas ideias sobre as bases epistemológicas, o alcance e a profundidade desta área de estudos ainda bastante inexplorada.

Isabel de Barros Dias

Universidade Aberta | CEIL