



## NARRATIVAS E MEDIAÇÃO

### ÍNDICE

<b>Editorial</b>	1
<b>Traços</b>	
<b>Joël Thomas</b>   Le "chant profond" des mythes gréco-romains: état des lieux et perspectives méthodologiques	5
<b>Sivina Rodrigues Lopes</b>   Imaginário e Invenção	28
<b>Figuras</b>	
<b>Ana Bela Moraes</b>   O labirinto como metáfora da mente em David Cronenberg	35
<b>Ana Paiva Moraes</b>   O sujeito de Si no discurso medieval. Em torno do <i>Solilóquio</i> (de Santo Agostinho ao <i>Roman de Tristan</i> de Thomas d'Angleterre)	41
<b>Carlos F. Clamote Carreto</b>   Da <i>mimesis</i> ao amor. O poder da mediação textual em Jean Renart	53
<b>Cristina Vieira</b>   A dispersão da personagem romanesca	65
<b>Helder Godinho</b>   O Outro em Vergílio Ferreira	83
<b>José Manuel Pedrosa</b>   Del pachís a la montaña rusa: laberintos, juegos, violências, iniciaciones	89
<b>Ricardo Sangiovanni</b>   A estrutura e temáticas hegelianas em <i>Promessa</i>	100
<b>À margem (em torno da gnose)</b>	
<b>Joaquim Carreira das Neves</b>   Gnosticismo: uma introdução	109
<b>Carlos F. Clamote Carreto</b>   Merlin, leitor de Tertuliano. Encontros (im)prováveis entre a gnose e a ficção na Idade Média	134
<b>Yvette K. Centeno</b>   A gnose alquímica: outrora e agora	152



## Actualidades do Imaginário

- Paulo Pereira** | Imaginário e literatura - apontamentos a propósito de um elenco bibliográfico 172
- Piroska Felkai** | Os mecanismos do conhecimento segundo Konrad Lorenz 176

## Notas de Leituras

- Isabel Barros Dias** | Claude-Gilbert Dubois. *Récits et mythes de fondations dans l'imaginaire culturel occidental* (2009) 180

- Margarida Santos Alpalhão** | Revista PRIS-MA, t. XXV, n<sup>os</sup> 1 e 2 (Dez. 2009) – *Paysages critiques de l'imaginaire I* 183

## Teses

- Teresa Gonçalves de Castro** | *Metamorfose e Construção da Identidade na Colectânea de Contos de José Leite de Vasconcelos*. Tese de Doutoramento em Literatura apresentada à FCSH da UNL (2010) 186



## EDITORIAL

Helder Godinho e Carlos F. Clamote Carreto

Direcção dos *Cadernos do CEIL*

1

*La fiction, par son existence même, témoigne du fait que notre vie durant nous restons redevables d'une relation au monde [...] beaucoup plus complexe, diversifiée et, somme toute, précaire. Mais elle fait plus que de témoigner de ce fait : elle est un des lieux privilégiés où cette relation ne cesse d'être renégociée, réparée, réadaptée, rééquilibrée – dans un bricolage mental permanent auquel seule notre mort mettra un terme.*

Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 327<sup>1</sup>.

A propensão filo e ontogenética do homem para a ficção revela que a nossa ligação com o Real, com o Outro e até com a nossa própria identidade não traduz um processo estático nem mesmo uma relação de alteridade entre esferas possuindo cada uma a sua própria natureza apriorística ou imanente. Implica uma constante negociação no centro da qual a narrativa (seja ele verbalizada ou implícita) desempenha o importante papel de uma imagem-écran mediadora que filtra, reconfigura e reequilibra, como sugere Jean-Marie Schaeffer, incessantemente ambos os lados dessa equação cognitiva na qual se joga a relação do homem com o mundo.

O Mito, como discurso que reordena e recria, a partir do silêncio indiferenciado e, por vezes, tumultuoso, das origens, a relação do sujeito com o real e com o tempo, é uma das formas mais conhecidas desse «viver narrativamente»<sup>2</sup> que caracteriza o ser humano. Dedicar o número inaugural de uma revista consagrada aos Estudos sobre o Imaginário à problemática da mediação narrativa surgia assim como uma forma peculiar, embora discreta, de evocar o estatuto fundador e estruturante do mito, e de reiterar a vocação interdisciplinar dos *Cadernos do CEIL*.

Com efeito, a narrativa é, também ela, lugar por excelência da convergência de metodologias, saberes e visões do mundo. O conceito ricoeuriano de «identidade narrativa»<sup>3</sup> como espaço dinâmico de mediação e refiguração da experiência e do sujeito, com implicações tanto do ponto de vista ontológico como hermenêutico<sup>4</sup>, desempenhou, por exemplo, um papel decisivo na psicologia construtivista subordinada a uma abordagem interpretativa da cognição. Recordemos a noção de «paradigma narrativo» em Bruner<sup>5</sup>, a concepção do sujeito (patente em Sarbin<sup>6</sup>, entre muitos outros) como construtor de significados implicando uma compreensão de si e do mundo que passa pela produção/regulação de sistemas narrativos de significação que determinam toda e qualquer experiência humana, do sonho à mais

<sup>1</sup> Paris: Seuil, 1999.

<sup>2</sup> GONÇALVES, O. - *Viver narrativamente. A psicologia como adjectivação da experiência*. Coimbra: Quarteto, 2000.

<sup>3</sup> RICOEUR, P. – *Soi-même comme un Autre*. Paris: Seuil, 1996, p. 175.

<sup>4</sup> Ver, entre outras, as reflexões em *Temps et récit I*. Paris: Seuil, 1983.

<sup>5</sup> *Actos de significado, para uma psicologia cultural*. Lisboa: Edições 70, 1990.

<sup>6</sup> «The narrative as root metaphor for psychology». In SARBIN, T. R. (ed) - *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*. New York: Praeger, p. 3-21.



racional das decisões, da fantasia ao acto de rememoração. Tal como no mito, a narrativização da experiência confere coerência e unidade ao real e ao tempo, permitindo transformar em acto orientado de significação um conjunto fragmentário e caleidoscópico de impulsos e percepções. Traduz a construção de um espaço relacional e representacional que simultaneamente põe em contacto (em comunicação) e protege, distanciando-o, o sujeito da experiência empírica (seja ela interior ou exógena), devendo a operação mimética (mais na acepção aristotélica do que platónica do termo) que está no centro deste processo verdadeiramente cognitivo ser entendida como autêntica modelização<sup>7</sup> do sujeito e do real e não simples reprodução criadora de simulacros.

Pela sua natureza transversal, a narrativa tem vindo, de resto, a assumir um estatuto epistémico susceptível de unificar vários campos do saber, diluindo fronteiras tantas vezes artificiais e equívocas. Vejam-se as investigações conduzidas no âmbito da linguística cognitiva e, mais precisamente, os estudos sobre a dimensão semântico-cognitiva de enunciados narrativos<sup>8</sup>. Vejam-se também as teses de Hayden White sobre o discurso histórico como meta-código e narrativa partilhada cujo objectivo último (senão primacial) é o de tornar a própria realidade desejável<sup>9</sup>. No domínio das neurociências, vejam-se ainda os importantes trabalhos de António Damásio sobre a relação simbiótica entre a consciência de si e a capacidade de organizar narrativamente (mesmo que essa narrativa seja não-verbal) as experiências através de mapas cerebrais. Talvez o facto de contar histórias seja assim uma autêntica «obsessão do cérebro»<sup>10</sup>, tão arcaica<sup>11</sup> como o próprio imaginário que funda, estrutura e percorre qualquer criação humana, da

<sup>7</sup> Ver SCHAEFFER, J.-M. - *Pourquoi la fiction*, p. 51-60 ; *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature*. Paris: Éditions Thierry Marchaisse, 2011, p. 26.

<sup>8</sup> A dissertação de doutoramento recentemente defendida por Armindo José Baptista de Moraes (*Narrativas conversacionais. A introdução de enunciados narrativos em situação de interacção oral*, Lisboa, Universidade Aberta, 2010) é um bom exemplo da vitalidade e fecundidade deste domínio de investigação.

<sup>9</sup> «[...] the historical account endows this reality with form and thereby makes it desirable, imposing upon its processes the formal coherency that only stories possess. The history, then, belongs to the category of what might be called the "discourse of the real," as against the "discourse of the imaginary" or the "discourse of desire." The formulation is Lacanian, obviously, but I do not wish to push the Lacanian aspects of it too far. I merely wish to suggest that we can comprehend the appeal of historical discourse by recognizing the extent to which it makes the real desirable, makes the real into an object of desire, and does so by its imposition, upon events that are represented as real, of the formal coherency that stories possess» («The Value of Narrativity in the Representation of Reality». *Critical Inquiry*, Vol. 7, 1, 1980, p. 23-24).

<sup>10</sup> DAMASIO, A. - *O sentimento de si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Lisboa: Europa América, 2000, p. 221. Esta questão volta a desempenhar um papel central no *Livro da consciência* (Lisboa: Círculo dos Leitores, 2010) como lugar de uma indestrinçável união e interacção entre a mente e o corpo, como mediação indispensável entre o proto-eu (dos sentimentos primordiais), o eu-nuclear (ou material) e o eu autobiográfico: «A narrativa não-verbal desses fenómenos [de transformações do eu] que ocorrem continuamente representa de forma espontânea, na mente, o facto de que existe um protagonista a quem estão a acontecer determinadas coisas, sem esse protagonista o eu material. A representação da narrativa não-verbal simultaneamente gera e revela o protagonista, liga a esse protagonista as acções que estão a ser produzidas pelo organismo e, a par do sentimento criado pela ligação ao objecto, desenvolve também uma sensação de posse e de capacidade de acção» (p. 254).

<sup>11</sup> Uma arcaicidade de que dá conta a própria «revisão filogenética das formas de cognição» em Konrad Lorenz numa obra fundamental escrita em 1973 - *Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens* – revisitada por Piroska Felkai na rubrica *Actualidades do Imaginário*.



obra literária ao paradigma científico, tão antiga e estruturante da nossa relação com o universo que se confunde com a construção da verdade cuja natureza reside talvez, antes de mais, na coerência das histórias que contamos de nós próprios a nós próprios e aos outros nessa narrativa eternamente reinventada e partilhada que tece a nossa identidade individual, cultural e histórica.

3

Nesta perspectiva, bem como no âmbito das investigações levadas a cabo pelo Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário, importa naturalmente destacar o papel insubstituível da representação literária que desde sempre (até porque aí reside a essência da ficção) intuiu o poder cognitivo, iniciático e transfigurador da narrativa. A Idade Média foi particularmente sensível a essa construção inteiramente discursiva do Eu e do Outro, como mostram claramente as reflexões de Ana Paiva Morais sobre a estrutura dialógica dos solilóquios em Santo Agostinho e no *Roman de Tristan* de Thomas d'Angleterre, ou ainda as observações de Carlos Carreto em torno das ramificações poéticas e imaginárias (com realce para a obra ímpar de Jean Renart) do *amor de lonh* onde a imagem do Outro no amor surge invariavelmente como uma elaboração ficcional, uma projecção da própria narrativa criada pelo sujeito sobre o Outro modelado (ou modelizado) por múltiplos filtros textuais e culturais. Mas não se esgota aí. Helder Godinho mostra assim que esta concepção do amor como imagem narrativa produzida por uma arquipersonagem é também uma vertente polarizadora na construção da significação na obra de Vergílio Ferreira, as reflexões de Ricardo Sangiovanni em torno do hegelianismo patente na *Promessa* evidenciando o dinamismo das investigações vergilianas no seio do próprio CEIL. Por sua vez, ao questionar a identidade da personagem no romance contemporâneo, Cristina Vieira regressa à problemática ricoeuriana da «identidade narrativa», uma identidade paradoxalmente definida (e ameaçada) pelas disseminações palimpsesticas que a constituem. E se uma das características essenciais da ficção reside, segundo Jean-Marie Schaeffer, na «imersão mimética» como «modo de experiência específico e insubstituível»<sup>12</sup>, ou seja, como dispositivo cognitivo no qual o «faire comme si» desempenha um papel de primeira importância, José Manuel Pedroso relembrava-nos, em «Del parchís a la montaña rusa» que também a actividade lúdica se constrói em torno de uma narrativa iniciática implícita donde volta a emergir a indissolúvel aliança entre ficção e cognição. Aliança que percorre e estrutura, de resto, o vasto e complexo universo textual do conto tradicional onde a imagem reunificada do Eu surge frequentemente no fim de uma reelaboração narrativa do tempo e da identidade que ecoa emblematicamente na lacinante pergunta que Maria, a heroína de «O príncipe Sapo» na versão de Leite de Vasconcelos, lança ao velho que lhe pede esmola: «E não viu nunca cousa alguma extraordinária que o maravilhasse e que mereça a pena contar-me?»<sup>13</sup>. Da escrita literária à narrativa cinematográfica, o texto de Ana Bela Morais percorre algumas das metáforas obsidianas de David Cronenberg onde a teia de aranha se torna labirinto análogo a uma narrativa intrincada e petrificante na qual o sujeito se enreda e perde nos limiares da loucura, impossibilitado de reinventar a sua história, ou seja, de produzir sentido.

Contudo, a montante destas variadas *Figuras* e figurações do imaginário, é imprescindível uma reflexão constante e renovada sobre o próprio conceito de Imaginário. É este desafio (com os perigos que lhe são inerentes) que nos lançam tanto o artigo de Joël Thomas, convidando-nos a ouvir, na rubrica *Traços*, «o canto

<sup>12</sup> Ver, por exemplo, *Petite écologie des études littéraires*, op. cit, p. 106, 111.

<sup>13</sup> Desta problemática dá conta a nota de Teresa Gonçalves de Castro sobre a sua dissertação de Doutoramento *Metamorfose e construção da identidade na colectânea de contos de José Leite de Vasconcelos*.



profundo dos mitos greco-romanos», como as reflexões de Silvina Rodrigues Lopes ao conduzirem-nos ao centro desse processo dinâmico de «figuração e conceptualização» onde se joga a própria construção do sentido. A ele respondem também as notas de leitura e recensões críticas que alimentam as *Actualidades do imaginário*.

4

Finalmente, dos traços às figuras, a reflexão move-se e alarga-se, no terceiro espaço (ou rubrica) dos *Cadernos do CEIL*, a outras *Margens* do imaginário, este primeiro número da revista tendo optado por dar voz à narrativa gnóstica (magistralmente introduzida por um dos maiores especialistas portugueses nesta matéria, o Professor Joaquim Carreira das Neves) cujos ecos e modulações, por mais secretos ou discretos que sejam, tiveram (e continuam a ter) um papel importante na nossa concepção do mundo, inscrevendo-se nas entrelinhas do próprio discurso poético de *Merlin* de Robert de Boron (séc. XIII) a Fernando Pessoa.



## LE «CHANT PROFOND» DES MYTHES GRECO-ROMAINS.

### ETAT DES LIEUX ET PERSPECTIVES METHODOLOGIQUES

Joël THOMAS

Université de Perpignan-Via Domitia

5

L'anthropologie contemporaine a mis en évidence le lien entre les différentes approches du savoir, et, pour chaque discipline, l'erreur du solipsisme: l'erreur de s'isoler dans son champ disciplinaire, sans dialoguer avec les autres. Or, à mon sens, les mythes sont une des meilleures illustrations de cette situation de dialogue, car, comme j'essaierai de vous le montrer, ils sont fondamentalement, eux-mêmes, dialogue. Ils représentent à la fois un « chant profond » (j'emprunte cette belle image à F. Garcia Lorca), mais aussi une capacité de se fondre dans chaque culture et chaque période. Ils parlent pour tous et pour chacun. Ils sont bien *unitas multiplex*, une unité tissée. Donc, il est vital, dans l'herméneutique des mythes, de susciter ce dialogue entre art, littérature, science, histoire, ethnologie, psychanalyse..., pour une relecture du corpus mythique. Car, comme le dit Lucien Scubla dans *Lire Lévi-Strauss*,

«La convergence du mythe et de la science n'a rien de suspect ou de mystérieux, si l'on admet [...] que les mythes ne sont pas des productions narcissiques de l'esprit humain, mais qu'ils décrivent des processus morphogénétiques réels – et plus précisément la morphogénétique des sociétés humaines, comme le suppose par exemple René Girard.»<sup>1</sup>

Je vous propose donc de voir en quoi les grands courants de l'anthropologie contemporaine sont susceptibles de nous aider à relire les mythes classiques, et à mieux les comprendre. Mais comme on ne parle bien que de ce qu'on connaît, fatalement, je parlerai plus particulièrement des domaines et des œuvres qui ont le plus compté pour moi, et qui ont inspiré ma propre recherche. De surcroît, sur un tel sujet, il faut aussi savoir se limiter pour cadrer son propos, car le champ peut s'étendre de façon démesurée, jusqu'à se diluer et se perdre dans les sables de l'approximation. Mon propos sera donc plus particulièrement centré sur la psychanalyse et les sciences humaines. Nous ne nous interdirons pas des incursions du côté de la physique, de l'histoire, ni de la philosophie. Mais le fil rouge de notre exploration passera par Freud, puis Jung et ses épigones: Morin, Eliade, Hillman, et, dans le domaine philosophique, G. Deleuze. Cela nous fait déjà beaucoup de grain à moudre.

#### L'apport de la lecture lacano-freudienne

Commençons par dire un mot de notre corpus : la mythologie de l'Antiquité. Car il n'est pas dépourvu de séduction. Quel extraordinaire champ d'application à l'étude des caractères! Les mythes classiques offrent à l'observation une collection sans équivalents de pères cannibales, de fils oedipiens, de mères meurtrières, et de monstres en tout genre. En plus – et bien sûr, cela séduit le psychanalyste – tout est montré sans pudeur. Tout est dit, sans tabous. Le Christianisme n'est pas encore venu, pour tout voiler.

On comprend donc que, très tôt, la psychanalyse se soit intéressée à une relecture de la mythologie classique. Mais c'est là que les problèmes commencent. Deux questions se

<sup>1</sup> Paris: Odile Jacob, 1998, p. 271-272.



posent: une telle lecture est-elle, en elle-même, pertinente<sup>2</sup>? Et d'autre part, son application à une relecture des mythes est-elle scientifiquement acceptable?

Sur le premier point, on sait qu'en ce moment, la psychanalyse est secouée par un grand débat. On connaît les arguments majeurs qui ont été développés contre la psychanalyse freudienne, d'abord dans *Le livre Noir de la psychanalyse*<sup>3</sup>, et plus récemment encore par le philosophe Michel Onfray, dans son livre au titre explicite: *Le Crépuscule d'une idole. L'affabulation freudienne*<sup>4</sup>. En premier lieu, ce terrible soupçon: la psychanalyse freudienne ne serait-elle pas le provincialisme culturel, localisé et daté, d'un bourgeois viennois de la fin du XIXème siècle? Pire encore: et si toute cette construction qui tourne autour de la hantise de la castration n'était que la transposition métonymique et fantasmée de l'imaginaire d'un Juif «coupé» parce que circoncis?

Lorsqu'on applique la psychanalyse à une exégèse de la littérature antique, le soupçon grandit encore: Rome n'est pas Vienne, et l'on sait bien, par exemple, que les paradigmes scientifiques et anthropologiques ont changé, et qu'il est clair que les Grecs ne lisraient pas le mythe d'Œdipe de la même façon que le docteur Freud. Le problème d'Œdipe, c'est d'abord d'être meilleur que son père, plutôt que d'avoir couché avec sa mère, ce qui n'est que la conséquence de son *até*, de son aveuglement. D'ailleurs, il n'y a pas de mot pour dire «inceste» en grec. Nous savons aussi que Grecs et Romains avaient une sexualité bien différente de la nôtre. En particulier, comment et pourquoi un enfant romain aurait-il désiré une mère aussi absente que pouvait l'être la *matrona*, de par les codes sociaux de la période?

En un mot, appliquer la psychanalyse freudienne à une relecture de la culture antique, n'est-ce pas commettre un anachronisme? En particulier, nous n'avons pas les mêmes paradigmes scientifiques. Prenons un exemple, dans le domaine de l'optique. La science du XXème siècle nous a appris l'importance de l'observateur, jusque dans le champ de son observation. Or, d'une certaine façon, Grecs et Romains ne regardent pas comme nous. Il suffit pour s'en convaincre d'étudier leurs théories sur la vision, et de les confronter à nos propres modélisations. Notre expérience du regard est influencée par une conception de l'optique datant pour l'essentiel du XVIIème siècle, et de Descartes. Pour nous, la modélisation est celle d'un récepteur: le regard est frappé par l'objet qui émet de la lumière ou la réfléchit. Rien de tel pour l'homme de l'Antiquité: son explication du phénomène de la vision passe par la logique d'un émetteur (qui ressemblerait un peu à un radar), ou d'un mixte émetteur-récepteur: c'est le regard qui émet, et qui se porte au devant de ce qui lui est proposé. Une variante souvent attestée décrit alors le phénomène de la vision comme le point de rencontre entre ce qui émane du sujet et ce qui émane de l'objet<sup>5</sup>. Mais les exégètes et les critiques contemporains vont, là encore, avoir une propension à analyser la situation en termes de supériorité implicite de notre point de vue. Prudence, donc.

<sup>2</sup> Cf. là-dessus THOMAS, J. - «Est-il légitime d'avoir recours à la psychanalyse comme mode interprétatif de la culture antique?». *Euphrosyne*. XXXVII (2009), p. 279-290.

<sup>3</sup> MEYER, C. (dir.), Paris: Les Arènes, 2005. Ce livre a donné lieu à de violentes empoignades dans le monde de la psychanalyse. Par souci d'équité, citons une réponse des adversaires du livre Noir: MILLER, J.-A. - *L'Anti-livre noir de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 2006.

<sup>4</sup> Paris: Grasset, 2010.

<sup>5</sup> Cf. sur ce point SIMON, G. - *Le Regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*. Paris: Seuil, 1988; MILNER, M. - *On est prié de fermer les yeux*. Paris: Gallimard, 1991, p. 10-12. Sur le phénomène de la vision dans l'Antiquité, cf. FRONTISI-DUCROUX, F. et VERNANT, J.-P. - *Dans l'œil du miroir*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1997; VERNANT, J.-P. - *Figures, idoles, masques*. Paris: Julliard, 1990.



Car le risque de l'anachronisme est réel. Les systématisations freudiennes, appliquées à l'Antiquité, tournent facilement au ridicule. Je prendrai deux exemples, l'un emprunté au Maître lui-même, Freud, et l'autre à un de ses brillants disciples anglo-saxons, Georges Devereux.

On connaît l'importance de la figure de Méduse dans la mythologie antique. Cette importance est directement déterminée par la place de cette figure dans l'imaginaire grec. En effet, on vient de le dire, il y a, dans l'imaginaire des Grecs, une réciprocité entre le regardant et le regardé – Gilbert Durand parle d'une «dialectique du voyeur-voyant» -. Elle prend une ampleur toute particulière dans deux situations, qui mettent en relation le profane et le sacré: l'éblouissement mortifère du sacré (celui qui foudroie Sémélé portant les yeux sur Zeus son amant divin) et, dans un registre différent, la fascination des Ténèbres et de la mort, à travers le regard insondable de Méduse. La mythologie a réussi à exprimer dans ces situations tous les phantasmes et toutes les angoisses d'un peuple grec habitué à la lumière, mais hanté par les ténèbres. Car si le rayonnement, l'éblouissement issu d'un être divin, sont capables d'apporter aux mortels la cécité et le trépas, le danger est encore pire du côté de ces monstres que sont la Méduse, ou les Grées, et dont toutes les attaches se situent du côté du Noir absolu<sup>6</sup>. Le regard de la Gorgone, c'est le symbole de la béance qui nous regarde: on pense à la Bouche d'Ombre de Hugo, et à Nietzsche écrivant: «Si tu regardes longtemps dans l'abîme, l'abîme regarde aussi en toi.»

Le regard fixe de Méduse est donc, pour les Grecs, associé à la mort et au chaos. Comme l'explique J.- P. Vernant<sup>7</sup>, elle est, avec Artémis et Dionysos, une figure de l'altérité, de ce qui échappe au monde civilisé, ordonné, habitable, celui dont la cité deviendra le centre. Le monde de la Cité est un monde d'alliances et de compromis, ces compromis qui font la civilisation. Mais avec la mort, pas de compromis possible. Le pouvoir qu'a Méduse de transformer en pierre celui qui la regarde symbolise alors cette appartenance au monde du Tout-Autre, identifiée à la rigidité définitive de la mort: le souple est le symbole du vivant, et le rigide est le symbole de la mort.

Mais le docteur Freud semble n'avoir cure de ces considérations anthropologiques. Il s'est intéressé au personnage de Méduse, il lui a même réservé un sort tout particulier; dans «La Tête de Méduse»<sup>8</sup>, où il nous livre son interprétation du mythe. Mais c'est dans un contexte qui se décrédibilise lui-même, tant l'interprétation est caricaturale des obsessions sexuelles du freudisme. Pour lui, le désir de voir a toujours pour objet le sexe, et la différence sexuelle. Cela conduit Freud, dans son commentaire, à insister davantage sur le regard du spectateur que sur celui du monstre: le spectateur, devant ce visage entouré de serpents, retrouverait le saisissement de l'enfant, à la vue d'un sexe de femme (de préférence, celui de la Mère), entouré de poils, qui serait alors une forme du célèbre vagin denté. Quant à la pétrification, elle serait l'équivalent de l'érection qu'entraîne cette vision. Tout cela suscite plutôt le rire que le respect.

Quant à G. Devereux, il s'est attaqué à l'emblème même de la théorie freudienne, au mythe d'Œdipe. Dans son exégèse, G. Devereux<sup>9</sup> associe aveuglement et inceste, et

<sup>6</sup>. RAMNOUX, C. - *La Nuit et les Enfants de la Nuit dans la tradition grecque*. Paris: Flammarion, 1959.

<sup>7</sup> VERNANT, J.-P. - *La Mort dans les Yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*. Paris: Hachette, 1985, p. 47.

<sup>8</sup> FREUD, S. - «La Tête de Méduse», In FREUD, S. - *Résultats, Idées, Problèmes*, 1921-1938. Paris: P.U.F., 1985.

<sup>9</sup> DEVEREUX, G. - «The Self-Blinding of Oedipous in Sophocles' *Oedipous Tyrannos*», *The Journal of Hellenic Studies*, 93 (1973), p. 36-49.



souligne que l'auto-aveuglement punit également l'inceste. Il y a donc un lien entre aveuglement et castration. Et il est vrai que le lien œil-pénis n'est pas une invention arbitraire des psychanalystes, puisqu'il était fortement ressenti dans une civilisation où les crimes sexuels se paient souvent par la perte des yeux<sup>10</sup>. On se souvient par exemple de Properce, décrivant Cynthie survenant comme une furie dans une petite partie fine que Properce avait organisée à son insu:

«...et mea perversa sauciat ora manu  
imponitque notam collo morsuque cruentat  
praecipueque oculos, qui meruere, ferit.»

«Elle revient sur moi et du revers de la main elle me fait saigner la bouche, me met sa marque sur le cou, me mord jusqu'au sang, et frappe surtout mes yeux, qui sont les grands coupables.» (*Elégies*, IV, 7, 64-66).

Mais où, comme souvent, la lecture freudienne se décrédibilise, et tombe même dans le ridicule, c'est dans ses exagérations et ses systématisations. Œdipe se frappe plusieurs fois les yeux, et Devereux assimile ce geste à une activité auto-érotique masturbatoire : le sexe, toujours le sexe... Il serait plus intéressant de remarquer que la cécité d'Œdipe n'est pas seulement une castration-expiation volontaire. Elle l'est, certes, mais pas seulement dans une dimension sexuelle : en continuité avec toute une thématique de la pulsion scopique, des séductions du regard et des dangers de l'aveuglement, dont la pensée grecque fait pour ainsi dire le paradigme de sa *Weltanschaung*. On comprend alors la force de Sophocle : lui, il ne laisse de côté aucune interprétation, et nous raconte l'histoire d'Œdipe à travers la thématique de l'aveuglement, comme puissant «ne pas vouloir dire» qui symbolise toutes les angoisses, tous les phantasmes humains devant l'inavouable et l'indicible en nous.

En face de ce réquisitoire, il est pourtant des arguments solides en faveur d'une psychanalyse freudienne et lacanienne des mythes classiques.

D'abord, les psychanalystes ont beau jeu de nous faire remarquer que la représentation que les Anciens se faisaient du monde était directement liée à l'état de leur propre culture; maintenant, l'avancement des sciences nous permet de faire, pour tous les hommes, un état des lieux différent, plus performant, qui prenne en compte l'inconscient. En quelque sorte, les Grecs et les Romains étaient comme Monsieur Jourdain qui faisait de la prose sans le savoir: ils avaient un inconscient, mais ils ne le savaient pas. Dans ce contexte, peu importe le sens qu'avait tel ou tel épisode mythologique, par exemple l'épisode d'Œdipe, ou celui de Méduse, pour les Grecs, du moment que, par la suite, des générations d'analystes et de lecteurs ont éprouvé devant eux la réaction qui avait été celle de Freud. On ne saurait donc dire que Freud a inventé un sens que personne n'avait perçu avant lui, mais au contraire que ce sens, relevant du domaine de l'inconscient, avait été occulté par le refoulement jusqu'à ce que la psychanalyse l'amène à la lumière de la conscience. En quelque sorte, la lecture freudienne du mythe d'Œdipe avait toujours existé, mais les Grecs ne l'avaient pas vue, et lui avaient substitué d'autres exégèses symboliques, mieux en accord avec leur *Zeitgeist* et leur imaginaire collectif. Mais on voit bien que le point de vue est lui-même discutable. On mesure ce qu'il peut y avoir de solipsiste dans une telle interprétation, et même ce qu'elle peut avoir de condescendant (d'inconsciemment condescendant?) pour la civilisation gréco-latine. Nous sommes presque dans une situation d'impérialisme ou de colonialisme culturel, où les Lumières de la science viendraient faire le bonheur de populations encore dans les ténèbres.

<sup>10</sup> Cf. MILNER, M. - *On est prié de fermer les yeux*. Paris: Gallimard, 1991, op. cit., p. 79.



Là encore, prudence...

Il est un autre argument qui me semble plus solide. Il est empirique: l'exégèse par la psychanalyse, ça marche. Ou plutôt, «ça parle», comme disait Lacan. En effet, en l'occurrence, notre référence est plus lacanienne que freudienne. On sait que pour Lacan, le langage fonctionne à notre insu, et trahit notre inconscient. L'auteur n'est plus maître chez lui.

9

Les exemples n'en manquent pas dans les récits mythologiques. Chez Ovide, beaucoup de situations reposent sur des jeux de mots, ce que les anglo-saxons appellent *pun*. Par exemple, chez Ovide, l'histoire de Scylla est édifiante (*Mét.* VIII, 1-152). Scylla, fille du roi Nisos, et sans doute amoureuse de lui, tombe amoureuse de Minos, qui attaque le royaume de Nisos, mais qui représente aussi, manifestement, une figure de substitution de ce père interdit. Elle va jusqu'à trahir son père, en lui arrachant la mèche de cheveux d'où il tenait son pouvoir, et en la donnant à Minos qui, horrifié, la traite de monstre et l'abandonne. Là aussi, «ça parle», comme disait Lacan: noyée, elle est transformée en un oiseau, l'aigrette; or en latin «aigrette» se dit «*capillus*», et c'est le même mot qui désigne le cheveu, la mèche de cheveu... Elle devient l'objet de son désir, en même temps que celui de sa trahison, et la métamorphose aide à assouvir le désir initialement refoulé, alors que par son action, elle a été à la fois le ciseau et le cheveu. Quant à Minos, il est étrangement semblable à Nisos. Or, s'adressant à Minos, Sylla lui dit «*Nisi te*» (v. 88), dont le sens, «Si ce n'est toi», est très innocent; mais, avec ce «*Nisi*», inconsciemment, elle désigne son père Nisos, à travers la paronymie. Il est clair qu'à travers Minos, Sylla veut Nisus. On ne saurait dire si la situation est le fait de l'inconscient de l'auteur, ou de celui du héros mis en scène. Nous dirons comme Lacan, «ça parle».

Prenons un autre exemple. Par amour (*eros*) pour son frère, mort à Troie, la ville de la discorde (*eris*) Catulle écrit le poème 68b. Le mot *eros* est prononcé au v. 76. Et l'*eris* arrive, masquée, à travers l'expression *invitis...eris*, où le sens de *eris* (ablatif latin de *erūs*, «le maître») n'a rien à voir avec le mot grec qui signifie «la discorde»... mais ne l'en évoque pas moins. Et la remarque prend tout son sens quand on sait que toute l'œuvre de Catulle est partagée entre amour et haine, entre *odi et amo*, entre *eros* et *eris*. On pense au beau poème 85:

«*Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.  
Nescio, sed fieri sentio et excrucior*»,

«Je hais et j'aime. «Comment est-ce possible?», demandes-tu. Je ne sais, mais je sens que ça se passe en moi, et ça me crucifie».

Là aussi, «ça parle». En particulier, le nom des héros parle à leur insu, il dit ce qu'ils sont sans qu'ils le sachent. Œdipe lui-même n'y échappe pas. Sans qu'on puisse parler d'étymologies au sens philologique du terme, mais plutôt de paronymie, ce qui est sûr, c'est que, pour un Grec, dans le nom d'Œdipe, il y avait toute son histoire, tout son avenir, tous les désirs qui le conduisaient obscurément: *oida*, «je sais» (c'est un des grands problèmes d'Œdipe: le savoir, la connaissance, au nom de laquelle il affronte la Sphinx), *dipous*, «l'homme», le bipède (c'est le thème même de l'éénigme de la Sphinx), et *oidipous*, le «pied enflé», symbole de la pesanteur qui ancre Œdipe dans la matière. Tout y est, à qui sait le lire. Ainsi, tout le drame d'Œdipe, et tout son destin, sont contenus dans ces assonances sémantiques évoquées par son nom. Là encore, à son insu, «ça parle».



## La force du non-dit

Donc, il faut parler, pour dire ce qui reste caché. Lucrèce, Philomèle, parlent après leur viol, qui représente justement l'innommable, ce qui risque de rester enfoui; et cette parole est libératoire. Mais Lucrèce n'aura pas de fils, puisqu'elle a été souillée par le viol. De même, les rois de Rome, devenus pervers avec Tarquin, n'auront plus de fils, puisque Brutus, en instaurant la République, met un terme à la transmission du pouvoir royal à leurs fils. Mais la langue latine s'autorise une intéressante paronomase, très lacanienne: en latin, *liber* veut dire «enfant», mais il veut dire aussi «libre». Or le deuxième livre de l'*Histoire* de Tite-Live s'ouvre sur le début de la République, et commence par le mot «*Liberi*», mais au sens de «libres»: Brutus devient le père de la nation, non par le sang, mais par la liberté qu'il donne aux hommes. Et c'est par la parole de Lucrèce dénonçant l'indicible, le viol, qu'elle-même, et les Romains ont été libérés de ce qui les liait.

Il faut parler, mais il faut aussi se taire et rester dans le non-dit. Le discours dépasse régulièrement les limites que lui fixe notre volonté rationnelle. De ce fait, chaque propos est fait de sa partie consciente et de sa partie inconsciente, et donc le sens réside dans l'entre-deux, dans le non-dit. Trop d'explication tue. On pense à Rilke écrivant: «Le langage des hommes m'effraie. Ils disent: «Ceci est une maison, ceci est un chien», et disant cela, ils tuent ce qu'ils nomment.» Cela, la psychanalyse nous l'apprend. Et on le retrouve dans les mythes grecs, qui disent, mais n'expliquent jamais. Le chemin reste à faire par le héros, et par le lecteur. On le voit, en dehors de toute théorisation, la démarche psychanalytique nous aide à comprendre le sens caché du texte; comme le psychanalyste avec son patient, elle fait parler le texte, peut-être à l'insu de son auteur; et c'est le plus intéressant.

## Fidéistes et hypercritiques

Cela nous permet de dénoncer une faiblesse des définitions les plus restrictives du mythe. Pour une partie des mythologues de l'Antiquité (P. Veyne, M. Detienne, C. Calame, parfois J.-P. Vernant), le mythe n'est pas une essence, un invariant, un élément transhistorique. Le mythe est d'abord un récit où une société se donne à voir aux autres et à elle-même, où elle exprime ses vérités essentielles. Mais par exemple, lorsque J.-P. Vernant nous dit que la philosophie apparaît comme une tentative pour formuler, en la démythifiant, une vérité que le mythe présente à sa façon<sup>11</sup>, implicitement il dévalorise le mythe, en le réduisant à une ébauche qui préfigure la philosophie. On pourrait en dire autant de Freud et de sa *Traumdeutung*, lorsqu'il réduit le rêve à être une activité réparatrice des fatigues diurnes, pour la psyché. On verra que Jung a une idée autrement plus haute de l'activité onirique.

Pour une part, ce courant hypercritique a raison: le mythe est, au moins en partie, élaboré par l'imaginaire de la société qui le produit. Le mythe est alors moins le véhicule de représentations établies en dehors de lui qu'un producteur fécond de représentations. En ceci, le mythe est une auberge espagnole: il se trouve à la confluence, il se laisse habiter. On ne connaît une maison que quand elle est meublée. Certes, mais on peut retourner l'argument: sans maison, il n'y a pas de meubles. Maison et meubles sont donc liés. C'est la même chose pour le mythe: il est trop sommaire de ramener le contenant au contenu, et de faire du mythe le produit d'une époque. Il est trop simple aussi de vouloir l'expliquer en fonction des paradigmes scientifiques dominants, positivistes et hypercritiques.

<sup>11</sup> *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: La découverte, 2004, p. 213.



En faisant passer le mythe de la sphère du *dit* à celle du *savoir*, les rationalistes (je pense aux mythologues du XIXème et à certains du XXème...) sont tombés dans un piège: *ils en ont parlé...*(comme on disait à propos de l'affaire Dreyfus et des querelles qu'elle suscitait dans les réunions familiales dominicales). Or pour la psychanalyse, ne pas parler tue, mais trop parler tue aussi. Le «*Ils en ont parlé*» s'oppose de façon trop dogmatique au «*Ça parle*» lacanien.

Inversement, il est une aporie inverse, émanant du discours «fidéiste», du discours «de foi» qui part sur des présupposés essentialistes et spiritualistes. Par exemple, il faut être très prudent vis-à-vis de certaines définitions trop essentialistes d'Eliade: pour lui, le mythe raconte un évènement qui a eu lieu dans *l'illud tempus*, le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. De ce fait, Eliade a souvent trop tendance à présenter toute variation du mythe comme sacrilège, le sacré étant assimilé à l'intimidante répétition du Même. On verra que cette perspective reflète exactement la pensée platonicienne (ou au moins une partie de celle-ci); mais, globalement, la pensée de l'Antiquité excède la pensée de Platon, qui reste un regard particulier, et donc partiel, voire partial, même s'il est génial.

L'histoire mythique nous fait assister à l'émergence d'un monde. Mais c'est là où il faut prendre ses distances avec Platon (et avec Eliade). Ce monde n'a pas une réalité en soi, il n'est pas à un moment inscrit dans l'histoire, au commencement historique. Il nous parle d'un *commencement en soi*, archétypal (en relevant que la plus mauvaise définition de l'archétype, c'est la définition étymologique: «image donnée à l'origine»: interpréter comme cela l'archétype, c'est méconnaître son pouvoir formateur et évolutif. L'archétype est hors du temps. Quant au mythe, il est fait de langage. Donc, il est déjà second. Il est déjà un discours, il se perd dans la multiplicité et l'éclatement, loin du Verbe originel.

D'ailleurs, l'origine n'existe pas, ou du moins, elle n'existe pas de façon historique: on sait que la question «Qu'y avait-il avant le *Big Bang*?» est absurde pour les scientifiques. On peut seulement dire qu'après le *Big Bang*, nous sommes dans un ordre du temps mesurable qui passe par la durée, et aussi par l'épuisement, la tendance vers un déclin et vers la dérive des constellations. Mais ce n'est qu'une bulle dans un ensemble plus vaste de non-temps. L'Antiquité l'avait bien compris, et c'est pour cela que le mythe ne nous renvoie pas à un commencement au sens temporel. Car il n'y a pas de commencement absolu, il n'y a que la *mémoire du commencement*. Le mythe est donc l'une des formes que revêt cette mémoire, comme expérience nostalgique de la Perte: d'où le mythe du Paradis perdu; et celui des continents séparés de la Pangée originelle. Le savoir, comme *épistémé*, c'est la mémoire de cette mémoire, de la carte (mouvante dans l'espace et le temps) de cette dérive des continents.

Parler de commencements, c'est donc seulement parler

- de commencements partiels, sans cesse recommencés (ce que Deleuze appellera la répétition)
- et aussi, de la mémoire du commencement.

## L'apport de C.-G. Jung

Abordons maintenant l'apport de C.-G. Jung. Je vous ai dit que ses travaux ont été, avec ceux de G. Durand et d'E. Morin, à l'origine de l'essentiel de ma réflexion personnelle. Je vais m'en justifier. Beaucoup d'arguments tendent à privilégier une lecture psychanalytique jungienne, qui se révèle plus féconde dans ses applications herméneutiques qu'une psychanalyse freudienne ou lacanienne. Il y a de bonnes raisons



à cela. Vous savez que, alors que, pour Freud, l'inconscient apparaît plutôt comme un émettement, pour Jung, il se présente comme formé de différents noyaux cohérents, dont chacun tend d'ailleurs à se poser spontanément en personnalité autonome. Votre grand Pessoa s'en souviendra, avec ses hétéronymes. Le travail de l'analyse doit donc être, comme dans un processus initiatique, de regrouper ce qui est épars et qui, épars, fonctionne en névrose. L'analyse jungienne repose donc sur une pénétration progressive par l'homme des cercles qui le mènent vers le centre de son être intérieur, en commençant par la *persona* (le personnage social, celui qu'on donne à voir aux autres, le masque de comédie, en latin), puis en continuant par la découverte de l'*ombre* (comme prolongement de la *persona* qui plonge déjà dans l'inconscient) et en arrivant enfin au *moi*, en passant du paraître à l'être. Ce qui caractérise le moi, c'est qu'il est un espace relationnel, dans lequel les différents noyaux sont reliés. Ils sont reliés entre eux, mais – divine surprise – ils sont aussi reliés à un inconscient collectif. A mesure qu'il s'élabore, dans le travail d'individuation (*Selbstwerdung*), le Moi, comme espace du sujet, tend à devenir le Soi, c'est-à-dire un niveau de conscience élargie sur lequel débouche le Moi. On serait tenté d'évoquer le symbolisme de saint Christophe, *Christophorus*, le «porteur du Christ»: le Moi est au Soi ce que Christophe est au *Puer Aeternus* qu'il porte. On pourrait aussi rappeler l'*introrsum ascendere* des mystiques médiévaux: la voie spirituelle passe d'abord par l'intérieur, avant de s'élever. Enfin, on pourrait risquer une comparaison avec la métaphysique hindoue, *mutatis mutandis* évidemment: le soi humain, quand il dépasse le mental diviseur, devient Atman en s'approfondissant, et se découvre identique au Soi cosmique, Brahman, d'où la fameuse formule «Tu es Cela». C'est là, bien sûr, un point d'achoppement, et le début des hurlements accusateurs à l'encontre de Jung, qui serait passé d'une approche scientifique à une approche religieuse et spirituelle. Car il est clair que, pour Jung, le processus d'individuation fait monter au premier plan de la personnalité un ordre supérieur à celui de l'ego, et selon toute apparence destiné à lui survivre. Mais Jung, en homme de science, a refusé de se prononcer sur cette éventuelle survie. Il a parlé d'*inconscient collectif*, d'*archétypes*, mais il n'a jamais identifié ces concepts aux Idées platoniciennes. Il s'est toujours déclaré phénoménologue, et attaché à une étude des stricts phénomènes, sans jamais les relier à des noumènes.

Mais c'est cette accusation même de spiritualité qui traduit, maladroitement, et sous forme de charge, ce qui est en fait l'originalité et un des points forts de l'analyse jungienne, en mettant en évidence son aptitude particulière à intégrer le sacré comme une des composantes essentielles de l'imaginaire humain. C'est en ceci que la fonction religieuse a de l'importance pour Jung; non pour mettre en avant un dogme particulier ; mais parce que l'attitude religieuse (dont on se souvient qu'elle nous renvoie à l'étymologie latine de *religere*, «relier»: le religieux, c'est d'abord ce qui relie, comme l'individuation jungienne) est vitale pour Jung. L'*homo sapiens* est, fondamentalement, *homo religiosus*; son univers imaginaire est fait de symboles, et non de signes; nos images symboliques nous renvoient à un inconscient collectif, à des archétypes qui leur donnent sens. Pour nous comprendre nous-mêmes, il faut apprendre à lire ces symboles, ce langage qui nous en apprend autant sur nous que sur le monde. C'est dans ce sens que Jung écrit: «Nul n'est réellement guéri qui n'a pas recouvré son attitude religieuse». Kierkegaard le disait sous une forme plus provocante: «Tout homme qui ne vit pas poétiquement ou religieusement est un sot».

Je pense que vous commencez à comprendre pourquoi la pensée jungienne est une bonne herméneutique de la pensée mythique. C'est qu'elle fonctionne comme le mythe. La pensée mythique elle aussi nous donne à voir les processus d'individuation de héros qui se construisent à mesure qu'ils construisent le monde. Les mythes sont également anagogiques, c'est-à-dire qu'ils mettent en place une imagination dynamique,



constituante. Ils nous invitent à les lire comme s'ils étaient écrits pour nous, à voir dans le héros un reflet agrandi de nous-mêmes, qui nous permet de mieux comprendre notre moi obscur. D'où les «voies royales» jungiennes: la connaissance de soi, l'analyse, repose sur une connaissance des formes les plus sublimées de l'inconscient collectif: l'art, bien sûr, cette «monnaie de l'absolu» dont parlait Malraux; pour Jung, l'artiste est par excellence un «homme collectif», qui va au-delà de l'homme personnel et qui, en parlant de lui, parle de tous les hommes, et à tous les hommes. Mais aussi, les rêves, qui sont pour Jung la voie royale menant à l'inconscient, dans la mesure où le rêve exerce une action de complémentarité par rapport aux attitudes conscientes. De façon générale, toutes ces approches ont en commun de nous faire entrer dans le sacré du monde, c'est-à-dire dans le lien vital qui unit toutes les manifestations. En ceci, la culture aide l'analyse; et l'analyse permet de relire la culture, et en particulier les mythes. Et réduire les états mystiques à des accidents de la sexualité – ce que Freud tend à faire systématiquement – c'est, pour Jung, aussi réducteur que de «classer la cathédrale de Cologne sous la rubrique «minéralogie» sous prétexte qu'elle est construite en pierres<sup>12</sup>.»

Dans ce domaine, Jung fait figure de père fondateur. Mais il ne pouvait explorer systématiquement toutes les pistes qu'il ouvrait. Il revenait à ses épigones de systématiser, et de fortifier les berges du fleuve, en particulier dans le domaine de la science des mythes, celle que G. Durand va appeler la mythanalyse.

## L'apport de G. Durand

Car, dans la suite de Jung et de Bachelard, G. Durand va franchir une étape majeure, en nous proposant une typologie, une mise en évidence des processus d'organisation qui permettent de classer les d'images en trois grandes constellations. Je serai rapide, car le Pr. Godinho, en spécialiste de l'imaginaire, vous en a parlé avec talent. Je voudrais surtout insister sur un point. Durand part d'une bipartition régime diurne - régime nocturne, et repère, à l'intérieur du régime nocturne, une nouvelle bipartition entre nocturne synthétique et nocturne mystique. Il me semble que cette structure est un peu ambiguë: on se demande si elle relève d'une logique binaire (deux régimes de l'imaginaire, diurne et nocturne) ou ternaire (trois schèmes archétypaux: distinguer, relier, confondre). Il serait sans doute intéressant de conserver la typologie, mais d'en modifier la présentation, que nous orienterions vers la définition d'un système: entre les figures du Père et de la Mère, la figure du Fils (ou de la Fille) apparaît comme une émergence, qui relie les deux mondes diurne et nocturne, et leur donne sens tout en les dépassant [cf. tableau]. La démarche héroïque du Fils-voyageur et fondateur (qui tient une place importante dans le corpus mythologique) apparaît alors comme l'acte d'un passeur et d'un médiateur, qui construit le monde en se construisant, dans une progression à la fois anagogique et initiatique, qui me semble bien proche du processus jungien d'individuation.

Ainsi, le récit mythique est vivant, car il dit l'histoire du héros, et en même temps il la transmet, non comme un modèle, mais comme un germe à développer en soi. Le mythe va vers son lecteur, mais le lecteur devra aller vers le mythe pour que la charge mythique soit efficace. On le voit, la définition de la charge dynamique et créatrice des symboles, chez Durand, est tout aussi forte, innovante et originale que sa typologie. Pour lui, l'imaginaire est un système, un dynamisme organisateur des images qui leur confère une profondeur en les reliant entre elles. Participant de cette définition de l'imaginaire, dont il est une représentation organisée, le mythe est donc une forme symbolique mobile, malléable, mais en même temps «immortelle», qui renait de ses

<sup>12</sup> *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Genève: Georg, 1953, p. 243.



cendres même quand il semble avoir été perdu. Cette plasticité lui permet d'amortir les différences, de les transformer, et même de s'en nourrir. Loin d'être une construction univoque, éternisée, craintivement conservée, le mythe constitue une matrice archétypale à partir de laquelle l'imagination recrée, régénère, construit de nouvelles histoires. L'atlas mythique est en perpétuelle transformation. Le mythe est à la fois une mémoire et une respiration, les deux étant liées et indispensables à la vie.

14

Il faut donc prendre en compte un autre paramètre, qui découle de ce que nous venons de dire. Les mythes bougent, s'éparpillent en une multiplicité de variantes, susceptibles d'être reprises, modifiées. M. Eliade nous parlait de «survivance et camouflage des mythes» dans le monde contemporain<sup>13</sup>. La vision de G. Durand est plus positive, et fait la part belle aux mythes, y compris dans nos sociétés. Là aussi, Durand a beaucoup à nous dire. Il repère, en diachronie, et à un moment donné, trois tropismes, qui débouchent sur trois familles de mythes: des *mythes finissants*, qui sont ceux des générations précédentes, devenus obsolètes ou obsolescents; des *mythes dominants*, qui sont ceux qui s'imposent dans la société; enfin, des *mythes naissants*, qui seront ceux de la société de demain. Ce sont les plus difficiles à repérer, car ils sont encore à peine émergents. Tous ces mythes sont à la fois dans le monde, et au-delà du monde. Ils incarnent notre temps, mais ils sont au-delà de notre temps. Jung nous a aidés à le comprendre. Comme le dit Salloustios, parlant des mythes, «Ces événements n'eurent lieu à aucun moment, mais existent toujours» (*De Deis et Mundo*, IV, 9); ils s'inscrivent à la fois dans une actualité et dans une pérennité qui dépasse l'instant historique. C'est pour cela que les figures mythiques sont toujours les mêmes, et sont celles qui étaient déjà dans la mythologie grecque. Par exemple, on donnerait une bonne description de l'évolution de notre Europe depuis le XIXème siècle en disant qu'elle a été successivement sous l'influence de Prométhée (l'Europe industrielle, coloniale et prédatrice), puis d'Hermès (la révolution des transports, puis des télécommunications et de la «toile» informatique). Que seront les mythes de demain? Peut-être sous le signe de Dionysos et de la fête, si l'on en croit le sociologue M. Maffesoli... Toute cette organisation constitue ce que G. Durand appelle un *bassin sémantique*, qui se structure un peu à la manière d'un fleuve, par naissance d'une source, ruissellements, confluences, et finalement perte dans un delta. Dans cette perspective, l'étude anthropologique des mythes relèvera de ce que G. Durand nomme la *mythanalyse*, et l'étude plus particulière des mythes dans leur expression littéraire constituera un domaine spécifique: la *mythocritique*.

Il en ressort qu'un mythe se décline donc bien au pluriel, s'orientant vers des polarités et des tropismes qui actualisent chacun une partie du message herméneutique virtuel qui lui est immanent : *unitas multiplex*. Nous sommes dans la complexité, dans la notion de système. Au terme de ces différents parcours, le mythe apparaît bien comme une forme autoplastique et créative, cette créativité reposant paradoxalement sur une certaine démythisation, c'est à dire sur une altération de sa transmission littérale, sur un affaiblissement des attitudes d'adhésion, qui, dans la libilité labyrinthique du récit, laissent place à une liberté et une subjectivité qui se réapproprient la forme et le sens, la syntaxe et la sémantique du mythe: d'où, en même temps, une remythisation par chaque époque des mythes qu'elle fait siens.

Dans ce contexte, en quelques dizaines d'années, la mythocritique a forgé des concepts opératoires, dynamisé l'analyse des textes, rajeuni l'approche des mythes littéraires : sur ce plan, G. Durand est vraiment un fondateur.

<sup>13</sup> ELIADE, M. - «Survivance et camouflage des mythes». *Diogène*. vol. 41 (1963), p. 3-27.



## L'apport de la systémique

On remarquera que le schéma que je propose est précisément ce que l'on nomme un système: le dépassement de deux polarités par une troisième instance, qui n'en est pas la simple somme, mais assume des caractéristiques nouvelle: ce que l'on appelle une émergence. Nous tenons là la définition de la complexité, et nous allons voir que cette complexité caractérise les récits mythologiques, à tel point que l'on a pu créer un nouveau paradigme explicatif: la notion de *système mythologique*. Mes amis de l'école de Lille ont particulièrement réfléchi là-dessus. Pour eux, on me comprend chaque épisode que si l'on le replace dans un contexte signifiant, dans un réseau qui lui donne sens. Ainsi, dans un contexte holiste, les récits s'éclairent les uns les autres, un peu à la manière dont, dans la mythologie hindoue, chaque perle du collier d'Indra reflétait l'ensemble du collier. La partie est dans le tout, mais le tout est dans la partie. Cela détermine une sorte de fraternité de ces familles terribles de marâtres, de fils incestueux, de parricides ou de matricides. On ne comprend l'un d'eux que par rapport aux autres. Mieux: la diaspora de toutes ces grandes familles visitées par la tragédie (les Atrides, les Labdacides, etc) part d'une origine unique: la guerre de Troie et les *nostoi*, les Retours. C'est donc bien tout un réseau, une toile, un web, qu'il est nécessaire de repérer pour replacer chaque épisode de cette vaste tragédie dans son contexte relationnel. Comme le disait le peintre G. Braque, dans une belle intuition créatrice, «Je ne crois pas aux choses, mais aux relations entre les choses».

J. Boulogne nous propose une exploration systémique du mythe de Médée particulièrement probante<sup>14</sup>. Elle met en évidence la façon dont chaque mythe naît de l'accumulation de mythologèmes, c'est-à-dire d'unités de significations minimales communes à plusieurs mythes. Par exemple, autour du personnage de Médée comme figure de cristallisation, J. Boulogne montre comment Médée est au centre d'un écheveau de familles, complexe mais cohérent, puisqu'il permet de dégager la différence spécifique de Médée: parmi toutes les infanticides, c'est la seule à obéir à un principe majeur, qui affirme l'égalité des sexes. On arrive alors, à travers le foisonnement des versions littéraires du mythe, à repérer la spécificité de la figure de Médée: différente des amoureuses résignées et délaissées, comme Ariane et la plupart des *Héroïdes* d'Ovide, mais différente aussi, à l'inverse, des Amazones castratrices et des Danaïdes réfractaires au mariage. Médée, elle, dans sa trajectoire bien spécifique, recherche une relation d'égalité avec l'autre sexe, ce qui, dans une société fondamentalement patriarcale, ne peut que lui attirer de sérieux ennuis, et la conduire au scandale et à la tragédie. L'analyse systémique apparaît bien alors comme une exploration du mythe au-delà des «genres» traditionnels, forcément limités pour en rendre compte: ici, la systémique est bien un outil exploratoire plus performant.

## L'apport de M. Eliade et de J. Hillman

C'est le moment de dire un mot des travaux de deux mythologues, Mircea Eliade et James Hillman. Le rapprochement entre M. Eliade<sup>15</sup> et J. Hillman n'a rien d'arbitraire ni de fortuit. Ils se sont connus, à de multiples reprises, à la *Tagung d'Eranos*, à partir de 1966, ils ont participé à ces célèbres sessions pluridisciplinaires de dix jours, à Moscou, sur le Lac Majeur, qui furent d'abord initiées, à partir des années 30, autour de la personnalité de C.-G. Jung. Au-delà de ces rencontres, qui auraient pu rester fortuites

<sup>14</sup> «Pour une approche systémique de la mythologie grecque. Le cas de Médée». In BOULOGNE, J. *Les systèmes mythologiques*. Lille: Presses du Septentrion, 1997, p. 210.

<sup>15</sup> Pour une présentation des travaux de M. Eliade dans le contexte des études sur l'imaginaire, cf. THOMAS, J. - «Mircea Eliade», in THOMAS, J. (dir) - *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris: Ellipses, 1998, p.121-127.



ou superficielles, les deux hommes sont liés par toute une vision du monde. Pour risquer le paradoxe, on pourrait dire qu'Eliade est un anthropologue dont l'œuvre est indissociable de la psychologie, tandis qu'Hillman est un psychologue et un psychanalyste dont toute l'œuvre est tournée vers l'anthropologie, et dépendante d'elle. Ils ont tous deux en commun à la fois une profonde passion pour la culture classique (tous deux sont des érudits, et de fins connaisseurs de la mythologie gréco-romaine), mais aussi la conviction que les disciplines liées à l'Antiquité ne sont intéressantes que dans l'éclairage qu'elles nous apportent sur nous-mêmes. Pour eux, l'actualité de l'antiquité est une évidence.

Leur choix du corpus mythologique gréco-romain s'explique alors. On pense que les mythes grecs ont sans doute, à époque archaïque, été créés, dans un premier temps, pour rendre compte de rituels bien précis. Mais, avec le temps, les rites ont disparu, sont tombés dans l'obscurité et l'oubli, alors que les mythes ont survécu. Privés de leur système de référence, ils ont pu acquérir alors, dans l'imaginaire des grecs, une souplesse, une ductilité, qui les a ouverts à d'autres modes interprétatifs. C'est aussi cela, le miracle grec: comme on l'a dit, les mythes bougent, s'éparpillent en une multiplicité de variantes, susceptibles d'être reprises, modifiées. Ce sont des palimpsestes. En ceci, ils s'opposent au corpus *ne varietur* des religions, qui proposent – imposent – une version canonique du récit hagiographique. La mythologie grecque se développe à la fois dans un contexte de complexité et de liberté.

Cela permettait aux lecteurs, aux auditeurs des mythes toute une richesse d'interprétation. Ils étaient actifs, dans un nécessaire travail de recomposition d'une matière qui ne leur était pas imposée. Ils avaient une marge de manœuvre. En ceci, le mythe relève bien d'une pensée complexe, au sens où celle-ci est auto-organisationnelle<sup>16</sup>: à la fois spécifiée de l'extérieur et de l'intérieur; le mythe est donné comme un canevas, mais chacun de ses lecteurs le lit comme s'il n'était écrit que pour lui. Il y a plus: le mythe devient une sorte de support anagogique, de levain, à partir duquel le lecteur va construire son propre espace intérieur, avec sa coloration inimitable, liée à une histoire et à une sensibilité particulière. En ceci, les mythes sont à tous, mais il n'y a pas deux interprétations du mythe qui soient semblables: le mythe est bien, par excellence, *unitas multiplex*, unité tissée dans la diversité.

Cette richesse potentielle du mythe, comme matrice, structure formatrice, Eliade et Hillman l'ont bien comprise, et leur œuvre en est l'expression. Dans cette perspective, tous deux repèrent, dans le mythe, un refus de la croyance, qui le distingue de la religion: il n'est pas nécessaire de croire au mythe, dans un acte de foi, car le mythe est; sa réalité psychologique s'impose à nous. Comme le souligne Hillman, non sans malice, de ce fait,

«les mythes doivent être lus avec humour, et non avec foi. Les Dieux ne réclament pas que je croie en eux pour pouvoir exister, de même que je n'ai pas besoin de la foi pour expérimenter leur existence. Il me suffit de savoir que je suis mortel, pour sentir la portée de leur ombre ...»<sup>17</sup>.

On comprend alors que les deux moteurs de la compréhension du mythe par son lecteur, tels que l'analysent Eliade et Hillman, soient la lucidité et le souci de la construction de soi.

<sup>16</sup> Cf. THOMAS, J. - «L'imaginaire et les autres concepts exploratoires (systémique, complexité)», in THOMAS, J. (dir.) - *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris: Ellipses, 1998, p. 161-164.

<sup>17</sup> HILLMAN, J. - *Le Polythéisme de l'âme*. Paris: Mercure de France-Le Mail, 1982, p. 47-48.



La lucidité, d'abord. Car ce qu'il faut, c'est bien *apprendre à lire*, éduquer son regard: loin de nous livrer à un acte de foi, il convient au contraire de faire table rase de tout ce qui peut nous influencer, sous forme d'idées reçues, de préjugés, dans notre réception du récit mythologique. Il faut en quelque sorte polir le miroir de la psyché, terni par toutes les influences qui nous entourent. Alors, le mythe entre dans notre imaginaire pour opérer son deuxième travail, alchimique, celui-ci: une sorte de rencontre entre notre horizon d'attente personnel et le message véhiculé par les images symboliques. Il en naîtra une émergence: la psyché du lecteur se modifie à la «fréquentation» du mythe, pour devenir différente de ce qu'elle était. Dès le début de son voyage, Enée était confronté à des signes qui lui annonçaient son destin. Mais il ne les voyait pas, ou plutôt, il les voyait mais il ne les comprenait pas, au sens étymologique: il ne les faisait pas siens, il ne voyait pas qu'ils étaient là pour lui.

En ceci, Eliade et Hillman, ces humanistes amoureux de la culture antique, font un travail véritablement socratique. Comme Socrate, ils privilégient d'abord l'élucidation. Ils convoquent la rigueur scientifique, pour trier, sélectionner, créer un sol solide et propice à la construction à venir. La taxinomie opérée par Eliade dans son *Traité d'Histoire des Religions*<sup>18</sup> est, dans cette perspective, un modèle. Comme Socrate, ils pratiquent le doute méthodique, destiné à donner à leur lecteur la conscience de ses insuffisances, de la fragilité de ses croyances. Ce n'est que lorsque son interlocuteur sait qu'il ne sait plus rien que Socrate passe à une autre phase de son enseignement. Comme lui, Eliade et Hillman ont alors recours à une approche qui délaissé le parcours strictement rationnel, nécessaire dans la première partie du travail, mais désormais insuffisant. Socrate disait qu'il s'en remettait alors à son *daïmôn*, ce que nous traduirions volontiers par: son intuition. En bons psychologues jungiens, Eliade et Hillman n'oublient pas, à ce stade, la complexité d'une approche qui va se fonder sur des critères non aristotéliciens, cette fois : analogie, et non pas exclusion; principe du tiers inclus, et non pas du tiers exclus. Ils sont les seuls à permettre une construction harmonieuse de l'espace intérieur de la psyché, sous forme d'une émergence, d'une dialogique qui va au-delà des instances initiales, sans les éliminer ni les dissoudre: *unitas multiplex*.

Cela explique qu'Eliade, comme Hillman, aient eu un intérêt tout particulier pour le polythéisme. Car le polythéisme a une sorte d'empathie, d'harmonie imitative avec le processus d'individuation psychologique qu'il initie. Comme nous l'avons dit, il ne s'agit pas d'imposer un dogme, dans un processus dualiste, de supérieur à inférieur. Nous parlons de psychologie; et dès lors, toute mutilation, toute contrainte se traduit en termes de traumatisme. Tout doit se construire en souplesse, dans une efflorescence fondée sur le respect du vivant. Dès lors, Hillman, comme Eliade, affirment la prééminence du polythéisme, de ce qu'Hillman appelle le *Polythéisme de l'Ame*. En multipliant des niveaux de description, en traduisant la multiplicité des énergies par la diversité même des dieux, le mythe parvient mieux que les récits monothéistes à rendre compte de la complexité du vivant, et à rendre cette complexité opérative au cœur de la psyché.

Car la vision polythéiste ne se perd pas dans la parcellisation. Elle est capable d'exprimer la vision de l'unité. Mais, comme le dit Hillman,

«Pour la conscience polythéiste, en effet, l'un n'apparaît pas comme tel, mais il est contenu comme un parmi le multiple et à l'intérieur de chaque apparition du multiple»<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Paris: Payot, 1<sup>ère</sup> éd. 1964.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 51.



C'est précisément ce que, dans les théories de la complexité, on désigne comme une structure holiste: chaque élément du système contient en même temps la totalité du système. Donc, le multiple contient l'unité sans perdre pour autant les possibilités du multiple<sup>20</sup>.

On conçoit aussi qu'Eliade ait un autre point commun avec Hillman: tous deux ont porté une attention particulière aux mythes de type initiatique. Pour eux, on laura compris, il ne s'agit pas d'adhésion à quelque forme de mystique ou de religion. Simplement, les structures de type initiatique sont celles qui rendent le mieux compte, métaphoriquement parlant, du processus psychologique d'individuation et de construction de soi. On est donc tout naturellement conduit à accorder une place de premier plan à ce type de récits, parce qu'ils sont plus efficaces, plus performants. Ils fonctionnent par une sorte d'harmonie imitative, à vocation anagogique. Hillman nous montre comment la figure du *puer aeternus*<sup>21</sup>, celle d'*Oedipe*<sup>22</sup>, sont des schémas récurrents, à la fois modèles et idéaux, qui aident l'individu à se construire. J'ai moi-même essayé de donner à voir la façon dont la figure d'Enée était à la fois un modèle collectif pour les Romains, et un idéal humain pour chaque Romain en particulier: le génie de Virgile réside bien surtout dans son aptitude à assumer à la fois l'univers régressif, éclaté, disparate, des images obsédantes, et le monde orienté, tendu, ascétique de la progression héroïque. Là est la vie, dans le respect du clair-obscur, dans la conjonction de la lumière et des ténèbres<sup>23</sup>

## L'apport d'E. Morin

Quant aux travaux d'E. Morin, ils permettent, à mon sens, de comprendre plus particulièrement un aspect de la pensée mythique. Pour Morin, tout part d'un stade primordial où *mythos* et *logos* ne sont pas encore séparés: ils sont dans ce qu'il appelle une *unidualité*. Il n'y a pas deux sources distinctes, mais un circuit unique où le mythe nourrit, mais brouille la pensée (Dionysos), et où en même temps la logique contrôle, mais atrophie la pensée (Apollon)<sup>24</sup>. D'où pour Morin la nécessité du dialogue conscient des deux pensées, tendant à leur convivialité civilisée, peut-être même à la transformation de l'un par l'autre: «La pensée rationnelle a besoin de son double»<sup>25</sup>. Le mythe ne relève donc pas d'une pensée archaïque, mais d'autre chose à définir avec soin: une archéo-pensée toujours vivante, dit Morin.

Morin insiste plus particulièrement sur la dialectique entre deux instances: l'ordre et le désordre. Depuis les travaux de R. Caillois<sup>26</sup>, et plus récemment avec ceux de M. Maffesoli<sup>27</sup>, on connaît le rôle de la fête dans la régénération de la cité classique: dans un système fondamentalement ordonné et sous le signe de la Loi, mais susceptible de se scléroser et de tomber dans une répétition stérile, elle introduit une subversion nécessaire, un espace de liberté, vivifiant mais potentiellement mortifère s'il se prolonge

<sup>20</sup> Ce qui est une belle définition du multiculturalisme...

<sup>21</sup> HILLMAN, J. - «Senex and puer: an aspect of the historical and psychological present», in *Polarität des Lebens, Eranos Jahrbuch* 1967, Zürich: Rhein Verlag, 1968, p. 301-360.

<sup>22</sup> HILLMAN, J. - «Oedipus Revisited», in *Wegkreuzungen, Eranos Jahrbuch* 1987, Frankfurt, Insel Verlag, 1989, p. 261-308.

<sup>23</sup> THOMAS, J. - *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide*. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

<sup>24</sup> En fait Apollon et Dionysos sont eux-mêmes plus complexes: cf. DETIENNE - *Apollon le couteau à la main*. Paris: Gallimard, 1998.

<sup>25</sup> MORIN, E. - *La Méthode, III. La Connaissance de la Connaissance*. Paris: Seuil, 1986, p. 175-176.

<sup>26</sup> *Les Jeux et les Hommes*. Paris: Gallimard, 1991.

<sup>27</sup> *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*. Paris: Librairie des Méridiens, 1985.



et conduit la cité à l'anarchie. C'est pour cela que, dans l'Antiquité, la durée des plages festives, comme les Saturnales, est soigneusement régulée.

Avec E. Morin, on comprend mieux un aspect particulier: la nécessité de la dissymétrie dans la construction du vivant. Là encore, la dissymétrie vient rompre un ordre mortifère. La physique quantique et l'étude des structures du chaos nous ont appris qu'il y a un désordre mortifère et entropique, mais aussi un désordre vivifiant et constitutif. Dans son intuition d'artiste, Picasso le disait: «La symétrie, c'est la mort». On retrouve exactement ce processus dynamique dans les récits mythiques, et plus particulièrement dans l'épisode de l'individuation du héros. C'est le rôle de la boîterie initiatique, le *scandalon*, le scandale, le saut de côté qui projette le héros sur les routes de l'épreuve qualifiante. Prenons l'exemple de Jason. Dans le royaume de Iolcos, Pélias avait chassé son frère Aeson du pouvoir, et exilé le petit Jason, le fils d'Aeson. Devenu adolescent, Jason revient à Iolcos, et, en chemin, il aide la déesse Héra à traverser un fleuve. Pour cela, il la porte, et, dans son effort, il perd une sandale. Dans cet état, il arrive à la cour. Or on avait prévenu Pélias de se méfier d'un étranger qui arriverait en boitant. Lorsqu'il voit Jason, il pense que le présage va se réaliser, et pour l'écartier, il envoie Jason à la conquête de la Toison d'Or, certain qu'il n'en reviendra pas. En fait, ce sera l'épreuve qualifiante qui permettra à Jason de devenir un héros. Tout est parti de ce pas de côté, de cette dissymétrie qui a permis le processus dynamique d'individuation de s'accomplir, en sortant Jason de la route banale.

## L'apport de G. Deleuze

Pour conclure notre propos, cet état des lieux des nouvelles perspectives méthodologiques concernant l'étude des mythes sera utilement nuancée et enrichie par le livre du philosophe Gilles Deleuze, *Différence et répétition*<sup>28</sup>. En particulier, Deleuze passe au crible les mythes platoniciens, et établit avec beaucoup d'intelligence les changements de paradigme qui distancient notre regard de celui des hommes de l'Antiquité, tout en respectant les points de convergence et de pérennité.

Deleuze nous montre d'abord en quoi il faut se méfier d'une lecture platonicienne. Pour lui, Platon, relu de nos jours, est à la fois profond et insuffisant. Car pour Platon, l'Origine absolue est une réalité, qui s'incarne dans les Idées. Le monde est donc à l'image exacte de son créateur, il en est le modèle, le reflet. Deleuze souligne que chez Platon, le Modèle ne peut être défini que par une position d'identité, comme essence du Même (*auto kath'auto*), c'est le principe invariable de la *mimesis*<sup>29</sup>.

Cette lecture platonicienne est très pessimiste: elle met en avant l'idée d'une chute dans le simulacre et la différence, avec le temps. A la fin, on ne peut plus dire où est la copie

<sup>28</sup> Paris: P.U.F., 1968.

<sup>29</sup> Platon distingue donc la mémoire iconique (*eikastique, eikôn*), qui cherche une représentation fidèle par rapport au modèle; et la mémoire fantastique (*eidôlon*, le fantôme, le simulacre) qui déréalise et introduit des charges subjectives. La vraie distinction platonicienne n'est donc pas entre l'original et l'image, mais entre deux sortes d'images (*idoles*): les copies exactes (*icônes*), et les copies inexactes constituées par les *simulacra*, les phantasmes, les illusions. C'est pour cela que les poètes sont chassés de la cité platonicienne: ils sont producteurs de simulacres, donc de mensonges et d'erreurs par rapport au Modèle naturel archétypal. La notion de modèle n'intervient pas pour s'opposer au monde des images dans son ensemble, mais pour sélectionner les bonnes images, les icônes, celles qui ressemblent de l'intérieur, et pour éliminer les mauvaises images, les simulacres. Tout le platonisme est construit sur cette volonté de chasser les simulacres, identifiés au sophiste lui-même, ce diable, toujours déguisé, ce diviseur (le mot «diable» vient de *diabolé*, la séparation, à l'étymologie révélatrice). L'image-simulacre est donc menteuse car elle est surchargée, saturée par des images passées, ou issues de notre subjectivité, qu'on charge de valeurs nouvelles (sublimation).



et le modèle. Telle est la fin du *Sophiste*: la possibilité du triomphe des simulacres. C'est le crépuscule des icônes. On n'en est plus à l'effort initial platonicien pour opposer Cosmos et Chaos; c'est même tout le contraire: l'identité immanente du chaos avec le cosmos. La ressemblance fait place à la répétition. Et la répétition a tué le monde<sup>30</sup>.

C'est à ce stade que, après nous avoir montré les limites de la pensée platonicienne sur les mythes, Deleuze nous en signale aussi l'actualité, et nous fait alors comprendre que Platon lui-même est un des promoteurs de la pensée complexe, à travers la notion d'*apprentissage*.

En quelque sorte, la pensée mythique est plus riche que Platon ne nous le disait, et pourtant, paradoxalement, c'est Platon lui-même qui nous donne à voir la richesse de cette pensée, à travers la figure de l'*Apprentissage*, où il a une position très originale, et assez contradictoire avec ses théories du Modèle. Pour les Anciens, l'apprentissage comme mouvement préparatoire doit s'effacer devant le résultat. Pour Platon, génial et moderne en cela, le processus de l'*apprentissage* est *intéressant en lui-même*, dans ses questions et ses problèmes (uniques pour chacun), indépendamment de la solution, l'*Idée*. La pensée se fonde sur l'apprendre. L'*indéterminé* n'est plus une simple imperfection de la connaissance, un manque; c'est une structure objective agissant dans la perception à titre d'*horizon*.

Il revient donc à Platon d'avoir été à la fois le pilier d'une théorie conservatrice (les *Idées*) qui a partiellement engagé la pensée occidentale dans une aporie (par le décalage qui n'a cessé de s'accroître avec les avancées de la science), mais aussi celui qui a eu l'intuition géniale de l'*apprentissage*, c'est à dire de ce que tout est dans la relation, en particulier dans les processus de complémentarité des contraires (ici, le désordre et l'ordre, dépassés dans l'organisation créatrice). C'est ce que Joyce appelle le *chaosmos*, et Morin la *dialogique*. Or, nous l'avons dit, nous tenons à travers ces protocoles

<sup>30</sup> Mais Deleuze montre que cette répétition, qui, pour Platon, est le diable, va être réhabilitée par la culture européenne, sous une toute autre forme. Car la réflexion philosophique et artistique ultérieure va changer de paradigme et de perspective. Avec Spinoza, puis avec Nietzsche, le jeu de la différence et de la répétition a remplacé le jeu platonicien du Même et de la représentation (*mimesis*). C'est par là même la réhabilitation de l'artiste, comme auteur de l'*Apprentissage*, et c'est en même temps la réhabilitation du Désir, dans sa positivité absolue, comme volonté de puissance (tel qu'il est affirmé chez Spinoza et chez Nietzsche). Quel est le jeu humain qui se rapproche le plus du jeu divin? C'est l'*art*, tel que le conçoivent Rimbaud, Mallarmé, Pessoa : différents lancers qui inventent leurs propres règles, et composent le coup unique aux multiples formes, et au retour éternel. L'*art* nous conduit des mornes répétitions de l'*habitude* aux répétitions profondes de la mémoire. C'est bien ce qu'exprime Warhol avec le *pop-art*. On n'est plus dans l'*uniformité*. On distingue alors le langage des sciences, dominé par le principe d'*égalité*, et où chaque terme peut être remplacé par un autre, et le langage lyrique dont chaque terme, irremplaçable, ne peut être que répété, mais vit de cette répétition qui n'est pas reproduction. Ainsi, la musique est toujours rejouée, mais jamais deux fois de façon identique: répéter, c'est faire revivre. L'*art* fait alors la promotion du simulacre. Même la répétition la plus mécanique, la plus quotidienne, trouve sa place dans l'*œuvre d'art*, étant toujours *déplacée* par rapport à d'autres répétitions, et à condition qu'on sache en extraire une différence. Car il n'y a pas d'autre problème esthétique que celui de l'*insertion* de l'*art* dans la vie quotidienne, pour lui arracher les petites différences qui émergent de la répétition. En même temps, il n'y a plus de référence, d'*illud tempus*. On est dans la réécriture, mais une réécriture où les associations se font en rhizomes et non en racines, en *synchronicité* et non en hiérarchie. On perd le référent «d'autorité» comme constitutif du sens; mais cela ne tue pas le sens, les associations sont autres, simplement. C'est ce qui permet au critique M. Blanchot de dire: «Ecrire, c'est toujours réécrire, et réécrire ne renvoie à aucune écriture préalable, pas plus qu'à une antériorité de parole ou de présence ou de signification.»



d'apprentissage et de relation ce qui est le centre même du processus d'individuation du héros mythologique, mais aussi un des fondements des théories contemporaines de la complexité et des systèmes: belle intuition, chez Platon, que de nous donner à voir, en germe, le meilleur de la pensée symbolique (y compris les processus d'initiation) et le meilleur de la pensée scientifique: la théorie des systèmes.

21

## Bilan et prospectives

### *Le mythe comme espace relationnel*

Les acquis du livre de Deleuze sont importants pour cela. Ils rejoignent, sous une autre forme, le discours des mythologues et des anthropologues contemporains, et, alors que nous allons vers notre conclusion, ils me permettent de systématiser notre propos. Revenons à la définition du mythe par G. Durand: Pour lui, le mythe, c'est *un système dynamique de symboles qui, sous l'impulsion d'un schème (une séquence suivie et organisée de symboles), tend à se composer en récit*.

J.-J. Wunenburger va dans le même sens: le mythe apparaît comme une *structure symbolique d'images particulièrement apte à susciter et à diriger la création au sens large, et en particulier artistique*.

Ce que l'antiquité a déjà génialement compris (et qui permet de dépasser, ou plutôt de réconcilier «fidéistes» comme Eliade et «hypercritiques» comme P. Veyne), c'est que l'histoire mythique nous fait bien assister à l'émergence d'un monde, mais d'un monde d'énergies et de puissances, pas d'un monde matériel. Comme nous l'avons dit, il n'y a pas de commencement, il n'y a que la *mémoire* du commencement. Le mythe est une des formes que revêt cette mémoire. En ceci, tout mythe est un discours sur ce qui apparaît, ce qui passe du néant à l'être, du chaos au sens. Sur ces bases, le mythe ne décrit pas un événement, mais un avènement. Il constitue aussi un imaginaire transitionnel (au sens de Winnicott), pour toute création, entre le créateur et l'origine : il faut re-devenir contemporain d'une première création (mais pas au sens historique et diachronique). Une création n'est vraiment possible que si elle prend appui sur le récit d'une première création.

Mais sur ce fond d'une matrice fixe, le mythe se révèle avoir un comportement instable, toujours en déséquilibre. Il apparaît comme un composé d'ordre et de désordre, ce que Joyce appelle un *chaosmos*. Il est constamment démultiplié en plusieurs versions orales, écrites. Un mythe se conjugue au pluriel. C'est plus un thème indicateur qu'un texte contraignant. Il varie, il a une dissémination.

C'est la différence entre un mythe et une mythologie. Une mythologie représente l'état actualisé, objectivé, d'une «famille» d'histoires; le mythe désigne la matrice sémantique, le noyau symbolique qui permet d'engendrer des récits. Le mythe est donc bien une u-topie, le moule archétypal qui se laisse remplir par de nombreuses variantes. Il est information virtuelle, *logos spermatikos*, structure universelle à partir de laquelle naissent les formes particulières; grammaire générative qu'il reste à assembler dans une certaine langue, puis à décliner.

En même temps, la vie du mythe passe par sa mort. On se souvient des paroles de l'Eternel dans le *Deutéronome*: «Je tue et je fais vivre». Le paradoxe de la création (et là, nous retrouvons Deleuze), c'est que le mythe ne devient créatif qu'en faisant l'objet d'une *démythologisation*. Tant qu'il est l'objet de foi (religions), il ne libère pas sa charge dynamique, car il est *ne varietur*. L'acte religieux, lui, est conservateur, pas



créateur. Il faut, pour être créatif, sortir de la Loi pour accéder au Jeu, qui est le propre de l'art.

### *La littérarisation du mythe, son «entrée en littérature»*

On entre par là même dans ce que j'appelle le processus de littérarisation du mythe (élargi à toutes les formes de support artistique). Dans l'imaginaire vu par la psychanalyse freudienne, les images mythiques n'ont de sens que par et pour le désir, dont elles viennent combler le déficit, le manque. La création artistique exige au contraire qu'entre le désir et le monde s'interpose l'intermonde du symbole, qui seul permet aux images de libérer d'autres charges de signification. *Par l'art, le mythe s'arrache au désir*, au fantasme ou à l'idole, et rend possible l'avènement d'un jeu (en tant que processus constant d'ouverture/fermeture). L'œuvre d'art suspend la répétition sans fin du mythe (comme commémoration), elle le fait entrer dans le *corps* d'une œuvre, d'une écriture, elle lui donne chair, l'hypostasie, l'inscrit dans le monde des phénomènes. Les *Métamorphoses* d'Ovide sont une cristallisation de ce type, à travers le texte<sup>31</sup>. L'œuvre d'art devient alors l'occasion d'une *réécriture* du mythe, à travers ce que j'ai appelé un processus de littérarisation<sup>32</sup>. Un de mes thésards vient d'en donner un très bel exemple en suivant le mythe du Cyclope de l'Antiquité à nous jours, et à ses implications dans le nazisme «monoculaire». En même temps, le mythe devient la rencontre d'un mythe universel et d'une histoire personnelle.

### *Archétypes*

Notre réflexion pourrait enfin nous permettre d'avancer sur le sujet –miné – de la définition de l'archétype. La plus mauvaise, on l'a dit, est: «image donnée à l'origine» (c'est pourtant l'étymologie), justement parce qu'elle méconnaît le pouvoir formateur, évolutif, du mythe, que nous avons mis en évidence.

Jung lui-même souligne que les archétypes ne doivent pas être vus comme des structures statiques, mais plutôt comme des systèmes d'énergie psychique.

Comme l'a rappelé G. Durand, le mythe se comporte comme un *hologramme*, où chaque fragment, chaque partie reflète (et recèle) la totalité de l'objet<sup>33</sup>. On est bien en structure *holiste*: par exemple, chaque épisode de l'*Enéide* vérifie le croisement entre une mémoire stable et une respiration mobile, mais en même temps, l'*Enéide*, comme création poétique, s'inscrit dans le même schéma de mémoire et de respiration: elle continue de travailler de l'intérieur, de modifier spirituellement ceux qui la lisent et l'interprètent.

Nous touchons à une mise en évidence de la *synchronicité*, comme coïncidence temporelle entre deux ou plusieurs événements sans lien causal, mais chargés d'un sens identique ou analogique. L'hypothèse de la synchronicité postule que le monde de la matière et celui de l'énergie psychique, considérés a priori comme deux dimensions du monde assez radicalement séparées, pourraient être vus dans un Tout psycho-physique, un seul ordre total et acausal.

L'imaginaire est donc un lieu intermédiaire, un *intermundus* (Corbin), car les archétypes deviennent visibles dans les produits de l'imagination. Mais l'archétype n'est pas stable.

<sup>31</sup>. Cf. THOMAS, J. - «Mémoire et travail d'écriture chez Virgile et Ovide», in DEPROOST, P.-A., YPERSELE, L. van et WATTHEE-DELMOTTE, M. (dir.) - *Mémoire et identité. Parcours dans l'imaginaire occidental*. Louvain: Presses Universitaires, 2008, p. 347-356.

<sup>32</sup> Cf. MONNEYRON, F. et THOMAS, J. - *Mythes et littérature*. Paris: P.U.F. «Que sais-je?», 2002.

<sup>33</sup> *L'Imaginaire*. Paris: Hatier, 1994, p. 57.



C'est pour cela que le psychanalyste américain James Hillman refuse le mot «archétype», et accepte seulement l'adjectif «archétypal»; ce n'est pas un caprice ou une coquetterie, mais il veut dire que pour lui clinicien et praticien, les archétypes kantiens n'existent pas, en tant que noumènes; seuls existent les phénomènes, les images archétypales.

Il y a plus: à la suite de Gadamer, il faut admettre que la théorie des archétypes n'est pas heuristique sans l'implication d'un engagement personnel du chercheur (ce que les Américains appellent *l'empathie*, la sympathie). Celui-ci doit accepter qu'il est dans l'objet qu'il étudie (ce paradoxe de l'observateur, qui interfère dans son observation, est très officiellement admis en physique quantique). Ce n'est pas une attitude subjective ou impressionniste, mais cela permet d'engager le dialogue à l'intérieur du symbole (c'est le point de vue de Hillman; assez différent de la neutralité du psychanalyste freudien ou lacanien). Un tel postulat est difficile à admettre pour beaucoup de chercheurs contemporains, soucieux de ne pas être accusés de présenter une position «métaphysique». Mais «l'archétype est métaphysique parce qu'il dépasse la sphère de la conscience» (Jung): perçus comme cela, le mythe et l'archétype sont une incitation à penser. Le sujet est certes délicat, mais passionnant, et fondamental: assurément, il mérite d'être posé, et reposé.

### *Mythe et désir*

On a vu que le désir, l'Eros, était le grand moteur du mythe, mais qu'il était sublimé par l'écriture, par exemple, chez Ovide. C'est pour cela que psychanalyse et mythanalyse sont liées. Jung, Durand, Hillman, Desoille l'ont bien compris: la psychanalyse est aussi un exercice de mythocritique, puisqu'elle ne cesse, pour comprendre la psyché de l'homme moderne, de revenir aux mythes anciens. C'est une façon de reconnaître que les mythes ont une action créatrice et organisatrice sur le désir humain. La psychanalyse va jusqu'à prétendre que c'est l'inconscient (et pas le conscient) qui croit aux mythes. C'est d'ailleurs la critique essentielle que lui adressent Deleuze et Guattari dans leur *Anti-Œdipe*: pour eux, la psychanalyse est «une longue erreur qui bloque les forces productives de l'inconscient, les fait jouer sur un théâtre d'ombres où se perd la puissance révolutionnaire du désir dans une relation triangulaire de la famille». Les prises de positions récentes du philosophe Michel Onfray vont dans le même sens. Pour eux, la psychanalyse accorde la définition platonicienne du désir comme manque, *pothos* s'opposant à *epithumia*, le désir projectif. En ceci, la démarche psychanalytique s'inscrit dans cette tradition philosophique pour laquelle le désir est marqué de négativité, et où elle retrouve le christianisme. Rares en effet sont les philosophes qui, comme Spinoza ou Nietzsche (ou avec des nuances Schopenhauer, et son «vouloir vivre»), affirment la positivité absolue du désir comme expression d'une volonté de puissance. Mais Nietzsche est aussi un recréateur de mythes; et on a vu que c'est avoir mal lu Platon que de l'interpréter de façon aussi restrictive.

Au-delà de cette critique, il est intéressant de voir la littérature comme étant l'entre-deux, le pont qui permet de délier le noeud psychanalytique, et de passer au-delà. Entre les Forces indiscernables et la Matière muette, elle est la Forme qui relie et donne sens; en ceci, elle résout le conflit du mythe et de la littérature face au désir. Le monde artistique et littéraire, c'est par excellence celui de la forme: les mots, le travail du peintre et du sculpteur donnent forme; nous avons bien là une *Gestalttheorie*, une théorie de la Forme.

Le mythe est alors une des façons les plus fortes de dire la puissance impersonnelle du désir (alors que psychanalystes, sociologues, etc, l'expliquent par le social, le sexuel, etc; mais on a vu l'insuffisance du «trop dire»). Les *Métamorphoses* d'Ovide, c'est la



relance de l'émerveillement poétique devant la poussée du désir, qui sourd des premières métamorphoses cosmiques (Lucrèce), puis emporte les dieux, et ensuite les hommes, dans ses entrelacements. Le mythe dit cette force vitale. Et Ovide est le grand maître de ce chant du désir, de ce *paraclausithuron*, ce «chant devant la porte fermée». On le voit dans toutes ses *Métamorphoses*: dans l'histoire de Philomèle la muette, et de sa lutte pour garder une parole, et par là un désir; dans l'histoire d'Echo, amoureuse impuissante de Narcisse; dans celle d'Io et son aphasic comme impossible énonciation du désir; mais aussi dans celle aussi de Pygmalion et d'Orphée, ces deux paradigmes du désir humain, qui, à un moment de leur histoire, renoncent à la sexualité, et en réparent le manque par une activité créatrice: la sculpture, la poésie. On le voit, chez Ovide, le chant du désir est double: frustration, devant l'obscur objet du désir, et en même temps dépassement de cette frustration, dans l'art et l'écriture comme déliage, formulation, réintégration. Prise dans cet entre-deux, la métamorphose est toujours, chez Ovide, un «anti-destin» au sens où Malraux utilise cette notion, et une euphémisation de la mort, dont le caractère inéluctable est adouci par les mots gravés, les inscriptions florales, les épitaphes, comme signifiant à la fois pétrifié et vivant de l'objet: les larmes de pierre de Niobé coulent pour l'éternité.

Cette aptitude d'Ovide à faire vivre le mythe dans le récit de la métamorphose s'affirme encore à travers la façon dont il interprète et transforme les légendes. On le voit dans la légende d'Alcyoné et de Céyx. Avant Ovide, la légende est assez banale. C'est une histoire d'*hybris* et de sa punition. Alcyoné et Céyx étaient si heureux, et si contents de l'être, qu'ils énervèrent Zeus, qui les transforma en oiseaux (lui en plongeon, elle en alcyon), dont le nid était sans cesse détruit par les vagues de la mer, jusqu'au moment où Zeus magnanime fait calmer les vents pendant les deux semaines où couve l'alcyon, appelées les «jours de l'alcyon». Ovide a donné du sel et de la profondeur à ce récit, qu'il a profondément modifié. Chez lui, Céyx, marié à Alcyoné, se noie pendant une tempête. Alcyoné découvre son corps, et de désespoir elle se transforme en un oiseau au cri plaintif. Les dieux accordent une métamorphose semblable à son mari. Ils sont redevenus un seul être: Ovide réintègre dans le récit le thème mystique de l'androgynie, si vivant dans l'imaginaire de la période: dans cette réconciliation de masculin et féminin, nous sommes au-delà d'une simple interprétation psychanalytique selon laquelle chacun est le désir de l'autre.

Cette thématique du désir culmine dans l'histoire de Pyrame et Thisbé, les Roméo et Juliette de Babylone. Leur désir amoureux frustré commence par le *paraclausithuron*: le mur mitoyen de leurs maisons où leurs familles les enferment, et qui les sépare et les rapproche à la fois. On remarquera là encore l'intéressante paronymie entre *murus*, le mur, *murmur*, les propos qu'ils échangent de chaque côté, puis *morus*, le mûrier, que, dans la suite du récit, Pyrame mourant inonde de son sang. On connaît l'histoire: Thisbé, la première au rendez-vous qu'ils s'étaient fixés, s'enfuit devant une lionne, qui déchire de son mufle sanglant le voile de Thisbé. Quand Pyrame voit la lionne, et le voile, il pense que, du fait de son retard, et donc par sa faute, Thisbé est morte, et il se tue avec son épée. Son sang jaillit jusque sur les fruits du mûrier, qui étaient blancs jusqu'alors, mais seront désormais rouge. Thisbé découvre le drame, et, avec la même épée, le rejoint dans la mort. C'est ainsi que la mémoire des deux amants est éternisés dans la nature même, à travers la couleur des fruits du mûrier. Comme il est dit dans une chanson d'Edith Piaf, «dieu réunit ceux qui s'aiment», et Ovide a su l'exprimer avec ses mots. L'œuvre d'art, et son inscription florale, sont l'anti-destin qui permet le dépassement de la tragédie, la fusion après la séparation.

Ainsi, comme nous l'a montré la systémique, les mythes sont constitués de récits *entrelacés et tressés*, à l'image de la guirlande des mondes, des couronnes ornant la



tête des héros, des bandelettes des victimes, figures du *nexus rerum* et de la complexité du monde, de cette connexion de tout avec tout qui seule donne un sens à la vie. On lira avec profit, dans ce sens, le beau livre de Roberto Calasso, *Les Noces de Cadmos et Harmonie*<sup>34</sup>. Il faut accepter cette complexité, se laisser lier. La pire attitude est celle d'Alexandre tranchant le nœud gordien. D'où le commentaire de M. Serres: «seul le pouvoir découpe le savoir. A l'état paisible, il est dense»<sup>35</sup>. C'est dans ce sens que G. Deleuze dit que, dans l'exégèse littéraire – et, ajouterons-nous, dans l'exégèse des mythes – il faut se méfier de l'explication. L'étymologie même en est suspecte: *explicare*, «mettre à plat»; car quand on aplatis, on mutile, comme sur le lit de Procuste. C'est pour cela que Deleuze ajoute, avec quelque provocation, qu'au terme d'*«explication de texte»*, il préférerait de beaucoup celui de *«complication de texte»*: derrière la provocation, il y a beaucoup de profondeur.

\*\*\*

Qu'en retirer, pour conclure? L'idée que ce «chant profond» des mythes n'est pas près d'être exploré, à cause même de son exceptionnelle richesse, et qu'il reste de belles thèses à faire pour de jeunes chercheurs comme vous. La matière est belle, et, comme le dit Platon, *kalos kindunos*, «le risque est beau». J'espère, avec cette conférence, avoir ouvert quelques pistes qui vous seront utiles.

## Bibliographie

- AIGRISSE G. - *Psychanalyse de la Grèce antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1960.
- BARDON H. - *Le Génie latin*. Bruxelles: Latomus, 1963.
- BÉARD M., NORTH J. et PRICE S, *Religions de Rome*. (tr. française; éd. originale Cambridge, 1998), Paris: Picard, 2006.
- BETTINI M. - *Anthropology and Roman Culture*. (trad. Angl.), Baltimore, 1999.
- BOULOGNE J. - «Pour une approche systémique de la mythologie grecque. Le cas de Médée», in BOULOGNE J. (ed.) - *Les Systèmes mythologiques*, Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1997. p. 210.
- CAILLOIS R. - *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, 1938.
- CLAIR, J. - *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Paris: Gallimard, 1989.
- DEONNA W. - *Le Symbolisme de l'œil*. Paris: De Boccard, 1965.
- DESOILLE R. - *Le Rêve éveillé en psychothérapie. Essai sur la fonction de régulation de l'inconscient collectif*. Paris: P.U.F., 1945.
- DETIENNE, M. - *L'Invention de la mythologie*. Paris: Gallimard, 1981.
- DETIENNE, M. - *Apollon le couteau à la main*. Paris: Gallimard, 1998.

<sup>34</sup> Paris: Folio, 1995, p. 351.

<sup>35</sup> *Hermès V*, p. 153-4.



DEVEREUX, G. - «The Self-Blinding of Oedipous in Sophocles' *Oedipous Tyrannos*». *The Journal of Hellenic Studies*. 93 (1973), p. 36-49.

DIEL, P. - *Le symbolisme dans la mythologie grecque, étude psychanalytique*. Paris: Payot, 1952 (1975).

DODDS, E. R. - *Les Grecs et l'Irrationnel*. Paris: Aubier-Montaigne, 1965 (éd. originale, Berkeley, 1959).

DURAND, G. - *Figures mythiques et Visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Dunod, 1992.

FREUD, S. - «La tête de Méduse», in FREUD, S. - *Résultats, Idées, Problèmes*, 1921-1938. Paris: PUF, 1985.

FRONTISI-DUCROUX, F. et VERNANT, J.-P. - *Dans l'œil du miroir*. Paris: 1997.

GALVAGNO, R. - *Le Sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*. Paris: Panormitis, 1995. - Compte-rendu par J. THOMAS dans *Latomus*, Bruxelles, 57-3 (1998) p. 669-672.

HADOT, P. - *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris: Ed. Augustiniennes, 1981.

HILLMAN, J. - *Le Polythéisme de l'âme*. Paris: Mercure de France-Le Mail, 1982.

JUNG, C.-G. - *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Genève: Georg, 1953.

KUNDERA, M. - *L'Art du Roman*. Paris: Gallimard, 1986.

LORAUX, N. - «Ce que vit Tirésias». *L'Ecrit du Temps*. 2 (1982), p. 99-116.

MILNER, M. - *On est prié de fermer les yeux*. Paris: Gallimard, 1991.

MOREAU, A. - *La Fabrique des Mythes*. Paris: Les Belles Lettres, 2006.

MORIN, E. - *La Tête bien faite. Repenser la réforme. Réformer la pensée*. Paris: Seuil, 1999.

NEUMANN, Eric - *Zur seelischen Entwicklung des Weiblichen*. Zürich: 1952.

NICOLAIDIS, G. et N. - *Mythologie grecque et psychanalyse*. Neuchatel: Delachaux et Niestlé, 1994.

OLIENSIS, Ellen - *Freud's Rome. Psychoanalysis and Latin Poetry*. Cambridge: University Press, 2009.

PIGEAUD, J. - *La Maladie de l'Ame. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

RAMNOUX, Clémence - *La Nuit et les Enfants de la Nuit dans la tradition grecque*. Paris: Flammarion, 1959.

RUDHARDT, J. - «Une approche de la pensée mythique: le mythe considéré comme un langage», *Studia Philosophica*. (1966), p. 208-237.



SCHMITZ, T-A. - *Modern Literary Theory and Ancient Texts: An Introduction*. Malden, 2007.

SIMON, G. - *Le Regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*. Paris: Seuil, 1988.

THOMAS, J. - *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

THOMAS, J. - «L'Enéide et le Rêve éveillé de R. Desoille: épopée initiatique et psychothérapie», *Euphrosyne*. XVII (1989), p. 245-254.

THOMAS, J. - *L'Imaginaire de l'Homme romain. Dualité et complexité*. Bruxelles: Latomus, 2006.

THOMAS, J., «Est-il légitime d'avoir recours à la psychanalyse comme mode interprétatif de la culture antique?», *Euphrosyne*. XXXVII (2009), p. 279-290.

VERNANT, J.-P. - *La Mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Hachette, 1985.

VERNANT, J.-P. - *Figures, idoles, masques*. Paris: Julliard, 1990.

VEYNE, P. - *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*. Paris: Seuil, 1983.



## IMAGINÁRIO – «ATENÇÃO AOS DEGRAUS!»

**Silvina Rodrigues Lopes**

Universidade Nova de Lisboa

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário

A arte não é esse simulacro ou essa forma apaziguadora (*apotropaïque*) que nos protegeria de uma violência insuportável (a verdade-Gorgona segundo Nietzsche, a pulsão cega segundo Freud). Ela é o saber exacto de que não há nada a revelar, nem sequer um abismo, e que o sem-fundo não é o precipício de uma conflagração, mas a iminência infinitamente suspensa sobre si.

Jean-Luc Nancy

Tudo o que é ritual (tudo o que cheira, por assim dizer, a sumo sacerdote) deve ser estritamente evitado, dado que imediatamente apodrece.

É evidente que um beijo também é um ritual e não é podre, mas o ritual é aceitável apenas até ao ponto em que seja tão genuíno como um beijo.

Ludwig Wittgenstein

Propõe-se neste texto a apresentação de algumas notas que se pretende fazer incidir sobre o esclarecimento da noção de imaginário na sua relação com o tipo de exercícios de escrita-leitura que designamos como “literários”, os quais, supondo sempre imagens anteriores, não são no entanto comprehensíveis a partir de relações de causa-efeito. O termo «imaginário» é habitualmente usado para referir o imaginário histórico-social enquanto rede de imagens operantes na estruturação de uma época. Porém, o seu uso a tal não se resume, dando também lugar a uma investigação sobre a distância inultrapassável entre a actividade criadora de imagens, imanente ao espaço-tempo de configuração da existência, e as imagens como instrumentos adequados ao desempenho de funções sociais. Para essa investigação, o fazer imagens é, em articulação com a linguagem verbal, ou através dela, constitutivo da *aisthesis* que permite o sentido através do desencadear de operações de figuração e conceptualização, caracterizadas pela contaminação em que figuras e conceitos se alteram, sem que nenhum dos termos supere o outro.

Sem a figuralidade, a linguagem reduzir-se-ia ao mero exercício da racionalidade calculadora, alheia ao tempo e determinada por forças exteriores à finitude dos homens. Ora, é isso que acontece quando se supõe a possibilidade de compreender as sociedades a partir do imaginário instituído, como se ele se separasse em absoluto da força instituinte – a capacidade de imaginar em resposta ao acontecimento e de fazer desse imaginar um novo acontecimento, solicitando por conseguinte de novo resposta. A suposição de que se pode compreender as sociedades compreendendo o que nelas é o estabelecido, o efectivo, vai já no sentido de liquidar aquilo que o contraria. É o que acontece com descrições económico-funcionais que têm a pretensão de analisar as instituições pelo seu «papel na *economia de conjunto* da vida social», de que se pode dar como exemplo esta passagem de um texto de Malinowski: «[...] a explicação dos factos antropológicos a todos os níveis de desenvolvimento pela sua função, pelo papel que desempenham no sistema integrado da cultura, pela maneira como se ligam no



interior do sistema, e pela maneira como esse sistema está ligado ao meio natural ... A visão funcionalista da cultura insiste portanto sobre o princípio que em cada tipo de civilização, cada costume, objecto material, ideia e crença preenche uma função vital, tem uma tarefa a realizar, representa uma parte indispensável no seio de um todo que funciona».<sup>1</sup>

29

Embora o instituído e as instituições sejam constitutivos das sociedades e como tal tenham funções indispensáveis à existência enquanto ela supõe um viver com os outros, importa, como bem mostra Castoriadis, não os reduzir a elementos de um sistema. Este configura-se sempre como actualização de uma Lei (Deus, a Natureza, o Espírito) supondo por conseguinte uma necessidade totalizadora, na qual a vida dos homens se vê reduzida a um conjunto de automatismos (mandamentos, pulsões, instintos, racionalidade). Na perspectiva da liberdade enquanto indeterminação – que se pode ver como derivada de uma leitura da noção de mal-radical em Kant, segundo a qual a escolha, com todos os seus riscos, é decisiva – as instituições não podem ser compreendidas no estrito domínio do económico entendido como círculo da racionalidade e por conseguinte do calculável. A existência não se limita a um conjunto de necessidades biológicas, relativas à sobrevivência entendida como o adiamento da morte. A vida dos homens é sempre já sobrevida, na medida em que se tece na articulação com os outros e como tal também com o que vem dos que morreram, com a morte dos outros e com a morte em si «próprio» e nos outros. Pelo facto de a afirmação de cada um se dar na relação com os outros, na partilha do pensar e do fazer, para além do que neles é actividade eficaz – e como tal no fracasso e na afirmação do imparlhalável – a estruturação da existência excede qualquer sistema, pertence a um fluxo por condição infinito e indefinido em que a cadeia de repetições é também a dos desvios; em que cada coisa se dá diferindo-se e diferenciando-se num sistema aberto pela sua inscrição no tempo. Existindo na linguagem, os homens não têm formas de vida dela separáveis, as suas instituições são suportadas por regras, prescrições, juízos, etc. Mas estes são inseparáveis de actividades de aplicação-interpretação que as expõem à contingência, ausência de um solo estável, e por conseguinte ao devir, do qual faz parte a sua auto-descrição como elemento alterante. Com efeito, embora o adestramento seja suposto na actividade das instituições, isso não significa que seguir uma regra seja algo de preciso, de absolutamente constrangedor, de ritualizante: «Qualquer que seja o número de regras que me dás – dar-te-ei uma regra que justifica a *minha* utilização das tuas regras»<sup>2</sup>

No livro a que me tenho vindo a referir e que tomei como ponto de partida destas minhas notas, Castoriadis mostra como o imaginário efectivo pode tornar central aquilo mesmo que vai contra a potência de imaginar que o institui, a tal ponto que a pretensão de um fim da História se identificaria com um fim do imaginário. É o que sucede com o estabelecimento de um lugar central, de comando de toda a sociedade. Quando a produção ocupa esse lugar central, tudo passa a subordinar-se-lhe, a industrialização determina a técnica, que toma um sentido único, o da racionalização. Há aí um progressivo abdicar de pensar e viver poeticamente, que culminaria na instauração de padrões técnicos para medida de todas as coisas – uma certa ideia de rigor que o identifica com o demonstrável, com uma especialização encerrada em métodos próprios que anularia o diferendo e apenas deixaria lugar a litígios resolúveis pela lei da força, dissimulada em persuasão ou razão. Se é certo que não podemos escolher uma linguagem e tudo o que dizemos supõe já mundo e linguagem, isso não quer dizer que

<sup>1</sup> Cit. in CASTORIADIS, Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*. Paris : Seuil, col. Points, 1975, p. 172

<sup>2</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, *Remarques sur les fondements des mathématiques*. Paris: Gallimard, col. Idées, 1983, I, 113.



não seja preciso sublinhar que não somos inteiramente falados: «Não podemos nunca sair da linguagem, mas a nossa mobilidade na linguagem não tem limites, e permite-nos pôr tudo em questão, incluindo a linguagem e a nossa relação com ela [...] nada , no simbolismo institucional ele próprio, exclui o seu uso lúcido pela sociedade – entendendo-se aqui ainda que não é possível conceber instituições que proibam por «construção», «mecanicamente» a subjugação da sociedade ao seu simbolismo».<sup>3</sup> A exigência de lucidez não decorre das instituições, mas do exercício da distância face ao instituído.

Importa perceber que essa distância, a que corresponde a abertura das instituições, a sua indefinição e neguentropia, decorre da ficcionalidade imanente à linguagem, cujo fazer sentido supõe a criação de imagens verbais e a relação com imagens não-verbais num processo de interacção entre visível e dizível que mutuamente se deslocam. É por esta interacção que a indefinição do sentido, o ele não ser Um, é radical, não ultrapassável. É como força indefinidora da linguagem que Castoriadis se propõe compreender o imaginário – «criação *ex nihilo*», «incessante e essencialmente indeterminada (sócio-histórica e psíquica) de figuras /formas /imagens, somente a partir das quais pode ser questão de “qualquer coisa”»<sup>4</sup>. Afirmando uma concepção da história como *poiesis* (e não como imitação), aquele pensador atribui as suas transformações à articulação do fazer e do dizer/representar. Para tal, desloca o pensamento kantiano do esquematismo da intuição para assim construir uma noção de imaginário radical: «na medida em que o imaginário retorna finalmente à faculdade originária de pôr ou de se dar, sob o modo da representação, uma coisa e uma relação que não existem (que não são dadas na percepção ou nunca existiram), falaremos de um imaginário último ou radical, como raiz comum do imaginário efectivo e do simbólico. É finalmente a capacidade elementar e irredutível de evocar uma imagem»<sup>5</sup>. As operações de simbolização (o fazer sentido) ocorrem pela capacidade de inventar “de fazer surgir como imagem o que não existe”, a qual supõe uma ligação permanente em que fazer imagem e dizer se contaminam um ao outro. O imaginário radical seria então, na sua indissociabilidade da linguagem verbal, partilha da força criadora que na ausência de origem, na falha ou defeito que tal significa, é suplemento constitutivo. Por essa força, o exercício da linguagem não se reduz ao puramente racional, a um conjunto de inferências lógicas, mas é inscrição do fora, verdade do acontecimento, na sua ficção, fingimento, invenção. Ele é inscrição do que nunca foi presente e se dá na sua modelação em imagens radicais – imagens que não são cópias de alguma coisa mas sim semelhança sem nada a que se assemelhe.

Encontramos um tal pensamento da *poiesis* desde os primeiros versos do poema de Fernando Pessoa, «Autopsicografia», onde se apresenta uma orfandade das sensações que é a orfandade da poesia enquanto imaginário radical ou invenção no mais extremo desamparo, a que se pode chamar originalidade. Essa solidão essencial não faz com que uma forma literária seja eterna, no sentido de idêntica embora diferentemente compreendida em função dos contextos – é o «imaginário efectivo» das épocas que vai construindo os seus «eternos» e os seus «clássicos», dando à forma sucessivos conteúdos, as chamadas revisões. Em tensão com o instituído, a inseparabilidade de forma e conteúdo que se mostra na invenção é nela tempo (nem passado, nem presente, nem futuro, nem permanência do idêntico) – tempo espacializado que instaura o devir- imperceptível, aquele a que nenhum nome ou imagem se ajusta perfeitamente. Por isso um poema existe no apelo ao leitor qualquer, de qualquer época. Em «Autopsicografia», a última estrofe («E assim nas calhas de roda / Gira a

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 189

<sup>4</sup> *Op. cit.* p. 8

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 191



entreter a razão/ Esse comboio de corda/ Que se chama coração») mostra numa imagem, a da reiteração sem fim em que a representação se abisma (*ressassement éternel*), o desfazer da imagem e como a imagem se desfaz. Esta última estrofe é e não é imagem das estrofes anteriores: o próprio início [«E assim») indica a pretensão de unificação de um sentido, à maneira da lição de uma fábula, porém essa unificação mostra a heterogeneidade irredutível em que a imagem se perde. Com efeito, o que aí se apresenta é contaminação entre: a imagem da repetição de uma circulação mecânica, o comboio, e a de uma circulação biológica, evocada pela referência ao coração; a referência a um movimento de roda e a evocação de um ritmo sístole/diástole; o automatismo e o sentimento; o nome e a nomeação. O híbrido assim composto desfaz a imagem, mostra a sua mostração, que é a sua monstração, o seu devir-monstro. A operação que se realiza nesse desfazer que mostra o mostrar-se é designada na mesma estrofe por «entreter a razão» - distraí-la, mas também mantê-la.

A imagem, que não duplica um anterior, mas mostra a apresentação como fazer imagem que repete diferindo, não é um puro arbitrário: não porque transponha dados dos sentidos, mas porque é da ordem da significação enquanto fazer que se compõe deslocando significados instituídos como imaginário histórico, expondo-os à perda no tempo, na singularidade do fazer-pensar pela qual são acontecimento. Assim, o imaginário efectivo não é da ordem de uma moção de eficácia, mas o termo instável de uma relação em que o perder-se das coisas e dos acontecimentos se inscreve no que se inventa. É com base nessa anterioridade sempre anterior do imaginário que Castoriadis se distancia do pensamento da intuição em Kant: «porque o que era de facto visado por Kant sob o título de intuição pura e de esquemas da imaginação transcendental (...) era a raiz não-dedutível, inconstrutível, pressuposta por toda a construção ou dedução, como também não indutível, não inferível, pressuposta por toda a indução ou inferência empírica, da mathésis imaginária»<sup>6</sup>.

Pensamos sempre a partir da pressuposição de alguns enunciados indubitáveis e indemonstráveis. A imaginação radical precisa de uma certa possibilidade de fixação e estabilidade, de coisas (signos), que são tomadas como não coisas (signos). Esta duplidade constitui segundo Castoriadis o *magma*, que não é caos ou matéria informe, mas um suporte «de que se podem extrair (ou onde se podem construir) organizações de conjuntos (*ensemblistes*), mas que não pode nunca ser reconstituído (idealmente) por composição unificadora (finita ou infinita) dessas organizações»<sup>7</sup>. Mesmo o enunciado mais instrumental emerge desse magma, pelo que a construção de referências que basta ao seu uso não existiria sem o indefinido que, sempre iminente, permite que o jogo de significações do mesmo enunciado se altere de cada vez, e que em absoluto ele não pertença a nenhum contexto.

Na passagem, que é também abismo, entre o fazer imagem que não instaura uma identidade, deixando na própria imagem a marca da sua dissemelhança – aquilo por onde ela se desfaz, se metamorfoseia, e pelo qual palavras e figuras se desviam mutuamente –, e a colocação de imagens-tipo configuradoras, as sociedades auto-instituem-se e permitem os processos de individuação que as sustentam, e de que fazem parte a aquisição de esquemas sensório-motores, afectivos e perceptivos. Os processos de individuação, por sua vez, enquanto «ex-apropriação», participam da alteração permanente do instituído, sendo eles próprios força alterante. A actividade, pensante e transformadora, dos indivíduos, e não apenas do que neles é consciente, não pode ser pensada nem como adaptação ao meio ambiente, nem como adaptação

<sup>6</sup> Op. cit., p. 489

<sup>7</sup> Op.cit., p. 497



deste a um projecto positivamente definido – a produção, o homem novo, etc.. Torna-se cada vez mais nítido que quando a produção, definida pela eficácia, se coloca como centro de todas as actividades, se está a caminho, pela supremacia dada ao tecnológico, da possibilidade de se transformar a existência num viver automatizado. A destituição do desejo de eficácia como desejo soberano passa pela articulação do pensar e do fazer – pensar o fazer, fazer o pensar – , e assim pela saída do horizonte de sentido único para a técnica, o do seu desenvolvimento num sentido exclusivamente tecnológico. Encontramos em muitos escritores, a propósito da sua actividade, referências ao pensar-fazer no que ele implica de saída do inteiramente programável. Pode lembrar-se aqui uma passagem de Vergílio Ferreira que muitas vezes apontou essa dualidade. Declara ele não gostar de saber o que está para trás, o que já escreveu de um romance: «Saber o já escrito é encaroçá-lo e ele deve ser maleável ou fluido como a própria imaginação». Não se trata de ignorar o anterior, mas de o fazer escapar à objectivação, para que ele viva nesse movimento que o esquece, e assim, sendo abertura ao a-vir, não aja como uma lógica sólida, encaroçada, que se impõe ao fazer da escrita. Fazer esse que é também pensar, mas pensar para além do possível, pensar fazendo: «E assim vou pensando no romance mesmo quando não penso»<sup>8</sup>.

Seria preciso observar como pensar para além do possível é uma exigência de justiça que se contrapõe à objectivação como operação dominante das sociedades burocráticas: «O universo burocrático está povoado de imaginário do princípio ao fim [...]. Há aí um sistema de significações imaginárias «positivas» que articulam o universo burocrático, sistema que se pode reconstituir a partir dos fragmentos e dos índices que oferecem as instruções sobre a organização da produção e do trabalho [...] o fantasma da organização como máquina bem oleada cede o lugar ao fantasma da organização como máquina auto-reformadora e expansiva [...] A pseudo-racionalidade «analítica» e reificante tende a ceder o lugar a uma pseudo-racionalidade «totalisante» e «socialisante» não menos imaginária [...] Os homens, simples pontos nodais na rede de mensagens, não existem e não valem senão em função dos estatutos e das posições que ocupam na escala hierárquica<sup>9</sup>». Do que se trata é de perceber que este imaginário pode corresponder a uma transformação do que foi o imaginário na história, que o substitui por uma pseudo-racionalidade onde tudo se reduz a meios e fins. Trata-se de compreender como a atenção ao outro enquanto outro, singular, irredutível ao conhecimento, é condição do arrancar-se em permanência aos automatismos. Um imaginário efectivo que ostenta a perda de atenção ao outro concorre para a catástrofe da humanidade – a sua fixação numa identidade, e por conseguinte a negação do mundo, apenas concebível como espaço de relação, isto é, do não idêntico.

Não abdicar de inventar é uma exigência de pensamento, que implica cálculo e decisão, indissociabilidade entre o empenho em qualquer actividade e o pensamento dela que passa pela exigência de justiça – não se subordinando à eficácia tecnológica. Da não-totalização da sociedade faz parte como condição necessária a criação de significações que não decorrem da percepção, da sublimação dos instintos ou do exercício da razão, mas da imaginação criadora e da instauração de uma comunicabilidade pré-individual em que o dizer prevalece sobre o dito. Uma tal instauração, poética, supõe o perpétuo recomeço de um movimento de ruptura com a fixação de significações, perpétuo movimento da imaginação criadora. Pelo que o imaginário literário não se apresenta em conjuntos e tipos de imagens ou produtos da imaginação, mas, neles e através deles, como encontro com a força de fazer imagens que faz parte da condição do homem, nos

<sup>8</sup> FERREIRA, Vergílio, *Conta-corrente IV*. Lisboa: Bertrand, 1994, p. 114

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 239-240.



termos de Pascal, a de estar infinitamente para além do homem, de não se reduzir a processos identitários.

A força instituinte da literatura precisa de ser compreendida a partir das suas operações criadoras e da sua paradoxalidade enquanto instituição. Sendo por condição instituinte, a literatura não pode senão atentar em permanência contra si própria, contra todo o reconhecimento-fixação. Desde o início da modernidade, muitos gestos de escritores e artistas vêm afirmando o diferendo como constitutivo do seu fazer, a impossibilidade de alguém se servir do que escrevem ou fazem como património comum. No que destinam aos outros, no que oferecem, não há qualquer imposição ou disponibilização de modos de vida. O que de mais importante aí se mostra é o vazio do comum no viver-em-comum, uma comunicabilidade que nada comunica. Pelo facto de aquilo que fazem não ser comparável, uma vez que toda a comparação supõe o idêntico como padrão de medida, o reconhecimento das suas obras comporta sempre negação da sua incomensurabilidade. Lembremos que Baudelaire recusou uma cadeira na Academia, o que na época aparecia como completamente insensato, sendo uma das primeiras manifestações da afirmação de incontrolabilidade do fazer literário, que viria a ser reiterada no século XX e XXI por vários escritores. É também ainda do século XIX, outro caso exemplar da subtracção da arte a qualquer instituição, a qualquer compromisso – a reunião no *Salon des refusées*, em final do século, de obras de artistas que tinham em comum a pretensão de não se conformar a quaisquer critérios e afirmavam o direito a isso, no caso, o direito a expor obras que tinham sido recusadas para a exposição oficial. Esse tipo de gestos confirma uma nova legitimidade, a legitimidade do que não é legitimável, a qual implica a impossibilidade da arte, não no sentido em que ela é impossível, mas no sentido em que de cada vez a sua afirmação é a do impossível, entendido este como o que não é previsível, não pode ser colocado em função de critérios, modelos, tradições. Neste sentido, a(s) arte(s) não pode(m) ser compreendida(s) nem em função de enunciados e regras que mantêm determinadas instituições, nem como subversão deles. Lugar do iminente – o que não significa antecipação do futuro, mas sim uma incompletude constitutiva, a literatura, enquanto pensamento experimental e matéria de experimentação do pensamento, cumpre-se nessa experimentação, o que implica que não haja processos que lhe sejam mais adequados do que outros.

A sua participação na criação do mundo não admite controlo, pois não é possível distinguir entre extravagância e ficção literária fora do empenhamento, sempre singular, e da decisão que nele se dá.

A comunicabilidade da literatura (o seu modo de existência) é indirecta. Susceptível de interferir em todos os campos da existência, a invenção literária pode contribuir, através da criação de formas novas, para que aquela não caminhe para a desafecção, para a automatização condensada em discursos previsíveis onde os estereótipos se adaptam ao «espírito da época», que não será senão o que o *marketing* vai definindo em função das necessidades que pretende criar.

A persistência de um fazer história enquanto estabelecimento de continuidades, isto é, dominantes, construção de fios narrativos que se apresentam como sucessão necessária, conjunto de transformações ou sínteses, faz parte das actividades dos homens, mas não pode ser nelas decisiva. Caso o fosse, a simbolização subtraía-se à cesura do acontecimento e, amortecida em definitivo, limitava-se à produção de catálogos de possíveis enquanto conjunto de hipóteses mais ou menos prováveis. É preciso salvaguardar o espaço de afirmação da «louca da casa», a imaginação, que inscreve o exterior do *oikos*, e cuja persistência é desfazer dos fios da história e das narrativas que pretendem rasurar a indeterminação e dar forma ao definitivo. Isso



passa pela articulação não dialéctica entre continuidade e descontinuidade, e por conseguinte pela afirmação da contingência do a-vir, aquilo que não é esperável, pois o que pode sé-lo, o que pode ser deduzido ou induzido, integra-se já numa cadeia causal a que a imaginação criadora foi confiscada.

Como mostraram Bergson e Deleuze, o possível, tal como até àquele filósofo tinha sido apresentado, correspondia a uma actividade prospectiva que o colocava na dependência de uma realização. E o que importa é deixar de pensar o a-vir na dependência de uma confirmação do previsto. Importa pensá-lo como manifestação de divergências e diferenciações. Há assim um potencial que não corresponde a uma possibilidade lógica, ou ao verosímil, mas à criação, que não sendo *ex nihilo* é porém intempestiva, emergindo do magma, do múltiplo irredutível. O imprevisível é uma condição do espanto, e por conseguinte também da esperança, do novo e do que nele inquieta, o monstruoso. Trata-se de uma duplidade evidente nos versos de *Antígona*, de Sófocles, traduzidos por «Muitos prodígios há; porém nenhum / maior do que o homem<sup>10</sup>», que Hölderlin traduz colocando *Ungeheuer*, monstruoso, em vez de prodigioso: o homem que surpreende pela maravilha dos seus feitos é também o monstruoso. A duplidade do homem é a da técnica enquanto *Pharmakon*, remédio que pode ser também veneno, de que é paradigmática a relação escrita-imagem. É pela persistência, na escrita, da articulação da narrativa com os vazios de significação que ao atravessá-la enfraquecem a sua violência unificadora, purificadora, que nela se inscreve o gesto de imaginar. Sem esses vazios, que decorrem da existência de diferentes tipos de frases incomensuráveis, a(s) técnica(s) que possibilita(m) criar imagens na sua incomensurabilidade prodigiosa estariam reduzidas ao combate pela ordem e pela ritualização da existência, conformando-se a um dispositivo de cálculo e consequentemente de definição de um próprio, que subsistiria pela violência da sua auto-affirmação.

Numa breve observação com o título «Atenção aos degraus!» Walter Benjamin escreveu: «O trabalho numa prosa de boa qualidade tem três níveis: um musical, o da sua composição, um arquitectónico, o da sua construção, e por fim um têxtil, o da sua tecelagem»<sup>11</sup>. Sem composição e arquitectura não há tecelagem, mas sem esta elas seriam simples projecções ordenadas de um anterior disponível – imagens sonoras e visuais, emoções, cálculos. É a tecelagem que faz esse anterior ser secreto – cria-o, recriando-o e assim permite recortar nele imagens sem qualquer garantia, imagens destinadas ao outro, destinadas a fazer sentido. O aviso «Atenção aos degraus!» colocanos perante uma habitual chamada à realidade, que diz para ter cuidado com os degraus, não cair nos poços, etc. Mas ao fazê-lo referido aos textos, que não têm degraus, contrapõe àquela chamada uma outra, para a atenção ao haver o não assinalável, aquilo que não faz parte de nenhuma realidade realizada ou a realizar: o potencial de combinatórias em que o que se combina se transforma. A tecelagem, a escrita, é então uma operação que altera imagens e conceitos, níveis diferentes de significação, que embora inseparáveis se não sobrepõem – cada um reenvia ao outro como sua dobra, ou sombra. Entre os fios de uma narrativa pode inscrever-se a energia criadora que faz parte do tempo único de cada existência. E por essa inscrição que ela se desdobra e apela à atenção.

<sup>10</sup> SÓFOCLES, *Antígona*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: FCG, v. 331, p. 62

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter, *Imagens de pensamento* (Tradução de João Barreto). Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 25



## O LABIRINTO COMO METÁFORA DA MENTE EM DAVID CRONENBERG

Ana Bela Morais

Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário

35

Através da análise de alguns filmes do realizador David Cronenberg, com especial incidência em *Spider* (2002), pretendemos compreender o modo como, por vezes, o labirinto é utilizado como metáfora da complexidade da mente humana e inclusive da própria identidade pessoal, enquanto narrativa construída de modo reflexivo.

A história de Spider desenrola-se em Londres entre 1960/80. Um rapaz muito perturbado mentalmente, Spider, “vê” o seu pai, Bill Cleg, assassinar brutalmente a sua mãe e substituí-la por uma prostituta, Yvonne. Convencido de que planeiam assassiná-lo em seguida, Spider concebe um plano insano que leva a cabo, provocando trágicas consequências. Anos depois, Spider é internado numa casa de saúde em Londres, da qual pode sair livremente, mas onde recebe poucos cuidados e atenção por parte da assistente social, Mrs. Wilkinson. Sem ser vigiado, Spider deixa de tomar a sua medicação e começa a revisitar os seus fantasmas de infância. As tentativas para manter as suas ilusões sobre o passado começam a revelar-se frágeis e Spider entra de novo, e cada vez mais, num novo labirinto de loucura. Esta análise incidirá sobre este filme por nos parecer que condensa em si as temáticas mais importantes no que respeita às questões da complexidade da mente humana e às relações entre memória e esquecimento.

A metáfora do labirinto associa-se à identidade pessoal e a narrativa que cada um conta sobre si mesmo ajuda a estruturar a construção daquela. O trabalho centrado na narrativa pessoal tem de ser constante devido às contradições inerentes à vivência experiencial de cada um e ao equilíbrio, sempre precário, das suas pulsões. A construção narrativa, bem como a sua reelaboração permanente, são decisivas para fomentar o sentimento de continuidade pessoal num determinado tempo e espaço. A identidade pessoal está imbuída de incertezas e angústias existenciais, tendo de enfrentar a organização reflexiva coerente da sua autobiografia e o precário equilíbrio da sua estrutura pulsional. A produção constante de alteridades, de diferentes realidades, reifica e fixa a identidade pessoal estruturando-a como um instável entrecruzamento entre ficção e realidade histórica.

A procura do Eu no sentido de um auto-conhecimento mais profundo está relacionada com a ideia de tempo. Não viver o tempo é ausentarmo-nos de nós mesmos, esquecer a nossa identidade e a coerência da narrativa pessoal supõe sempre a permanência temporal e a auto-estima do Eu. David Cronenberg comenta a propósito de *Spider*:

É necessário ao ser humano uma vontade excepcional para manter uma constância através do tempo. Eu também li Schopenhauer e Heidegger segundo os quais o tempo é a resposta à questão do ser. Aquilo que nos diferencia de um pássaro ou de uma flor é a nossa consciência de existir no tempo. Eu pensava em tudo isto enquanto preparava o filme. (...) Ler filosofia faz nascer imagens em mim, ideias para as falas das personagens ou cenas. O que me parece normal pois o cinema é



filosofia. A imagem reenvia à ideia e, segundo Schopenhauer, o mundo é vontade e representação.<sup>1</sup>

Na sua dimensão temporal, o ser humano só consegue construir identidade com constantes alusões ao seu próprio passado. No entanto, esta noção de tempo parece revelar uma descontinuidade, um fraco enquadramento sequencial, lógico do tempo vivido pelos protagonistas da maioria dos filmes de David Cronenberg. A coerência da dramaturgia do realizador canadiano é realçada pela relação das personagens com o espaço e acentua essa fragmentação do tempo. A acção dos seus filmes desenrola-se num espaço quase único e fechado que, no caso de *Spider* (2002), é a própria cidade sombria de Londres – também em *Eastern Promises* (2007) Londres é filmada como um espaço estranho, sujo e misterioso. A uma visão quase documental sobre a Inglaterra industrial, opõe-se um Spider dobrado sobre si próprio com gestos íntimos e confusos: é este contraste entre um mundo a pulsar de energia e um corpo frágil, o que ajuda a definir a personagem Spider. Em todos os filmes do realizador canadiano existe sempre um número reduzido de personagens, o que reforça a sensação de fechamento. A acção baseia-se num dado simples que vai ganhando progressivamente tonalidades hiperbólicas, desenvolvendo-se até às consequências mais extremas, segundo um movimento criado pelos sentimentos do protagonista. A acção concentra-se no herói, reduzindo os outros personagens à relação que estabelecem com ele, o que permite que o espectador se envolva com o protagonista e tente compreender a relação única que este estabelece com o mundo.

Em *Crash* (1996), por exemplo, a sensação de claustrofobia no mundo dos carros e do sexo é acentuada pelas cores do filme: azuis, violetas, amarelos, malvas e negros – as cores dos hematomas e feridas que marcam todo o filme acentuando a sua dimensão clínica e metálica, à semelhança do que sucede em *Dead Ringers* (1988). Esta unidade é facilitada e reforçada no domínio estético pela manutenção fiel de uma equipa de colaboradores: Carol Spier nos décors, Howard Shore para a música, Mark Irwin na fotografia.

Neste sentido, pode afirmar-se que o imaginário da construção ficcional dessas personagens é um universo fechado: o Eu vai-se sempre percorrendo para voltar ao princípio. É a lógica do próprio sistema que obriga à constante procura da outra metade que unifique o Eu. Este sistema cíclico é eterno e, também por aí, se pode explicar a lógica circular e fechada das personagens. Podemos concluir que, no que respeita a estas, verifica-se a prisão no passado. Como no contexto em que a ele se refere S. Freud, o acto de agir (*agieren*), para as personagens, aparece intimamente relacionado com o recordar (*erinnern*), sendo que estes dois vocábulos se opõem como duas maneiras de provocar o retorno do passado ao presente.<sup>2</sup>

Já anteriormente D. W. Griffith, em filmes como *The Restoration* (1909) ou *A Drunkard's Reformation* (1909), perpetuara a ideia de purificação e progresso moral do herói, a linearidade da acção e a catarse do espectador. Os filmes de David Cronenberg baralham estas ideias, dispersam os fios – aludindo à teia de aranha de Spider – e impedem a acção de se regenerar e o herói de se arrepender ou curar. No caso de *Spider*, a redundância das cenas narrativas não ajudam no

<sup>1</sup> CRONENBERG, David - «Dossier David Cronenberg». *Positif*. 501 Novembro (2002), p. 83 (tradução nossa do francês).

<sup>2</sup> Cf. LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. - *Vocabulário de psicanálise*. 3<sup>a</sup> ed. Lisboa: Moraes Editores, 1976, p. 36.



tratamento da loucura do protagonista, pelo contrário agravam-na e somos nós, os espectadores, quem tem de reorganizar a narrativa segundo o que parece ser uma fábula edipiana. Spider, como observamos numa cena do filme, não consegue completar o puzzle que, de uma maneira metafórica representa a sua vida e, por isso, o filme não termina com a morte do protagonista, ao contrário do que sucede em muitos outros filmes de David Cronenberg. Spider deve continuar a viver para poder continuar a trabalhar na reconstrução do puzzle, naquela peça que não consegue encaixar nas outras: a culpa que sente por ter morto a mãe e que baralha todos os fios da sua realidade.

De facto, Spider parece-nos constituir, neste contexto, o melhor exemplo do modo como o labirinto é utilizado como metáfora da complexidade da mente humana na obra filmica do realizador canadiano. Segundo R. D. Laing,<sup>3</sup> o indivíduo ontologicamente inseguro poderá não apresentar um sentimento consistente de continuidade biográfica. O caso de Spider confirma a ideia de que para os seres humanos a construção linguística, configurada através da construção da narrativa pessoal, é uma condição de base para a sobrevivência psicológica. Os seres humanos que dispõem de uma flexível rede de narrativas pessoais que lhes permitam uma adaptação a inúmeros contextos de sobrevivência psicológica, são os mais aptos a viver em sociedade: "no reino animal, a regra é come ou sé comido; no reino humano, define ou sé definido."<sup>4</sup> Deste modo, a capacidade narrativa está relacionada com a própria sobrevivência física da espécie humana. Ao perder a condição de narrador, o ser humano é considerado como louco. A loucura, se for definida como perda da criatividade narrativa, acaba por consistir numa das formas mais ameaçadoras à sobrevivência, aquela que questiona com mais premência o ser humano na sua qualidade de pessoa.

No filme *Spider* apercebemo-nos que a narrativa dos acontecimentos que se vão desenrolando é uma construção ficcionada do protagonista. De modo quase imperceptível, vamos percebendo que existem incoerências que traduzem essa fractura na própria organização temporal e espacial da narrativa pessoal de Spider. De facto, apercebemo-nos que a personagem não tem *flash backs* reais, como se nada favorecesse o restabelecimento de uma recordação referente a um mundo anterior. Tudo o que pensa ter sido o seu passado, Spider vai anotando num caderno que esconde com um cuidado obsessivo sendo que, rapidamente nos apercebemos que a sua escrita é ilegível tanto para nós como para ele próprio.

Neste sentido também este é um filme sobre a memória, sobre o modo como forjamos uma identidade através das nossas lembranças e sobre a maneira como a memória, ao ser criativa, nos engana. Spider investiga o seu passado mas não descobre nada: os acontecimentos manifestam-se na sua presença, mas é essa presença que ele tem necessidade de dissimular. O dispositivo trágico do reconhecimento fica, deste modo, truncado pois Spider permanece invisível para as pessoas que o deviam ver e compreender. De certa forma Spider anula o tempo através da confusão, de desdobramentos e substituições. A possibilidade de narração da sua identidade pessoal, se ela pode, de facto, considerar-se como tal, está dependente da sua visão baralhada e alucinada da realidade. Ele existe simultaneamente como adulto e criança e para garantir a identidade destas duas

<sup>3</sup> Cf. LAING, R. D. - *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*. Londres, Nova York, Victoria (...): Penguin Books, 1990, p. 17 e ss.

<sup>4</sup> GONÇALVES, Oscar - *Viver narrativamente. A psicoterapia como adjectivação da experiência*. 2<sup>a</sup> ed. Coimbra: Quarteto Editora, 2002, p. 60.



imagens de si mesmo inventa para elas um dispositivo comum: enredar-se em fios que prolonga em volta de si próprio como se de uma teia de aranha se tratasse e que lhe permitem proteger-se e refugiar-se do mundo exterior.

No caso de Spider percebemos ao longo do filme que, mais do que um indivíduo inseguro ontologicamente, o personagem sofre de esquizofrenia e é neste sentido que todos os aspectos referidos até aqui se agravam. De facto, se o ser individual como um todo não consegue ser defendido, este recolhe as suas armas de defesa até se refugiar por completo no interior de si mesmo. Spider está preparado para escrever sobre tudo o que ele é, menos sobre *ele mesmo*.

O isolamento do Eu tornar-se-ia, assim, o expoente máximo da necessidade de possuir um controlo absoluto. Spider prefere matar (metaforicamente ou não), a sentir que alguém o matou; ou seja, ele tem de sentir que possui o controlo sobre quem o afectou ou sobre o que lhe aconteceu e sobre o quê ou quem o abandonou – no seu caso sente que foi abandonado pela mãe. Este sistema defensivo seria elaborado, como sugere R. D. Laing, de forma a compensar a falha primordial de segurança ontológica. Spider experimenta, deste modo, o sentimento de “morte interior” referido por R. D. Laing que resulta de uma incapacidade de controlar os perigos que vão surgindo. Por oposição a estas características, como referimos anteriormente, a identidade pessoal define-se pela capacidade de manter a continuidade de uma narrativa que a pessoa relata sobre si mesma. Para conseguirmos ter uma ideia de quem somos, devemos ter consciência dos processos de como nos tornámos no que somos e de para onde queremos ir – tal não sucede com Spider, perdido como está no labirinto das suas memórias.

Mas, não será este jogo com o tempo uma característica de todos os escritores? Como afirma David Cronenberg,

Nós somos todos, mais ou menos, escritores da nossa própria identidade, não somos nada sem as nossas recordações. Basta apenas reflectir para saber como trabalhamos a nossa personalidade a partir da nossa memória. (...) Todos fazemos isso, sobretudo os artistas. E se, por essa razão, Spider é louco, então somo-lo todos nós!<sup>5</sup>

A ideia da loucura associada ao trabalho do escritor é já representada no filme *Naked Lunch* (1991) do mesmo realizador, através das alucinações do protagonista que está a tentar escrever um livro. Tal como sucede com Spider, o acto de escrever serve como uma espécie de fuga ao real e, simultaneamente, prisão a um mundo alucinado. No caso de *Naked Lunch* (1991), o protagonista, William Lee, também se encontra prisioneiro de um passado que não consegue superar: o facto de ter morto a sua mulher com um tiro acidental e irresponsável.<sup>6</sup>

Todos os filmes de David Cronenberg sublinham esta complexidade da mente humana através do modo aparentemente “clássico” como filma. A linearidade das suas intrigas, a sua montagem invisível e fluida alimentam a credulidade do

<sup>5</sup> APIOU, Virginie - "David Cronenberg: 'Les écrivains se reconnaissent dans mes films'. Synopsis. 22 Novembro / Dezembro (2002), p. 62 (tradução nossa do francês).

<sup>6</sup> Quase todos os filmes realizados por David Cronenberg se centram em problemas relacionados com a identidade pessoal: *Stereo* (1969), *The Brood* (1979), *Scanners* (1981), *The Dead Zone* (1983), *Dead Ringers* (1988), *M. Butterfly* (1993), *A History of Violence* (2005), são alguns exemplos. Porém, *Naked Lunch* (1991) parece-nos ser aquele que mais se aproxima de Spider nas analogias estabelecidas entre loucura e escrita.



espectador naquilo que vê. Não existem efeitos de magia e a presença e comentários de especialistas e médicos nos seus filmes reforçam ainda mais a fé do espectador nas imagens que observa. No entanto, a alucinação ocupa um lugar central nos filmes do realizador canadiano, nos quais a câmara nunca representa para o espectador o papel de um Deus que acompanha constantemente um herói privilegiado. A estrutura narrativa e as imagens conduzem à inquietude do observador que já não sabe se o que está a acontecer é "verdadeiro", num sentido quase documental, ou se o enredo não será produto da mente de uma qualquer personagem.

Neste sentido *Spider* pode ser entendido como um filme-súmula embora não funcione por enumeração ou acumulação de temas característicos do realizador mas, pelo contrário, resolve pela elisão, por uma espécie de silêncio visual, os problemas que propõe desenvolver e que noutras filmes eram representados através de mais aparato tecnológico. De facto, *Spider* baseia a sua narrativa em alucinações e realidades tão virtuais quanto as de *The Dead Zone* (1983), *Videodrome* (1983) ou *eXistenZ* (1999), a única diferença é que nesse filme as alucinações dispensam a utilização dos artefactos tecnológicos normalmente associados aos ambientes cronenbergianos, de forma a encontrar uma justificação proveniente de outra ordem do imaginário cultural: a tragédia grega e a psicanálise. Esta última já se sentia com intensidade em filmes como *Stereo* (1969), *The Brood* (1979), *Dead Ringers* (1988) ou em *A History of Violence* (2005), mas nunca com a intensidade representada em *Spider*. Como sucede nos jogos de *eXistenZ* (1999), um nível de realidade cobre o outro, ocupa-o e impõe-se sobre ele. Também *Spider* é um filme de projecções no qual o protagonista é simultaneamente o projector que multiplica visões mentais pelos ambientes que percorre, e écran no qual são projectadas imagens de um passado ao qual deseja fugir e, ao mesmo tempo, reencontrar. De facto, todos os acontecimentos vêm ao encontro de *Spider*, como se ele não passasse de um simples espectador encerrado no seu próprio filme mental.

Esta situação sucede de forma explícita em *Spider*, mas também é muito evidente em *The Dead Zone* (1983). Neste filme Johnny Smith, o protagonista, cai num longo coma após um acidente de automóvel. Quando acorda descobre que consegue ver as potencialidades da existência das pessoas através do toque. A certa altura, na época de uma eleição local, Johnny aperta a mão de Greg Stillson, um candidato demagogo, e descobre que este pode tornar-se, se ganhar as eleições, num presidente fascista e originar uma guerra nuclear. O que não deixa de ser interessante é que nós, enquanto espectadores, nunca duvidamos que as suas visões sejam "verdadeiras". E quando Johnny - após ter conversado com o seu médico judeu que conheceu a guerra e que lhe diz que se soubesse antecipadamente as atrocidades cometidas por Hitler não hesitaria em assassiná-lo - decide matar o candidato apoiamo-lo totalmente na sua decisão. De facto, desejamos a morte do candidato demagogo sem sermos convencidos por mais nada do que aquilo que o filme nos mostra, persuadidos de que ele pode mesmo vir a ser uma incarnação de Hitler.

O que é que nos faz pensar que as visões de Johnny são verdadeiras? De alguma maneira este filme reflecte sobre a síndroma da desinformação porque, simplesmente, acreditamos nas imagens que nos são mostradas sem nos questionarmos sobre a sua validade. De certa maneira somos levados pelo esquema hollywoodiano em que a luta do bem contra o mal justifica e desculpa as piores reacções - de facto, *The Dead Zone* é um dos poucos filmes cujo argumento não foi completamente escrito por David Cronenberg e por isso pode ser



considerado, à primeira vista, um filme linear, com um fim relativamente positivo e moral tão ao gosto de Hollywood. Porém, após o que observámos, não deixa de ser moralmente ambíguo.

De qualquer modo, como refere o padre O'Blivion de *Videodrome* (1983), "the only reality is the one we perceive true our own senses" e a imagem acaba por revelar-se, de todas as formas de tradução do mundo real, a que se contamina com mais facilidade e, por isso, a menos digna de confiança. De certa forma, através de *The Dead Zone*, David Cronenberg conseguiu penetrar como um vírus nos mecanismos do cinema de Hollywood, contaminando-os no seu interior como se, na maioria dos seus filmes, a única "realidade verdadeira" fosse a degradação de um ser humano e a sua aspiração à morte. Também à semelhança de todo o romance moderno, David Cronenberg levanta o problema da origem da imagem ou do que seria, em última análise, o narrador.

O facto de David Cronenberg preferir como enquadramento o plano médio, que associa intimamente o ser humano ao ambiente envolvente, acentua, no seu caso específico, o carácter existencial presente em todos os seus filmes. Os grandes planos, que existem por exemplo quando Johnny, o protagonista de *The Dead Zone* (1983), ouve a explicação dos assassínios por parte do xerife ou quando Veronica descobre a fusão biológica homem-insecto de Seth Brundle em *The fly* (1986), são muito raros talvez porque parecem isolar demasiado o indivíduo em relação à causa da sua transformação mental ou física.

Por fim, podemos afirmar que os protagonistas dos filmes de David Cronenberg podem ser considerados vítimas de si próprios. Spider e os outros heróis não são completamente maldosos pois são frequentemente destruídos por aquilo que eles próprios criaram, e por aquilo mesmo que são. Neste sentido ganham um suporte mítico que os torna personagens trágicas. Podemos afirmar que após *The Dead Zone* (1983) David Cronenberg elaborou um imaginário de herói que estará presente em todos os seus filmes posteriores. Como Johnny Smith de *The Dead Zone*, também Spider apresenta traços fixos de juvialidade: o rosto surge quase sempre imóvel, como se nunca envelhecesse. Se o rosto exprime, por vezes, uma expressão dolorosa parece que o tempo e as circunstâncias não conseguem modificá-lo. Os protagonistas da maior parte dos seus filmes apresentam essa expressão e esse rosto. Todos estes heróis estabelecem uma relação peculiar, única com os outros e com a realidade exterior. Relação esta que ninguém pode compreender ou partilhar. David Cronenberg, a propósito de *Spider*, comenta:

Para mim o cinema é uma arte e a vida um caos. É uma construção apaixonante, obra de grupos de animais humanos frenéticos, talvez loucos, que eles projectam sobre um mundo exterior que é, por definição, associal e incompreensível.<sup>7</sup>

A maneira como David Cronenberg reflecte sobre a complexidade da mente aliada à representação literal de problemas relacionados com o corpo físico, sede da identidade pessoal, parece-nos, como tentámos demonstrar, um tema fundamental que pode ajudar a compreender a complexidade humana. Porém, por mais que nos esforcemos por tentar decifrar a mente humana esta será sempre um labirinto, semelhante àquele da Antiguidade Clássica: será que conseguiremos matar o Minotauro e retomar o caminho de volta? – Os filmes de David Cronenberg deixam-nos a pensar.

<sup>7</sup> GRÜNBERG, Serge - "David Cronenberg. Spider c'est moi". *Cahiers du Cinéma*. 568 Maio (2002), p. 20 (tradução nossa do francês).



## O SUJEITO DE SI NO DISCURSO MEDIEVAL – EM TORNO DO SOLILÓQUIO (DE SANTO AGOSTINHO AO *ROMAN DE TRISTAN DE THOMAS D'ANGLETERRE*)

41

Ana Paiva Moraes

Universidade Nova de Lisboa

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário

### O Livro de Solilóquio

Brian Stock afirma, no seu livro *Bibliothèques intérieures*, que o solilóquio é um género literário em que o leitor se torna um filósofo em busca de uma maneira de viver mais justa. No solilóquio, o leitor dedica-se a uma actividade que se manifesta no exercício filosófico, porém trata-se de um exercício filosófico que procura representar um modo de vida, mas que não assenta necessariamente na autobiografia. No final da Antiguidade, a escrita de si torna-se um auxiliar do bem viver, do viver de acordo com certos preceitos éticos (Séneca, Marco Aurélio), sem nunca constituir um substituto da própria experiência. Nestes termos, uma vida podia ser exemplar na medida em que era vivida de acordo com certos preceitos éticos, e não por ela própria ter sido passada a escrito ou ter constituído material narrativo. Nas *Confissões*, sobretudo, Agostinho irá divergir bastante desta tradição ao fazer convergir esses preceitos exemplares com a narração de factos da sua própria vida.

Agostinho parece ter sido o primeiro a utilizar o termo solilóquio para designar uma forma específica do diálogo interior da alma que coloca como interlocutores o eu e si próprio. De certa forma, esta estrutura dialógica do solilóquio prolonga os diálogos socráticos, mas situando a interrogação do eu sobre si mesmo no interior do eu, ou seja, tornando-a um exercício preponderantemente mental ainda que passe pelo discurso verbal. O objectivo é fazer desenrolar um diálogo interior em que o indivíduo se vai dando conta progressivamente da ignorância em que está acerca de si mesmo. O *Soliloquium*<sup>1</sup>, atribuído a Agostinho, aprofunda e insiste nesta vertente do discurso interior que constituía já o modo discursivo nas *Confissões*.

Com a utilização desta técnica cria-se um novo procedimento ético segundo o qual a literatura é posta ao serviço da filosofia. Nesta obra, a representação de si e o conhecimento de si não estão dissociados, e é possível observar que a situação narrativa assenta fortemente na imaginação literária: o autor imagina um diálogo em que uma das partes, a divindade, prescinde de comunicar verbalmente, mas em que a sua comunicação está presente como um pressuposto, uma vez que Deus, sendo omnisciente, não necessita da comunicação verbal. Este quadro resulta de uma imaginação literária na qual ele procura situar a reflexão sobre si mesmo.

Observemos mais de perto este mecanismo do solilóquio.

A estrutura dialógica do solilóquio manifesta com clareza a divisão fundamental da palavra provocada pela invocação da divindade. Contrariando o impulso de projecção na

<sup>1</sup> Utilizarei, ao longo deste breve estudo, a tradução medieval desta obra para a língua portuguesa, na edição da responsabilidade de Maria Adelaide Valle Cintra - *Livro de Solilóquio*, cód. Alcob. CCLXXIII/198, ed. crítica e glossário de Maria Adelaide Valle Cintra. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1957, adiante referido pelas iniciais *LS*.



transcendência, a duplicação interior e o estranhamento de si decorrem da intervenção de um elemento novo que desencadeia um processo de contemplação da interioridade. Esse elemento de estranhamento é a imagem inscrita da divindade.

Mau grado a sua designação, o solilóquio apresenta a singular estrutura do diálogo. Efectivamente, todo o solilóquio pressupõe a ideia de um interlocutor. A particularidade do diálogo em solilóquio no *Livro de Solilóquio* está em postular a associação de três instâncias: o conhecer (conhecer-se a si mesmo), o olhar (olhar o eu através da contemplação da imagem do outro inscrita) e o amar (o outro / a si mesmo). Nisto reside a correlação entre o cuidar de si e o «cuidar em ti». O conceito de cuidar de si, podemos aqui associar ao conceito de Foucault (a partir de Séneca): para se ocupar de si é necessário conhecer-se a si mesmo; para se conhecer a si mesmo é necessário olhar-se num elemento que é o mesmo que si; é necessário olhar-se no elemento que é o próprio princípio do conhecimento e da sabedoria; ora, esse princípio do conhecimento e da sabedoria é o elemento divino; é necessário, então, olhar-se no elemento divino para se conhecer a si mesmo: é necessário conhecer o divino em si para se reconhecer a si mesmo<sup>2</sup> - «rogote que me dees coraçom que cuide ē ty»<sup>3</sup> - que tem explicitações como esta: «eu habito no exterior, tu no interior»<sup>4</sup>. Esta inscrição da imagem da divindade responde à interrogação reiterada do sujeito acerca da sua própria identidade: «Oo Senhor, e quem som eu que fallo contigo?»<sup>5</sup>, que constitui a questão essencial de quem procura ultrapassar a sua precariedade humana, a «mizquindade», ou seja, o seu ser prévio à imagem inscrita da divindade que o define como ser incompleto. O solilóquio (assim como a confissão) proclama a infelicidade/impossibilidade de ser só, trazendo consigo a necessidade da ligação a um outro configurado como um tu. No entanto, esse tu, não corresponde a um igual nem é uma entidade congénere, mas constitui a condição para o advento do sujeito, para que este se apreenda a si mesmo enquanto tal. Esta entidade, simultaneamente participativa e criadora do sujeito, tem a sua expressão excelente na divindade.

O «maravilhoso lume de Deus», de que fala o autor, consiste, pois, no apelo à divindade para que desça sobre o homem e se una a ele de modo a permitir-lhe a contemplação de si próprio. Assim surge um novo eu, iluminado pela incorporação desse outro ser de luz, mas, sobretudo, que se tornou capaz de se olhar: «O tu, luz per que eu yejo, rogote per que venhas ē mŷ!»<sup>6</sup>.

Desta breve exposição da questão, podemos ver que o problema do sujeito se joga na constituição de uma estrutura da imagem de si que permite que o sujeito se torne objecto do seu cuidar. Note-se, no entanto, que esta constituição tem aqui um sentido eufórico que não reflecte o estado melancólico caracterizado pela distância ou pela ausência que é frequente encontrar-se no universo romanesco ou na poesia amorosa no século XII, como mais adiante se observará. No que toca ao universo poético, só numa fase bastante tardia do período medieval, no século XIV, a poesia colocará a questão da

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel – *L’Herméneutique du sujet*. Paris: Gallimard, coll. Hautes-Études, 2001, p. 64-77 [...] 79-103.

<sup>3</sup> LS, p. 5. Valerá a pena fornecer a citação completa desta passagem: «Senhor, rogote que me dees coraçom que cuyde ē ty! Dame vőotade que te ame e dame mête que se nêbre de ty! Dame intendimento que te entêda! Dame razom que me aprenda e achegue fortemente a ty, que es mynha dulçura muy alta çellestial! Dame amor sages per que te ame saborosamente! Oo meu Senhor Deus, que es vida em a qual vivem todas as cousas, tu es vida que das a mŷ vida; tu es vida que es minha vida; tu es vida per que eu vivo, sem a qual eu moiro, per a qual som resuñitado, sem a qual eu pereço, per a qual som alegre, sem a qual som ē tribulaçō.»

<sup>4</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 10.



reflexão sobre si mesmo num âmbito em que a fugacidade do tempo será a dominante, e será em pleno século XV, na poesia de um François Villon que se atingirá o expoente mais elevado da perplexidade perante esse sujeito que é outro (por exemplo, na «Ballade des menus propos» – «Conheço... Senhor, conheço o que se queira, / conheço cores e palores, sim, / conheço morte que escaveira, / conheço tudo salvo a mim.») O que nos parece relevante para a questão do sujeito no *Livro de Solilóquio* é a perspectiva da cisão do sujeito como condição para ultrapassar a precariedade da condição humana e a percepção de que o problema do sujeito só efectivamente se coloca a partir deste momento essencial em que se passa a ser (isto é a ter uma existência justa, ética, e, neste contexto, também cristã) desde que reflecta sobre o eu, ou seja, numa estrutura de diálogo.

Por isso, o solilóquio constitui uma modalidade da dialogia. No entanto, trata-se de uma modalidade do diálogo em que o outro está para sempre ausente, como ser de luz invisível, que se cumpre e esgota no apelo. Paradoxalmente, é esta deficiência que define a superioridade da visão da divindade pelo homem, e que a torna mais legítima do que a de seres celestiais, como os anjos. Enquanto os anjos são capazes de ter uma visão completa ("face na face") do divino, a visão de que se fala no *Livro de Solilóquio* é muito diferente. Nesta obra, retoma-se a tradição teológica segundo a qual o fenômeno da Incarnação introduz uma alteração hermenêutica profunda no sentido da visão que se poderá resumir do seguinte modo: ao encarnar-se Deus fez-se homem (e não anjo), Deus está no homem e o homem em Deus. Isto torna a visão da divindade por figura mais verdadeira do que o conhecimento que decorre da visão imediata, própria dos anjos, a visão "face na face", pois aí não se aplica o princípio da reversibilidade, isto é, a visão directa e completa só pode remeter para uma completude ilusória, e, por isso mesmo, inferior à visão humana.

O fundamento desta lógica da reversibilidade está na instituição do homem como morada da divindade. *Morada* é um termo que ocorre nesta obra com frequência. Na perspectiva da hermenêutica medieval, a imagem e a semelhança significam uma introdução espacial da divindade no coração do homem do tipo da habitação. A visão mais perfeita será, então, a visão por figura, porque a figura, longe de ser um desvio do objecto, o contém.

Semelhante a esta é, por exemplo, a lição da lenda de Santo Inácio, que retoma o motivo do coração inscrito: o santo que guardara todo o fervor da fé durante o martírio até à morte reclamava incessantemente que a força lhe vinha de ter o nome de Cristo inscrito no coração. Movidos pela curiosidade, os seus supliciadores extraíram e despedaçaram o coração do mártir, tendo encontrado o nome de Cristo inscrito em letras de ouro no seu interior. O privilégio da figura encontra-se aqui explicitado pelo investimento no nome. A inscrição deste no coração humano atesta a superioridade do homem sobre os anjos, que não podendo ser *filhos* de Deus, também não participam da sua essência. A estrutura do anjo é totalmente alheia à lógica da morada, e, por isso, uma boa parte do *Livro de Solilóquio* se destina a enaltecer esse espaço interior, que é lugar do sujeito, como morada:

[...] eu achey o lugar hu tu moras, a saber a alma que tu criaste aa tua ymagem e aa tua simildõoe, ca por dentro a alma razoavil he tua morada, aquela que ty soo deseja e ty soo deseja e te demâda e nõ aquela que te non demanda nẽ te deseja! Eu errey, assi como a ovelha que anda perdida, quâdo eu demandava e buscava fora a ty que es dentro; e trabalheyme muyto catâdote fora de mÿ, que moras em meo dentro [...].<sup>7</sup>

Esta visão imperfeita na morada é, no entanto, fundamental. Só Deus é conchedor de si mesmo porque só ele se pode ver, afirma Agostinho. Deus mora em si mesmo sobre

<sup>7</sup> *Idem*, p. 63.



toda a razão e sobre todo o entendimento («Non me veera homē que vyva»<sup>8</sup>). É aquilo a que os teólogos chamam «visão por *theoria*» ou visão não mediatizada de Deus. Porém, esta visão plena é, ao mesmo tempo, uma forma de cegueira, porque a luz que não pode ser contemplada por ninguém não é luz verdadeiramente, é, antes, algo que não existe<sup>9</sup>.

O autor do *Livro de Solilóquio* põe a tónica da descoberta do sujeito na constituição positiva da imagem de si. Este processo é parte integrante de todo o projecto de uma obra que assenta no *bios*, na lógica da Incarnação, que procura situar na vida / corpo (de Cristo / do Homem) o horizonte de referência, tendo como efeito a reabilitação da figura. Já no universo poético é mais frequente encontrarmos ilustrações do poder devastador da análise de si que se aproximam de algumas formas que a análise do sentimento amoroso assumiu. É o caso do episódio do casamento no *Roman de Tristan* de Thomas d'Angleterre. Os dois textos opõem-se por assentarem em duas modalidades distintas da imagem: Tristão sofre por o seu sentimento amoroso o colocar perante uma imagem feita de si mesmo com a qual ele nunca se chega a identificar (todo o episódio do casamento constitui uma longa reflexão sobre a variação – *varietas* – e a instabilidade do sujeito, que afecta não só Isolda como o próprio Tristão).

No *Livro de Solilóquio*, porém, a imagem verdadeira é a que procede de um modelo – tal como o Filho procede do Pai. A imagem deve ser gerada (*genita*) e não fabricada (*facta*), o que significa que a semelhança deve ocorrer em substância. Para que uma imagem possa ser semelhante, ela deve obedecer ao princípio da participação. Há, quanto a este ponto, claramente uma inspiração que vai beber aos neoplatónicos quando estes defendem que as coisas não existem simplesmente, que elas emanam do Verdadeiro Ser, e, por isso, participam dele. Porém, aqui esta verdade do ser não resulta de uma emanação (que estaria mais próxima do platonismo), mas da Vontade Divina. Por outras palavras, toda a imagem é a manifestação de um modelo, caso contrário, ela funcionaria especularmente, sendo que o espelho introduz um elemento de desconfiança relativamente à imagem na medida em que a transforma. A imagem especular funciona analogicamente relativamente ao seu modelo; existe, no entanto, uma outra modalidade da imagem que permite recuperar a confiança: a imagem impressa. Ao contrário do espelho, a imagem impressa é gerada, logo é consubstancial ao seu modelo; ela é um selo, um *sigilum*. É neste sentido que se pode afirmar que a imagem é a presença divina impressa no homem. Relativamente a esta questão, é importante notar que a imagem passa da esfera estrita da visão para a esfera táctil da matéria, o que confere ao corpo uma nova importância, acabando a semelhança por se resolver no universo empírico, como o atesta a lógica das *Confissões*, que é um relato de vida. A imagem impressa permite remeter facilmente para o modelo, e mantém viva essa relação.<sup>10</sup>

## A morada - o amor de Iomh

Em torno das teorias do amor na Idade Média desenvolveu-se uma forte corrente da poesia amorosa e da construção do sujeito que assentam no tema da ausência. Neste

<sup>8</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 68: «Aly hu tu moras, Senhor, he luz a que nō pode nenuř chegar. Aly he lume que se nō pode scoldrinhar nē comprēhder, ao qual nō pode abranger nē chegar nenuř outro lume, porque creemos que elle non se pode contemplar nē pode seer visto e he sobre razō e sobre entendimento, nem se pode mudar nem pode a ell chegar, o qual lume nuřca vio nenuř homē nē angeo nē pode veer comrepidamēte. Este he o teu ceeo, Senhor Deus, que cobre todas as cousas muy ascondidas e com grande segredo sobre todo o entēdimēto e sobre toda a razō e sobre toda a cousa que he».

<sup>10</sup> Sobre a importância da noção de imagem impressa, veja-se BEOS-REZAK, Brigitte Miriam – «Replica: Images of Identity and the Identity of Images in Prescholastic France». In *The Mind's Eye. Art and Theology in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, p. 46-64.



contexto, a ausência é referida, em primeiro lugar, ao afastamento da amada, e, em consequência disso, à situação específica que assume o amador que se vê forçado a exercer a sua função de amante à distância do seu objecto de desejo. O motivo do "amor de longe" (*amor de lonh*) celebremente cultivado por Jaufré Rudel, representa um dos expoentes mais elevados deste paradoxo amoroso que percorreu toda a Idade Média. O sujeito que ama desde logo obedece a dois impulsos distintos, orientando, por um lado, toda a sua atenção para a amada, ao mesmo tempo que a distância desta o leva a conceber mecanismos de presentificação que se cumprem na representação fantasmática desta.<sup>11</sup>

Nas expressões mais correntes que assume, a representação fantasmática da amada processa-se por meio de um complexo jogo sobre a figura da imagem, cujos contornos poderão levar à compreensão do contexto hermenêutico em que se irá desenvolver a melancolia nos séculos finais da Idade Média. Numa primeira instância, pela sua inscrição na interioridade do poeta, simbolicamente expressa pela palavra poética, que frequentemente evoca o imaginário da hospitalidade: o poeta deve alojar a dama dentro do poema, construindo aí o lugar de acolhimento, que funciona como desdobramento de um espaço íntimo em que ele a recebe em si, entendendo-se este "si" como o próprio núcleo da palavra poética. Constituída pela distância da amada, e na dilatação espacial que daí resulta, a palavra poética torna-se num espaço propício ao desenvolvimento da tristeza interior, manifestada numa série de motivos e *topoi* associados a determinados estados de alma, como sejam o Inverno interior, o caminhar encurvado do poeta ou a dilatação do tempo vivido longe da amada. É a partir deste quadro poético que a ausência da amada contribui para conferir espessura à interioridade do amador de tal modo que ela se configura como o novo objecto do amor capaz de representar a amada. Neste lugar irá emergir, com maior ou menor nitidez, a descrição da imagem do sujeito que ama. Não se trata de um investimento narcísico, como veremos, mas antes de uma criação das condições de acolhimento da imagem da amada, ou seja, do espaço que viabiliza a sua contemplação.

Considerar a questão da inscrição da imagem da amada é, pois, um passo fundamental para se poder perceber os contornos da problemática em causa, que assenta na descrição de si, numa atenção cada vez mais voltada sobre o sujeito poético. Uma análise do sentimento amoroso permitir-nos-á ter uma noção mais nítida deste processo.

Porém o facto de a cena do amor se situar no quadro do afastamento dos amantes, implica que o amador deve seguir o seu impulso amoroso em direcção à dama, o qual assenta fundamentalmente na visão desta. Por outro lado, a visão da amada só se cumpre no gesto que visa alcançar a imagem desta, na destinação do olhar. Esse impulso em direcção à amada contraria a lógica da inscrição ao impelir o amador para fora de si, e vemos a energia que o anima fazer dele alguém que viaja, um peregrino de amor. A amada leva-o a ultrapassar o seu espaço, e os próprios limites da sua condição humana precária, na procura da terra de longe («terra lonhdana»)<sup>12</sup>. Este processo é característico na construção medieval da identidade, segundo a qual o sujeito se define como tal na medida em que se transcende, e, por isso, é na contemplação do incontemplável - a imagem da dama ausente - que essa transcendência poderá assumir a sua expressão excelente. O tema do longínquo contribui para desenvolver o

<sup>11</sup> Sobre a representação fantasmática da dama no contexto da lírica occitâника, veja-se HUCHET, Jean-Charles – *Essais de clinique littéraire du texte médiéval*. Paris: Paradigme, 2000 e AGAMBEN, Giorgio – *Stanze*. Paris: Payot & Rivages, 1994.

<sup>12</sup> Jaufré Rudel – «Quan lo rius de la fontana...», *Anthologie des Troubadours*, ed. Pierre Bec. Paris: Union Générale d'Éditions / Bibliothèque Médiévale, 1979.



imaginário do amor inacessível, acabando por alimentar cisões no sujeito poético, como podemos verificar quando ele se afirma “triste e alegre”<sup>13</sup>. Embora, como vemos, a descrição de si implique uma inscrição da imagem da amada, o elemento da distância irá levar a um movimento inverso, mas complementar, que consiste no que se poderia chamar uma *excrição*, ou seja, uma escrita dessa imagem num espaço exterior que oferece as condições para que o sujeito amador possa olhar-se, mas em que a visão de si transcende o espaço de si mesmo, impedindo a concentração numa interioridade estática.

A visão, no contexto do “amor de longe”, contribui para a construção de um lugar onde o sujeito amador pode permanecer simultaneamente em si mesmo e no exterior, visto que ele deve amar a imagem inscrita da amada e exceder-se na busca do amor. Daí que seja na exterioridade que o interior se escreve e através dela que ele viaja. Poder-se-á afirmar que o “amor de longe” consiste na procura de uma morada, ou seja, na busca de um lugar onde seja possível ver com os próprios olhos<sup>14</sup>, transformar objectos em realidades apreensíveis que, de alguma forma, passaram para a esfera do sujeito, se tornaram objectos *para mim*. A questão central da visão extática e exteriorizada da amada reside no facto de ela se constituir como condição da contemplação do sujeito e, nessa medida, de o objectivar.

Este aspecto é importante para a reflexão que aqui pretendo desenvolver na medida em que permite compreender melhor o problema da inscrição do outro em si como modo da construção da identidade, ou seja, aprofundar a compreensão do conceito de *morada*.

## A encenação do sujeito ou a identidade narrativa - Le Roman de Tristan de Thomas d'Angleterre

Como já acima observámos, um dos exemplos mais interessantes da escrita do solilóquio é o do *Roman de Tristan* de Thomas d'Angleterre<sup>15</sup>, onde se encontram algumas das mais extensas expressões da intimidade emotiva da literatura medieval.

Mas, ao contrário do que se verifica no universo do *Livro de Solilóquio*, em que assistimos à impressão da imagem do outro em si passando a fazer parte integrante do si, Tristão digladiava constantemente com a imagem de si mesmo enquanto imagem que perdeu a sua marca de origem, e sofre com a ameaça de ter de lidar com uma imagem de si fabricada. É a falta de reconhecimento da origem que precipita Tristão na busca incessante de si mesmo e na interrogação permanente acerca do seu sentimento.

À semelhança do que acontece na poesia trovadoresca, no *Tristan* a manifestação da dor causada pelo sentimento amoroso é associada à perda da amada. Tristão lamenta-se pelo casamento iminente de Isolda com o rei Marc e pela impossibilidade em que se encontra de se aproximar da sua amada. Este lamento desenvolve-se sob a forma do solilóquio, mas, contrariamente ao que se verifica no na tradição agostiniana do *Livro de*

<sup>13</sup> «E triste e alegre então voltaria, | depois de vos ver, meu amor de longe!», v. 15-16, trad. David Mourão-Ferreira, *Colóquio Letras - Vozes da Poesia Europeia*, II, 164 (2003), p. 29.

<sup>14</sup> «Possa Deus que fez tudo o que se vê, | e que assim gerou esse amor de longe, | ter pena de mim – e a graça me dê | de me aproximar desse amor de longe! | E, nesse lugar, até o jardim | ou até o mais humilde dos quartos | decreto palácio será *para mim!*», itálicos meus, *id. ib.* - Note-se «nesse lugar» é, no original, «aizís», que significa, literalmente, «morada».

<sup>15</sup> As referências a esta obra feitas ao longo do presente trabalho reportar-se-ão à seguinte edição: Thomas d'Angleterre – *Le Roman de Tristan*, ed. Bartina H. Wind. Paris-Genève: Minard-Droz, 1960, adiante referido pelas iniciais *RT*, seguidas de *FS* que indica o Fragmento «Sneyd».



Solilóquio, o processo passa, aqui, pela criação de destinatários fictícios ou por fabricações.

Os interlocutores de Tristão, aqueles a quem ele tão insistentemente dirige as suas interrogações, são, afinal, dramatizações de si mesmo, e, sobretudo, dramatizações que têm como palco a interioridade do amador. Ao mesmo tempo, a cena interior do amor desenrola-se segundo a lógica da interiorização fantasmática da amada. Para uma melhor apreciação deste processo transcrevemos a totalidade do principal solilóquio de Tristão, que apresentamos em anexo.

47  
Esta dramatização, ocorrida na sequência da notícia do casamento de Isolda a loira com o tio de Tristão, encontra eco num outro momento do romance, o episódio da "Sala das Estátuas". Trata-se de uma sala interior com abóbada, onde Tristão mandou instalar uma estátua de Isolda. Esta imagem serve de pretexto para o surgimento de uma série de pensamentos de Tristão em que ele imagina as quatro personagens que compõem a sua teia amorosa, e cuja situação ele analisa com o intuito de avaliar o respectivo grau de sofrimento. O recolhimento na sala abobadada<sup>16</sup> e a duplicação de Isolda na imagem que a representa sublinham a dramaticidade que aqui assume a vivência íntima da dor. Esta encenação, por sua vez, é desdobrada numa segunda dramatização que tem lugar na imaginação de Tristão, onde quatro personagens – Tristão, Isolda a Loura, Marc e Isolda das Brancas Mãoz – encenam a partilha da dor amorosa. Elas rivalizam na hierarquia do sofrimento, em lugar de a experiência da dor ser feita individualmente no respeito pelo princípio da unidade subjectiva.

Esta quadruplicação do drama é uma consequência lógica do carácter essencialmente dramático da experiência da emoção. Justificar a instabilidade do sujeito causada pela sua condição de amador, como faz o infeliz amante, constitui quase uma redundância, mas é imprescindível na medida em que aprofunda a atitude auto-reflexiva que domina Tristão e o torna susceptível de ser entendido como personagem do drama amoroso provocado, fundamentalmente, pela sua vivência da imagem-espelho, imagem que, como vimos, perdeu a sua marca de origem.

Colocada a questão nestes termos, é interessante observar a descrição feita por Tristão da singular condição psicológica dos homens perante a experiência do amor: a volubilidade, a tendência para trocar o bem pelo nefasto, o recurso ao embuste (vilania vs lealdade ou cortesia), ou a maldade, são seus atributos frequentes. Esta enumeração corresponde, em traços largos, à expressão do horror pela condição humana que definia o acidioso segundo certos autores medievais. Neste aspecto, a questão da melancolia poderá ser posta em paralelo com o problema do sujeito que sofre de uma cisão de carácter especular, sem o seu modelo.<sup>17</sup>

Este episódio de introspecção parece corresponder ao momento sintomático da fixação do sujeito na sua interioridade convertida em objecto da sua atenção, do cuidar de si. No entanto, não na estrita medida em que esta atenção dá conta de uma singularidade, mas antes porque ela converte o amor numa realidade exemplar, em que o gesto de auto-reflexão se duplica (e se justifica) na sua própria ostentação enquanto experiência universal, própria de todos os que amam. Esta exacerbação da dor através da

<sup>16</sup> Trata-se de uma caverna construída por um gigante. Veja-se «La Saga de Tristan et Yseut». In *Tristan et Iseut, Les poèmes français et la sa norroise*. Paris: Librairie Générale Française / Le Livre de Poche (Lettres Gothiques), 1989.

<sup>17</sup> HERSENT, Yves – «Acédie». In HERSENT, Yves – *Mélancolies*. Paris: Robert Laffont / Bouquins, 2005.



dramatização e da exibição está de acordo com a lição final do romance que conclui com a proclamação do carácter exemplar da narrativa.

48

Tumas fine ci sun escrit:  
A tuz amanz saluz i dit,  
As pensis e as amerus,  
As emvius, as desirus,  
As enveisiez e as purvers,  
[A tuz cels] ki orunt ces vers,  
[S]i dit n'ai a tuz lor voleir,  
[Le] milz ai dit a mun poeir,  
[E dit ai] tute la verur,  
[Si cum] jo pramis al primur.  
E diz e vers i ai retrait:  
Pur essample issi ai fait  
Pur l'estoire embelir,  
Que as amanz deive plaisir,  
E que par lieus poissent troveir  
Choses u se puissent recorder:  
Aveir em poissent grant confort,  
Encontre change, encontre tort,  
Encuntrue paine, encuntrue dolur,  
Encuntrue tuiz engins d'amur!<sup>18</sup>

Auto designado como exemplo, o *Roman de Tristan* de Thomas proclama o seu fundamento moral e o carácter pedagógico, aproximando-se das artes de amar. Neste contexto, a introdução da prática sistemática da auto-análise da dor encontra um especial significado na medida em que introduz o sofrimento na esfera da sublimidade inerente às figuras heróicas e exemplares: «a tuz amanz saluz i dit.»<sup>19</sup>

<sup>18</sup> RT, FS («Fin du Poème») v. 820-939.

<sup>19</sup> RT, FS («Fin du Poème») v. 821.



Anexo

Fragmento *Sneyd*<sup>1</sup> [Le Mariage]

A sei dit: «Coment le pois faire?  
Icest ovre m'est a contraire;  
Nequedent si m'estuit cholcher  
Cu ove ma dreite moillier;

**415** Avoc li me covient gisir,  
Car jo ne la puis pas gurpir:  
Ço est tuit par mun fol corage,  
Ki tant m'irt jolif e volage.  
Quant jo la meschine requis

**420** A ses parenz, a ses amis,  
Poi pensai dunc d'Ysolt m'amie  
Quant empris ceste derverie  
De trichier, de mentir ma fei.  
Colchier m'estuit, ço peise mei.

**425** Espusé l'ai lealment  
Al us del mustier, veant gent:  
Refuser ne la pois jo mie,  
Ore m'estuit fare folie.  
Senz grant pechié, senz mal faire

Ne me puis d'iceste retraire,  
Ne jo n'i pois assembler  
Si jo ne mei voil desleer,  
Car tant ai vers Ysolt fait  
Que n'est raisun que ceste m'ait

**435** A iceste Ysolt tant dei  
Qu'ltre ne puis porter fei,  
E ma fei ne redei mentir,  
Ne jo ne dei ceste gurpir.  
Ma fei ment a Ysolt m'amie

**440** Se d'autre ai delit en ma vie  
E si d'iceste mei desport  
Dunc frai pechié e mal e tort,  
Car jo n'ela puis pas laissier,  
N'en li ne mei dei delitier

**445** De chulcher ove li en sun lit  
Pur mun buen ne pur mun delit;  
Car tant ai fait vers la reïne,  
Culcher ne dei od la meschine,  
E envers la meschine tant fait

**450** Que ne puet mie estre retrait;  
N'Ysolt ne dei jo trichier,  
Ne ma femme ne dei laissier,  
Ne mei dei de li partir,  
Ne jo ne dei ove li gésir.

**455** S'a ceste tinc covenance,  
Dunc ment a Ysolt ma fiance;  
E si jo port à Ysolt ma fei,  
Vers ma espuse me deslei.  
Vers li ne me dei desleer,

**460** N'encentre Ysolt ne voil ovrer.  
Ne sai a la quele mentir,  
Car l'une me covient traïr  
E decevre e enginnier,  
U anduis, ço crei, trichier;



**465** Car tant m'est ceste aprocée  
Que Ysolt est ja enginnée.

Tant ai amée la réine  
Qu'enginnée est la meschine,  
Et jo forment enginnée sui,  
E l'une e l'autre mar conui.

**470** L'une e l'autre pur mei se dolt,  
E jo m'en duil pur duble Ysolt.

Supris en sunt andui de mei,  
A l'une, a l'autre ment ma fei:

**475** A la reïne l'ai mentie,  
A ceste n'en pois tenor mie.  
Pur qui la doûse jo mentir,  
A une la puis jo tenir.

Quant menti l'ai a la reïne,  
**480** Tenir la dei a la meschine,  
Car ne la puis mie laissier.

Ne ne dei Ysolt tricher!

Certes, ne sai que faire puisse,  
De tutes pars ai grant anguisse,

**485** Car m'est ma fei mal a tenir,  
E pis de ma femme gurpir.

Coment qu'avienge del delit,  
Culchier m'estuit en sun lit.

D'Isolt m'ai ore si vengé

**490** Que premir sui enginné;  
D'Isol me voldreie vengier,

Enginné sui al premier.

Contre li ai tant trait sur mei

Que jo ne sai que faire dei.

**495** Si jo me chul avoc ma spuse,  
Ysolt en irt tute coreuse;

Si jo od li ne voil chulcher,

Aturné m'irt a reprover

E de li avrai mal e coruz;

**500** De ses parenz, des autres tuiz

Haïz e huniz en sereie,

E envers Deu me mesfreie.

Jo dut hunte, jo dut pechié.

Quei idunc quant jo serai chulchié

**505** Se od le chulcher ço ne faz

Que en mun corage plus haz,

Que plus m'ert contre volenté?

Del gesir n'i avrai ja gré.

Ele savra par mun poeir

**510** Que vers autre ai greinur voleir.

Simple est s'ele ne l'aperceit

Qu'altre aim plus e coveit

E que milz volsisse culchier

U plus me puisse delitier.

**515** Quant de mei n'avra sun delit,

Jo crei qu'ele m'amera petit:

Ço ere a dreit qu'en haür m'ait;

Quant m'astienç del naturel fait

Ki nos deit lier en amur.

**520** Del astenir vient la haür:

Issi cum l'amur vient del faire,

Si vient la haür del retraire;

Si cum l'amur del ovre vient,



E la haür ki s'en astient  
**525** Si jo m'astinc de la faisance,  
Dolur en avrai e pesance,  
E ma proeise e ma franchise  
Turnera a recreantise;  
Ço que ai conquis par ma valur  
**530** Perdrai ore par cest'amur,  
L'amur qu'ad vers mei eü  
Par l'astenir m'irt ore toleü,  
Tuit mun servise e ma franchise  
M'irt tolu par recreantise.  
**535** Senz le faire molt m'ad amé  
E coveité en sun pensé,  
Ore me harra par l'astenir  
Pur çو qu'ele n'at sun desir,  
Car çо est que plus alie  
**540** En amor amant e amie;  
E pur iço ne li voil faire,  
Car d'amur la voil retraire.  
Bien voil que la haür i seit,  
Plus de l'amur ore le coveit.  
**545** Trop l'ai certes sur mei atrait;  
Envers m'amie sui mesfait  
Ki sur tuz altres m'ad amé.  
Dunt me vient ceste volenté  
E cest desir e cest voleir  
**550** U la force u le poeir  
Que jo vers ceste m'acointai  
U que jo unques l'espusai  
Contre l'amur, contre la fei  
Qu'a Ysolt m'amie dei?  
**555** Encore la voil jo plus tricher  
Quant pres me voil acointer,  
Car par mes diz quir jo acaisun  
Engin, semblance e traïsun  
De ma fei a Ysolt mentir,  
**560** Pur çо qu'od ceste voil gesir.  
Encentre amur achaisun quer,  
Pur mei en ceste delitier.  
Ne dei trichier pur mun delit  
Tant cum Ysolt m'amie vit;  
**565** Que traître e que fel faz  
Quant contre li amur purchaz.  
Jo m'en sui ja purchacé tant  
Dunt avrai duel tut mun vivant;  
E pur le tort que jo ai fait  
**570** Voil que m'amie dreiture ait,  
E la penitance en avrai  
Solunc çо que deservi l'ai:  
Chulcher m'en voil ore en cest lit,  
E si m'astenderai del delit.  
**575** Ne pois, çо crei, aveir torment  
Dunt plus aie paine sovent  
Ne dont aie anguisse greinur,  
Ait entre nos ire u amur;  
Car, si delit de li desir,  
**580** Dunc m'irt grant paine l'astenir,  
E, si ne coveit le delit,  
Dunc m'irt fort a sofrir sun lit.



U li haïr u li amer  
M'irt forte paine a endurer.  
**585** Pur go qu'a Ysolt ment ma fei,  
Tel penitance preng sur mei,  
Quant ele savra cum sui destreit  
Par tant pardonner le mei deit.»<sup>20</sup>

52

<sup>20</sup> *RT, RS*, v. 411-588.



## DA MIMESIS AO AMOR. O PODER DA MEDIAÇÃO TEXTUAL EM JEAN RENART

Carlos F. Clamote Carreto

Universidade Aberta

Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (FCSH da UNL)

53

*Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative.*

Paul Ricœur, *Temps et récit I*, p. 17<sup>1</sup>.

«Quant por m'amor a mon onbre a  
geté son anel enz el puis,  
or ne li doi je ne ne puis  
plis veer le don de m'amor.»

Jean Renart, *Le Lai de l'ombre*, v. 922-925<sup>2</sup>.

### Do simulacro ao real: trajectórias do imaginário

Inovadora e complexa, não raras vezes perturbadora, mas sempre extremamente lúcida quanto aos processos poéticos que (des)envolve, a escrita de Jean Renart (2ª metade do século XIII) insere-se num contexto paradoxal em que se multiplicam os vastos ciclos romancescos em prosa que, na sua visão escatológica do tempo, espelham um certo desencantamento em relação ao Mito manifesto no progressivo esboçoamento do *logos* arturiano cujas falhas são cada vez mais gritantes, e, paralelamente, começa a emergir, através do chamado romance «realista» (ou «gótico»), uma concepção diferente da representação ficcional marcada por um claro distanciamento (irónico e/ou paródico) em relação à semiologia cortês e ao maravilhoso bretão e pelo enraizamento da escrita numa pseudo-referencialidade extra-linguística. Entre o maravilhoso do romance arturiano como dispositivo cultural em que os signos surgem como significantes que interpellam tanto o cavaleiro errante como o leitor, e o *realismo* como dispositivo retórico que faz da *mimesis* uma armadilha hermenêutica dominada pelo simulacro e o «trompe l'oeil», as obras de Jean Renart assumem um papel, cultural e poeticamente, mediador, convidando-nos a ir ao encontro dessa metáfora viva ricœuriana que, nos limiares entre dois sistemas de representação contíguos embora parcialmente sobrepostos, reconfigura a linguagem, o sentido e o mundo (um sentido para o mundo) ao mesmo tempo que mantém em aberto os signos como significantes mediadores e permeáveis de um desejo de conhecimento (do outro, da letra, etc.) nunca satisfeito por natureza. Como é sabido, na concepção medieval de composição poética como acto contínuo de reescrita a partir de modelos discursivos que assumem a paternidade textual (*auctoritas*) – real ou fictícia, venerada ou sepultada – que caucciona o acesso à palavra ficcional, ganha particular relevo a noção aristotélica de *mimesis* entendida como operação dinâmica produtora de sentido e de formas, consubstancial ao processo de representação, e totalmente alheia, por conseguinte, à lógica da reprodução<sup>3</sup>. E, nesse âmbito, destaca-se particularmente o processo que Paul Ricœur designa de *Mimesis II*, ou seja, a configuração narrativa que instaura uma mediação entre

<sup>1</sup> Paris: Seuil, 1983.

<sup>2</sup> Ed. F. Lecoy. Paris: Champion, 1983.

<sup>3</sup> Ver RICŒUR, Paul - *Temps et récit I*. Paris: Seuil, 1983, p. 57 sq.



*Mimesis I* (a experiência de um tempo pré-configurado que antecede, enquanto pré-compreensão do mundo<sup>4</sup>, a própria expressão poética) e *Mimesis III* que reenvia para a temporalidade reconfigurante do acto de leitura/recepção, reconfiguração que resulta da intersecção de dois sistemas – ou duas esferas (ontológicas e fenomenológicas) – de percepção e de representação<sup>5</sup>. Este conceito liga-se, por conseguinte, intimamente à noção de «mise en intrigue», à narrativização, que confere ao acto de contar a dimensão do *mythos* como ordenação do real sob um modo inteiramente discursivo. Daí que, da mesma forma que o «tempo apenas se torna tempo humano quando articulado a partir de um modo narrativo»<sup>6</sup>, é também pela operação configurante a que damos o nome de narrativa que o real (seja qual for a sua natureza ou consistência) emerge e se dá a conhecer, conduzindo, através da palavra, a um domínio simbólico (mas não menos efectivo) do tempo. Ora, Jean Renart intuiu claramente o poder criador da *mimesis*, a modernidade atribuída à sua escrita residindo em grande parte no estatuto conferido à ficção (mitos ou fragmentos textuais) como forma privilegiada – senão única – de aceder ao Real e ao Outro, à realidade do outro e ao outro como única maneira de dar consistência, através do amor, ao Real.

E assim entramos no universo de Conrad<sup>7</sup>, um jovem imperador, modelo das virtudes corteses, melancólico e aparentemente cansados dos prazeres da vida mundana (a caça, nomeadamente) que, um belo dia, decide afastar-se neste mundo demasiado codificado e saturado de sentido de que é emblema o vergel encantado da *fin'amor* que inaugura o romance (o intertexto é aqui claramente o de Guillaume de Lorris no seu *Roman de la Rose*)<sup>8</sup> na única companhia do seu jogral (de nome Jouglet) que, para o curar da sua melancolia, decide contar-lhe a história de bela Lienor e do seu irmão, Guillaume. Ambas as personagens vivem com a mão no enigmático espaço do *plessié*, um lugar isolado do mundo onde se tecem e bordam histórias de amor que surge assim como o duplo secreto e não-codificado do pseudo-vergel cortês instituído por Conrad onde também as damas se dedicavam a costurar as vestes rasgadas dos cavaleiros que regressam da caça cheios de histórias para contar mas de mão totalmente vazias numa flagrante inadequação entre o discurso e o real, fractura que as mulheres procuram, através da sua arte de entrelaçar os fios, reequilibrar ou reconfigurar<sup>9</sup>. Aparentemente inócuas embora inteiramente percorrida feita de paradoxos e contradições, a história narrada por Jouglet tem contudo o estranha poder de despertar o imperador para a

<sup>4</sup> *Idem*, p. 87-100.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 109-129.

<sup>6</sup> Ver citação de P. Ricœur em epígrafe.

<sup>7</sup> *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (circa 1214). Paris: Champion, 1979.

<sup>8</sup> Ver, sobre esta questão, as reflexões de ZINK, M. - *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. Paris: A. G. Nizet, 1979.

<sup>9</sup> A actividade têxtil que se desenvolve nestes espaços dominado pelo feminino (que evoca o gineceu subjacente a um texto como *L'Évangile des Quenouilles*, por exemplo) confere-lhe, como sublinhara R. Dragonetti, uma proximidade com a própria arte de contar: «Le mot *plessié*, au sens de maison fortifiée, protégée soit par une palissade soit par une haie de défense, et parfois appelée *repaire* dans le texte (v. 936 et 2954), désigne un lieu fermé et d'accès difficile. C'est là que s'abritent la renardie d'un Guillaume, généreux et expert en tournois, non moins que celle de sa sœur Liénor et de sa mère, l'une et l'autre douées de l'art du chant et du tissage. Aucune fiction n'aurait pu être mieux choisie pour symboliser le double revêtement qui caractérise la rhétorique d'un roman qui 'conte d'armes et d'amors/ et chante d'ambeudeus ensamble' (v. 25-26). Encore faut-il rappeler que les rhétoriques abondent en tropes qui font d'un texte le lieu privilégié de métaphores textiles» (DRAGONETTI, Roger - *Le Mirage des sources. L'Art du faux dans le roman médiéval*. Paris: Seuil, 1987, p. 159).



vida. Na sequência deste conto (autêntica estratégia retórica de assalto ao poder, como veremos), Guillaume, apresentado como um cavaleiro de grande renome (embora nunca ninguém tenha alguma vez ouvida falar no seu nome!), desenvolve uma verdadeira arte da sedução e da ostentação, e torna-se no favorito de Conrad, preparando o terreno para o encontro com Lienor. Tomado pelo ciúme e a inveja, o senescal do imperador (duplo anónimo do célebre Keu da tradição arturiana) dirige-se ao *plessié* com o intuito de impedir a união. A troco de um anel, a mãe revela ao senescal o segredo da rosa vermelha sobre a coxa branca de Lienor, segredo que este transmitirá a Conrad como signo tangível da sua união sexual com a donzela, inviabilizando assim o casamento. No início de Maio, Lienor dirige-se em grande pompa para a corte a fim de provar a sua inocência: no duelo verbal que trava contra o senescal, este é forçado a revelar que nunca vira Lienor. É preso e a donzela torna-se imperatriz.

O *Lai de l'ombre* (circa 1221-1222) é um conto ainda mais depurado do ponto de vista narrativo, Jean Renart parecendo agora essencialmente interessado em centrar-se naquilo que fizera já a essência do anterior romance, a saber, o estatuto da imagem e da ficção (da imagem ficcional) na construção do amor, na mediação para o Outro e na criação da própria realidade. Anónimos (e Jean Renart insiste sobre este aspecto), os actores envolvidos neste drama minimalista não chegam sequer a ter a consistência de personagens, surgindo antes como *arquipersonagens*<sup>10</sup> - ou significantes vazios, em latência - que assumem determinada configuração literária em função do contexto mítico-poético e narrativo que os envolve. Deparamo-nos agora com um cavaleiro que tanto se poderia chamar Conrad como Gauvain ou Tristão (figuras emblemáticas da tradição arturiana com as quais o herói é sucessivamente comparado), também ele modelo de mesura e eloquência corteses, que, num belo dia, se apaixona pela imagem verbal (o renome) de uma dama. Vai ao seu encontro, exibindo uma arte retórica da sedução através da qual sonha obter uma conquista fácil. Mas engana-se e, perante o retumbante fracasso da linguagem cortês, recorre a uma estratégia corporal e imagética para aprisionar a dama ao seu próprio desejo: desviando momentaneamente a atenção da amada, o cavaleiro consegue pôr-lhe sub-repticiamente um anel no dedo, e parte, fingindo, tristeza e desalento. Descobrindo a armadilha, a dama convoca o cavaleiro para um segundo encontro lírico-cortês junto de um poço. A aporia espreita já que ambos os actores estão firmemente decididos a não cederem à vontade (ao desejo) do outro, a dama tencionando devolver o anel ao cavaleiro quer tudo fará para não o aceitar de volta. O cavaleiro acaba por receber o anel que entrega à imagem da dama reflectida no fundo do poço a quem dirige o seu discurso amoroso. A dama rende-se à subtileza e ao engenho demonstrados pelo pretendente, fazendo-lhe dom do seu próprio anel. Que conclusões tirar destas narrativas (pouco) exemplares?

### O poder dos nomes (*Guillaume de Dole*)

A principal novidade do romance de Jean Renart – amplamente publicitada pelo autor no prólogo do *Roman de la Rose* – consiste numa mudança de paradigma textual: a noção de *conjointure*, desenvolvida por Chretien de Troyes em *Érec et Énide*, e enraizada numa lógica da combinação – por sobreposição ou justaposição – de matérias e materiais narrativos heterogéneos para criar um novo sentido para o texto, é agora substituída pela técnica intertextual que consiste em entrelaçar os

<sup>10</sup> Sobre este conceito operativo, ver GODINHO, H. - «Os parentescos simbólicos em Vergílio Ferreira». In MOURÃO-FERREIRA, D. - *Afecto às letras*. Lisboa: INCM, 1984, p. 230; «O mitoestilo de Vergílio Ferreira». *Colóquio/Letras*, 103 (1988), p. 72-74.



fios da narrativa com as vozes do discurso lírico. A arte da filigrana complexifica, como obstáculo e mediação para o sentido, a construção textual e a sua hermenéutica, uma vez que as peças líricas associadas às principais sequências diegéticas funcionam, por si só, como ficções (ou micro-ficções) relativamente autónomas (com contornos poéticos, culturais, ideológicos e míticos próprios) que criam uma imagem-écran que reconfigura incessantemente a narrativa principal<sup>11</sup>. Ora, um dos intertextos líricos mais interessantes (e importa aqui sublinhar que o intertexto não é mais do que uma mediação textual que se instaura entre uma narrativa primeira e a sua reconfiguração mimético-ficcional moldada pelos ecos ou fragmentos da tradição poética) diz precisamente respeito ao célebre tema do *amor de lonh* introduzido pelas *canso* provençais de Jaufré Rudel na primeira metade do século XII. A manifestação explícita deste intertexto encontra-se todavia deslocada em relação ao seu epicentro simbólico e narrativo, já que apenas aparece nos versos 1301-1307 através do canto entoado pelos companheiros de Nicole, o mensageiro de Conrad, a caminho do *plessié*<sup>12</sup>, quando, na verdade, se esboça a partir do verso 657 que inaugura a narrativa fundadora (na plena acepção da palavra) de Jouplet quando este inventa (no sentido retórico do termo) a figura de Lienor. A descrição da donzela pelo jogral é inteiramente tópica, o seu poder residindo na forma como convoca os arquétipos da beleza feminina, filtrados ou reconfigurados pela retórica cortês (v. 691-722) que Jouplet domina na perfeição<sup>13</sup>. Neste tempo primordial e decisivo da narrativa, o imperador não se apaixona por um corpo (e, muito menos, pela visão de um corpo, de acordo com a vasta tradição herdada de Platão), mas sim pelos significantes poéticos que moldam este corpo cujas características convergem na sugestiva e poderosa imagem sonora projectada num nome, *Lienor*<sup>14</sup>, e no seu re-nome, ou seja, na infinita

<sup>11</sup> Jean Renart insere no seu romance um total de quarenta e oito peças líricas pertencentes a oito géneros (ou subgéneros) poéticos distintos: dezoito *rondets de carole* (cantares para dança), três refrões, duas pastorelas, uma canção histórica, seis *chansons de toile* (género sobre o qual insistiremos mais, tendo em conta a sua íntima relação com o feminino e o universo têxtil), um fragmento do *tournoi de dame*, estrofes de dezasseis *chansons d'amour* típicas da poética da *fin'amors*, e uma *laisse* de uma canção de gesta. Sobre esta complexa questão, veja-se JUNG, M.-R. - «L'empereur Conrad, chanteur de poésie lyrique: fiction et vérité dans *Le roman de la rose* de Jean Renart». *Romania*, 101 (1980), p. 35-50); CERQUIGLINI, J. - «Pour une typologie de l'insertion». *Perspectives médiévales*, 3 (1977), p. 9-14; BARRY MCCANN BOULTON, M. - «Lyric Insertions and the Reversal of the Romance Conventions in Jean Renart's *Roman de la Rose* or *Guillaume de Dole*». In DURLING, N. V. - *Jean Renart and the Art of the Rose. Essays on Guillaume de Dole*. Gainesville: University Press of Florida, 1997, p. 85-104. R. PSAKI («Jean Renart's Expanded Text. Lienor and the Lyrics of *Guillaume de Dole*». In. DURLING, N. V. - *Jean Renart and the Art of the Rose. Essays on Guillaume de Dole*, p.122-141) interpreta, de forma particularmente interessante, a pluralidade inerente às citações líricas como um modo de o romance fazer convergir na unicidade de um mesmo espaço narrativo visões diferentes da realidade e do mundo, ou seja, de construir a verdade a partir da multiplicidade.

<sup>12</sup> «Lors que li jor sont lonc en mai,/ m'est biaus doux chant d'oisel de lonc./ Et quant me sui partiz de la,/ membre mi d'une amor de lonc./ Vois de ça embruns et enclins/ si que chans ne flors d'auspespin/ ne mi val ne qu'ivers gelas» (v. 1301-07).

<sup>13</sup> Domínio, discreta e ironicamente, assinalado pelo próprio narrador: «N'aprist pas pas hui si a descrire/ qui l'embeli en tele maniere» (v. 711-712).

<sup>14</sup> Com efeito, o significante nominal que designa a heroína – uma das mais hábeis manipuladoras dos signos e do sentido da literatura medieval – espelha simultaneamente a imagem do ouro – *or* – (riqueza e poder) que tanto fascina a donzela, a sua alegria (*lié*) contagiente que a aproxima das mulheres cantadas pela *fin'amors*, prenunciando ao mesmo tempo a sua assimilação, no final do romance, à donzela de Maio do folclore, emblema da fertilidade, e o sintagma *li enors* que aponta para o motivo central da narrativa (a honra supostamente perdida através da sua «entrega» física ao senescal e da revelação do segredo



reprodução/multiplicação acústica do significante nominal através da qual a identidade ficcional da donzela se engrandece hiperbolicamente nos limiares da dispersão ou da fragmentação<sup>15</sup>. Não se apaixona por uma personagem, mas sim por uma construção textual que, por sua vez, vai estimular o surgimento de imagens arquetípicas ligadas ao desejo (veja-se os contornos de um sistema cromático dominado pela sensual cor vermelho sob fundo branco) e criar uma figura narrativa. O amor nasce assim da disponibilidade de Conrad (como leitor, ouvinte e hermeneuta do texto lírico actualizado por Jouplet) para receber/acolher um conjunto de signos/significantes textuais como «novidade», como «metáfora viva» que voltam a dar sentido ao seu mundo através do amor. É, por conseguinte, da mediação da palavra poética que emerge a realidade poética do outro. E, como no universo narrativo dos mitos, esse mundo emerge de uma relação de amor com a palavra e não de uma relação directa, abrupta e potencialmente desestruturadora, com a materialidade confusa e ilegível do real. Daí que, de Lacan a Roger Dragonetti<sup>16</sup>, a psicanálise literária tenha insistente chamado a nossa atenção para a importância que ocupa – na escrita medieval – o desejo da letra (do significante) como dupla e incontornável dimensão simbólico-poética dessa letra do desejo que se manifesta em todas essas narrativas que, invariavelmente, falam de amor.

O acesso ao espaço do Outro (seja ele espaço do amor ou do poder) e do Conhecimento é aliás, neste romance, sempre um acesso mediatisado pela imagem: veja-se o caso de Guillaume que faz anteceder a sua chegada à corte de uma autêntica ficção identitária<sup>17</sup> construída tanto pela descrição de Jouplet

---

pela mãe). Neste sentido, também não será por acaso que o protagonista do romance (de ambos os romances de Jean Renart, aliás) é conhecido por *Guillaume*, um nome no qual ecoa incontornavelmente a dimensão da *Guile*, ou seja, da mentira e da arte de enganar, consubstanciada, no *Roman de la rose*, através do atributo espacial de *Dole* (que se associa à dor – *doloir, dol, duel* – mas também à fraude – do latim *dolus*) que antecede dois versos onde *vile* rima significativamente com *guile*. Sobre este questão, ver TERRY, P. - «On the Untranslatable Surface of *Guillaume de Dole*». In DURLING, N. V. - *Jean Renart and the Art of the Rose. Essays on Guillaume de Dole*. Gainesville: University Press of Florida, 1997, p. 142-153.

<sup>15</sup> Encontramos inúmeros exemplos deste poder mediador/criador do conto enquanto imagem do Outro (re)criada através da narrativa na literatura medieval. Citemos apenas, a título de exemplo, o emblemático romance do século XIII *Durmart le Galois* em que o herói (o filho do rei de Gales) parte em busca da rainha de Irlanda por quem se apaixonara ouvindo o relato das suas qualidades cortesas e da sua beleza. Um belo, cruza-se providencialmente com ele, mas não a reconhece, como se existisse uma fractura entre o corpo (como signo referencial) e a imagem do corpo (o significante do desejo) construída pelo conto, fractura que a trajectória do herói terá por função de reparar (*Durmart le Galois*, ed. GILDEA, J. Villanova, Pennsylvania: The Villanova Press, 1965). Num registo paródico (mas não menos estruturante e revelador do ponto de vista poético e cultural), relembraremos que é também através da fama e do renome (beleza, no caso feminino, e qualidades guerreira, no caso masculino) que nasce o amor entre Baudoine e a bela sarracena Synamonde (espelhado mais tarde no amor entre o jovem *Bâtard* e Ludie) numa canção de gesta de meados do século XIV, *Le Bâtard de Bouillon* (ed. COOK, R. F. Genève/Paris: Droz/Minard, 1972).

<sup>16</sup> LACAN, J. - «L'amour courtois en anamorphose» (1960). In *Le séminaire. Livre VII: l'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986, p.167-184; DRAGONETTI, R. - *La Vie de la lettre au Moyen Âge: le Conte du Graal*. Paris: Seuil, 1980; LEUPIN, A. - *Le Graal et la littérature*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1982; HUCHET, J.-Ch. - *Littérature médiévale et psychanalyse: pour une clinique littéraire*. Paris: PUF, 1990.

<sup>17</sup> Se Lienor é a incarnação da *fin'amor*, Guillaume representa – tanto no sentido especular como espectacular do termo – o perfeito cavaleiro cortês.



(cúmplice nesta estratégia de tomada do poder) onde domina a hipérbole económica e ornamental (sumptuosidade das vestes) que em nada coincide com a «realidade» do *plessié*, ou seja, com a verdade do signo), como pela retórica da ostentação desenvolvida pelo próprio cavaleiro ao exhibir, perante Conrad, todos os sinais exteriores (e convencionais) da riqueza e do prestígio nobiliárquico que se projectam ainda numa magnanimidade nos limiares da *folle largesse*. Literal como metaforicamente, Guillaume surge como uma personagem que investe publicitariamente na sua imagem para transformar, aos olhos do imperador, os simulacros em signos tangíveis do poder numa estratégia que culmina na dor espectacularmente exteriorizada pelas ruas da cidade na altura em que finge escandalizar-se com a revelação pública daquilo que há muito sabia - o segredo familiar da rosa sobre a coxa.

No seio desta complexamente tecida trama, apenas emerge uma voz dissonante, a do senescal cuja estratégia – mais do que a simples e redutora expressão de um ciúme malévolos – consiste na criação de uma narrativa alternativa à que fora engendrada por Jouplet e Guillaume. Mas esta narrativa não é uma ficção inédita, duplicando mimeticamente o chamado «cycle de la gageure», e consistindo, neste sentido, num esquema narrativo relativamente simples<sup>18</sup> de que a mãe de Lienor (hábil tecedora de ficções que age permanentemente na sombra dos filhos e nos bastidores da narrativa) permite que o senescal se aproprie, criando nele uma ilusão de poder, como se desse domínio da narrativa do pseudo-segredo da rosa dependesse agora o domínio do próprio mundo. Quanto à defesa de Lienor perante a corte surge como uma nova ficção alternativa em relação à narrativa secundária (ou contra-narrativa) criada pelo senescal, bem como à micro-ficção inventada (ou reproduzida) inicialmente por Jouplet a seu respeito<sup>19</sup>. Como vemos, chegados a esta fase do romance, a relação com o outro (com a realidade do outro), surge mediada por, pelos menos, três narrativas (excluindo os fragmentos líricos) em busca de um autor responsável pela produção dos signos e de um sentido para o texto: Jouplet/Guillaume, senescal/mãe, Lienor/Condessa de Dijon, Lienor/senescal. No duelo judicial que opõe Lienor ao senescal, este último surge claramente como usurpador de uma narrativa que não lhe pertence (a história da rosa), bem como hermeneuta ludibriado pela evidência dos significantes que

<sup>18</sup> PARIS, G. - «Le cycle de la gageure». *Romania*, 32 (1903), p. 481-551. Baseadas nos contos-tipo 882 e 892 do repertório de Aarne-Thompson (motivos K 2112, I e N 15 do *Motif-Index of Folk Literature* de St. Thompson), as narrativas que integram este ciclo contam resumidamente a seguinte história: na sequência de uma aposta, uma personagem propõe obter os favores de uma mulher. Não consegue, mas afirma o contrário, o que provoca a ruína do marido (que penhorou os seus bens, apostando na virtude da sua mulher), ou o desespero do irmão (que planeava casar a mulher com um senhor ou um príncipe). A difamação assenta na obtenção de um pormenor íntimo (um segredo, um sinal, neste caso, a visão erótica da rosa sobre a coxa direita de Lienor) obtido ludibriando, por exemplo, uma criada (neste caso, a mãe). O processo de reabilitação da mulher pode assumir vários contornos, passando todavia sempre por acusar o culpado de um crime que não cometera, levando-o assim a desmascarar-se. As semelhanças com o romance de *Guillaume de Dole* seriam evidentes não fosse este ser um poema da *gageur* sem o motivo da *gageur*, e de ser Lienor e a sua mãe quem, desde o início, prendem o senescal na sua própria armadilha. Sobre a transformação/inversão/deslocação deste motivo no romance de Jean Renart, ver ZINK, M. - *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. Paris: A. G. Nizet, 1979, p. 45-63.

<sup>19</sup> Lienor conta que o senescal terá abusado dela, como o provam os objectos (uma pregadeira e uma bolsa bordada ostentando os emblemas da condessa de Dijon) que estão efectivamente na posse do senescal, já que a donzela lhos enviara fingindo tratar-se de uma oferta da condessa, a verdadeira amante do senescal. Ao revelar a trajectória destes signos, o senescal é obrigado a reconhecer a nunca vira Lienor, inocentando a donzela.



formam a escrita ívia da donzela. Repare-se, contudo, que o senescal (que exibe sintomaticamente as armas de Keu no seu escudo: v. 3260) não é o único usurpador do romance: também Lienor se apropria de um intertexto mítico para tornar a sua chegada à corte tão espectacular e ofuscante que provocará a cegueira de todos. Com efeito, qual Perséfone vindo resgatar o reino gasto da semiologia cortês encarnado pela melancolia inaugural de Conrad, a donzela irrompe em Mayence nos primeiros dias de Maio quando a cidade se prepara para celebrar os rituais da chegada da Primavera (v. 4153 *sq.*). Assimilada explicitamente pelos espectadores à donzela de Maio do folclore («*Vez mai, vez mai*», v. 4606), Lienor apropria-se e manipula o subtexto mítico para deslumbrar os habitantes e precipitar a alternância simbólica. Este (re)nascimento para o mundo e para a narrativa (na qual passa a ocupar/usurpar o primeiro plano) desdobrar-se-á noutros interessantes marcadores textuais e simbólicos: na data do casamento entre a donzela e o imperador, por exemplo, que terá lugar no dia da Ascensão, uma data cujo significado teológico é secundarizado, ocultado, pela acepção ideológica que o termo assume no contexto da trajectória social de Lienor, da sua família, bem como desse eterno cúmplice chamado Jouplet. Neste sentido, se é verdade, como sugeria Jean Dufournet<sup>20</sup>, que a tríade formada por Lienor, Guillaume e o jogral reflecte as três funções dumezilianas, sintetizadas, no final do romance, por Conrad, enquanto emblema da soberania plena, também não é menos verdade que este complexo simbólico resulta de uma sistemática subversão do substrato (ou contrato) mítico-poético subjacente à configuração destas personagens, Jouplet transformando a função mágica atribuída à poesia numa poderosa retórica narrativa que engendra e molda figuras (Guillaume et Lienor) à imagem do desejo de Conrad.

E é novamente uma mediação mítica e textual que domina os últimos versos do romance. No dia do casamento, o sumptuoso manto de Lienor (bordado mas não tecido [v. 5326]), pormenor que acentua a ilusão de homogeneidade e de unicidade deste singular *texto* que se opõe assim radicalmente às vestes rasgadas e cozidas da velha poética cortês encenada no episódio inicial da caça), confeccionado por uma fada (v. 5324), reenvia explicitamente para a sequência final da coroação em *Érec et Énide* e, consequentemente, para o imaginário poético da *conjointure*. Contudo, as formas e figuras que emergem do bordado deixam de ser as quatro artes liberais (matemáticas) como forma de transcender as limitações próprias da linguagem, mas sim a história de Páris e Helena da qual se destaca o motivo do Cavalo de Tróia (5330 *sq.*) enquanto triunfo do engenho e do simulacro (ficcional/discursivo) como única forma viável para se acceder ao espaço do Outro e do Amor. O regresso à matéria antiga na qual se projecta metaforicamente a estratégia de Lienor para conquistar o espaço de Conrad, não testemunha necessariamente (ou apenas) um desejo de distanciamento em relação ao imaginário arturiano de Chrétien de Troyes. Sugere, sim, que que, consubstancial às próprias origens do *romance* (enquanto língua e discurso poético), está sempre e inevitavelmente a celebração de uma ficção mediadora (enquanto desdobramento especular da própria essência do *romance*) que preside à corporalização do desejo e à reconfiguração da realidade e da Ordem. Neste processo, os significantes voltam a assumir um papel preponderante enquanto componentes privilegiados de mediação entre a linguagem, o intertexto, o imaginário e o real. Assimilado a uma verdadeira ave de rapina pela forma como usurpa a narrativa do segredo de Lienor, o senescal é descrito como sendo «pires q'escoufles» (v. 5417) – referência que nos remete directamente para o universo do primeiro romance de Jean Renart

<sup>20</sup> «Les romans gothiques du Moyen Âge». *Le Moyen Âge*, 110 (2004-2), p. 371-375.



igualmente dominado pelo simulacro -, sendo preso por «aniaus» (os ferros, mas também o anel que dera à mãe de Lienor para comprar um pseudo-segredo da rosa que acaba por se virar contra ele e aprisioná-lo) e encarcerado numa «tour», espaço que não é mais do que o emblema das voltas e reviravoltas («ceste tor») de toda esta trama narrativa de que o senescal fora vítima e da qual só consegue escapar quem «savra [...] mout de Renart» (v. 5421), como afirma o narrador numa clara referência autográfica ao próprio poeta e à tradição narrativa do *Roman de Renart*.

Repare-se finalmente – e talvez seja este o detalhe mais decisivo do romance – que a ficção a partir da qual se constrói e desconstrói o amor, a relação com o outro, bem como o acesso à soberania, se coloca inteiramente sob o signo de um vazio, de uma invisibilidade fundadora que nega qualquer referencialidade aos significantes nos quais se enraízam os mais diversos desejos: o enigma da rosa inscrita sob a coxa branca de Lienor de que todos falam mas que ninguém vê nem conhece, e sobre a qual o próprio imperador (o único a poder dissipar qualquer dúvida) prefere silenciar-se, vedando assim definitivamente ao leitor/hermeneuta o acesso ao centro desse vergel encantado da *fin'amor* onde reside o sentido e o conhecimento.

### O abismo da imagem (*Le Lai de l'ombre*)

No *Lai de l'ombre*, este fascínio pela mediação atinge uma espécie de paroxismo, alimentado pela ambivalência inerente ao processo mimético de representação no seio do qual a mediação pode tanto constituir um obstáculo que impede e difere constantemente o encontro com o Outro e a realidade do/no amor, como surgir como a única via possível para se acceder a esse mesmo real. Fundar a relação com o mundo exclusivamente através da sua projecção imagética e sugerir o primado ontológico da imagem sobre a realidade imanente, permite a Jean Renart ultrapassar o conhecido dilema agostiniano (apresentado com notória acuidade nos *Solilóquios*) da representação enquanto *mimesis* baseada no princípio da similitude que tanto pode ser «*mater falsitatis*» (II, 6, 10<sup>21</sup>), condenando, na esteira de Platão, todo acto de representação a um simulacro corruptor (oposição entre *verum* e *veritas*), ou como única possibilidade para se alcançar a verdade matricial conservada no interior de cada homem («*similitudinem veritatis matrem et dissimilitudinem falsitatis*», II, 7, 13). Como inicialmente referi, as figuras encenadas por Jean Renart não possuem o estatuto pleno de personagens, na acepção que a narratologia tem vindo a conferir a esta categoria, funcionando antes como tipos, formas simples, arquipersonagens ou meros significantes textuais cujos contornos semânticos vão sendo sucessivamente (re)configurados através de um complexo jogo de mediações (inter)textuais. A semelhança de Gauvain (v. 61), o cavaleiro surge como emblema da cortesia; como Tristão, o seu duplo mítico-poético privilegiado que, no entanto, supera, é exímio no manejo das armas bem como nas artes do xadrez e do amor (v. 105, 124-125, 456-457). Os sinais exteriores do sofrimento (lágrimas, suspiros, etc.), que resultam do amor não correspondido, retomam a tradição lírica provençal filiando igualmente o *lai* na tradição do *Roman d'Éneas* ou de *Cligès*, o êxtase amoroso (*panser, obli*, etc.) que condenam o herói à errância, convocando textualmente a figura da Lancelot no *Chevalier de la Charette* de Chrétien de Troyes. Poder-se-iam multiplicar os exemplos. Contudo, o hipotexto mais poderoso parece residir, como em *Guillaume de Dole*, no lirismo da *fin'amor*. Com efeito, à imagem de Conrad, o cavaleiro não

<sup>21</sup> Santo Agostinho, *Soliloquiorum libri duo*, PL 32; DE LABRIOLLE, P. (trad.) – *Saint Augustin. Soliloques*. Paris: Éditions de la Pléiade, 1927.



se enamora pela visão ou presença de um corpo, mas sim pela imagem do Outro mediatizada (filtrada) por um conjunto de significantes tópicos:

La grant biauté et le *douz nom*  
d'une dame li mist el cuer (v. 130-131 – *italico* nosso).

61  
Como na relação instituída pelo *amor de lonh* celebrado por Jaufré Rudel, embora numa expressão mais depurada ainda, na medida em que o desejo não está, nesta etapa inicial do conto, orientado para qualquer pré-figuração do outro, o amor emerge de um vazio fundador, totalmente preenchido pelo significante (a imagem acústica do nome, seguida da descrição puramente retórica do corpo feminino) que impulsiona o desejo de ir ao encontro desse outro imaginário (ou *imaginal*) que se confunde e coincide assim com o próprio desejo de conhecimento.

Ao longo do conto é, de resto, a trajectória aparentemente aleatória (ou autónoma) do significante que dita o percurso das personagens e a organização da própria narrativa, ambos subordinados a uma malarmeana poética do acaso cósmico enunciada por Jean Renart desde o prólogo:

Et miex vient de boné eure nestre  
qu'estre de bons, c'est dit pieça [...].  
Et miex vient a un homme avoir  
eür que avoir ne amis (v. 20-21; 26-27).

Neste sentido, note-se ainda que é a errância e o *penser* («Il chevauche liez et penssis/ en son pensser et en sa voie», v. 216-217) e não qualquer percurso predefinido que levam o cavaleiro a desviar-se (*desvoie*, v. 218) da sua rota, separando-se dos seus companheiros, e a chegar providencialmente ao castelo da dama (v. 214-221). Sobressai deste lugar, de contornos míticos, a dimensão da intransponibilidade, tanto na sua vertente física (os altos muros) como simbólica e social (à imagem *domna* da lírica provençal, a dama é casada – v. 262-264), aliada ao tema do interdito, o acesso ao espaço do amo implicando uma iniciação, ou seja, um percurso feito de mediações. Repare-se finalmente que, no seu panegírico em voz alta à beleza do castelo (entende-se, por indiscreta metonímica, da dama: v. 227-233), o cavaleiro não procura, num primeiro momento, dirigir-se directamente à dama, deleitar com a visão da sua presença, continuando antes a projectar especularmente o seu desejo na imagem verbal da sua beleza. Veja-se o pedido que dirige aos guardas do castelo a quem suplica

Qu'il parlaissent de la biauté  
la dame qu'il aloit veoir (v. 232-233).

A precedência da palavra sobre a visão sugere, uma vez mais, a primado do significante sobre o significado e o referente: a realidade do outro, do seu corpo, é antes de mais a realidade construída por uma narrativa sobre o outro que assume o estatuto e a função de um *mythos* fundador.

A segunda prova iniciática reservada ao cavaleiro reside, de resto, numa prova igualmente verbal: recorrendo aos *topoi* da lírica trovadoresca e do modelo ficcional cortês (imaginário oblativo – anel, cinto, jóias: v. 513 -, expressão do sofrimento, tema da morte por amor – v. 512, etc.), o cavaleiro procura convencer a dama a aceitá-lo como *drut*. Mas a estratégia retórica orgulhosamente exibida pelo amante fracassa totalmente, o modelo poético e cultural da *fin'amor* revelando-se uma mediação inadequada/inoperante que se estilhaça sob o riso e as palavras sarcásticas da dama. A interessante expressão «desfet son conte» (v. 389),



utilizada pelo narrador no verso 389 para caracterizar a reacção da amada, é particularmente significativa, sugerindo claramente que o revés sofrido pelo pretendente deve ser lido como uma autêntica desconstrução da narrativa mediadora que ele escolhera para aceder ao Outro<sup>22</sup>. Repare-se aliás que o único argumento que acabará por deixar a dama pensativa e receptiva ao amor (desencadeando, de resto, uma casuística tipicamente cortês centrada da dialéctica entre amor e razão que encontramos tanto em *Lancelot* como, poucos anos mais tarde, no *De tractatus de amore* de Andrea Capelanus, por exemplo), não reside nem na manifestação da dor, nem, tão pouco, na fundamentação lógica desenvolvida pelo cavaleiro, mas sim na feliz e providencial expressão (poética) que este encontra para reunir, num só verso, a tradição lírica e a tradição tristianiana através do tema da morte por amor:

«Dire tout el vous en estuet,  
dame, fet il, por moi garir.  
Se vous me lessiier morir  
sans estre amez, ce seroit teche,  
se cil biaus vis plains de simplece  
estoit omeicide de moi» (v. 536-541).

O facto de a dama considerar «cil bel mot plesant et poli» (v. 546) reforça novamente esta lúcida e singular concepção do amor como fruto de uma experiência estética e ontologicamente transformadora que passa exclusivamente pelo significante. Neste sentido, o fracasso da estratégia retórica do cavaleiro é apenas aparente, uma vez que cumpre, na realidade, o seu objectivo supremo de simulacro («Por les faus senblanz qu'il m'a fez» - v. 596 – clara alusão ao *Roman de la Rose* de Jean de Meun), de «trompe l'oeil»<sup>23</sup>, que leva a dama a centrar exclusivamente a sua atenção nas armadilhas do discurso das quais procura defender-se, e a descurar a oblíqua linguagem do corpo. A narrativa cortês surge assim como estratégia retórica (uma arte: v. 621) que (dis)simula a acção do desejo manifesta nesse gesto através do qual o cavaleiro passa, sub-reptícia e furtivamente, um anel no dedo da amada acabando por ludibriá-la. Este sucesso não passa todavia de uma efémera vitória que anuncia a aporia final.

Com efeito, o desenlace do conto reside na tentativa de conciliar duas vontades e duas narrativas, aparentemente inconciliáveis, sobre o sujeito e sobre o Outro.

<sup>22</sup> Esta interpretação permite iluminar uma expressão particularmente enigmática do poema utilizada pelo cavaleiro depois de a dama ter recusado o anel - «Il me sanble que vous m'apraigniez, / fet il, a chanter de Bernart» (v. 814-815 – itálico nosso) -, expressão a que o editor atribui o sentido aproximado de «destoar», sem explicar, no entanto, a sua origem precisa. Avancemos então com uma hipótese alternativa. Terá, com efeito, a fórmula com valor já proverbial no século XIII origem numa célebre *tenso* entre os dois trovadores Bernard de Vantadour e Peirol («Peiròl, com avètz tant estat/ Que non fezetz vers ni chansó?») em que o primeiro tenta convencer o segundo de que não é preciso sentir o amor para o poder cantar, o canto sendo consubstancial ao próprio amor? Se assim for, a presença, embora discreta, deste intertexto lírico viria reforçar a problemática central que percorre o conto: o estatuto mediador da narrativa (uma ficção do/sobre o outro) na criação do amor e na configuração do próprio mundo. Não é, neste sentido, de estranhar que seja o cavaleiro a invocar o nome de Bernard, sendo ele quem incarne este poder criador dos significantes ficcionais (ver BEC, P. – *Anthologie des troubadours. Édition bilingue*. Paris: Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1979).

<sup>23</sup> Ver ZINK, M. - *Le Moyen Âge et ses chansons ou un passé en trompe-l'œil (leçon inaugurale de la chaire de Littératures de la France Médiévale du Collège de France faite le 24 mars 1995, suivie du cours donné en mai 1995)*. Paris: Éditions de Fallois, 1996, p. 135-160.



Como dois hábeis jogadores de xadrez, cada uma das personagens procura antecipar-se à jogada do seu adversário: a dama, imaginando que o cavaleiro não aceitará o anel de volta, convida-o para um encontro junto de um poço situado novamente no vergel tópico da *fin'amor*, tencionando atirar esse objecto para as águas profundas. Para o cavaleiro, o dilema é ainda maior: que fazer com o anel que a dama (como bem intui) tentará devolver-lhe e que ele tudo fará para recusar? Perante este impasse que ameaça suspender o próprio conto, é de novo a instância do acaso, ou seja, o poder do significante na construção de uma narrativa alternativa, que virá desbloquear uma situação dominada pelo equívoco («*cest error*», v. 828) e a *dúbia locutio* que dissolvem totalmente as ténues fronteiras entre a mentira e verdade (da) narrativa<sup>24</sup>, como acontece nestas palavras premonitórias que o cavaleiro dirige à dama na altura em que esta lhe devolve o anel:

«Douce dame, fel il, encore  
quant m'en irai, si l'avrez vous» (v. 734-735).

E assim acontece. Seguindo, em perfeito amante cortês, os mandamentos da dama (v. 855), o cavaleiro aceita o anel e, com «mout grant sen» (v. 876), entrega-o à imagem da dama reflectida no fundo do poço a quem dirige, na sua nova qualidade de duplo dialógico e imaginário, o seu discurso amoroso (v. 901-907)<sup>25</sup>. A *inventio* providencial do cavaleiro convence a dama a aceitar o seu amor, selado com a dádiva do seu próprio anel. Emblemático e exemplar aos mais diversos níveis, este conto sugere que o acesso ao outro e à realidade do amor não passa tanto pela mediação da linguagem e dos diversos modelos textuais e culturais que esta necessariamente convoca, mas sim através da imagem como puro significante do desejo que antecede a construção de um significado (de um sentido) para o texto (e para o mundo), e cuja trajectória escapa a ambas as personagens, fugindo igualmente, em última instância, ao poeta e ao próprio leitor/hermeneuta a quem Jean Renart lança, em jeito de provocação, o desafio de resolver o irresolúvel enigma do conto enquanto aritmética do desejo:

Ici fenist li *Lais de l'onbre*;  
contez, vous qui savez de nonbre (v. 961-962).

Pela sua própria dimensão de metáfora obsidiante na obra deste poeta, é finalmente impossível não reparar na notável recorrência do motivo do anel e na sua singular analogia morfológica com o poço, duas formas circulares que circunscrevem um vazio fundador e abismal que perturba ou impede o processo referencial, e que apenas a imagem, incerta, vacilante e fluida, do Outro no sujeito

<sup>24</sup> Neste sentido, a sequência final do poço não deixa de relembrar o célebre episódio do *Mal Pas no Tristan de Béroul*.

<sup>25</sup> Este episódio convoca talvez um novo intertexto. Com efeito, a *branche XV* do *Roman de Renart* («Ysengrin dans le puit» - circa 1175-1180) introduz o motivo do poço associado ao logro dos significantes imagéticos e ao processo de inversão semântica que caracteriza este romance caleidoscópico. Espreitando para o fundo de um poço, Renart confunde o seu reflexo com o corpo da sua mulher Hermeline e, na tentativa de a resgatar, fica preso nesse espaço. Chega então Ysengrin que, no seu reflexo ao lado de Renart, julga ver a raposa com a sua própria mulher, Hersent. Renart consegue convencê-lo de que ambos estão mortos fruindo agora das bem-aventuranças do paraíso terrestre. Seduzido pela dupla imagem ficcional construída tanto pelo jogo de reflexos como pela narrativa de Renart, desce até ao fundo do poço, libertando Renart e ficando ele próprio prisioneiro do abismo do desejo e da imagem.



ou do sujeito no Outro pode colmatar sob forma de uma ficção mediadora<sup>26</sup>. Neste sentido, tanto no *Lai de l'ombre* como no *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, aquilo que a literatura medieval muito lucidamente nos sugere, é que o acesso à realidade (como experiência amorosa ou cognitiva) resulta inevitavelmente de um processo de reconfiguração mimético e narrativo dessa mesma realidade como sistema de representação (ou de representações) que constantemente convida e interpela o imaginário.

<sup>26</sup> Ver, sobre esta questão, as nossas reflexões em «Les (en)jeux de l'ombre ou le miroir troublé de l'écriture médiévale». *Sigila*, 16 (2005), p. 21-42.



## A DISPERSÃO DA PERSONAGEM ROMANESCA

Cristina Costa Vieira

Universidade da Beira Interior

65

Se muito do interesse de vários romances é conhecer os motivos que norteiam o agir das personagens, não menos importante tem sido para a narrativa contemporânea o questionamento do que faz a identidade de uma personagem, à semelhança de um mundo em que o sentimento de dispersão mas também de confronto com o Outro se tem agudizado:

[...] o forte investimento figurativo-antropológico que recai sobre a personagem romanesca, apesar da nítida distinção teórica pessoa / personagem [...], acaba por transformá-la num espelho das modernas questões da coerência e da fragmentação do «eu» [...]. De facto, houve todo um contexto histórico a minar a noção de sujeito uno, com reflexos ao nível da teoria e da prática da personagem romanesca. § [...] A crise contextual não passou apenas pelos desastres bélico-políticos das duas guerras mundiais que assolaram a primeira metade do século XX ou pela compensatória febre consumista da segunda metade. Várias teorias contribuíram, entre finais de Oitocentos e inícios de Novecentos, para um forte abalo na crença epistemológica da unidade do Ser, entendido pela primeira vez como múltiplo, e não como uno [...]. § O reflexo mais claro desta crise epistemológica na construção da personagem romanesca será talvez a prática desconstrutivista dos «novos romancistas»<sup>1</sup>.

Vejam-se, neste contexto, a trilogia beckettiana *Molloy* (1951), *Malone Está a Morrer* (1951) e *O Inominável* (1953), ao longo da qual o protagonista literalmente se dissolve, perdendo todas as suas referências identitárias, até ser anulado pelo silêncio<sup>2</sup>, ou então *O Homem Duplicado* (2002), de José Saramago, em que um homem comum se vê inopinadamente confrontado com um sósia de si mesmo ao ver um filme banal na televisão, angustiando-se depois na procura desse actor que duplica ambigamente a sua identidade<sup>3</sup>.

Mas precisemos o significado do conceito-chave do objecto aqui em análise, *dispersão*. Conceito a-histórico ou contextualmente variável? E terá a personagem romanesca maior apetência para a dispersão do que as suas congéneres narrativas, como as personagens inseridas num conto ou numa epopeia?

Concebemos de duas formas o termo aqui em causa. Ainda que a personagem romanesca não se confine a uma dimensão linguística, bastando para isso pensar no elevado grau de referencialidade das personagens históricas, o facto é que aquela não passa de um ser de papel, «um ser vivo sem entradas», na famosa expressão de Valéry<sup>4</sup>, isto é, a personagem romanesca, à semelhança de qualquer personagem narrativa, tem uma base linguística.

<sup>1</sup> Cf. VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*. Lisboa: Colibri, 2008, p. 18-19.

<sup>2</sup> Cf. SINTUREL, Yves – «Construction / déconstruction du personnage dans la trilogie de S. Beckett». In LIOURE, Françoise (dir. de) – *Construction / Déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX<sup>e</sup>siècle*. Clermont Ferrand: Association des Publications de la Fac. de Lettres et Sciences Humaines de Clermont Ferrand / Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1993, p. 61-83.

<sup>3</sup> Cf. SARAMAGO, José – *O Homem duplicado*. Lisboa: Caminho, 2002.

<sup>4</sup> Eis o curto texto, intitulado «*Superstitions littéraires*», em que Valéry expõe com clareza a natureza linguística da personagem literária: «J'appelle ainsi toutes croyances qui ont de



Portanto, a identidade da personagem romanesca é construída por letras que lhe dão um começo e um fim na bidimensionalidade das páginas de um livro, sendo manipulada por um narrador, que lhe traça o nascimento e um destino final, que lhe aponta permanências e rupturas. Ou seja, a identidade da personagem romanesca é uma *identité narrative*, para aplicar a expressão de Paul Ricoeur em *Soi-même comme un autre*<sup>5</sup>, que tem uma natureza disseminativa. Ora, é neste conceito, o da disseminação, que encontramos o primeiro sentido de *dispersão* quando aplicado à personagem romanesca. A noção foi exposta por Jacques Derrida em ensaio homônimo, datado de 1969.

Sucede que a narrativa implica uma *disseminação textual* de todos os referentes nela aludidos ou construídos<sup>6</sup>, isto é, um *espalhar* de elementos a ela afectos, uma *prolifération vivante* de matéria linguística, independentemente da coerência existente ou não entre tais elementos<sup>7</sup>. Mais adiante, Derrida alarga o conceito de disseminação textual para lá das fronteiras de uma narrativa singular, por via da intertextualidade, já que a narrativa pode ecoar disseminações palimpsesticas<sup>8</sup>. De facto, a dispersão da personagem romanesca é sinónimo, num primeiro plano, de disseminação, pois a base linguística desta implica «o espraiamento de milhares de elementos lexicais que compõem a personagem romanesca por dezenas de páginas, quais cristais de areia entrecendo fios sémicos com aspectos extra-linguísticos»<sup>9</sup>. Esses elementos disseminados podem ser antropónimos, pronomes, descrições definidas, designações categoriais do tipo «a mulher», predicados (físicos, psicológicos, sociais, funcionais, etc.), que o leitor é implicitamente convidado a remeter para uma entidade unívoca e imaginável, com características mais ou menos antropomórficas. Neste sentido disseminativo, há dispersão da personagem romanesca desde que o romance é romance. Isto é, por ser uma característica estrutural da personagem romanesca, a dispersão é um fenômeno a-histórico, patente quer nos romances (ou proto-romances) gregos, como *Dáfnis e Cloé*, de Longo (séc. III ou II a.C.), quer nos romances medievais, modernos e contemporâneos. Até os romances realistas oitocentistas, típicos nos seus *incipit* constituídos por extensas descrições dos protagonistas e seus antecedentes – veja-se o *Pére Goriot* (1835), de Balzac, ou *O Crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós –, não ultrapassam a condição disseminativa da personagem romanesca.

Em suma, a disseminação textual da identidade narrativa da personagem romanesca impossibilita, em primeiro lugar, a sua extracção de um ponto preciso da narrativa; segundo, faz com que aquela dependa em absoluto do olhar e da

commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. Ainsi existence et *psychologie des personnages, ces vivants sans entrailles*» (cf. VALÉRY, Paul – «Littérature». In *Tel Quel. Choses Tues. Moralités. Littérature. Cahier B.* 11<sup>a</sup> ed. Paris: Gallimard, 1941, p. 180). A expressão, inscrita em obra de 1929, foi desde então parafraseada por ensaístas como Philippe Hamon («Pour un statut sémiologique du personnage». In Roland Barthes et alii – *Poétique du Récit*. Paris: Seuil, 1977, p. 116 e 119), Gérard Genette (*Nouveau Discours du Récit*. Paris: Seuil, 1983, p. 93), Milagros Ezquerro («Les connexions du système PERSE». In S.E.L. – *Le Personnage en Question. Actes du IV<sup>e</sup> Colloque du S.E.L. Toulouse – 1-3 Décembre 1983*. Toulouse: Université de Toulouse-Le-Mirail / Service des Publ. UTM, 1984, p. 103-109) ou Georges Steiner (*Gramáticas da Criação*. Trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água, 2002, p. 178-179).

<sup>5</sup> Cf. RICOEUR, Paul – *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1996, p. 175.

<sup>6</sup> Cf. DERRIDA, Jacques – *La Dissémination*. Paris: Seuil, col. «Points/Essais», 2001, p. 426.

<sup>7</sup> Cf. *ibidem*, p. 426-427.

<sup>8</sup> Cf. *ibidem*, p. 434-435, e GENETTE, Gérard – *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

<sup>9</sup> Cf. VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*, p. 22.



interpretação reorganizadora do leitor, para que não haja destruição da identidade da personagem romanesca; e, por último, dificulta mesmo, em muitos casos, a sua identificação. Aprofundemos mais um pouco cada um destes três aspectos.

67

A personagem romanesca, não sendo uma realidade apreensível numa página, num relance de olhar, pode ser comparada a outras artes que implicam uma dimensão temporal, como a música ou o cinema (artes no tempo), por confronto com objectos de arte como um quadro ou uma escultura, signos que podem ser apreendidos num relance de olhar por terem uma dimensão marcadamente espacial e não temporal. Ora, cotejando o ser humano e a personagem romanesca, embora ambos tenham uma dimensão temporal inquestionável, essencial à construção da sua identidade (ainda que a natureza dessa dimensão temporal seja diferente num e outro caso, como explica Paul Ricoeur em *Soi-Même comme un autre*<sup>10</sup>), falta à personagem romanesca uma dimensão espacial que é igualmente fundamental na construção da identidade da pessoa: o corpo. Uma pessoa tem um corpo que a identifica com toda a clareza num ponto localizável do espaço. Francis Jacques em *Difference et subjectivité* alerta para a indispensabilidade do critério da permanência do corpo, além da memória subjectiva, para a definição da identidade do *eu* no dia-a-dia<sup>11</sup>. Paul Ricoeur salienta também a importância da consciência da pertença do corpo a si próprio, e como isso por vezes gera problemas quando a pessoa se confronta com auto-retratos ou fotografias antigas, em que o corpo pode apresentar diferenças radicais relativamente ao presente da pessoa<sup>12</sup>. A personagem romanesca não tem tal tridimensionalidade corpórea. Este primeiro aspecto inerente à disseminação da personagem romanesca entronca nos aspectos da dependência daquela em relação a um leitor e no da sua correcta recognoscibilidade. A este propósito, diz Philippe Hamon em *Le Personnel du roman* (1983):

En effet le «personnage» n'est pas, à la différence du «dialogue», des «dates», de la «description», [...], du «titre», [...] etc., un champ d'étude facilement et immédiatement identifiable: le personnage n'est pas réductible à la seule apparition textuelle d'un nom propre; il n'est pas dénombrable même (comme tel ou tel mot, telle ou telle «figure» [...]) et est donc inaccessible aux méthodes quantitatives; il est d'autre part mal localisable en un point précis du texte, ce qui le rend inaccessible aux méthodes purement distributionnelles; bref, on doit l'abstraire, car on ne peut l'extraire: localisable partout et nulle part, ce n'est pas une «partie» autonome, d'embrée différenciable et différenciée, prélevable et homogène du texte, mais un «lieu» ou un «effet» sémantique diffus qui, à la fois, côtoie, supporte, incarne et est produit par l'ensemble des dialogues, des thèmes, des descriptions, de l'histoire, etc.; «unité» [...] [dont] l'analyse relève donc, peut-être plus que tout autre objet d'étude, d'une décision arbitraire de l'analyste, et réclame des précautions particulières dans sa construction.<sup>13</sup>

Tal como, numa perspectiva poética, as personagens andam à procura de um autor para terem vida (aludindo, assim, à famosa peça de 1921, de Luigi Pirandello, *Seis Personagens à procura de um autor*), também a personagem romanesca procura um leitor que cumpra a tarefa de reconstruir a sua identidade. Diz Alexandre Prstojević:

<sup>10</sup> Cf. RICOEUR, Paul – *Soi-même comme un autre*, p. 190-192. Vide ainda *ibidem*, cap. «L'identité personnelle et identité narrative».

<sup>11</sup> Cf. JACQUES, Francis – *Difference et subjectivité*. Paris: Aubier Montaigne, 1982, p. 37.

<sup>12</sup> Cf. RICOEUR, Paul – *Soi-même comme un autre*, p. 154-155.

<sup>13</sup> Cf. HAMON, Philippe – *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. 2ª ed. Genève: Droz, 1998, p. 18-19.



On ne se lasse pas de dire que l'écriture exige une certaine puissance imaginative en oubliant régulièrement d'ajouter que la lecture en demande autant. Entre l'exubérance onirique du monde pressentie par l'auteur et l'imagination aux aguets du lecteur s'interpose le texte. A partir d'une succession de lignes, le lecteur entreprend la reconstruction de ce que l'écrivain a essayé de capturer<sup>14</sup>.

68

Julgamos que a dependência da personagem romanesca em relação a um bom leitor talvez seja ainda mais premente quando comparada à personagem contística, pois que o grau de disseminação da personagem romanesca potencia equívocos interpretativos, devido ao elevado número de afectações identificativas e contrastivas, por vezes ambíguas, entre múltiplos elementos.

A disseminação da personagem romanesca pode provocar um equívoco na determinação clara da sua identidade pelo facto de ela ser uma entidade dinâmica, no que toca a traços físicos e psicológicos, escondendo-se mesmo, por vezes, atrás de *máscaras*, à semelhança, aliás, do que sucede com as pessoas na vida real. Ao mostrar-se múltipla, a personagem escapa a uma definição simples e linear. De facto, pese embora a associação, a um primeiro nível, da identidade da personagem romanesca a uma certa estabilidade no tempo de determinado número de atributos físicos e psíquicos, de um carácter – uma *mesmidade*, noção exposta por Paul Ricoeur em *Soi-même comme un autre*<sup>15</sup> –, o facto é que qualquer personagem romanesca é desde logo dispersiva ao sofrer efeitos de *ruptura* impostos pelos eventos diegéticos, sendo nessa dialéctica *concordância / discordância* que a *mesmidade* e a *ipseidade* da personagem (isto é, a permanência no tempo do carácter e a auto-recognoscibilidade) são postas à prova e se constroem:

De cette corrélation *entre action et personnage du récit résulte une dialectique interne au personnage*, qui est l'exact corollaire de la dialectique de concordance et de discordance déployée par la mise en intrigue de l'action. La dialectique consiste en ceci que, selon la ligne de concordance, le personnage tire sa singularité de l'unité de la vie considérée comme la totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre. Selon la ligne de discordance, cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.); la synthèse concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égale l'identité du personnage. [...] Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative. § C'est cette dialectique de concordance discordante du personnage qu'il faut maintenant inscrire dans la dialectique de la mémétrie et de l'ipséité [...]: d'un côté, disons-nous, la mémétrie d'un caractère, de l'autre l'ipséité du maintien de soi. [...] § Cette fonction médiatrice que l'identité narrative du personnage exerce entre les pôles de la mémétrie et de l'ipséité est essentiellement attestée par les *variations imaginatives* auxquelles le récit soumet cette identité<sup>16</sup>.

Este tipo de equívoco atinente a uma personagem romanesca é já patente no romance medieval, quando, por exemplo, o herói ou a heroína camufla a sua identidade real ou aristocrática, usando um disfarce, para pôr à prova o amor do outro, o que vai gerar equívocos mais ou menos felizes, mais ou menos trágicos para a personagem em causa. Assim sucede com Tristão e Isolda no romance de Béroul do século XII. Há raízes míticas nestes equívocos: a tragédia de Édipo não se desencadearia se a verdadeira identidade do príncipe fosse logo revelada à rainha de Tebas, Jocasta, quando aquele vence o desafio lançado pela Esfinge. Se

<sup>14</sup> Cf. PRSTOJEVIĆ, Alexandre - «Entre Histoire et Histoire – Simon – Kiš – Robbe-Grillet». *Atelier du Roman*, 13 (1997-1998), p. 134.

<sup>15</sup> Cf. RICOEUR, Paul – *Soi-même comme un autre*, p. 175-178.

<sup>16</sup> Cf. *ibidem*, p. 175-176.



Édipo tivesse revelado o medo que o afligia, a sua verdadeira mãe logo o reconheceria, isto é, decifraria o complexo signo (a personagem) que tinha à sua frente.

Mas o equívoco provocado pela dispersão da personagem pode também significar incongruência involuntária cometida pelo autor. Assim sucede em Balzac. Pois é, às vezes até o grande Balzac se põe a dormir, e o facto foi escalpelizado por Fernand Lotte. Na série romanesca *A Comédia humana*, várias personagens regressam de uns romances para outros, processo que faz aumentar a sua ilusão referencial, por ganharem uma dimensão caleidoscópica ao não serem signos vazios à partida, mas terem já um passado narrativo que o leitor reconhece logo que os seus nomes aparecem no romance em que são reutilizados. Ora, Balzac, em certos casos, não ligou convenientemente os percursos e atributos de algumas personagens regressadas de forma a evitar pequenas incongruências. É a dispersão da personagem romanesca para além dos limites espaciais de um livro que suscita o equívoco. Félicien Marceau, citando Lotte em *Balzac et son monde* (1955), indica o seguinte:

En réalité, le seul inconvénient de ce retour des personnages – inconvénient qui d'ailleurs n'est pas inhérent au procédé et qu'une révision générale de l'œuvre aurait pu supprimer – se trouve dans les quelques contradictions qu'on peut découvrir d'un roman à l'autre. Dans l'étude que j'ai déjà citée, Fernand Lotte a dressé la liste de ces erreurs. Aucune n'est très grave et on reste même surpris qu'il y en ait si peu<sup>17</sup>.

Por outro lado, erros interpretativos cometidos pelo leitor no reconhecimento da personagem romanesca são mais frequentes do que se possa julgar à partida. Sobretudo quem tem a experiência de lecionar literatura certamente já se deparou com a situação de alunos que identificam duas personagens onde na realidade só deviam identificar uma, ou que identificam uma, quando existem duas. E isso não se deve certamente apenas (em alguns casos, talvez) à falta de atenção, de interesse ou mesmo de inteligência do aluno em questão. Por exemplo, ao analisar em aula *Os Pobres* (1906), de Raul Brandão, já ocorreu um aluno não ter reparado a uma primeira leitura que a personagem Luísa correspondia à «Asilada» de outro capítulo do romance. Tratava-se da mesma figura, com duas designações distintas em diferentes capítulos, e não de duas personagens<sup>18</sup>. É a natureza disseminativa da personagem romanesca que explica este tipo de situações.

Sucessivamente haver vários factores que podem afectar a recognoscibilidade de uma personagem aos olhos do leitor. A memória humana (variável) e o grau de familiaridade do leitor com o tipo de texto em causa são vectores de natureza psicológica importantíssimos no confronto com a dispersão disseminativa da personagem romanesca<sup>19</sup>. Há ainda um terceiro factor, de diferente teor, que é o redobro ambíguo de certas características em diferentes personagens, a que regressaremos mais tarde, com outro enquadramento. Aprofundemos um pouco a relação do primeiro factor com a dispersão da personagem romanesca.

<sup>17</sup> Cf. MARCEAU, Félicien – *Balzac et son Monde*. Édition revue et augmentée. Paris: Gallimard, 1986, p. 31. O estudo em causa de Fernand Lotte intitula-se *Dictionnaire Biographique des Personnages Fictifs de La Comédie Humaine*, e foi publicado em Paris em 1952.

<sup>18</sup> Cf. BRANDÃO, Raul – *Os Pobres*. Edição com estudo introdutório de Vítor Viçoso. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984, p. 53-54, 103-107 e 211.

<sup>19</sup> Cf. VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*, p. 504-507.



É a longa disseminação textual da personagem romanesca, aliada às naturais limitações da memória humana (aspecto não negligenciado por Roland Barthes em *S/Z*<sup>20</sup>), que obriga muitas vezes o leitor a proceder a leituras regressivas, de forma a retomar um fio solto. O processo de memorização exigido a um leitor na reconstrução da personagem romanesca é bem mais acentuado quando cotejado com a reconstrução de uma personagem de uma novela ou de um conto. Nesse processo está abarcado não apenas a conservação de informação, mas também a redução de informações consideradas não pertinentes. O que dita a pertinência ou a dispensabilidade de certos atributos da personagem romanesca na mente de um leitor? É, sem dúvida, o mundo de referências do leitor, a projecção do leitor na personagem ou a sua rejeição (a personagem é um espelho no qual o leitor se revê, é um texto que ele constrói mas no qual também ele se reconstrói) e a familiaridade com o tipo de texto lido. É neste ponto que o primeiro factor de natureza psicológica capaz de afectar a recognoscibilidade de uma personagem romanesca se articula com o segundo factor supracitado. Walter Kintsch e Teun van Dijk<sup>21</sup> fizeram em 1975 trabalho de campo a este nível, com inquéritos a jovens leitores colocados diante dos mesmos textos. Os dois investigadores provaram que a familiaridade dos jovens com histórias de macroesquemas semelhantes ao da história apresentada influenciou directamente a capacidade para construir a personagem narrativa, pois à medida que iam lendo o texto, os que já tinham esquemas mentais treinados pela leitura eliminavam com mais facilidade proposições prescindíveis à interpretação global da história e retinham os aspectos axiais, identificando com maior clareza o número e a identidade das personagens. Assim, aquilo que ficou conhecido nos anos 60 do século XX como *intertextualidade*, depois divulgado nos anos 80 sob a metáfora do palimpsesto, continua actual, numa época em que se perdem hábitos de leitura. Está provado que a falta de familiaridade com textos narrativos afecta efectivamente a nossa capacidade de interpretação de personagens românicas, pois o olho deixa de estar treinado para ver o paradigma *gestalt*, digamos assim, que o autor quer transmitir.

A dispersão / disseminação da personagem romanesca exige então um trabalho que pode ser comparado ao de uma criança diante de um *puzzle* ou de um paradigma *gestalt*. Esse trabalho já foi definido por outra metáfora igualmente esclarecedora: o trabalho de um juiz diante da «leitura de provas num tribunal judicial»<sup>22</sup>. A citação pertence a um senhor chamado Lamb, um ilustre desconhecido temporalmente próximo a Daniel DeFoe, o famoso autor de *Robinson Crusoe* (1719), que narra, como é sabido, as desventuras de um homem ocidental aprisionado numa ilha deserta. Lamb expunha assim, em carta a um tal Walter Wilson (datada de 16 de Dezembro de 1882), a sua irritação diante de um estilo de narrar que considerava pouco conforme às convenções literárias, sem a erudição clássica a que estava habituado, e que apenas se preocupava em parecer verosímil. Esta interessante analogia entre a identificação de uma personagem romanesca e o trabalho judicial é reveladora de um esforço que só existe devido à natureza disseminativa da personagem, que força o leitor a identificar com clareza o número e a qualidade de personagens em causa, tal como o juiz não pode ter dúvidas quanto à identidade dos seus réus. Curiosamente, há duas obras-primas do século XX que tematizam a personagem romanesca como um réu a ser definido pelos

<sup>20</sup> Cf. BARTHES, Roland – *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 16-17.

<sup>21</sup> Cf. KINTSCH, Walter e VAN DIJK, Teun – «Comment on se rappelle et on résume les histoires». *Langages*, 40 (1975), p. 98-116.

<sup>22</sup> Cf. WATT, Ian – «Realismo e forma romanesca». In BARTHES, R., BERSANI, L., HAMON, Ph., RIFFATERRE, M., WATT, I. – *Literatura e realidade. Que é o realismo?* Lisboa: Dom Quixote, 1984, p. 48. A carta em que está inserida esta expressão está disponível em *Memoirs of the Life and Times of Daniel Defoe*.



leitores: *O Estrangeiro* (1942), de Camus, e *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov. No primeiro, o leitor é convidado a aferir a equação Meursault=assassino=monstro, a partir dos seus gestos e palavras (ou falta deles) antes e durante o seu julgamento; no segundo, os leitores são mesmo identificados pelo narrador autodiegético como sendo membros de um júri, a quem este apela, numa evidente *captatio benevolentiae*, no sentido de o absolver no julgamento a que ele ficticiamente está a ser exposto. O crime em causa: uma paixão pedófila por Lolita<sup>23</sup>.

Em suma, num primeiro sentido, a dispersão da personagem romanesca é um fenómeno intemporal, intrínseco à natureza da personagem narrativa, devido ao seu carácter disseminado, signo abstruído e temporalmente dilatado que implica anaforizações entre centenas de outros signos, sintagmaticamente alinhados ao longo de páginas, sendo que tais anaforizações dependem de processos mnemónicos mais ou menos conseguidos.

Mas a dispersão da personagem romanesca tem um sentido ainda mais profundo, em que *dispersão* é sinónimo de *perturbação da alteridade*.

A perfeita determinação da identidade de uma personagem romanesca era um escopo caro à escola realista, e, em geral, é regra na literatura de representação. De facto, o romance pressupõe habitualmente um pacto ficcional com o leitor, em que este espera uma ilusão de real em torno das personagens e das peripécias relatadas, ou então uma coerência interna à obra (como sucede nos romances fantásticos ou na ficção científica). Quanto mais o autor consegue iludir a natureza verbal da personagem romanesca, melhor. Ian Watt, apontando o realismo formal como o «mínimo denominador comum»<sup>24</sup> do género romanesco, esclarece:

[...] não há dúvida que a procura da verosimilhança levou Defoe, Richardson e Fielding a instaurarem o poder que consiste em «colocar o homem inteiramente no seu meio físico», e que aqui reside, segundo Allan Tate, a qualidade distintiva da forma romanesca. [...] § As diversas características técnicas do romance [...] parecem contribuir [...] para servir o objectivo comum do romancista e do filósofo – a produção do que pretende ser um autêntico balanço da verdadeira experiência dos indivíduos. [...] § Estes processos não se limitam, de forma alguma, à filosofia; de facto, a tendência é segui-los sempre que se procura a relação com a realidade num relatório do acontecimento. O modo romanesco de imitação da realidade pode, portanto, resumir-se facilmente em termos de processos que pertencem a outro grupo de especialistas em epistemologia: um júri de tribunal. A expectativa de um júri e a de um leitor de romance coincidem em muitos pontos: ambos pretendem saber «todas as particularidades» de determinado caso – o momento e o local do acontecimento; ambos exigem ser esclarecidos quanto à identidade das partes em causa [...]. O júri, de facto, tem «uma visão circunstancial da vida», que é o que T. H. Green considera o ponto de vista característico do romance. § A técnica narrativa mediante a qual o romance encarna esta visão circunstancial da vida, pode chamar-se o seu realismo formal [...]. O realismo formal, de facto, é a encarnação narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson admitiam muito literalmente, mas que está implícita na forma do romance em geral: a premissa ou convenção primeira segundo a qual o romance é um relatório completo e autêntico da experiência humana, estando portanto obrigado a proporcionar aos seus leitores pormenores da história, como por exemplo a individualidade dos personagens em causa, as particularidades espáciais-temporais das suas acções, pormenores que são

<sup>23</sup> Cf. CAMUS, Albert – *O Estrangeiro*. Introdução de Jean-Paul Sartre. Lisboa: Livros do Brasil, col. «Miniatura nova série», 2001, v.g. p. 31-32 e 111-113; e NABOKOV, Vladimir – *Lolita*. 2ª ed. Lisboa: Teorema, 1985, v.g. p. 11, 46, 141, 153-154, 196, 248 e 351. Vide ainda VIEIRA, Cristina Costa- *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*, p. 77-78, 143-144, 157, 255, 316-319, 459 e 483.

<sup>24</sup> Cf. WATT, Ian – «Realismo e forma romanesca», p. 48.



apresentados através de uma linguagem bastante mais referencial do que é costume nas outras formas literárias<sup>25</sup>.

Ficou célebre o desiderato de Balzac, um dos ícones do realismo francês, de «faire concurrence à l'état civil» a partir das personagens que compõem *A Comédia Humana*:

72

À la différence d'un Dumas par exemple, Balzac prend soin de faire du plus grand nombre possible de ses personnages récurrents des personnages fictifs. La quantité de créatures récurrentes et la fréquence des retours chez le romancier font que *La Comédie Humaine* se présente, de par la volonté de Balzac, comme une œuvre démiurgique, faisant orgueilleusement concurrence à l'état civil.<sup>26</sup>

Numa perspectiva realista, essa ilusão referencial passa pela identificação clara das personagens, sem margem para ambiguidades. Assim, a identidade de uma personagem passa pelo princípio da distintividade em relação às outras personagens da narrativa e, obviamente, a outras entidades tais como os elementos espaciais aí referidos. O reconhecimento de uma personagem romanesca passa pelas noções de identidade e de alteridade, simultâneas e não sucedâneas – salientam Greimas e Courtés –, tal como sucede com as pessoas reais, ou seja, o seu reconhecimento passa pela capacidade de a isolar do contexto verbal em que se insere, fazendo com que o *eu* seja *eu* também na medida em que se distingue do *outro*. A identificação do *outro* (alteridade) é simultânea à identificação do *eu* (identidade)<sup>27</sup>. O psicanalista francês Jacques Lacan provou em 1966 que as categorias da alteridade e da identidade são válidas a nível individual em cada um de nós na chamada *fase do espelho*, quando a criança consegue pela primeira vez identificar a imagem que aí vê com a sua própria imagem. A partir daí, ela reconhece a sua individualidade (que de qualquer forma continua depois a ser cimentada), entendendo-se como um ser distinto, por exemplo, da mãe, um dos seres a que uma criança está mais ligada<sup>28</sup>.

No romance, a descrição costuma ser um processo eficaz na evicção de qualquer ambiguidade interpretativa, de qualquer possível dispersão da personagem, tal como acontece com o espelho para a criança que passa a saber identificar-se no seu reflexo, e por isso se deleita a mirar-se ao espelho. Tome-se o exemplo de *Os Três Mosqueteiros* (1844), de Alexandre Dumas, onde a «titulação do romance [...] prepara *ab initio* o leitor para a existência de três personagens que, de tão próximas, apresentam um funcionamento grupal», surgindo «com bastante frequência anaforizados pelo numeral “três”.»<sup>29</sup> Trata-se de personagens irmanadas

<sup>25</sup> Cf. *ibidem*, p. 39 e 45-46.

<sup>26</sup> Cf. ARANDA, Daniel – «Le retour hybride des personnages». *Poétique*, 139 (2004), p. 358. André Gide em *Os Moedeiros falsos* (1925) satiriza através do protagonista Édouard este esforço mimético de Balzac: «– Por Balzac ter sido um génio e por todo o génio parecer trazer à sua arte uma solução definitiva e exclusiva, decretaram que aquilo que caracterizava o romance era o facto de fazer “concorrência ao registo civil”. Balzac construiu a sua obra, mas nunca pretendeu codificar o romance; o seu artigo sobre Stendhal bem o comprova. Concorrência ao estado civil! Como se não houvesse já macaquinhas de imitação e pretensiosos quanto baste, ao cimo da terra! Que tenho a ver com o estado civil? O estado sou eu, o artista; civil ou não, a minha obra não pretende fazer concorrência a nada.» (cf. GIDE, André – *Os Moedeiros falsos*. Porto: Âmbar, 2004, p. 202).

<sup>27</sup> Cf. GREIMAS, Algirdas e COURTÈS, Joseph – *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979, s.v. «Altérité», p. 13.

<sup>28</sup> Cf. LACAN, Jacques – *Écrits*. Paris, 1966, cit. a partir de ECO, Umberto – *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989, p. 12-13.

<sup>29</sup> Cf. VIEIRA, Cristina – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*, p. 69.



pelo convívio, pela camaradagem, pela partilha de muitos valores e de situações em que se vêem envolvidas. Não é por acaso que Alexandre Dumas investe, então, em retratos profundamente distintos, quer a nível físico, quer a nível psicológico, para Athos, Porthos e Aramis. A manutenção de uma nomeação coerente e constante ao longo do extenso romance é, aliás, outra forma de garantir que o grupo de três mosqueteiros não se confunda numa mole indistinta na mente do leitor. A distinta caracterização de Athos, Porthos e Aramis visa garantir a perfeita individualização dos três mosqueteiros, construir três personagens bem delineadas nos seus contornos diferenciadores, fazendo com que a identidade de cada uma se reforce pelo princípio da alteridade em relação aos outros dois mosqueteiros. Assim, Athos é cioso nas boas maneiras, o que o poderia assemelhar a Aramis, mas este vê acentuados os traços da vaidade e da elegância, enquanto naquele se insiste nos da calma e da dignidade. Já Porthos é gordo, gigantesco, bonacheirão e impulsivo, atributos de modo nenhum aplicáveis a Athos e a Aramis<sup>30</sup>. Laurence Sterne, autor satírico do século XVIII, é precocemente lúcido em relação a este imperativo de distintividade das personagens românicas numa passagem de *Vida e opiniões de Tristram Shandy* (1759-67):

[Eu] acredito plenamente, no mais fundo da minha alma [...] que a mão do Criador supremo e Autor primeiro de todas as coisas jamais fez ou juntou família alguma (pelo menos do que tange ao período cuja história me dispus a escrever), – na qual as respectivas personagens fossem moldadas e contrastadas entre si, para este fim, com tanta felicidade dramática como na nossa [...], como acontece nesta FAMÍLIA SHANDY<sup>31</sup>.

Sterne parodia, pois, a necessidade de o romancista estabelecer uma clara oposição de identidades das suas personagens, uma dicotomia *eu / outro*. Retomando então o significado de dispersão da personagem romanesca enquanto perturbação da alteridade, quando é que há perturbação da alteridade e não simplesmente alteridade? Quando não houver nem a situação de identificação clara e unívoca entre uma personagem e um atributo (identidade), nem uma diferença nítida entre duas personagens distintas (alteridade), isto é, quando entre duas realidades se estabelece uma relação ambígua de serem e não serem ao mesmo tempo iguais entre si. A perturbação da alteridade cria, pois, personagens ambíguas, e essa ambiguidade, que pode ser inerente a uma única personagem, ou ser inerente à relação entre duas ou mais personagens, significa dispersão, duplidade, palavras aqui sinónimas. Pierre Jourde e Paolo Tortonese, em *Visages du double. Un Thème littéraire* (1996), a propósito dos conceitos de *diferença* e de *identidade*, que geralmente se opõem, lembram que os dois conceitos podem ser colocados numa equação ambígua de equivalência, ou, para sermos mais claros, cria-se uma perturbação da alteridade quando a diferença de identidades não é radical a ponto de se afirmar que se está perante um outro ser perfeitamente distinto, *altero*. Citando Jourde e Tortonese:

En parlant de double, nous conviendrons d'admettre que ce dédoublement concerne une conscience. [...] Il n'est pas de sujet, pour nous, qui ne se constitue comme absolument différent de tous les autres. [...] Le double pose donc les deux questions fondamentales de l'identité et de la différence, qui résonnent l'une sur l'autre. D'une part: comment peut-il y avoir un «un»? que signifie être unique? Et d'autre part: comment deux sujets identiques sont-ils possibles? Mais pour qu'il y ait véritablement double, il faut que l'accent soit mis sur l'identité entre les deux

<sup>30</sup> Cf. *ibidem*, p. 326-327, e DUMAS, Alexandre – *Os Três Mosqueteiros*. Mem Martins: Europa-América, col. «Clássicos», 2004, v.g. p. 69-77.

<sup>31</sup> Cf. STERNE, Laurence – *A Vida e opiniões de Tristram Shandy*. 2ª ed. Trad., prefácio e notas de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 1998, Parte primeira, vols. 1-4, p. 336-337. Acrescento nosso.



éléments en présence, que l'on sente avant tout une perturbation de la loi de la différence. Du moins, telle est la discrimination qu'il semble *a priori* nécessaire d'adopter pour parler de double. Elle exclut certains types de dualités. Par exemple, Adam et Ève illustrent bel et bien le problème de la dualité: [...] ils sont les deux premiers individus, et mettent en place cette dualité fondamentale de la différence sexuelle. Mais dans leurs cas, c'est la différence qui perturbe l'identité, et non pas l'inverse. Au départ il y a l'identité humaine, ensuite apparaît la différence sexuelle.<sup>32</sup>

Portanto, seguindo a distinção feita por Jourde e por Tortonese, importantíssima para o esclarecimento do segundo sentido de dispersão da personagem romanesca, Adão e Eva não são dispersos, bem pelo contrário, estão bem definidos na sua diferença, na sua alteridade (neste caso, de cariz sexual). Adão e Eva são personagens opostas, cada uma com a sua identidade bem definida, diametralmente opostos, em que uma representa a masculinidade, e a outra, a feminilidade: homem e mulher. Não há aqui nenhuma ambiguidade, nenhuma dispersão. Personagem dispersa ou dúplice seria a que reunisse as identidades masculina e feminina, como o andrógino. Isso, sim, baralha as identidades e as alteridades a que estruturalmente estamos habituados. Ora, o andrógino não é apenas um mito platônico (que pode ser analisado no *Banquete*, de Platão, no discurso do conviva Aristófanes<sup>33</sup>); corresponde a uma anomalia genética raríssima a que a ciência dá o nome de *hermafroditismo*, e um raro exemplo romanesco deste tipo de dispersão ou de perturbação da alteridade pode ser encontrado na obra *Middlesex* (2002), de Jeffrey Eugenides, que tem por protagonista uma personagem de origem grega, portadora dessa anomalia genética que a faz meio rapaz, meio rapariga (está entre os dois sexos, *middlesex*, e por isso não pertence de forma simples a nenhuma das categorias sexuais básicas). Simbólico desta pertença a essa terra de ninguém são os dois trechos abaixo transcritos:

Começarei por dizer que nasci duas vezes: primeiro, como menina bebé, num dia invulgarmente limpo na cidade de Detroit, em Janeiro de 1960. Depois, outra vez, como rapaz adolescente, numa sala de urgências perto de Petoskey, Michigan, em Agosto de 1974. [...] Na minha certidão de nascimento o meu nome vem registado como Calliope Helen Stephanides. Na minha última carta de condução (da República Federal da Alemanha) o meu primeiro nome vem assinalado apenas como Cal<sup>34</sup>.

Nunca quis ficar no mesmo sítio. Depois de começar a viver como homem, a minha mãe e eu mudámo-nos para fora de Michigan e desde então nunca mais parei [...]. Dentro de um ano ou dois vou-me embora de Berlim, para ser colocado noutro lado qualquer. Vou ter pena de partir. Esta cidade outrora dividida faz-me lembrar a minha própria reunificação, pelo *Einheit*<sup>35</sup>.

Portanto, a personagem andrógina ou hermafrodita é uma personagem dispersa na dramática consciência de uma alteridade perturbada, excentrada dos padrões da identidade e da alteridade. Outra possibilidade, ainda ao nível das categorias sexuais, de dispersar uma personagem romanesca é defini-la dentro de um quadro de homossexualidade. Aqui, a ambiguidade tem de residir na atribuição à mesma personagem de um corpo masculino e de uma mente marcadamente feminina (Jung diria com uma *anima* ou eterno feminino muito acentuado) ou então o inverso, um corpo feminino para uma mente marcadamente masculina (em

<sup>32</sup> Cf. JOURDE, Pierre e TORTONESE, Paolo – *Visages du double. Un Thème littéraire*. Paris: Nathan, 1996, p. 4-6.

<sup>33</sup> Cf. PLATÃO – *O Banquete ou Do Amor* (incluindo o estudo «Para uma Perspectiva portuguesa de Platão»). Pref., trad. e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Atlântida, 1968, p. 64-66.

<sup>34</sup> Cf. EUGENIDES, Jeffrey – *Middlesex*. Lisboa: Dom Quixote, 2004, p. 13.

<sup>35</sup> Cf. *ibidem*, p. 113.



linguagem junguiana, com o *animus* sobreposto à *anima*)<sup>36</sup>. Um exemplo bem elucidativo de personagem dispersa a este nível é Noémia do romance *Sedução* (1937), de José Marmelo e Silva. Nesta obra, Noémia, a irmã do narrador autodiegético, só aparentemente é um ser puritano, quase assexuado. Aquela rigidez que a caracteriza num primeiro plano mais não é do que a máscara, não só para os outros, incluindo os familiares, mas também para ela própria, de uma sexualidade lesbiana que ela não quer assumir. O irmão acaba por ser logrado nas suas seduções, pois as mulheres que ele vai perdendo, afinal vai-as perdendo para a irmã. Só aos poucos ele se vai apercebendo da situação, Noémia vai tomando consciência da sua homossexualidade encoberta e recalcada e o próprio leitor vai descobrindo o logro. A narrativa revela gradualmente o outro dentro da mesma personagem, ambiguidade que é sinônimo de dispersão<sup>37</sup>.

De forma muito sistemática, diremos que Jourde e Tortonese, na obra supracitada, identificam nove formas de duplos romanescos, o que corresponde a nove formas de dispersão da personagem – o bicéfalo, o gémeo, o avatar, o androgíno, o reflexo, o morto, o possesso, o corpo fragmentado e o clone. No nosso ensaio *A Construção da personagem romanesca*, acrescentámos a estas nove formas mais sete, perfazendo assim um total de dezasseis procedimentos capazes de dispersar a identidade da personagem romanesca<sup>38</sup>. Recorremos a alguns neologismos para acentuar o carácter processual da nossa perspectiva. Eis as formas que constroem a dispersão da personagem romanesca, no sentido de *perturbação da alteridade*: o mascaramento; a similimização; o espelhamento; a distorção icónica; a geminação; a androginização; a homossexualização; a bicefalação ou pluricefalação; a hibridação monstruosa; a fragmentação corporal; a transmutação; a ensombração do morto; a possessão; a esquizofrenia; a clonagem; e o envelhecimento.

De forma muito sintética, o *mascaramento* acentua a diferença dos diferentes *eus* reunidos na mesma personagem, enquanto a *similimização* produz o sósia, por semelhanças físicas que duplicam as características físicas de outra personagem, postas assim numa relação identitária ambígua. Os dois procedimentos aparecem combinados n'A *Ponte dos Suspiros* (2000), de Fernando Campos, onde o calabrés Marco Túlio Catizone, sósia e amigo de um D. Sebastião sobrevivente à batalha de Alcácer-Quibir, leva tão longe o jogo das máscaras e da *similimização*, que chega por momentos a confundir a própria mulher:

Não esperou Don Francisco de Castro, o novo vice-rei de Nápoles, que arrefecesse o corpo do pai. [...] Manda vir à sua presença o prisioneiro. § – Ah! Senhor impostor! Vou finalmente desmascarar-vos. § – Nada há que desmascarar, senhor conde. Aliás, que é uma máscara? Vós ontem éreis filho de vice-rei, hoje sois vice-rei. A máscara de vosso pai, que Deus tenha, pelos vistos não se vos ajusta. § [...] § – E eu a dar-vos trela! Senhor camareiro, mandai entrar essa mulher. § – Não acreditais? – continuava Marco Túlio, enquanto o camareiro se dirigia para a porta. – Olhai para mim. Vós afirmais que eu sou impostor e eu esgrimo convosco que sou o verdadeiro rei de Portugal. A minha loucura contra a vossa. A minha máscara contra a que me desejais afivelar... § Fazia o camareiro entrar na sala Paola Galardetta. § – Túlio! – correu Paola para o marido. [...] § Marco Túlio interrompia:

<sup>36</sup> Cf. JUNG, Carl Gustav et alii – *L'Homme et Ses Symboles*. Paris: Robert Laffont, 1990, p. 177-180, e VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da Personagem Romanesca. Processos Definidores*, p. 87-88.

<sup>37</sup> Cf. SILVA, José Marmelo e – *Sedução*. In MARINHO, Maria de Fátima (coord. e pref.) – *Obra completa de José Marmelo e Silva. Não aceitei a ortodoxia*. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 51-162, e MARINHO, Maria de Fátima - «Sedução». In SARAIVA, Arnaldo (org. de), *O Personagem na obra de José Marmelo e Silva*. Porto: Campo das Letras, 2008, p. 11-26.

<sup>38</sup> Cf. VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*, p. 78-100.



§ – Essa mulher engana-se nas máscaras. § Virava-se para a mulher: § – Não me reconheceis, senhora Paola Galardetta? Vistes-me com vosso marido Marco Túlio em Messina. Não estais lembrada do rei Dom Sebastião? § Paola Galardetta olhou-o indecisa: § – Ah! Sois mesmo vós, meu senhor? Que confusão a minha! Não é possível. Deixai ver... – e examinava-lhe de perto o rosto, as mãos... – Não. Não pode ser. Que confusão a minha! Vós não sois o rei... Tu és Túlio. Eu conheço bem o meu marido... § – Estais enganada. Olhai bem<sup>39</sup>.

O processo da *similimização* também é explorado de forma exemplar no romance *A Corte do Norte* (1987), de Agustina Bessa-Luís. A acção principal localiza-se na Madeira e centra-se em Rosalina de Sousa, baronesa de Madalena do Mar, que se assemelha incrivelmente à imperatriz Sissi. Quando esta visita a Pérola do Atlântico, a similitude gritante das duas vai criar constrangimentos, equívocos e problemas de identidade em Rosalina, que de repente tem a possibilidade de se ver a si mesma fora de si<sup>40</sup>.

O *espelhamento* implica dispersão quando a imagem vista no espelho é ressentida como outra em relação ao *eu* da personagem, à semelhança do que acontece com os anoréticos. *Aparição* (1959), de Vergílio Ferreira, é paradigmático nesse aspecto, sobretudo no momento em que Alberto recorda o susto que apanhou uma vez em criança quando se vê reflectido no espelho e julga tratar-se de um ladrão. A desarticulação entre o *eu* e o reflexo criou uma dispersão, e não uma identificação:

Mas no outro dia, assim que me levantei, coloquei-me no sítio donde me vira ao espelho e olhei. Diante de mim estava *uma pessoa* que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. Aproximei-me, fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, *que me era* e eu jamais imaginara. Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu, desse ser vivo que até então vivera comigo na absoluta indiferença de apenas ser e em que agora descobria qualquer coisa *mais*, que me excedia e me metia medo. Quantas vezes mais tarde eu repetiria a experiência no desejo de fixar essa aparição fulminante de mim a mim próprio, essa entidade misteriosa que eu era e agora absolutamente se me anunciava.<sup>41</sup>

A *distorção icónica* gera uma perturbação da alteridade quando a imagem feita a partir da personagem (um quadro, por exemplo) pretende paradoxalmente ser e não ser, ao mesmo tempo, o retrato fiel da personagem. Assim acontece em *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Óscar Wilde, em que o retrato, guardado em segredo, carrega as marcas da maldade e do envelhecimento que a personagem não exibe. Assim, há dois *eus*, um jovem e outro velho, ambiguamente em signos diferentes, que deviam estar identificados:

Ao regressar a casa, [...] costumava frequentemente subir silenciosamente até ao quarto trancado, abrir a porta com a chave que trazia sempre consigo, e, com um espelho, ficar em frente do retrato que dele fizera Basil Hallward, olhando ora o rosto maligno e envelhecido da tela, ora o jovem rosto formoso que lhe devolvia o sorriso na superfície polida do espelho. A nitidez do contraste estimulava a sua sensação de prazer. Sentia-se cada vez mais enamorado da própria beleza, e cada vez mais interessado na corrupção da sua alma. Costumava perscrutar com um cuidado minucioso, e às vezes com um gozo monstruoso e terrível, as rugas hediondas que vincavam a testa engelhada, ou que contornavam os lábios grossos e sensuais, interrogando-se por vezes quais seriam os mais horríveis: se os estigmas do pecado, ou os da idade. Aproximava as suas mãos brancas das mãos

<sup>39</sup> Cf. CAMPOS, Fernando – *A Ponte dos Suspiros*. 2ª ed. Lisboa: Difel, p. 173-174.

<sup>40</sup> Cf. BESSA-LUÍS, Agustina – *A Corte do Norte*. 2ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1996, v.g. p. 11 e 32-33.

<sup>41</sup> Cf. FERREIRA, Vergílio – *Aparição*. 18ª ed. Lisboa: Bertrand, 1990, p. 63-64.



grossas e inchadas do retrato, e sorria. Desdenhava do corpo deformado e dos membros enfraquecidos<sup>42</sup>.

A *androginização* e a *homossexualização* já foram elucidadas enquanto processos geradores de personagens dispersas na sua identidade. A *geminização*, tal como a *clonagem*, cria dois seres fisicamente iguais, com a diferença óbvia de que o redobro das características físicas no primeiro caso é natural, e criado pela ciência, no segundo. Os equívocos gerados pela *geminização* e pela *clonagem* podem ser respectivamente analisados em *Alice do outro lado do espelho* (1871), de Lewis Caroll, a partir das personagens Tuideldim e Tuideldum (o parónimo também visa perturbar a alteridade das duas personagens), e em ...que o meu pé prende... (2001), de Fernando Campos, onde o ditador Muro vê de repente o seu poder (e identidade) ser perturbado por um misterioso clone que lhe rouba o lugar<sup>43</sup>.

O romance de terror é o subgénero literário que mais exemplos fornece de personagens com identidade dispersa através da *hibridação monstruosa* a marcar o imaginário colectivo, talvez pelo poder de ilusão de real que o romance consegue para as suas personagens. Assim, se o vampirismo literário é inaugurado no conto *O Vampiro* (1818), de John-William Polidori, foi o meio-homem/meio-morcego de Bram Stoker, no romance *Drácula* (1897), que fixou para a História a personagem dispersa por hibridação monstruosa:

Base de investigação – O problema do conde Drácula é regressar ao seu lugar. § a) Ele tem de ser conduzido por alguém. Isto é evidente, pois se ele tivesse o poder de se movimentar sozinho, como ele gostaria de o fazer, quer como homem, ou lobo, ou morcego, ou de qualquer outra maneira. É óbvio que ele receia ser descoberto ou qualquer outra interferência, estando indefeso como deve estar, limitado como está entre a madrugada e o pôr-do-sol na sua caixa de madeira<sup>44</sup>.

A *fragmentação corporal* também tem os seus *monstros sagrados* românticos. Quem não se deixou impressionar por Frankenstein, protagonista do romance homônimo de Mary Shelley (1818)? Várias partes de cadáveres de diferentes pessoas foram reunidas por um cientista genial de nome Frankenstein para construir um único ser, que gradualmente vai tomar consciência de si enquanto entidade unívoca (um *eu*, portanto), mas que ambigamente é fruto de fragmentos corporais de outros e que apresenta assim uma radical alteridade em relação à humanidade: uma alteridade corporal perturbada, na medida em que é simbiose de corpos fragmentados de outros. O romance talvez seja mais actual do que nunca graças às conquistas da medicina, devido à técnica da transferência de órgãos:

Foi com estes sentimentos que comecei a criação de um ser humano. [...] Decorridos alguns meses a reunir e a preparar os meus materiais, comecei. § [...] Quem poderá imaginar o horror destas pesquisas quando eu penetrava na humidade infecta dos túmulos ou torturava animais vivos para dar vida à argila inerte? § [...] Tirava ossos dos ossários e tocava com as minhas mãos profanas os

<sup>42</sup> Cf. WILDE, Óscar – *O Retrato de Dorian Gray*. Lisboa: Vega, 2000, p. 148.

<sup>43</sup> Cf. CARROLL, Lewis – *Alice do outro lado do espelho*. In Lewis Caroll – *As Aventuras de Alice no país das maravilhas e Alice do outro lado do espelho*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 198-200, e CAMPOS, Fernando – ...que o meu pé prende... 2ª ed. Lisboa: Difel, 2001, p. 133-134.

<sup>44</sup> Cf. STOKER, Bram – *Drácula*. 3ª ed. Mem Martins: Europa-América, 2001, p. 398-399.



segredos prodigiosos do corpo humano. [...] A sala de dissecação e o matadouro forneceram-me muito material de que precisava<sup>45</sup>.

A *transmutação* é um procedimento capaz de provocar profundas dispersões na identidade de uma personagem romanesca, apresentando variantes que vão do avatar, cujo caso mais paradigmático talvez seja *A Metamorfose* (1915), de Kafka – num dia, Gregor Samsa acorda inopinadamente transmutado em insecto, com toda a rejeição a que a família o sujeita, incapaz de lidar com uma alteridade que não destruiu ainda a identidade de um filho / irmão que antes reconhecia –, até à reencarnação, ou seja, nos casos em que diferentes corpos são atribuídos à mesma alma de uma personagem, numa continuidade na descontinuidade (daí a perturbação da alteridade), e que um *Siddharta* (1922), de Herman Hesse, tematiza<sup>46</sup>. Um exemplo muito interessante de personagem dispersa é o de Orlando em romance homónimo de Virginia Woolf (obra datada de 1928). Nesta narrativa, a personagem ultrapassa todos os limites verossímeis da longevidade humana, vivendo desde a Inglaterra isabelina até aos tempos coevos à autora. Nesse extenso período temporal a personagem sofre mudanças não apenas comportamentais, mas também muda de sexo, o que a vai colocar em novas situações e ditar-lhe alguns entraves (não podemos esquecer o feminismo da autora). Nesta transmutação, a personagem começa masculina e acaba feminina. A mesmidade altera-se radicalmente, mas a ipseidade mantém-se, apesar da transmutação. A narrativa não deixa espaço para dúvidas quanto a isso: Orlando continuava basicamente, mesmo depois da transmutação sexual, a ser a mesma pessoa. Só o físico mudara. É a mesma personagem, mas com um outro emergindo nela. Logo, uma personagem dispersa na sua alteridade perturbada:

Espreguiçou-se. Levantou-se da cama. Ficou de pé, completamente nu, à nossa frente, enquanto as trombetas clamavam «Verdade! Verdade! Verdade!», e não temos outro remédio senão confessar – era mulher. § O som das trombetas esmorecia, e Orlando, ali de pé, todo despido. [...] Orlando mirou-se de cima a baixo num espelho de corpo inteiro, sem dar quaisquer sinais de perturbação [...]. § Podemos aproveitar esta pausa na narrativa para prestar determinados esclarecimentos. Orlando tornara-se mulher – é inegável. Mas, sob todos os outros aspectos, Orlando continuava a ser exactamente como era. A mudança de sexo, embora modificasse o seu futuro, em nada modificou a sua identidade. O rosto permanecia, como o provam os retratos, praticamente na mesma. A memória dele – mas teremos doravante que dizer, por respeito pelas convenções, «dela» e não «dele», «ela» e não «ele» – a memória dela, portanto, remontava sem obstáculo a todos os eventos da sua vida passada. Talvez houvesse uma ligeira turbação [...]; mas era tudo. A mudança parecia ter-se operado sem dor, de uma só vez, e de tal forma que a própria Orlando não manifestou surpresa ao confirmá-la. Muitos foram os que, levando isto em conta, e sustentando que tal mudança de sexo é contranatura, se esforçaram por provar que Orlando sempre havia sido mulher, ou que Orlando é neste momento um homem. Os biólogos e psicólogos que decidam. Pela nossa parte, limitamo-nos a afirmar um simples facto: Orlando foi homem até aos trinta anos de idade; tornou-se então mulher, e mulher continuou daí em diante<sup>47</sup>.

Ilustramos apenas mais dois processos potenciadores de dispersão da personagem romanesca ao produzirem perturbações de alteridade, a *esquizofrenia* e o *envelhecimento*. Como indicamos no ensaio *A Construção da personagem romanesca*, a divulgação do primeiro procedimento no género romanesco tem como

<sup>45</sup> Cf. SHELLEY, Mary – *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001, p. 60-62.

<sup>46</sup> Cf. KAFKA, Franz – *A Metamorfose*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2003, e HESSE, Hermann – *Siddhartha. Um Poema indiano*. 8ª ed. Lisboa: Ed. Notícias, 2003.

<sup>47</sup> Cf. WOOLF, Virginia – *Orlando. Uma Biografia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1994, p. 104-105.



ponto de partida o famoso romance *O Estranho caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde* (1886)<sup>48</sup>, coevo à divulgação da psiquiatria oitocentista. Na obra de Stevenson, «a alteridade esquizofrénica, motivada por uma experiência química mal controlada, abrange todos os aspectos da individualidade da personagem romanesca: o nome (Henry Jekyll vs. Edward Hyde); a categoria sócio-profissional (médico distinto, com círculo de amigos bem definido e acarinhado vs marginal nocturno e misantropo); a caracterização psicológica (bondoso, cavalheiro e solícito, o gentleman inglês vs bruto, maléfico, antipático e assassino); e também a caracterização física (alto, bonito e elegante vs deformado, feio e baixo).»<sup>49</sup> A morosidade na correspondência entre Dr. Jekyll e Mr. Hyde não reside só na disjunção dos nomes, que contraria o senso comum da vida real, mas também na radical distinção destas duas identidades, que aparentemente não poderiam estar reunidas na mesma personagem. O *envelhecimento*, por fim, pode causar tais transformações corporais ou perturbações mentais que a personagem já não se reconhece quando recorda o passado. A importância do corpo para a construção da identidade, já aqui aludida e reflectida por filósofos como Ricoeur e Francis Jacques, tem centralidade em vários romances de Vergílio Ferreira, a exemplo de *Em Nome da Terra* (1990), cuja epígrafe é a significativa passagem dos Evangelhos *hoc est corpus meum* e que tematiza a velhice vivida num lar de terceira idade, transformando personagens jovens em personagens moribundas, seres desapossados da sua vontade e da sua dignidade<sup>50</sup>, ou de *Para Sempre* (1983), em que Paulo, de regresso à sua aldeia natal, se reencontra fantasticamente com uma criança que é ele próprio, mas cuja ipseidade não é capaz de reconhecer. Tratava-se afinal do Paulinho que fora em criança, dois *eus* magicamente unidos no mesmo espaço-tempo. O envelhecimento dita a diferença entre o *eu* criança e o *eu* velho, a ponto de os dois parecerem duas personagens, mas trata-se de uma só personagem, porque a identidade narrativa remete para o mesmo *eu*:

Um miúdo veio encostar-se ao portão da entrada, não dei conta de ele vir. Está imóvel. Olha-me. Tem um riso parado, fita-me. Será algum neto ou ainda filho de Deolinda. Ela trata-me da casa, mas não me lembro de a avisar da minha vinda. § – Eh pequeno! § Não se move, com o riso fixo na boca. Vou para ele, ele evapora-se num sopro<sup>51</sup>.

Esta obsessão de Vergílio Ferreira com o corpo insere-se num contexto histórico-cultural de que já demos parcialmente conta no início deste artigo e que enquadra também toda uma tendência romanesca (que não é a única) que aprecia perturbar a coerência identitária da personagem, isto é, gosta de a dispersar. Na passagem do século XIX para o século XX surgiram diversas teorias filosóficas, que, juntamente com o aparecimento da psicanálise, minaram a solidez da crença epistemológica da unidade do ser, sobretudo na sua componente psicológica. A fenomenologia husseriana, divulgada em 1907, fez da experiência psicológica do vivido a única certeza apriorística do real. Nesse mesmo ano, Henri Bergson publicava *A Evolução criadora*, que concedia à intuição o papel primordial no conhecimento dos fenómenos da vida e da consciência. Estava aberta a via para a inversão das certezas: se o psicológico toma primazia sobre o físico, então o real deixa de ter as referências espaciais da geometria euclidiana para ter as incertezas, lapsos e opinitativos dos relógios moles da consciência humana, patentes em

<sup>48</sup> Cf. STEVENSON, Robert Louis – *O Estranho caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

<sup>49</sup> Cf. VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*, p. 99.

<sup>50</sup> Cf. FERREIRA, Vergílio – *Em Nome da Terra*. 2ª ed. Lisboa: Bertrand, 1990.

<sup>51</sup> Cf. FERREIRA, Vergílio – *Para Sempre*. 13ª ed. Lisboa: Bertrand, 2001, p. 10-11.



múltiplos quadros de Salvador Dalí<sup>52</sup>. Paralelamente a isto, as teorias psicanalíticas de Freud reconheceram um universo inconsciente, o *id*, e uma máscara socializante, o *superego*, para lá do *eu* consciente, o *ego*. No livro *O Ego e o id* (1923), Freud expõe um ser que já não é uno, mas triplo, três máscaras ou camadas das quais uma, o inconsciente, não é de todo dominado pelo consciente<sup>53</sup>. E em texto ainda anterior, datado de 1917, «Uma dificuldade da psicoanálise», Freud é ainda mais explícito quanto ao abalo que esta teoria provocava, expondo-a como uma dura ofensa ao narcisismo do homem: após ter exposto as ofensas cosmológica e biológica infligidas por Copérnico e por Darwin ao narcisismo humano, através das teorias heliocêntrica e da evolução das espécies, respectivamente, que descentravam o homem do centro do universo e do centro da criação, Freud explana a mais perturbadora das ofensas, a psicológica, pela qual «o *eu* não é dono e senhor na sua própria casa»<sup>54</sup>. O homem está disperso em camadas, das quais uma, a mais subterrânea, ele não domina. Há, assim, a perda da ilusão do auto-conhecimento, da recognoscibilidade, a famosa via da sabedoria que a tradição grega prometia. Não é de estranhar que a fenomenologia husserliana, o intuicionismo de Bergson e a psicanálise de Freud se relacionem com o monólogo interior, a focalização múltipla, a focalização heterodoxa ou a esquizofrenia e tantos outros processos romanescos que começaram a fazer furor nessa mesma época, em obras como *Ulysses* (1921), de James Joyce, *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust (1913-1927), *Doctor Jekyll e Mr. Hyde*, de Stevenson, ou *Sedução*, de José Marmelo e Silva. Nestas narrativas, os protagonistas são personagens dispersas nas suas incertezas, nos seus discursos torrenciais, na tentativa de agarrarem desesperadamente algo fixo, seja a normalidade de um dia louco, seja uma infância perdida, seja uma identidade unívoca, seja uma sexualidade ortodoxa.

Ora, se o homem parecia estar reduzido à certeza do seu corpo, já que a identidade psicológica é extremamente mutável, nem as realidades corporais constituem maior certeza do que as psicológicas. Também aquelas parecem estar dispersas, de acordo com a teoria da relatividade de Einstein e a física quântica, ligada ao princípio da incerteza de Heisenberg. A primeira teoria relativiza a quantificação, a localização e a relação da matéria com o *continuum* espaço-tempo. Nega aparentes evidências do nosso pequeno (romanesco) mundo de certezas, como o facto de a distância mais curta entre dois pontos no universo não ser afinal uma linha recta, mas uma linha curva. A segunda teoria, a da física quântica, nega o determinismo no comportamento e na localização da matéria, substituindo-o pelo cálculo de probabilidades, segundo o princípio da incerteza de Heisenberg, abrindo a possibilidade de haver teletransporte, viagens no tempo e, consequentemente, encontros com a própria pessoa numa época passada do *eu*<sup>55</sup>. À luz desta teoria, ganha-se outra perspectiva sobre a passagem vergiliana acima aludida e comprehende-se um pouco melhor que Vergílio Ferreira, ávido em muitos romances de uma verdade filosófica, seja ela qual for, tematize o corpo humano como procura de ipseidade, sem que este, todavia, lhe dê respostas satisfatórias, já que da alma Vergílio Ferreira, ateu ou pelo menos agnóstico, nada sabe. No romance *Em Nome da Terra*, quando a perna é amputada a João, é um fragmento da sua

<sup>52</sup> Cf. BERGSON, Henri – *A Evolução criadora*. Lisboa: Edições 70, 2001, e HUSSERL, Edmund – *A Ideia de fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

<sup>53</sup> Cf. FREUD, Sigmund – *O Ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

<sup>54</sup> Cf. FREUD, Sigmund – «Una dificultad del psicoanalisis». In FREUD, Sigmund – *Obras Completas*, 4<sup>a</sup> ed. Ordenacion y revision de los textos por el doctor Jacobo Numhauser Tognola. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, tomo 3, p. 2436. Tradução nossa.

<sup>55</sup> Cf. PENROSE, Roger – *A Mente virtual. Sobre computadores, mentes e as leis da física*. Lisboa: Gradiva, col. «Ciência aberta», 1997, p. 253-294.



certeza que se vai. A sua perna também continha o seu *eu* real? *Hoc est corpus meum*: o corpo que ele evoca na epígrafe do seu romance, que ele invoca no ensaio *Invocação ao meu corpo* (1969)<sup>56</sup>, a ele se resume o ser humano? E se assim for, que mesmidade tão frágil, tão mortal!

Não é por acaso que nenhum dos romances aqui trazidos em jeito de ilustração do fenômeno dispersivo da personagem romanesca é anterior ao século XVIII. Cremos que a corrente do *nouveau roman*, a que pertencem autores como Nathalie Sarraute, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet ou Michel Butor, é talvez a que mais tipicamente patenteia a personagem dispersiva, desde logo devido aos pressupostos dessa corrente literária, que passam pela suspeição de qualquer possibilidade de mimese ou de coerência numa narrativa romanesca (era afinal, *L'ère du Soupçon*, para evocarmos aqui o famoso ensaio de Nathalie Sarraute, de 1956). Ricardou, em *Problèmes du Nouveau Roman* (1967), mostra o seu desdém pela descrição de efeito realista, considerada *trompe-l'oeil*, mostrando que a literatura é um ícone obtuso, se se pretender que ela tem de ser representativa:

Que peuvent "les arbres dans les livres" [...] face à un "arbre du réel" [...] § Si je tente la description de l'arbre, il me faut très vite reconnaître que je pénètre dans un tout autre domaine. [...] Le réaliste conséquent se contentera de nommer l'arbre, sans plus, car cet arbre nommé, pour différent qu'il soit d'un "arbre du réel", s'en éloignera moins qu'un arbre décrit dont les attributs s'ordonneraient selon la toute autre disposition d'un langage<sup>57</sup>.

Como diz Ricardou em *Nouveau roman: hier, aujourd'Hui* (1972), de forma clara:

La mise en cause du personnage [...] est la marque d'un effondrement plus ample. Ce qui notamment s'effrite [...] [c'est] la vieille littérature de Représentation<sup>58</sup>.

Se o interesse deixa de estar na coisa descrita mas na descrição em si, não na aventura contada mas na aventura do contar<sup>59</sup>, então a criação de personagens paradoxais é a melhor forma de escapar a essa anterior representatividade realista. É assim que as personagens dos novos romances são dos exemplos mais esclarecedores, mas não os únicos, como já se viu, da dispersão da personagem romanesca. Nesses romances, não podemos confiar na mesmidade da personagem para aferir a sua identidade (para usar uma linguagem ricoeuriana), porque essa mesmidade entra em contradição em diferentes páginas de forma ostensiva e voluntária. Há dois processos correntemente usados no *nouveau roman* para desconstruir a personagem romanesca: o redobro ambíguo do retrato ou do nome de duas personagens ainda assim opostas e a desestruturação da mesma personagem através da descrição de traços inconciliáveis ou oníricos, por exemplo, atribuindo primeiro uma nacionalidade ou uma profissão a uma personagem, e atribuindo-lhe depois, sem qualquer aviso prévio ou explicação lógica, outra nacionalidade ou função. Assim, no romance *La Maison de rendez-vous* (1965), de Robbe-Grillet, a requisitada Lady Ava faz grandes recepções para a alta-roda na sua casa de jogo e de prostituição em Hong Kong e, simultaneamente, a mesma Lady Ava é uma actriz que ensaia sozinha, vezes sem conta, uma peça de teatro

<sup>56</sup> Cf. FERREIRA, Vergílio – *Invocação ao meu corpo. Ensaio com um Post Scriptum sobre a revolução estudantil*. 3<sup>a</sup> ed. Lisboa: Bertrand, 1994.

<sup>57</sup> Cf. RICARDOU, Jean – *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1987, p. 18-19. Acrescento nosso.

<sup>58</sup> Cf. RICARDOU, Jean – «Introduction». In RICARDOU, Jean et ROSSUM-GUYON, Françoise van (dir. de), *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*. Paris: U.G.E. / Publications du Centre Culturel de Cerisy-La-Sale, coll. «10/18», 1972, vol. 1, p. 20.

<sup>59</sup> Cf. RICARDOU, Jean – *Problèmes du nouveau roman*. p. 111: «Ainsi un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture.»



para um palco sem público, contando historietas acerca do jogo e da prostituição em que ninguém parece acreditar. Este é um exemplo claro de dispersão da personagem, pois o leitor é posto perante uma personagem que ao mesmo tempo é outra sendo a mesma, e com características inconciliáveis. Só poderia haver coerência se se tratasse da mesma personagem em diferentes tempos da sua vida fictícia. Imaginemos, por exemplo, uma Lady Ava de repente caída em desgraça e que se socorre das artes de palco para sobreviver financeiramente. Torna-se uma actriz sem sucesso, exorcizando o seu passado nas histórias que narra. Mas mesmo admitindo esta hipótese, trata-se de uma viragem tão grande na caracterização da personagem, que a segunda Lady Ava parece ser outra relativamente à primeira Lady Ava. A mudança radical da mesmidade não implicou, todavia, a existência de outra personagem, pois que há uma continuidade narrativa entre as duas, uma identidade narrativa, uma ipseidade que conserva a identidade da personagem. Assim, a mesma personagem é outra em si mesma, e isso constitui uma perturbação da alteridade, pois ela nem é uma identidade unívoca, nem uma alteridade inequívoca. É e não é ao mesmo tempo<sup>60</sup>.

Em última análise, como é possível acontecerem tais paradoxos? Recorde-se mais uma vez o primeiro sentido de dispersão de linguagem, *disseminação*, e faça-se então a ponte entre este sentido e o de *perturbação da alteridade*, analisado na segunda parte deste artigo. Não foi por acaso que Derrida escreveu o ensaio *La Dissémination* a propósito do romance *Nombres* (1968), de Philippe Sollers. Trata-se de um *nouveau roman* que, tal como os da sua corrente, põe em causa a literatura representativa, expondo a natureza verbal e disseminada da personagem romanesca. Como diz Derrida:

Il faut en suivre l'enchaînement spécifique. Chaque terme, chaque germe dépend à chaque instant de sa place et se laisse entraîner, comme chaque pièce de la machine, dans une série ordonnée de déplacements, de glissements, de transformations, de récurrences ajoutant ou retranchant un membre à chaque proposition antérieure<sup>61</sup>.

É claro que a corrente do *nouveau roman* já passou de moda e que a crise da referencialidade foi em parte ultrapassada para boa parte da prática romanesca contemporânea, mas não deixa de ser igualmente válido que as personagens romancescas constituíram sempre desafios esfíngicos a serem decifrados pelo leitor, dada a sua natureza disseminativa, constituindo algumas delas verdadeiros enigmas, devido à perturbação da alteridade que elas patenteiam. E se as personagens não passam de seres de papel, como o *nouveau roman* se deleitou em provar, não terá esse fundo de mistério das personagens romancescas mais intrigantes uma relação bem directa com a realidade dos seres humanos?

<sup>60</sup> Cf. ROBRE-GRILLET, Alain – *La Maison de rendez-vous*. Paris: Minuit, 2003, v.g. p. 21, 52, 58-59 e 138-139, e VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*, p. 205-206.

<sup>61</sup> Cf. DERRIDA, Jacques – *La Dissémination*, p. 363.



## DEL PARCHÍS A LA MONTAÑA RUSA: LABERINTOS, JUEGOS, VIOLENCIAS, INICIACIONES<sup>1</sup>

José Manuel Pedrosa

Universidad de Alcalá

89

### El parchís, la oca, el *monopoly*: laberintos circulares sobre tableros pintados

Pocos niños y pocos jóvenes, de España y de un sinnúmero de países, no habrán jugado alguna vez (o muchas veces) al parchís, al juego de la oca, al *monopoly*. Juegos de mesa simples y manejables, portátiles, esquemáticos, con tableros de quitar y poner, popularísimos, alguno muy viejo (como el juego de la oca, cuyos antecedentes lejanos remontan al antiguo Medio Oriente o a la antigua Grecia), otros medianamente viejos (como el parchís, al que la tradición hace original de la India del siglo XVI), y otros relativamente modernos (como el *monopoly*, que fue patentado en 1935). Articulados en torno a la idea de que existe una alianza entre azar y pericia personal que puede decantar hacia un lado o hacia otro cada partida del juego y cada una de nuestras vidas; modelados sobre un patrón de laberinto, es decir, de itinerario difícil y retorcido, lleno de pruebas, de atajos y de trampas, en forma de tubo estrecho y retorcido; y definidos (ese sería el último denominador común de los tres juegos) como una invitación a la exploración arriesgada, a la penetración difícil, a la competición por el espacio: dicho en crudo, a la conquista del poder (de los espacios del poder) a costa de los demás.

Claro que en un nivel de juego, de simulacro, de dramatización (pues todo juego tiene algo de teatralidad), que hace que lo que estos laberintos pintados verdaderamente propongan sea un ensayo de la conquista del poder, una pedagogía de la dominación, una escenificación de la victoria propia y del sacrificio ritual de los demás.

### Igualdad inicial, desigualdades finales

El parchís, la oca, el *monopoly* en que muchos niños reciben entrenamiento para vencer a los demás se ajustan a una ecuación muy sencilla: todos los jugadores son iguales al principio, todos llegan desiguales al final.

La línea de salida, o las casillas de las que todos parten, son la misma, o son iguales, o son equivalentes. A lo sumo, podrán variar sus colores, pero no sus valores. Cada jugador se desdobra e identifica con un tipo de ficha, de carta o de avatar. En cuanto las fichas-personajes-jugadores parten de su *hogar* de salida, se lanzan a una carrera frenética por un itinerario en forma de tubo laberíntico, que puede ser circular u ovalado, o cuadrangular, o en espiral. En realidad, el perfil

<sup>1</sup> Este artículo se publica dentro del marco de la realización del proyecto de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación titulado *Historia de la métrica medieval castellana* (FFI2009-09300), dirigido por el profesor Fernando Gómez Redondo, y del proyecto *Creación y desarrollo de una plataforma multimedia para la investigación en Cervantes y su época* (FFI2009-11483), dirigido por el profesor Carlos Alvar. También como actividad del Grupo de Investigación Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá (CCG06-UAH/HUM-0680). Agradezco sus lecturas e indicaciones a José Luis Garrosa, Yolanda López Ramos, Gisela Roitman, Josemi Lorenzo, Xaverio Ballester y Eva Belén Carvajal.



exterior del tubo no es lo más definitorio: lo más característico es su articulación encadenada, su mecanismo de ensamblaje de unas piezas que funcionan como baldosas de tránsito con respecto a las precedentes y a las siguientes. En todas ellas va quedando el registro de los pasos que la suerte ciega y la habilidad personal van dictando a cada jugador.

90

Las fatalidades y las pruebas que ha de ir superando cada jugador propician que se quiebre, a medida que se avanza, el inicial estatus de igualdad de todos los jugadores, el equilibrio de fuerzas de partida, y que vayan surgiendo posiciones disímiles, avances y retrocesos que terminan de concretarse cuando un ganador se impone definitivamente sobre los perdedores.

El avance por el laberinto es un acontecimiento narrativo, o por lo menos *narrable*, con toques a veces de comedia, tintes otras veces de tragedia, tonos siempre de relato iniciático y clarines épicos al final. Una especie de crónica (aunque no tan grandiosa como la epopeya homérica del avance hacia Troya) de un movimiento que debe (intentar) ser siempre de avance y de resuelta penetración hacia la ansiada meta que guarda los laureles del vencedor. Porque los vencidos habrán de quedar engullidos dentro de un magma indiferenciado, o poco diferenciado (hay a veces grados de perdedores, e incluso premios de consolación), en los entresijos caóticos de las tripas del laberinto: destino fatal, por cierto, de la gran mayoría de los que se arriesgan (o se ven obligados) a adentrarse en tan comprometidos e inquietantes espacios.

Y destino fatal también, según tienen que ir acostumbrándose a aprender los niños gracias a esta cruda pedagogía, de la mayoría de los sujetos sociales, que, digeridos dentro de las largas tripas del laberinto, o clasificados en los escalones subalternos de la pirámide de la población, habrán de ser testigos del adelantamiento de unos pocos, o sostener una cumbre de escasos y muy selectos ganadores.

### **Moverse o no moverse, ganar para sí o ganar para los demás**

Los obstáculos y las trampas que devuelven al punto de partida o que mantienen transitoriamente desactivado al jugador son un elemento clave en la poética de todos estos juegos.

Introducen el riesgo de la inmovilidad, la posibilidad de ser devuelto a la casilla de salida, que es como decir al escalafón más inferior de la gran pirámide social.

Es ese un contratiempo equiparable al que en los cuentos maravillosos juega el encantamiento del héroe; al que en los relatos caballerescos y de aventuras juega la prisión del héroe; al que en la ciencia ficción juega el congelamiento del héroe: recuérdese al principio que sobrelleva una rutinaria vida de rana dentro de un estanque (es decir, dentro de unas aguas inmóviles) hasta que el beso desencantador de una joven le devuelve a los avatares del mundo; al Lancelot de *El caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes, desesperado por escapar de su torre pétreas, hasta que entre grandes apuros logra retornar a su circuito de pruebas y torneos; o al Han Solo de *Star Wars*, congelado en carbonita hasta que es liberado por sus compañeros galácticos y recuperado como sujeto activo de su grupo.

Ahora bien, hay algo que diferencia la moral de los jugadores de parchís, de la oca o del *monopoly*, de la moral de estos otros héroes acabados y famosos, de psicologías



mejor delineadas porque *son narrados* en el marco de tramas más dramáticas y desarrolladas, de modo que sus andanzas pueden salirse de las muy limitadas casillas y pautas pintadas sobre un tablero: las fichas-personajes-jugadores que compiten sobre esos tableros esquemáticos no tienen más opción que hacerlo hacia adelante o hacia atrás, con las perspectivas solas de la victoria o de la derrota, con la obligación de obrar, entonces, por pura ambición personal, con unos objetivos primariamente individualistas, que miran solo al adelantamiento personal y excluyen el beneficio de los demás. La única opción que prevé el guión narrativo, tan simple y elemental, de los laberintos unilineales del parchís, de la oca, del *monopoly*, es la victoria total del ganador sobre los perdedores. Nada más. Sin términos medios, ni amigos ni compañeros, ni reparto de botín ni de beneficios.

En los laberintos circulares del parchís, de la oca, del *monopoly* (excepto en las poco comunes modalidades de juego por equipos) se desencadenan carreras radicalmente competitivas, nada cooperativas, cuya épica se queda en el terreno de la exhibición deportiva individual, y no se impregna de las funciones de solidaridad comunitaria que caracterizan a las narraciones heroicas más complejas, cuyo protagonista suele ser un *donador*, un sujeto que se dedica esforzadamente a hacerse con *dones* —personas, objetos, conocimientos, símbolos de poder— que arrebata (en el transcurso de su viaje épico) a oponentes que los tienen guardados, acumulados, acaparados, de forma egoísta, *inmóvil*, estática, en espacios inválidos, cerrados, muertos, al margen de los intercambios de *don* y de *contradon* que generan la cultura, la economía y el parentesco. La función del héroe es, precisamente, la de recuperar, restituir, inyectar, poner en *movimiento* esos bienes dentro del circuito de dones decidido y pactado por la misma comunidad que al final deberá premiarle con el glorioso título de héroe.

Hay ocasiones, sí, en que los jugadores más avezados del parchís, de la oca, del *monopoly*, se organizan en clubes y en federaciones, y compiten en campeonatos que pueden movilizar medios, apuestas y riesgos importantes, y enfrentar equipos, ciudades, regiones o países: es decir, identidades colectivas y no solo personales, representaciones del mundo que van más allá de lo individual y que pueden alcanzar lo grupal y lo nacional.

Pero hasta en esos casos de escenificación del juego sobre horizontes sociales más amplios el discurso predominante de estos laberintos de un solo carril es el de la competición y no el de la cooperación.

Por necesidades del guión, o por condicionamientos del formato, como se prefiera: el laberinto pintado admite solo el sentido de ida hacia la victoria y el sentido de vuelta hacia la derrota. No hay otras soluciones narrativas.

### El ajedrez y las damas: laberintos mentales sobre tableros cuadriculados

El laberinto acaso más sutil y metafórico, y también el más competitivo y despiadado de todos los que han sido ideados por el ser humano es, seguramente, el del ajedrez. O el del juego de damas, cuyas arquitectura y poética se hallan tan relacionadas con los del ajedrez. Una afirmación como esta quizás suene extraña, porque la primera impresión que uno tiene es la de que el ajedrez es todo lo contrario de un laberinto: se juega sobre un espacio del mismo ancho que fondo (lo que crea expectativas de infinitud), sobre un ensamblaje de baldosas que dan la idea de campo abierto y no de pasillo estrecho ni de itinerario prefijado.



Y, sin embargo, el ajedrez es, antes que ninguna otra cosa, un inapelable, matemático, cerrado laberinto, cuyas paredes y callejones no hace falta que se hallen marcados ni construidos sobre el suelo, porque ya lo están en las reglas del juego y en las mentes de los jugadores, que aunque no vean los pasillos conocen bien qué trazados y qué pasos sometidos a leyes inexorables están reservados a cada una de las fichas.

El ajedrez, laberinto mental construido sobre un simple tablero de cuadrículas rígidas, en las que cada vez que se mueve una ficha se van abriendo y clausurando callejones que tienen la consistencia de lo abstracto, es otro juego en que solo cabe la ambición de ganar y en que está descartado cualquier impulso de solidaridad o de cooperación o de piedad (excepto algunos rituales gestos de cortesía habituales en las partidas profesionales). El ajedrez es el campo de una guerra a muerte, el escenario de una sucesión de batallas que acaban siempre en ejecución sumaria. Un parte de bajas que culmina en el ritual jaque y mate, es decir, en el aplastamiento definitivo, cuando no caben ya más amputaciones, del adversario. Un laberinto, en definitiva, que no tiene un solo minotauro, sino muchos, y todos con la obligación de ser mortíferos si no quieren ser víctimas: tantos como piezas potencialmente asesinas o asesinadas nos vayan quedando a mí o al contrario.

Para alcanzar la gloria en el ajedrez, basta con matar. Ni siquiera es preciso encontrar la salida del laberinto, porque no la tiene. Los únicos que son evacuados son los muertos. El carisma épico lo alcanza el ajedrecista que va dejando sin escapatorias y que mata y remata después de implacable asedio a su adversario, aunque el precio a pagar sea (y es un modo de ser víctima también) el de quedarse solo, atrozmente amputado, en el campo de batalla. Bien recordará, todo aquel que haya visto la impresionante pugna entre la muerte y el caballero de *El séptimo sello* de Ingmar Bergman, cómo lo único que puede quedar después de una partida de ajedrez es un vivo y un muerto.

Y bien habrán de metérselo en la cabeza los niños y los jóvenes que reciben con el ajedrez una dura y clarísima pedagogía de la vida: al inicio de la partida, todos somos iguales. Mejor dicho: todos valemos lo mismo, aunque nuestros colores sean diferentes. Avanzar (vivir) es ir perdiendo piezas de la propia integridad, igual que las va perdiendo, en dura batalla, aquel que tenemos enfrente. Al final solo se podrá ganar o perder, asumir el papel de asesino o de víctima.

Menos mal que, traducido del lenguaje de lo simbólico al lenguaje de lo social, hay un modo más amablemente eufemístico de expresarlo: se puede ser el que margina o el que es marginado, el que excluye o el que es excluido, el que vive sobre los demás o el que soporta el peso de los que están arriba. En realidad, siempre se es las dos cosas al mismo tiempo. Porque ser un sujeto social (que es ser algo mucho más complejo que ser un jugador de ajedrez) es estar clasificado en un mundo en que se tiene a alguien por encima y se tiene a alguien por debajo, pero no se puede tener (ni en la más armoniosa y milimétrica de las relaciones) a alguien exactamente al lado.

### **El dominó y los naipes: el laberinto desplegado y el laberinto plegado sobre una mesa en blanco**

En cierto modo, el dominó (otro juego muy viejo, que se dice que procede de la China de la antigüedad, aunque se aclimató en Europa en el siglo XVIII), que se



articula como una especie de itinerario de fichas que van ensamblando los jugadores, y que puede adquirir formas de lo más fantasioso y retorcido, dibuja sobre la amplia mesa *en blanco* (no sobre el tablero rígido y minúsculo) un laberinto típico, bien visible y reconocible, de opciones y posibilidades *narrativas* más dúctiles y articulables que las que puede desarrollar (por ejemplo) el laberinto meticulosamente previsible del parchís.

93

En la poética del dominó está firmemente enraizado, de nuevo, el guión básico del todo o nada, de la victoria o de la derrota: cuando al inicio de la partida se ponen las fichas boca abajo, se mezclan aleatoriamente y se distribuyen, todos los jugadores son iguales. Al final de la partida todos tienen que ser desiguales.

Pero en el dominó aflora un matiz nuevo: se puede jugar por parejas, y queda admitido, por tanto, un cierto grado de cooperación entre los jugadores, con lo que quedan permitidos una articulación estructural y unos matices narrativos y morales más variados y complejos.

En el otro extremo (aparente), en el de los laberintos menos reconocibles a primera vista, se hallarían la gran mayoría de los juegos de naipes. Expediciones, una vez más, desde la equidad del principio, cuando se barajan las cartas al azar, hasta la desigualdad del final, cuando vencen las cartas de quien ha sido favorecido por la suerte, impulsado por su pericia o encumbrado por sus argucias tramposas.

Aunque las cartas vayan siendo apiladas por los jugadores una encima de otra, a medida que las van sacando a la luz, y aunque acaben inmediatamente después en un montón de aspecto más prosaico y menos espectacular que la serpiente tortuosa del dominó, o que el caracol introvertido del juego de la oca, el orden y la disposición que relaciona cada carta con la que va quedando encima o con la que tiene debajo, el juego de comodines y de trampas que determina la relación de cada una con la que le antecede o con la que le sigue, la dialéctica del triunfo y de la derrota que ese despliegue va engendrando, tienen rasgos de función y de narración nada alejados de los de los demás laberínticos juegos de mesa sobre los que estamos reflexionando.

Ahora bien: los naipes, que se van mostrando y apilando sobre (por lo general) una mesa despejada y *en blanco* (y no sobre un tablero con un itinerario fijo), es decir, sobre un espacio de formato amplio y abierto, sin pasillos ni direcciones inexorablemente prefijados, permiten muchas combinaciones y modalidades de juego. Y muchas más posibilidades de jugar en parejas y en equipos, con lo que el discurso de la competición puede enriquecerse, en medidas muy diversas, con el discurso de la cooperación. Hay juegos de naipes que, de hecho, son la apoteosis de la acción concertada y del guiño cómplice, la pura enseñanza de que para vencer al rival hay que acordarlo todo con el compañero o sincronizarse a la perfección con el equipo.

La emancipación del rígido formato del pequeño tablero cuadriculado, con laberintos de ida y vuelta nada más, la escenificación sobre la más ancha y dúctil mesa *en blanco*, amplían muy sustancialmente la potencialidad combinatoria del laberinto-dominó y del laberinto-naipe. El vocabulario del dominó y de los naipes alberga más palabras que los simples *vencer* y *morir*, y engendra, pues, narraciones más ricas y abiertas, con más medias tintas y valores intermedios, con auxiliares y no solo con oponentes.



## El futbolín y el *pinball*: laberintos sobre mesas mecánicas y eléctricas

El futbolín es otro juego que sirve de iniciación para muchos niños y jóvenes. Tan de iniciación que existen modelos diferentes para cada grupo de edad, y que el paso de un grupo de edad a otro puede estar muy bien señalizado por el rito de jugar en un modelo de futbolín o en otro.

El futbolín es una mesa especial, expandida, mecanizada, muchísimo más sofisticada que el pequeño tablero de un solo carril del parchís, y bastante más, por supuesto, que la mesa libre y despejada en que se juega al dominó o a los naipes. Las bolas (avatares de las fichas, cartas o piezas de los otros juegos) pueden ir hacia delante, hacia detrás, hacia los lados, en diagonal, o rebotar en cualquier dirección. Las líneas del juego que en él se hallan dibujadas son fijas, pero las figuritas de madera que se constituyen en proyecciones de los jugadores disponen de cierto (aunque limitado) repertorio de giros y de movimientos. Es otro juego al que la ductilidad del diseño y la apertura del formato consienten la mezcla de competición y de cooperación, porque los miembros de cada equipo han de actuar con un alto grado de coordinación entre sí, para que la bola pueda avanzar por los caminos que se abren y se cierran en el huidizo laberinto que forman las piernas de madera de los jugadores rivales.

Otro laberinto *de mesa* de gran sofisticación, emblemático de la modernidad, es el de los juegos *eléctricos* que reciben el nombre de *pinball* o de *flipper*, que dan al jugador la posibilidad de introducir (con una pizca de suerte y otra de pericia) bolas metálicas por pasillos estrechos, de impactar sobre dispositivos sembrados en rincones remotos que se encienden, ululan y hacen que se dispare el número de puntos que proclama teatralmente el enloquecido marcador, o de quedar detenidos por obstáculos o capturados en trampas que suponen la eliminación de una bola, que es igual que decir las aspiraciones épicas del jugador.

Hoy, las variedades y marcas de *pinballs* o de *flippers* son casi infinitas, y hay modelos (hasta informáticos y virtuales) que reclaman la participación de varios jugadores coordinados entre sí, incluso de varios equipos, a diferencia de lo que ofrecía el modelo elemental y clásico, que propiciaba una lucha cuerpo a cuerpo de un sujeto solo contra una máquina sola.

Una vez más, el desarrollo del soporte, el perfeccionamiento (incluso la sofisticación tecnológica) del formato, la combinatoria más o menos interactiva que permite el guión (o el género, como se quiera llamar), abren el juego a horizontes espaciales, a registros narrativos, a implicaciones morales, de mayores riqueza y complejidad.

## Los videojuegos, o la guerra ganada por el laberinto virtual

El laberinto *de mesa* que más se está popularizando en estos mismos momentos, que más terreno está ganando, es, sin duda, el que con aspectos, variedades y marcas diferentes se ha puesto el disfraz del videojuego.

Hay un esquema absolutamente clásico que se repite hasta la saciedad, mucho más que ningún otro: el personaje-jugador que empuña los mandos (las armas) ha de aventurarse por un laberinto inacabable de pasillos, con recodos, escaleras, desvíos y bifurcaciones en los que le esperan emboscados comandos de soldados armados hasta los dientes, marcianos que mueven de un lado a otro sus antenas, monos con sonrisa sardónica que disparan misiles o monstruos letales a los que es preciso



apuntar bien y abatir antes de que lo hagan ellos con el avatar del jugador. Los cadáveres que quedan sembrados por el suelo son el panorama que se ve después de cada batalla, la cual queda separada de la siguiente por escasos segundos, a veces por décimas de segundo.

95  
El perfeccionamiento de los videojuegos ha hecho posible que hoy, sobre este esquema básico, se hayan desarrollado variantes que permiten jugar simultáneamente, en red, a muchas personas, incluso a varios equipos, y establecer relaciones de alianza y cooperación más complejas que las que comprometían a un único jugador contra los monstruos que infestaban la máquina.

Es decir, que los juegos *de mesa* se han convertido, hoy, en juegos *de mesa* virtuales, cuya gramática se ha complicado y sofisticado tanto como permiten los nuevos diseños y tecnologías que les dan soporte. Pero aunque su sistema de adornos poéticos, su paleta de colores, se haya complicado y sofisticado, lo cierto es que la organización narrativa de la inmensa mayoría de ellos sigue fiel al esquema, inmemorial y universal, del laberinto.

### **La rayuela, o el laberinto que desciende hasta el suelo**

Hay laberintos *de mesa*, pero también hay laberintos de suelo, igual que hay laberintos cuyos trazos van por el aire o por el agua, como enseguida comprobaremos.

Un laberinto *de suelo* al que muchísimos hemos jugado cuando éramos niños y necesitábamos entrenarnos para la conquista del mundo es la rayuela que se dibuja sobre la tierra o sobre el asfalto, con sus casillas enfiladas o contiguas, cada una con un valor funcional pactado con los demás participantes en el juego, alguna con trampa, cada una con un modo de simbolizar, de valorar, de contabilizar el proceso de dominio y de control del espacio. Todas con el sueño de vencer o con la amenaza de derrotar a quienes pueden quedar como señores o pueden quedar desbanados o descartados de ese ensayo de fatales apropiaciones. Casillas, posesiones, dominios que hay que recorrer, o saltarse, a la pata coja, o arrojando a la casilla una piedra que no vaya a parar fuera de su cuadrícula (lo que descalifica), o clavando a distancia un palo o una lima que le den dueño.

La rayuela, avatar del laberinto que dio la pauta de la gran novela de Julio Cortázar, que puede ser leída de acuerdo con diversos itinerarios declarados, y quién sabe si con algún otro no declarado, no es el único laberinto *de suelo* en que puede ensayar el niño su modo de apropiación del espacio y su modo de competición con los demás. Aunque sí está, desde luego, entre los formatos más *tradicionales*, más domésticos y familiares.

Hay otros: algunos parques de atracciones invitan a penetrar en un espacio que se llama propiamente, sin tapujos, *laberinto*: unos pasillos llenos de recodos, con unas cuantas bifurcaciones y un cierto repertorio de callejones sin salida, a veces con las paredes cubiertas por espejos, por el que los niños deambulan hasta que se cansan. Pero no tienen, esos *laberintos*, la misma capacidad de atracción ni el mismo éxito que el tren de la bruja o que la montaña rusa en que enseguida viajaremos. El adorno, la metáfora, el disfraz, la sobreactuación mágica o fantástica, los toques de violencia explícita, son siempre un plus, y un laberinto absolutamente plano y literal gana en previsibilidad pero pierde en eficacia narrativa.



Hay más laberintos *de suelo*. ¿Qué niño (de nuestros ricos países, claro) no ha jugado alguna vez, en ferias, verbenas o parques de atracciones, a los *coches de choque* eléctricos, ante los que se hacen y se deshacen, un instante tras otro, pasillos laberínticos e inestables por los que hay que abrirse paso a puros empellones?

96

Sin tiempo ni para distinguir la cara de los rivales, y sin conciencia clara ni de la dirección que se desea tomar: con el afán, únicamente, de convertirse en personaje de la comedia-drama del empujón, del teatro universal de la violencia.

### **El tren de la bruja y la montaña rusa: el laberinto despega del (sub)suelo y sube por los aires**

Un momento iniciático importante en la vida de muchos niños es el del viaje en el *tren de la bruja*: un laberinto sobre raíles estrechos y retorcidos que está perfectamente diseñado para que al niño le sean administradas las dosis de violencia (amenaza + agresión + miedo) que convienen a su edad. A cambio de sufrir ese miedo, el niño gana la experiencia de convertirse en protagonista de un cuento hecho a su medida: inmerso en un burdo mundo de tinieblas (en las profundidades de un subsuelo fingido, simbólico) en cuyos recodos esperan fantoches armados con escobas (los oponentes), el niño-héroe embarcado en ese viaje iniciático cuenta con la protección de algún adulto (el auxiliar o psicopompo) al que se agarra en los momentos críticos que preceden a la salida, es decir, a la victoria.

Un iniciático *descensus ad inferos* que prepara el camino a una asignatura iniciática de mayor ambición: la del *ascensus ad superos*, la del vuelo mágico, la de la montaña rusa.

En efecto, de la feria de pueblo o de barrio en que se establece por unos días el tren de la bruja hasta el parque de atracciones sedentario, inmutable, firme, con el que solo cuentan las grandes ciudades, hay una distancia simbólica en cierto modo equiparable a la que separa el subdesarrollo del desarrollo, lo infantil de lo adulto, lo fugaz de lo perenne.

Pues bien: cualquier parque de atracciones que se precie ha de tener una montaña rusa. Su reclamo es de los que más eficazmente cumplen su función dentro de esos espacios que aunque se llamen *de atracciones* podrían ser llamados también *de repulsiones*, porque en ellos se mezclan la seducción de la aventura y el miedo a no salir con bien de ella. Miedo infundado, desde luego, porque quien paga para afrontar ese sucedáneo de ascenso mágico y de trance iniciático está contratando también, por el mismo precio, el final feliz, la apoteosis personal. Que la montaña rusa es marca emblemática de cualquier parque de atracciones lo prueba el que, visto desde fuera, lo que mejor le identifica es el perfil serpentino de la montaña rusa que domina sus alturas.

Para cualquier joven, el primer viaje que se le permite hacer, cuando alcanza la edad mínima fijada por el reglamento, sobre el carril estrecho y retorcido de ese laberinto aéreo y falsamente épico (pues se trata de un laberinto en que lo que está previsto es que el que entra pueda salir, y no al revés), sobre ese tubo estrecho y retorcido en que la sorpresa y el miedo son administrados en dosis controladas e inocuas, la montaña rusa tiene el prestigio de la frontera iniciática que marca el paso de un grupo de edad a otro. En su personal concepción de sí mismo y del



mundo, en el universo de sus narraciones, en las conversaciones que luego tendrá con sus compañeros, el haber subido y bajado, el haber entrado y salido de la montaña rusa funciona como un hito de edad, como una prueba de madurez y como una incuestionable victoria, más o menos deportiva, frente al espacio, frente al mundo. Porque el guión de la montaña rusa ofrece, con respecto al del tren de la bruja, una innovación interesante: el rival cuyo mundo hay que penetrar, el oponente al que debemos pisar o disputar el espacio, ya no es otro ser igual que yo o más o menos parecido a mí, aunque tenga máscara de bruja: ahora es el propio espacio, el propio mundo.

El *tren de la bruja* de los niños, o la montaña rusa de los jóvenes, o los toboganes acuáticos que funcionan como laberintos *de agua*, conocen multitud de variantes, de disfraces, de copias simuladas bajo marcas y barnices diversos que pueblan esos mágicos dispensarios de miedos domesticados y de épicas amañadas que son las ferias, las verbenas, los parques de atracciones.

### Juego, iniciación, violencia, poder

¿Cuántos millones de niños, de jóvenes, de adultos, habrán sido partícipes de todos estos juegos laberínticos? ¿Cuántos millones de personalidades en ciernes, de habilidades y pericias en proceso de definición y de aprendizaje, de identidades que han de irse acostumbrando al juego del ganar o del perder que se supone habrán de asumir en la vida real, a la exploración, la penetración, la dominación del espacio en competencia con los demás, se habrán forjado, en alguna medida, frente a los tableros o las mesas de estos juegos, o en los asientos del tren de la bruja o de la montaña rusa? Y, de paso, ¿cuántos adultos de vida sedentaria y costumbres aburridas no habrán dado saltos prodigiosos o caído en trampas funestas, no se habrán vestido a veces las galas del ganador y habrán gustado otras las hieles de la derrota, gracias a la puerta al mundo de la épica (o del drama) que les abren el parchís, el dominó o los naipes?

Laberinto, juego e iniciación: un espacio, una acción y una condición que coinciden muchas veces en el tiempo y en los usos sociales. O, dicho de otro modo: muchos niños, muchos jóvenes, se inician, jugando a los laberintos, o jugando en los laberintos, en las funciones que la sociedad espera que asuman cuando sean adultos.

Funciones, por lo general, crudamente competitivas, descarnadamente agresivas, violentas, excluyentes en relación con el prójimo. Funciones que entrena a sujetos sociales en el enfrentamiento con otros sujetos a los que deben vencer, desbancar, expulsar, desterrar, cuando no *comer* (término que se utiliza en el parchís o en las damas) o, simple y llanamente, *matar* (término que se utiliza en el ajedrez). Y no *matar* de cualquier manera, sino *matar* con la solemnidad, con la teatralidad, con los ritualismos verbales y gestuales que envuelven el clímax sacrificial del *jaque mate*.

Porque el que acaso no hayamos caído nunca en esa cuenta no le quita un ápice de carga dramática (o quizás trágica) al asunto: cuando una ficha-personaje-jugador de parchís se *come* a otra ficha-personaje-jugador, o cuando una ficha-personaje-jugador de ajedrez da el fatal *jaque y mate* a otra ficha-personaje-jugador, están siendo movilizados una serie de recursos lingüísticos (palabras), semánticos (símbolos), pragmáticos (gestos), políticos (expulsiones, eyecciones), que no tienen nada de inocentes, que están muy profundamente motivados, que transmiten, aunque sea en un nivel de entendimiento y de asimilación muy encriptado y muy



profundo, una pedagogía clara, transparente y brutal, sobre cuya dialéctica, extremadamente competitiva, no puede caber ninguna duda.

Todo esto no significa que el parchís entrene al niño para ser un caníbal, ni que el ajedrez prepare al joven para ser un asesino. Afirmar eso sería intentar traducir a un sentido literal unos discursos cuya forma de producción es simbólica.

98  
Todo esto significa que la sociedad y la cultura entran (mediante estrategias informales como el juego, y mediante otras estrategias de educación formal) a los niños y a los jóvenes para que se muevan en un sentido de avance, de penetración, de ascensión dentro del tejido social. En un sentido que apunte hacia lo que nos encantaría llamar excelencia (política, económica, intelectual), aunque al final no tengamos más remedio que llamarlo, con cierta crudeza, poder. Todos buscan (buscamos) el poder, aunque digan (digamos) que buscamos la excelencia.

En el momento en que nacemos, todos los humanos somos (al menos en teoría) igual de desvalidos, del mismo modo que todas las fichas-personajes-jugadores son equivalentes en el momento en que se declara el inicio de la partida de parchís o de ajedrez. Pero tan solo unos segundos después dejamos de ser iguales, porque alguien comienza (por azar, por méritos o por trampas, o por las tres cosas a la vez) a tomar ventaja sobre el otro o sobre los demás. En la ciega carrera hacia adelante (o hacia arriba) para la que nos programan, es inevitable que se produzcan ventajas, desventajas, avances, retrocesos, colisiones. Y el laberinto, es decir, el tubo estrecho que permite el paso de los menos, y que obliga a descartar a los más, es el espacio que con mayor eficacia figurativa, narrativa, simbólica, permite la escenificación de ese violento drama. Más aún que la pirámide, que comparte con el laberinto la arquitectura de la base ancha (el punto de partida) y de la cumbre (la meta) estrecha, pero que no admite, ni muchísimo menos, articulaciones tan dúctiles y ricas de variables narrativas.

Dentro de todo este oscuro panorama hay, en cualquier caso, algún punto de luz o, si se prefiere, algún antídoto para que el niño que juega al parchís no se coma, cuando crezca, a sus semejantes, o para que el joven que juega al ajedrez no ande matando, cuando sea adulto, a otras personas.

Todos estos juegos de iniciación agresiva y competitiva no son, por fortuna, los únicos que intervienen en el proceso de formación y de educación del niño o del joven. Muchos otros estímulos, muchos otros relatos, muchos otros juegos de cariz cooperativo, que recibe del entorno familiar, social y educativo, sirven para dulcificar y atemperar la dura pedagogía que simboliza el laberinto al que todos pueden entrar y del que muy pocos pueden salir, el tubo retorcido que tiene algo de víscera de serpiente, de máquina trituradora y de cementerio de caídos.

Nunca borrará del todo, esta otra pedagogía de la cooperación, por más cuentos con final feliz, más moralejas, más sermones, más tratados de urbanidad y más proclamas pacifistas que se inyecten en la educación sentimental del niño, ese mandamiento principal que es el de que hay que adelantar a los demás e imponerles el propio poder (o autoridad, jefatura, jerarquía, dirección, ideología, credo, punto de vista, si se prefieren términos más atenuados).

Pero al menos permitirá, esa compensatoria y sonriente pedagogía de la cooperación, imponer con mejores formas, dar órdenes con aparente justificación,



exigir obediencias y sumisiones con persuasivos argumentos de lógica, de moral, de política, de religión.

Todo lo cual (la dulcificación, con estrategias cooperativas, de ideologías y credos competitivos, intensamente jerarquizados, reivindicadores de su propia supremacía) no avala ni legitima la (falaz) teoría de la superioridad de unos seres o de unas comunidades de seres humanos sobre otros, pero permite ejercer el poder con la conciencia algo aliviada, y sin tener que llegar, por supuesto, al feo extremo de *comerse* (como hacen los jugadores de parchís) ni de *matar* (como hacen los jugadores de ajedrez) en la realidad a nadie.



## O OUTRO EM VERGÍLIO FERREIRA

Helder Godinho

Universidade Nova de Lisboa

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário

83

Num texto do Espólio de Vergílio Ferreira, publicado por Ana Isabel Turíbio no nº 1000 do *JL*, vemos a carta que, em *Apelo da Noite*, Rute escreve a Adriano sobre as razões do seu suicídio, numa versão mais ampla e completa que a que acabou por ser incluída no romance publicado. Aí, Rute explica que se vai suicidar por não ser uma presença plena, mas ter os outros em si a criá-la de vários modos.

Foi terrível saber que não era Deus, saber que o meu sangue e a minha carne e o meu riso tinham sido feitos por outrem. (...). O Luciano e o Romão, friamente assassinos, provaram-me por a+b que quem cria e recria o artista são os *outros*. Foi terrível saber que os meus versos, as minhas ideias, os meus gestos tinha, o *outro* por pai e que eu, que podia ser um *outro* para os *outros* não o podia ser para mim.

Ou seja, Rute suicida-se para acabar com os outros nela, perdida a ilusão de ser uma personagem plena.

A questão das personagens não-plenas ou compósitas aparece ao longo de toda a obra de Vergílio Ferreira de maneiras diversas, a começar pelo seu primeiro romance, *O Caminho Fica Longe*<sup>1</sup>. Aí, como explico no estudo que a essa questão dediquei<sup>2</sup>, a incompletude da personagem que conduz a acção, Rui, vai ao ponto de se fazer substituir junto da namorada por um outro que representa um ideal do seu eu, um «Tarzan» atlético, levando-a a ter que namorar dois para o amar: «Que, de resto, se você reparou bem, Amélia só teve *um* namoro. O segundo incluiu-se no primeiro.» (p. 184). Também, como personagem feminina *amável*, ela está distribuída por outra, Luísa, que morre, tal como Amélia morrerá, suicidando-se. Rui fica, assim, só, assumindo uma ligação afectiva com os pobres, dentro do pendor neo-realista que o romance foi tomando. Trabalha como médico, dedicando-se a um outro maximamente plural (os pobres), depois do falhanço de uma ligação com uma mulher que lhe fixaria a identidade. Porque o seu problema, como o de Rute, era a dispersão pelos outros: «E Rui tinha pena de se ver assim repartido por toda a gente, com um bocado de si em cada canto.» (p. 271).

Em *Vagão J*<sup>3</sup>, o problema da identidade de si e do outro para o reconhecimento amoroso, aparece ligado, pela primeira vez, ao *saber*, o que passará a ser uma constante, até teórica, ao longo de toda a obra de Vergílio Ferreira, quer romanesca quer ensaística. Por exemplo: «Porque o amor aparece como a verdade, e com ela se gasta, se destrói.» (*Estrela Polar*, p. 43); ou: «A verdade é amor - escrevi um dia.» (*Pensar*, p. 12). Os pobres têm dificuldade em amar porque também não sabem interpretar a vida, sentem apenas ódio, como Manuel Borralho, contra uma

<sup>1</sup> FERREIRA, Vergílio - *O Caminho Fica Longe*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1943.

<sup>2</sup> Ver GODINHO, Helder - «O amor da personagem fracturada em *O Caminho Fica Longe* de Vergílio Ferreira». In DE MARCHIS, Giorgio - *Criação e Crítica. Homenagem de 8 poetas e 8 ensaístas a Giulia Lanciani*. Lisboa: Caminho, 2003, p. 85-93.

<sup>3</sup> FERREIRA, Vergílio - *Vagão J*. Coimbra: Coimbra Editora, 1946.



ordem estabelecida que os esmaga. Por isso, «a gente da baixa não conhece palavras ternas e doces» (p. 29) e viver era subir e esmagar os outros, mas «Manuel Borralho não sabe pensar em nada disto.» (p. 37). E, quando Manuel está preso, a mãe, Joaquina, «está ali para dizer qualquer coisa ao filho que vai para a cadeia, mas não sabe o que dizer» (p. 39-40). Também um desconhecido, que comenta diante de Joaquina, que não entende, a prepotência do secretário da Câmara que se arma em juiz, diz: «Vocês hão-de ser eternamente uns trouxas.» (p. 45), do mesmo modo que «O professor dizia coisas que se não entendiam: / - A miséria. Desequilíbrio social...» (p. 66). Porque «pobre é pobre em tudo, só alcança o que está diante do nariz.» (p. 190). Esta incapacidade de dar sentido às coisas estende-se à dificuldade de manifestar afecto, como vimos, e à incapacidade de entender os sentimentos: «E quando lá bem do fundo, lá bem do fundo do tempo, Maria se levantou, ele pôde saciar a sua fome de amor, de amor ou lá o que era que nunca soube dizer.» (p. 232). Ou seja, a relação com o outro implica a significação do outro no texto da vida e não entender a vida dificulta a relação com o outro e com os próprios sentimentos.

Por isso, em *Mudança*<sup>4</sup>, a relação de Carlos e Berta altera-se quando se alteram as personagens sociais que um e outro representavam: com a crise, Carlos perdeu a sua condição e a significação social de si a essa condição ligada, enquanto que Berta começa a ganhar força, chegando mesmo o pai dela a comprar a casa que fora do velho Bruno, invertendo-se assim os papéis e as personagens a esses papéis sociais ligadas. Começa, então, para Carlos uma questionação identitária dificultada pela consciência de que tudo muda. Precisa de encontrar um valor estável para se reconhecer de novo, o que a consciência da mudança perpétua não lhe permite, não sendo capaz de ler absoluto no relativo, como o irmão lhe aconselha. A relação com Berta acaba por se destruir, destruídas as identidades em que ambos se amaram. É bem claro que a relação com o outro depende das personagens que ambos representam em contextos significativos determinados, o que a quase-parábola da mulher que Carlos vai defender como advogado por ter morto o marido mostra. Com efeito, o marido volta de África pouco tendo envelhecido, não acompanhando o envelhecimento da mulher:

Disse-me [a Carlos]: matei-o, porque ele não era o mesmo. (...)

- Ela não sabe explicar-se. Mas eu entendo-a. Quando se separaram, ambos eram novos. Ele usava certas palavras, certos gestos. Ela envelheceu, a vida mudou-a. Nos quinze anos, a mulher foi transformando a imagem do homem. De maneira que, ao vê-lo igual ao antigo, ela sentia-o à sua margem e julgava-o realmente um outro. Mas a lei dizia-lhe que aquele é que era o marido. Tinham filhos. E, para a lembrança dos filhos, aquele é que era também o pai. Mas na realidade o pai não era aquele. A mulher amava o homem que havia de vir e não veio. Tinha um pai para os filhos e impunham-lhe outro pai, mesmo os filhos. Então ela matou-o. Foi assim.

- Não era razão.

- A mulher não sabe nada se não era razão. Sabe apenas que não gostou. E matou-o. Forçavam-na a casar com outro homem, matou-o. A mulher perguntou-me: que ia ser de mim daqui em diante? Penso que ela queria dizer: como vou casar-me cada dia com um homem que não muda, que me fica em cada dia mais longe, e diferente por isso mesmo? E matou-o.» (p. 189-190).

Quase-parábola que funciona também como espelho para a compreensão da sugestão de envenenamento de Carlos por Berta, no fim do romance: eles não são os mesmos, neste caso Carlos não é o mesmo para Berta, porque aquilo que o

<sup>4</sup> FERREIRA, Vergílio - *Mudança*. Lisboa: Portugália, s.d. (1949).



outro é, onde uma relação se funda, depende da personagem que cada um representou num contexto significativo e que Carlos e Berta não souberam recriar no novo contexto para onde a crise os atirou.

Com *Estrela Polar*<sup>5</sup> encontramos, com as gémeas Aida e Alda, um caso-limite do Outro fracturado, com a indicação de que isso se deve a que os outros amados são apenas hipóstases de uma Presença ausente que se procura através dos corpos humanos sucessivamente amados. Por isso, Aida chora quando Adalberto a chama para a distância: «...Aida clama, eu arrasto-a sempre, e só paro lá no alto. (...) largo um berro medonho para o horizonte: / -Ai....i...da....a! (...) Aida (...) chora em silêncio.» (p. 85-86). Ela sabe que o que ele procura não é ela, por isso lhe disse anteriormente: «Tu casas quando me "encontrares."» (p. 49). A implícita referência ao eu metafísico de Aida não apaga a também implícita referência à Presença que Aida hipostasia ocasionalmente. Conhecer o Outro amado equivale a conhecer a Presença para além dele, um dos aspectos do terceiro diante de quem se unem. Conhecer o Outro, em geral, equivale a conhecer o que Vergílio Ferreira chama o eu metafísico do outro, a parte de si verdadeiramente definidora da sua identidade, o que faz que a arquiperсонagem (neste caso Alberto) se descubra em *Aparição*<sup>6</sup> como um *outro* que lhe aparece no espelho e que é ele próprio, numa visão de duração infinitesimal da sua identidade. Por isso, em *Estrela Polar*, depois do serão em casa de Aida, a arquiperсонagem (neste caso Adalberto) se interroga: «Que se disse ao serão? Quem estava lá? Quem eram?» (p. 76).

Em *Aparição*, a procura de si passa por encontrar um outro dentro de si, verdadeira face definidora da *coisa em si* que ele é. Em *Estrela Polar*, a procura do Outro passa por um terceiro *diante de quem* os dois humanos se definem («*quem sabia* do nosso excesso, *perante quem éramos s dois?* (...) Ser, pois, com alguém é sê-lo perante outro e outro e outro, até a um limite que resista.» (p. 272), dado que o Outro verdadeiramente procurado é a Presença ausente, entidade mítica a que o Imaginário, do conto do mesmo nome<sup>7</sup>, se refere quando aconselha o seu aprendiz a procurar uma coisa que perdeu há muito tempo. Também *Alegria Breve* se refere a essa coisa perdida: «Que é que me dói? Qualquer coisa perdi há muito tempo e já me não lembra. Devia ser muito bela. Tão bela que nunca a soube.» (p.227). A dimensão cósmica da Presença aproxima-a do que outrora Deus representara, como espírito invisível para lá do visível e doador de sentido às relações humanas. Daí a epígrafe de Pierre Emmanuel que aparece em *Estrela Polar*, a partir da segunda edição: «Toda a relação erótica é uma relação a três em que o absoluto é um dos *partenaires*.» E em *Pensar*<sup>8</sup>: «Se não tivesse existido Eva, Adão não poderia pensar 'eu' nem que estava 'sozinho'. Mas a relação 'eu/outro' precisa de alguém que lhes ateste essa relação. Por isso Deus teve também aí a sua funcionalidade. Só que a verdadeira testemunha é o inominável que está para lá dele, que tem um nome. Procura-a aí.» (nº 676).

Portanto, o Outro que desdobre o outro que permite pensar «eu» está para além dos outros visíveis, como a necessidade de uma Presença invisível mas sentida para além das mulheres amadas e que obriga a uma procura eterna sobre o *desgaste* que necessariamente os corpos terrestres vão sofrendo por não serem plenos de significação para a arquiperсонagem.

<sup>5</sup> FERREIRA, Vergílio - *Estrela Polar*. Lisboa: Portugália, s.d. (1962).

<sup>6</sup> FERREIRA, Vergílio - *Aparição*. Lisboa: Portugália. s.d. (1959).

<sup>7</sup> FERREIRA, Vergílio - *Contos*. Lisboa: Arcádia, 1976.

<sup>8</sup> FERREIRA, Vergílio - *Pensar*. Lisboa: Bertrand, 1992.



Em *Alegria Breve*<sup>9</sup>, encontramos alguns aspectos interessantes sobre a questão do Outro, nomeadamente o curioso triângulo entre Jaime, Luís Barreto e Vanda. Aparece-nos a personagem masculina fracturada em torno de Vanda, assumindo essa situação um matiz de dupla paternidade (a criança será filha de Jaime mas, legalmente, de Barreto, o marido de Vanda), dupla paternidade reforçada pela sugestão de presépio em que Luís Barreto é S. José. A importância dessa questão tem a ver não só com a questão do Outro e do Próprio fracturado mas também com a dimensão divina do filho que Jaime quer que inaugure um mundo novo, dado que Jaime é, ainda, fruto do mundo velho<sup>10</sup>. Mas esse triângulo tem, também, a ver com outras questões interessantes. Com efeito, o velho marido de Vanda observa ambos durante o coito, o que não deixa de nos lembrar o outro-diante-de-quem de que, em *Estrela Polar*, Adalberto e Aida/Alda precisam para a sua relação e que, na epígrafe de P. Emmanuel é o absoluto e, na citação de *Pensar*, atrás referida, é o inominável que, em *Alegria Breve*, é «oblíqua presença de nada»: «Mas ao fim de todas as mortes, nos limites do silêncio, há um fantasma sem nome, oblíqua presença de nada. Se eu pudesse dar-te um nome – a ti quê? quem? só assim te mataria talvez.» (p. 126). É a magna questão da Presença ausente que domina toda a obra de Vergílio Ferreira e que no seu livro póstumo *Escrever*<sup>11</sup> aparece ainda várias vezes, como por exemplo:

Se tu viesses. Porque tudo está preparado para a tua vinda. Os caminhos transbordam de flores silvestres, o sol ilumina-se como um lume novo. Virás decerto na aragem leve, fluida de ausência, a face triste. Ou talvez sorrias no teu alheamento como uma memória que passou, trarás talvez no rosto o sinal de uma sagrada com que os deuses te ungiram na eternidade. E haverá no ondeado do teu corpo o olhar com que te espero. Não tenho pressa, o que é grande e inimaginável leva milénios a acontecer. Eu estarei sentado à tua espera porque é impossível que não venhas quando a Terra inteira se preparou para que passasses. Se tu viesses. Tu quem? (nº 94)

Essa Presença ausente oscila, sobretudo, entre a mulher idealizada, remetida para uma presença cósmica (*Estrela Polar*, por exemplo) e a divindade/inominável. A união graças a um terceiro que seja absoluto oscila, assim, entre o olhar divino e a Presença invisível, de que as mulheres amadas são hipóstases que se desgastam mas é por, temporariamente embora, a representarem, que o amor é possível. A relação, amorosa, neste caso, não é directamente com os outros, mas passa pela intermediação do Outro (Presença ou divindade) que nos ouros amados se manifesta e que é quem é verdadeiramente procurado. É interessante notar que, em *Na Tua Face*<sup>12</sup>, a ligação com Ângela é através de Bárbara, a Presença que se ausentou e de que Ângela é metonímia: «Bárbara desaparecera no mar de gente. Mas ia agora ali ao pé de mim, digamos como auréola de Ângela, rastro do seu ser, sinal da sua presença nela, qualquer coisa assim.» (p. 13). Do mesmo modo que, em *Escrever*, se diz que: «E dois homens que conversem é com o indizível que se entendem.» (nº 44). Qualquer comunicação implica um terceiro-diante-de-quem, como pretendia *Estrela Polar*, ou uma Presença ou palavra ausente que dá sentido ao amor ou ao discurso.

<sup>9</sup> FERREIRA, Vergílio - *Alegria Breve*. Lisboa: Portugália, 1965.

<sup>10</sup> Ver, a propósito da interessante questão da dupla paternidade, GODINHO, Helder - «A Dupla Natureza em alguns Contos tradicionais». In *Memórias, Gestos, Palavras. Textos oferecidos a Teresa Rita Lopes*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, p. 265-276.

<sup>11</sup> FERREIRA, Vergílio - *Escrever*. Lisboa: Bertrand, 2001 (edição de Helder Godinho).

<sup>12</sup> FERREIRA, Vergílio - *Na Tua Face*. Lisboa: Bertrand, 1993.



Um Outro, incluindo um Outro do outro, é sempre necessário para a relação com o sentido. Por isso é que Adalberto de *Estrela Polar* precisava de alguém-diante-de quem para que a sua relação com Aida/Alda fosse possível porque o sentido dela estava no facto de Aida/Alda serem hipóstases de uma Presença ausente, que é o Outro que dá sentido à relação. Por isso, é que o amor e a verdade são a mesma coisa. E, por isso, é necessário procurar a palavra essencial: «Quais são as tuas palavras essenciais? (...) A que é impronunciável por ser demais o dizê-la na exterioridade do dizê-la. (...) A que é a identidade de ti quando a morte já tiver vindo quando a quisesses saber. Qual a tua palavra essencial que o próprio Deus desconhece?» (*Escrever*, nº 39).

Por isso, a mãe do narrador de *Para Sempre*<sup>13</sup> perde o bom uso das palavras ao perder o amor, porque enlouquece. É a problemática de *Vagão J* da dificuldade de amar dos pobres por não entenderem o sentido das coisas que regressa, agora na falta de amor que destrói o bom uso das palavras com que se nomeia o mundo. Também o novo mundo, anunciado em *Alegria Breve*, deverá ter uma nova linguagem que, no entanto, não será a linguagem do filho que Jaime esperava, como está dito em *Nítido Nulo*<sup>14</sup>, dado que esse filho não se interessa pelos problemas existenciais. Mas essa nova palavra é necessária, como o diz *Invocação ao meu corpo*<sup>15</sup>: «Uma nova idade se erga (...). Ignoro a palavra que vai nascer, ignoro os gestos do novo homem, as formas do seu reencontro com a Terra.» (p. 17). Essa palavra que fala de um mundo e de uma verdade distante, assim como de uma Face distante, fala desse mundo de sentido, com o qual falamos quando falamos com os outros e que é o Outro do outro, assim como do próprio, mas que necessita dos outros para se revelar através deles (como a Presença ausente necessitava de Aida/Alda para se manifestar através dessas suas hipóstases) e necessita da Palavra essencial para se revelar através das palavras. Porque a verdade, ao ser a outra face do amor, e ao ser expressa por palavras, torna as palavras um Outro através do qual procuramos o sentido, a face amável e nós próprios.

Até ao Fim<sup>16</sup> liga estes vários aspectos na Clara que sabe a palavra que afasta os mortos: o outro amável que ela é necessita de usar a palavra que afasta o passado e permite o presente, tornando possível viver um presente solar, não engolido pelo passado, onde o sentido se presentifica, o que torna a palavra de Clara parente da palavra essencial que aparecerá quando nascer o mundo novo e o novo homem. De algum modo, e na obra de Vergílio Ferreira é caso único, Até ao Fim, ao encontrar um presente puro de passado e com sentido, realiza, na banalidade do quotidiano, esse mundo novo, o que mais nenhum romance repetirá. Nele, a personagem desiste de procurar Oriana e o mundo distante que ela representa para se entregar em totalidade a Clara, a mulher real e quotidiana que consegue o milagre de concentrar a vida no quotidiano vivido, quotidiano que deixa de estar ausente de si mesmo na procura infindável de uma ausência que Oriana significava, tornando-se assim lugar de encontro do sentido. Clara é, assim, o outro amado que fixa a identidade da personagem masculina, identidade e sentido que passam obrigatoriamente pelo outro que ela é. Esta necessidade era já anunciada no

<sup>13</sup> FERREIRA, Vergílio - *Para Sempre*. Lisboa: Bertrand, 1983.

<sup>14</sup> FERREIRA, Vergílio - *Nítido Nulo*. Lisboa: Portugália, 1971.

<sup>15</sup> FERREIRA, Vergílio - *Invocação ao meu Corpo*. Lisboa: Portugália, 1969.

<sup>16</sup> FERREIRA, Vergílio - *Até ao fim*. Lisboa: Bertrand, 1987.



primeiro romance na Joana que havia de fixar a identidade de Rui, fazendo com que deixasse de andar disperso pelos outros.

E é ainda a necessidade do outro para que o próprio exista, que é dita logo no início de *Até ao Fim* com a concepção de Deus da mãe do narrador: «A ideia dela era simples. Se não houvesse homens, Deus era um taradinho a brincar com o mundo sem ninguém. E isso não podia ser, porque Deus não pode ser um idiota. Ora o homem nasceu por acaso, podia portanto não nascer. E deus ficou assim idiota à mesma. Logo, não existe.» (p. 20).

Com tudo isto, reencontramos a «impureza» do próprio, no qual o outro está *inscrito*, próprio que não pode existir sem o outro, razão do suicídio de Rute, na carta com que iniciámos este estudo. Condição que, em grande parte da obra de Vergílio Ferreira, resulta da perda do mundo original, passado onde a palavra fundamental existiu, assim como a Presença, agora ausente, mas presente na sua invisibilidade: «Etéreo fluido de uma *inquietante presença*<sup>17</sup> como a aura desta noite total.» (*Invocação ao Meu Corpo*<sup>18</sup>, p. 23) E que necessita da palavra certa para ser ressuscitada, assim como o mundo original, onde a separação com os outros também não existia: «Porque onde a palavra certa que nos ligue um ao outro? Ora essa palavra existiu, um dia, outrora, não bem como palavra certa (porque o certo pressupõe o errado) mas como a transparência absoluta de um puro olhar aberto.» (*ibid*, p. 28). E é o momento em que a «impureza» do próprio, de que se queixava Rute, deixa de existir porque o próprio, o outro e o universo se fundem, como o diz, belissimamente, *Em Nome da Terra*<sup>19</sup>: «E vão sendo horas enfim de descermos ao rio. Amanhã talvez? Hoje. Um dia. Estará uma noite quente, caminharemos de mãos dadas. O anjo não virá, que teria lá que fazer? vamos sós. Não terei medo da tua presença com toda a sua força de me fazer ajoelhar. Olharei o teu corpo na sua transparência incorruptível. Sofrerei em mim a descarga do universo e não gritarei o teu nome. Porque estará em mim e eu hei-de sabê-lo. (...) E olharemos o céu limpo e sem estrelas. E acharemos perfeitamente natural, porque a iluminação estará em nós.» (p. 294-295).

Ou seja: o outro, enquanto mediação para o sentido, o amor e a identidade, funde-se com o próprio, quando a presença ausente e o sentido ausente são encontrados, no fim do processo de narrativização da mulher morta, que lhe deu, o estatuto de Presença. Essa é a procura da narrativização da vida perseguida em toda a obra de Vergílio Ferreira.

<sup>17</sup> Meu sublinhado.

<sup>18</sup> FERREIRA, Vergílio - *Invocação ao meu Corpo*. Lisboa: Portugália, 1969.

<sup>19</sup> FERREIRA, Vergílio - *Em Nome da Terra*. Lisboa: Bertrand, 1990.



## A ESTRUTURA E TEMÁTICAS HEGELIANAS EM A PROMESSA

Ricardo Sangiovanni

São Paulo- Brasil

100

### Introdução

Em meados dos anos 40, Vergílio Ferreira há pouco havia-se iniciado na leitura do filósofo alemão Friedrich Hegel. Primeiro livro do autor após tal iniciação, será *A Promessa* um texto *hegeliano*? A leitura do romance, escrito em 1947 e prestes a ser publicado pela editora Bertrand, iluminada pelo conhecimento do filósofo alemão apresentado em *Introdução à leitura de Hegel* (2002) pelo comentador russo Alexandre Kojève, parece não deixar dúvidas de que sim. E num sentido estrito. Pois, mais que servir de boa chave de leitura para praticamente toda a obra vergiliana<sup>1</sup>, a filosofia de Hegel impregna a estrutura desse romance, talvez como nenhum outro de Vergílio Ferreira. O objetivo deste ensaio é, portanto, indicar como as bases de uma filosofia hegeliana aparecem configuradas em matéria literária em *A Promessa*.

Podemos chamar a trama de *A Promessa* de *hegeliana* sobretudo por dois motivos centrais. Primeiro, porque o narrador-personagem é um Flávio que parece contar a história de como atingiu o estágio de autonomia plena enquanto indivíduo (que chamaremos aqui de «consciência-de-si» hegeliana, mantendo a tradução de Estela dos Santos Abreu), condição a partir da qual se recorda dos eventos que narra. Mas o que é tal consciência-de-si? Como introdução, podemos resumi-la aqui como a finalidade de um bem-sucedido processo de individuação em que o homem, após sobreviver a uma «luta de morte» e viver sob condição de «submissão» a um seu semelhante, aprende a obter de si mesmo, e não mais de um (ou vários) ser(es), o reconhecimento necessário para viver satisfeito – satisfação essa que é nada mais que a vertente humana do objetivo de todo ser vivo, segundo nos indica Kojève. É a personagem Sérgio quem protagoniza, junto com Flávio, essa relação, na qual o primeiro aparece como *Senhor* e o segundo como *Escravo*. Esse antagonismo, que está no cerne de uma introdução ao pensamento de Hegel, é, ao que nos parece, o verdadeiro protagonista do romance. Mais que isso: a estrutura da narrativa é praticamente fiel à sequência lógica (que Kojève nos apresenta) da dialética Senhor-Escravo, descrita por Hegel na seção A do capítulo IV da *Fenomenologia do Espírito* (cujo título é «Autonomia e dependência da consciência-de-si: dominação e sujeição»), conforme mostraremos a seguir.

Outro aspecto que fortalece a alcunha de hegeliano ao romance é o fato de que as personagens principais desdobram-se, ao longo da história, como espécies de avatares de conceitos caros à filosofia em geral, essenciais para compreender a proposta de Hegel na sua fenomenologia: o binômio *idéia* x *ação*. Se considerarmos que toda a

<sup>1</sup> Ainda que a influência direta da leitura de Hegel se note nomeadamente nos livros de Vergílio Ferreira posteriores à *Promessa*, uma análise de chave hegeliana pode ajudar a mostrar como, em seu primeiro livro – *O caminho fica longe*, escrito antes da leitura de Hegel –, o texto vergiliano já tocava, ainda que intuitivamente, em questões filosóficas abordadas pelo filósofo alemão. Nomeadamente, nessa obra, aparecem rudimentos de uma dialética Senhor-Escravo.



trama se desenrola em torno da oposição entre modos de vida (e/ou opiniões sobre setores dela) que buscam a primazia de um sobre o outro, Sérgio aparece como representante do pólo *idéia* nesse conflito; sua antípoda, aqui, não é Flávio, mas sim seu amigo e antagonista Edmundo, que ocupa o pólo *ação*. Flávio, embora em alguns momentos tenda, quando jovem (personagem), a ser partidário de certa primazia do agir sobre o pensar, no desenrolar da trama não toma partido de nenhum dos dois pólos; em vez disso, assume um terceiro papel, que revela estéreis os limites da disputa entre os dois anteriores.

Desse modo, Sérgio (*idéia*) e Edmundo (*ação*) funcionam como *tese* e *antítese* (ou vice-versa) de um sistema dialético de produção do conhecimento – sistema ao qual a obra de Hegel propõe uma revisão, por jamais poder produzir uma síntese estável, que ponha fim à *disputa*. Flávio, por não encarnar nenhum dos pólos, mas sim observar que ambos não passam de tentativas inconscientes de impor à vida (mutável, instável) a lógica particular de um ou de outro (pretensamente estabilizadora), dá corpo, como personagem, ao surgimento do «sábio hegeliano» que se consolidará no Flávio adulto (que narra). Temos postuladas, pois, em matéria literária, as bases de uma certa fenomenologia proposta por Hegel como substituta (porque englobante) da dialética aristotélica que regera a produção de conhecimento até o séc XVIII. Também falaremos mais sobre isso a seguir.

Além destes dois tópicos, vale ressaltar mais dois aspectos de *A Promessa* que também podemos submeter a uma leitura hegeliana. O primeiro é como está representada no romance a noção de *trabalho*, outro conceito importante para a compreensão da dialética Senhor-Escravo. E, por fim, a questão do *nome próprio* como elemento definidor de uma identidade precária, que observamos na anedótica visão de Sérgio sobre o tema.

## Temática por trás da cena: Dialética do Senhor e do Escravo

### O encontro entre Sérgio e Flávio.

Sérgio, artista plástico e professor do liceu onde estudava o jovem Flávio, o conhece ao saber de uma querela entre o garoto e o diretor do instituto; este o repreendera por ter participado de uma briga com moleques de uma escola rival. Aparentemente maravilhado ao saber da postura altiva que o rapaz adotara em conversa o diretor, Sérgio o procura e diz que o vê como «um homem»<sup>2</sup> – isto é: como um garoto inteligente e perspicaz, mas também audacioso ao debater idéias, portanto digno talvez de alguma dedicação – ou de andar sob sua *prestigiosa* batuta. Após aproximar-se de Flávio, a quem subjuga intelectualmente<sup>3</sup>, Sérgio então oferece ajuda ao rapaz para que este não abandone os estudos; o convida, com menos altruísmo que piedade, a viver em sua casa, a fim de que ele não tenha que deixar a escola para arranjar trabalho, após o pai ter abandonado a família. Do que resulta uma relação desigual entre Sérgio e Flávio: na hierarquia que se forja, Flávio, o *hóspede-pupilo*, encontra-se submisso ao

<sup>2</sup> FERREIRA, Vergílio - *A Promessa*, p. 6. [A paginação segue o dactilos crito, não estando ainda disponível, na altura da elaboração deste artigo, a edição genética entretanto publicada pela Quetzal].

<sup>3</sup> *Idem* - p. 10-13.



mestre-provedor Sérgio, ou seja: praticamente sem voz ativa diante dele e sobretudo de seu círculo intelectual de amizades.

O que um olhar hegeliano agrupa a esse encontro?

102  
Ora: nos termos de uma dialética entre Senhor e Escravo, a busca instintiva de todo ser humano é por *reconhecimento*. E tal reconhecimento reside no olhar do outro, no *desejo* do outro cooptado para si próprio. Jamais porém de uma alteridade *qualquer*: tal reconhecimento deve vir partir de alguém que esteja à *altura* de quem busca tal reconhecimento. Ou seja: é preciso que o *outro* seja reconhecido como *igual*. Tratando-se, pois, de *dois* seres humanos, terão ambos o mesmo anseio: o de reconhecimento. Está portanto montada a arena para o embate, o *conflito de morte* em que só um triunfará e se fará Senhor do derrotado, e este será seu Escravo<sup>4</sup>.

Observando que tal mecanismo de embate pode se dar em qualquer esfera da interação humana (por exemplo: entre amigos, no trabalho, no relacionamento amoroso etc.), e transpondo a metáfora Senhor-Escravo para o encontro e a relação entre Sérgio e Flávio, aparece-nos evidente o esqueleto hegeliano no qual Vergílio Ferreira enxerta carne literária para criar *A Promessa*. Ou seja: Sérgio dá corpo literário à idéia do Senhor, e Flávio, à do Escravo.

*Ascenção de Flávio e ocaso de Sérgio.*

O garoto Flávio, então, quase como uma espécie de aprendiz de Sérgio, começa a frequentar seu mesmo círculo de amizades. Ciente de sua condição desimportante, porém mesmo assim ainda intrépido, o jovem ouve e arrisca-se, pouco a pouco, a participar dos debates que se desenrolam nessas reuniões sobre temas os mais diversos, de política a religião, do papel da arte ao papel da filosofia na sociedade. A estrutura das conversações porém é que parece ser sempre a mesma: a *tese* de alguém replicada por alguma *antítese* feroz, réplicas, tréplicas... Num primeiro momento, Flávio entra em certos debates tomando partido de um dos discursos em causa – no início, afina-se muito com a visão de mundo expressa por Edmundo, muito embora sem contar com a simpatia pessoal dele. Aos poucos, entretanto, Flávio passa a observar e assimilar as contradições internas que definem as principais personagens (limitemo-nos neste ensaio a Sérgio e Edmundo). Sobretudo Sérgio – a cuja imagem de artista e intelectual agraga-se à de um *bon vivant* que se alimenta do ar de superioridade que trouxera de seu povoado (que por acaso chama-se *Churrasco*, nome que parece denunciar um lance de ironia de Vergílio Ferreira...) – vai perdendo, diante dele, a aura de superioridade que um dia teve.

Por outro lado, o «homem» que Sérgio vira um dia em Flávio parece, em algumas das discussões entre os dois, já não mais existir, ao menos não de forma tão evidente. Sérgio em mais de um momento chega a tratar Flávio por «imbecil»<sup>5</sup>, e a relação com o

<sup>4</sup> KOJÈVE, Alexandre - *Introdução à leitura de Hegel*. Traduzido por Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Editora Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002, p.14-15.

<sup>5</sup> FERREIRA, Vergílio – *A Promessa*, p. 106.



garoto passa da ligação visceral dos primeiros tempos a esporádicos, dispensáveis e até irritantes encontros, mesmo vivendo os dois na mesma casa.

Pois. Reponhamos em causa a leitura de Hegel sob a guia de Kojève e questionemos: forjadas as posições de Senhor e de Escravo, como se desenrola a relação entre os dois?

103

Ora: se há uma tendência, segundo Kojève, a que o homem queira o reconhecimento de seu igual/adversário sem preocupar-se em retribuir-lhe tal reconhecimento<sup>6</sup>, é evidente que o Senhor, já tendo subjugado ao adversário que lhe deve agora reconhecimento compulsório, preocupar-se-á menos ainda em oferecer qualquer compensação ao Escravo. De modo que, ao longo do tempo, a imagem do Escravo feita pelo olhar do Senhor passa da de um *semelhante* subjugado (de quem o reconhecimento ainda é apreciável pelo Senhor) à de um ser menor e dispensável (de quem o reconhecimento já não satisfaz o Senhor como acontecia no imediato *pós-luta*)<sup>7</sup>.

Ou seja: estamos diante da *tragédia do Senhor*, que terá «arriscado a vida» numa luta cuja recompensa, ao longo do tempo, já não vale mais nada. Nos termos de Kojève, «a atitude do senhor é um impasse existencial. (...) O senhor se enganou.»<sup>8</sup>

Se retornarmos às personagens Sérgio e Flávio e à relação entre os dois, poderemos ver que Sérgio (Senhor) já não se satisfaz na interação com Flávio (Escravo). O romance demonstra, por meio das personagens e da trama, o que a filosofia hegeliana postula: é ilusório imaginar que a relação Senhor-Escravo possa sobreviver ao desgaste que se acumula ao longo do tempo – ao contrário: ela leva, sim, a uma invariável supressão de ambos. Por quê? Porque, se numa relação dialética, dois termos têm de consumir-se dialeticamente (negar-se mutuamente em prol de uma espécie de resultante «vetorial») para produzir uma síntese, *Senhor* e *Escravo* – tais como *tese* e *antítese* – estão fadados a não sobreviver à interação entre si.

Nos termos em que coloca Kojève, «(...) se a oposição da tese e da antítese só tem um valor pela síntese, se a história no sentido forte da palavra tem necessariamente um termo final (...), então a interação do senhor e do escravo deve finalmente levar à supressão dialética deles.»<sup>9</sup>

### Bárbara como catalizador da redenção de Flávio.

Bárbara, namorada de Sérgio, interessa-se por Flávio. Em um primeiro contato entre os dois, o garoto recusa-se a ceder à investida da moça e nega-se a fazer sexo com ela, declarando suposto respeito a Sérgio. Apenas respeito não: Flávio ainda não tinha superado a dependência em relação a Sérgio, uma vez que ainda vivia em sua casa e dependia financeiramente dele; em suma: ainda não se sentia totalmente autônomo para afrontá-lo, embora já quisesse fazê-lo. (É interessante notar que tampouco a

<sup>6</sup> KOJÈVE, Alexandre - *Introdução à leitura de Hegel*. Traduzido por Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Editora Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002, p.16.

<sup>7</sup> *Idem* – p. 23-24.

<sup>8</sup> *Idem* – p. 23.

<sup>9</sup> *Idem* – p. 15.



personagem Bárbara é uma consciência-de-si plena: ela justifica seu interesse por Flávio com a descoberta de que aquilo que antes a atraía em Sérgio (sua aparente liberdade) era «ilusão»<sup>10</sup>. Ou seja: também ela busca o reconhecimento essencial no *outro*, e tal deixa de ter valor no justo momento em que o discurso com o qual ela define Sérgio se altera; e então já é necessário buscá-lo em outra parte. É como se a dialética Senhor-Escravo se replicasse em subníveis através das diversas interações entre personagens do romance...)

O arremate da tragédia de Sérgio (da *tragédia do Senhor*) consuma-se no momento em que ele descobre a «traição» de Flávio e Bárbara<sup>11</sup> – traição que não se consuma em ato sexual, mas que pode ser assim chamada por representar o deslocamento do olhar (discurso) amoroso de Bárbara dele, Sérgio, para Flávio. É textual a afirmação de que Sérgio *pedia* aquele sofrimento. Esse clímax serve como uma espécie de declaração de independência de Flávio em relação a Sérgio; uma declaração tardia de igualdade, porque já agora é Sérgio quem não está mais à *altura* de Flávio.

Retomemos a dialética do Senhor e do Escravo: por fim, é do Escravo a possibilidade real de transcender a dominação e, nesse processo de libertação, consolidar-se como consciência-de-si – autônomo, pleno, capaz de reconhecer-se no (produto do)s seus atos. Já não depende mais do vínculo com o Senhor por dois motivos: a) já não o teme, pois superou a angústia oriunda do medo da morte, que o prendia a ele; e b) já consegue, por meio do produto forjado a partir de si mesmo, obter a estabilidade e, por fim, o reconhecimento que lhe proporciona a satisfação necessária para viver, sem para isso depender de reconhecimento exterior. Como sintetiza Kojève<sup>12</sup>, através do trabalho para o Senhor, o Escravo se torna *Senhor da Natureza*.

É essa transcendência do Escravo (Flávio), junto com a derrocada do Senhor (Sérgio), que a traição, literariamente, simboliza em *A promessa*. Até porque, originalmente, não há na formulação da dialética Senhor-Escravo uma tipificação do momento específico de ruptura do vínculo: mas que a maneira como se dá a «libertação», é preciso que o escravo tenha atingido os dois tópicos acima mencionados.

Na página 148 de *A promessa*, dá-se o último diálogo entre Sérgio e Flávio:

(Sérgio) – Abandonas-me.

(Flávio) – Por favor, não carregue o melodrama. O senhor sabe o que quer e eu sei o que penso. Já medimos a distância que nos separa. Sabemos que não poderemos encontrar-nos. Já nada tenho aqui que fazer. Tenho esperado esta conversa, para selar este “diálogo”, como agora se diz, entre mim e o senhor. Dissemos tudo. Talvez já o tivéssemos dito. Mas suportei isto por mais tempo por razões que não sou obrigado a dizer.

<sup>10</sup> FERREIRA, Vergílio – *A Promessa*, p. 136.

<sup>11</sup> FERREIRA, Vergílio – *A Promessa*, p. 142.

<sup>12</sup> KOJÈVE, Alexandre - *Introdução à leitura de Hegel*. Traduzido por Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Editora Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002, p. 26.



Depois disso, a relação entre os dois se rompe; Flávio sai da casa de Sérgio (o Escravo liberta-se do Senhor); eles nunca mais voltam a se encontrar e, por fim, Sérgio morre sozinho.

## Temática em cena: o conflito Idéia x Ação

105

Ao longo de todo o romance, a interação entre Sérgio e seu grupo de interlocutores baseia-se sempre em uma estrutura de oposição ferrenha entre os pontos-de-vista que cada um ora defende, na tentativa de negarem-se uns aos outros, tendo em vista a preponderância de um deles ao final do debate. A resultante dessa oposição são debates aparentemente intermináveis, de uma erudição estéril em torno de temas como arte, filosofia, política, religiosidade, sociedade etc.

Os principais debatedores ao longo do romance são Sérgio e Edmundo. Os dois são, ao fim e ao cabo, duas facetas de uma mesma personagem. A existência de cada um se define por uma oposição meramente aparente entre eles: Sérgio, artista iconoclasta, intelectual impiedoso, avesso ao trabalho, posiciona-se no mundo por meio de uma pretensa solidez de idéias e ideais (sobretudo o de liberdade), uma espécie de ilha de onde dispara criticamente contra toda ação prática (ou tentativa de) de que tem notícia – ou seja: é o pólo *idéia*. Edmundo, jornalista, homem prático, que crê que através de atitudes concretas é que se faz o mundo, posiciona-se em meio ao caos da realidade instável que jamais consegue domar por meio de seus atos – ou seja: é o pólo *ação*. Pondo em oposição tais perfis, adicionada uma dose de certa amizade corrosiva que possibilita não a busca por um terceiro termo sintético entre eles, mas a mera repetição dos choques entre os dois, Sérgio e Edmundo protagonizam boa parte das polêmicas discutidas no romance.

Em que medida pode-se chamar hegeliano esse tipo de conflito? Na medida em que uma introdução à filosofia de Hegel preconiza a esterilidade dessa formulação dialética que rege a produção do conhecimento. É como se cada um dos pólos em oposição tentasse impor à realidade uma *totalidade estável* (decretar a «revelação total do ser real», em termos hegelianos). O problema é que tal estabilidade é inalcançável por meio desse tipo de contrução dialética. Inalcançável porque um olhar que depende do elemento negador para construir um discurso (ou um método de construir discursos) sobre o real acaba por falhar, porque não conseguirá abarcar todas as dimensões desse real (ou produzirá um método insuficiente) – e será fatalmente negado no decurso da história. O que Flávio e Edmundo fazem, pois, é tentar impor à vida um funcionamento dialético que, a rigor, não é próprio da vida, mas do indivíduo que a observa e descreve.

O que Hegel propõe? Que a construção do conhecimento se dê não pela busca de verdades estáveis por meio de processos dialéticos, mas pela observação e descrição da realidade sem outro objetivo senão espelhá-la e, nesse movimento, revelar não “o real” mas «o ser-que-o-observa».

Sérgio e Edmundo são o que Kojève nos apresenta em Hegel como «homens ingênuos», que «opõem-se, cada um a seu modo, ao real e o deformam opondo-lhe meios de ação ou métodos de pensamento que lhes são próprios.» O Flávio-narrador que surge no final



de *A Promessa*, prefigura o oposto a esse tipo de homem – o *sábio hegeliano* –, elemento que não corresponde ao Flávio jovem que é personagem da trama. Por sábio hegeliano entendamos o ser que:

106  
está plena e definitivamente reconciliado com tudo o que é: ele se entrega sem reservas ao SER e se abre inteiramente ao real sem lhe opor resistência. Seu papel é o de um espelho perfeitamente plano e indefinidamente extenso: ele não reflete o real; é o real que se reflete nele, reflete-se em sua consciência e revela-se em sua própria estrutura dialética pelo discurso do sábio que o descreve sem deformá-lo.<sup>13</sup>

Na fala da página 147, Flávio mostra ser a prefiguração desse sábio:

— Tenho dó de si, Sérgio. Tenho dó, porque o julgo autêntico, sincero no seu aparato de insinceridade. Mas condeno-o por não tentar resolver a sua contradição. Edmundo vivia feliz, enquanto vivia com o seu dualismo apaziguado. Tinha um propósito prático de acção, de realidades, mas defendia uma cultura formalista. Um dia o dualismo rachou em contradição e Edmundo não se aguentou. Vi-o ontem. Veio para mim, desnorteado. Queria que alguém o apaziguasse. Creio que só sossega no pessimismo em que caiu. Não escreve, não lê, não pensa. É apenas funcionário de Secretaria. Suponho mesmo que volta ao liceu que é, disse ele, outra forma de burocracia. Você Sérgio (Sim, eu disse "você") você tem um ideal íntimo de liberdade. Um ideal já desvirtuado por uma intelectualização desumana, mas enfim, ideal de liberdade. Mas a sua acção nega-o de tal modo, que a sua obra serve fins que você não quer. *Fundidos os dois e superados cada um, você e Edmundo dariam talvez um homem novo em folha. Você pode perguntar justamente se eu não virei a ser superado. Mas se eu admito precisamente o movimento constante, e aceito como verdade a verdade de cada momento, creio que serei sempre actual.* E desculpe, se falei demais. Mas senti que devia avivar-lhe a consciência do que você é, pois sabe que o é. Agora faça de si o que entender. De resto, penso deixá-lo hoje e para sempre.<sup>14</sup>

## A noção de Trabalho

A aversão de Sérgio ao trabalho, demonstrada em mais de um momento ao longo do texto, reforça a idéia de que ele tem uma falsa consciência-de-si. Isso porque, na apresentação feita por Kojève, o papel do trabalho em Hegel é justamente o de consolidar no ser a estabilidade (disciplina imposta por si mesmo e não por um Senhor) sobre a qual se edificará a consciência-de-si. Tal estabilidade advém da repetição da atividade formadora (ou que *forma-e-educa*) contida em todo trabalho, ao longo do tempo, o que liberta o Escravo da angústia do medo da morte, elemento que o atrela ao senhor. Portanto, na posição de Senhor, Sérgio não poderá alcançar tal estabilidade porque sua posição não o consegue ao trabalho obrigatório, estágio necessário pelo qual só o Escravo passa – e, paradoxalmente, obtém dividendos.

<sup>13</sup> KOJÈVE, Alexandre - *Introdução à leitura de Hegel*. Traduzido por Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Editora Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002, p. 426.

<sup>14</sup> FERREIRA, Vergílio – *A Promessa*, p. 147, grifo meu.



## Nome próprio x Identidade precária

Kojève nos diz que, em Hegel, o primeiro estágio do reconhecimento do ser é o de nomear a si próprio – ou seja: é ao dizer «eu» que o indivíduo começa a existir. Entretanto, como vimos, a consolidação da plenitude dessa existência (a consciência-de-si) só será conquistada após a superação da condição de Escravo. Antes que esse processo se conclua, o ser é incompleto enquanto consciência, muito embora creia, de si para si, possuir tal completude desde muito cedo.

Façamos, pois, o exercício de alargar a noção de «eu», da palavra em si para o «nome» que cada indivíduo carrega (ou seja: o nome do seu “eu”). Veremos que Sérgio demonstra estar longe de ser uma *consciência-de-si* por dois motivos: 1) a importância excessiva que dá ao justo uso de seus dois orgulhosos sobrenomes (faz questão de ser chamado por Sérgio da Cunha Madeira, e não simplesmente Sérgio Madeira); e 2) pelo desdém preconceituoso que demonstra pelo nome de um colega a quem julga inferior simplesmente por chamar-se José Pereira, que considera «um nome monstruoso» e pergunta-se «Como é que um José Pereira é professor? E raciocina?»

Mas o troco vem a galope: após a libertação de Flávio, Sérgio perde a estima por si mesmo de maneira atroz, o que Flávio comprova ao ver o antes desprezível José Pereira falando com autoridade a um Sérgio cabisbaixo.

## Conclusão

Esperamos ter podido demonstrar que em *A Promessa* verifica-se forte influência hegeliana (ao menos) nos seguintes aspectos: 1) na estrutura narrativa baseada na dialética do Senhor e do Escravo, que tem no binômio Sérgio-Flávio (jovem) o verdadeiro *protagonista* da trama; 2) na crítica hegeliana ao conflito *idéia x ação* e na consequente simbolização literária do surgimento do «sábio hegeliano», representado pelo Flávio-narrador que, ao lembrar-se da própria história, desvela uma espécie de microfísica do surgimento de tal sábio; 3) no papel do *trabalho* (ou falta dele) como elemento criador (ou impedidor, para quem não trabalha) de estabilidade do espirito, sem a qual a consciência-de-si não se edifica; e 4) na questão do *nome*, espécie de rótulo do «eu» que cada indivíduo vê em si e nos outros, como elemento que contribui para a assunção de uma identidade, mas que, sem que se cumpra o ciclo de libertação do Escravo, apenas reforça quão incompleto pode ser o grau de consciência de um indivíduo.



## Bibliografia

FERREIRA, Vergílio, - *A Promessa* (dactiloscrito).

\_\_\_\_\_, - *Mudança*. Lisboa: Bertrand, 1991.

\_\_\_\_\_, - *Aparição*. Venda Nova: Bertrand, 1995.

\_\_\_\_\_, - *Alegria Breve*. Venda Nova: Bertrand, 1991.

\_\_\_\_\_, - *Para Sempre*. Lisboa: Bertrand, 1996.

\_\_\_\_\_, - *Espaço do Invisível* 1 e 2. Lisboa: Arcádia, 1978.

HEGEL, G.W.F., - *Fenomenologia do Espírito*: Parte I. Traduzido por Paulo Meneses, Petrópolis: Vozes, 1992.

KOJÈVE, Alexandre, - *Introdução à leitura de Hegel*. Traduzido por Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Editora Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002.



## GNOSIS – GNOSTICISMO. UMA INTRODUÇÃO

Joaquim Carreira das Neves

Universidade Católica Portuguesa

109

### Abertura

O gnosticismo, baseado no conhecimento único – a gnose –, é um sistema filosófico e teológico de cristãos que viveram nos séculos II-IV (V), sobretudo no Egito e Síria. Como veremos, é um sistema de sistemas de acordo com os «mestres» fundadores dos sistemas.

Até às últimas descobertas da biblioteca de *Nag-Hammadi*, conhecíamos estes sistemas filosófico-teológicos através dos Padres da Igreja (sobretudo dos heresiólogos, isto é, que viam nos vários gnosticismos uma heresia), que referiremos nas Fontes. Durante muito tempo, mas sobretudo nos séculos XIX e XX, alguns estudiosos julgaram estes Padres da Igreja como autores pouco recomendados no estudo do gnosticismo uma vez que partiam do pressuposto da heresia dos gnósticos a evitar pela Igreja ortodoxa. Hoje em dia, depois das descobertas da literatura gnóstica em *Nag-Hammadi* e outros códices, conclui-se pela seriedade da apresentação dos mesmos, quanto aos conteúdos, mas sempre em perspectiva apologética.

Definir o que é o gnosticismo, que se confunde com a gnose, é um trabalho árduo e complexo porque, como dissemos, há muitos gnosticismos ou escolas gnósticas entre os séculos II-V. Mas todos os grupos gnósticos partem do princípio ou da crença de que existe no homem uma faúlha ou centelha divina, encerrada no seu mundo e corpo material, que deve ser libertada ou redimida, para regressar à sua origem do Pléroma divino. O processo gnóstico consiste nesta viagem de um mundo superior que, através de emanações – os célebres arcontes – contacta com a faúlha divina, encarcerada no corpo do mundo inferior, operando a obra da redenção ou salvação. Mas quanto a definições, continuamos com dúvidas e reservas. Num dos melhores livros sobre o assunto, o do italiano Aldo Magris, o autor tem esta afirmação: «Os documentos gnósticos são, de facto, e em primeiro lugar, uma grande criação do pensamento: não é por acaso que, desde sempre, suscitaram um grande interesse nos filósofos. Embora não sendo exclusivamente nem uma filosofia nem uma religião, o gnosticismo situa-se no espaço em que o pensamento filosófico e religioso aparecem intimamente ligados um ao outro»<sup>1</sup>.

Historiadores, filósofos e teólogos, não vêem no gnosticismo uma religião paralela a tantas outras religiões, mas, na realidade, foi uma religião de contraste e oposição à grande igreja cristã em formação. Foi devido ao gnosticismo que os Padres da Igreja, em processo de defesa e apologia, apresentaram o «Cânone» do AT e NT como *norma*, e os Concílios como regra e Credo a seguir.

Os gnósticos foram homens e mulheres altamente intelectuais, sedentos de filosofia teológica para encontrarem a verdade sobre Deus, criação, mundo, bem e mal, redenção. Para tanto, recorrem às fontes literárias e filosóficas de Platão, à Bíblia do AT e NT e às religiões orientais, mormente iranianas.

<sup>1</sup> MAGRIS, Aldo - *La Logica del Pensiero Gnostico*. Brescia: Morcelliana, 1997, p. 10.



Os gnósticos floresceram no tempo em que o império romano abafava e martirizava a Igreja dos primeiros séculos. Com a liberdade de Constantino, essa mesma Igreja, com o cânone das Escrituras, a sua ortodoxia e doutrina, atacou as escolas gnósticas e seus livros e destruiu mosteiros e bibliotecas.

10

Apresentar uma Introdução à gnose e gnosticismo é, de facto, um trabalho fascinante e complexo, como dissemos. Para compreender esta gente, digna de toda a admiração intelectual e racional, devemos começar por apresentar as fontes históricas e literárias e, depois, percorrer as grandes etapas gnosiológicas dos diversos sistemas.

## Fontes

Começamos pelos Padres da Igreja.

**Justino.** Justino morreu mártir em Roma pelo ano 165. Na sua primeira apologia ao imperador Antonino Pio refere os hereges gnósticos Simão, Menandro e Marcião. Apesar de todos os esforços para recompor a obra, não se conseguiu.

**Ireneu de Lião.** Ireneu de Lião (130/150-200), denominado pela Igreja Católica, Santo Ireneu, é, porventura, o maior escritor e apresentador das heresias gnósticas do seu tempo. Na obra, escrita em grego, mas que chegou até nós em latim, *Adversus Haereses* («Contra os Hereges»), começa por dizer que a escreve a pedido de um amigo que desejava conhecer as doutrinas do gnóstico e mestre Valentim e escola dos «valentinianos», de entre os quais sobressaem os alunos Ptolomeu e Marcos. Em trinta e um capítulos disserta sobre os valentinianos, mas também sobre Simão Mago e outras escolas gnósticas. Trata-se, evidentemente, de uma obra apologética e polémica e deve ser apreciada como tal, se bem que os conteúdos correspondam às descobertas modernas de *Nag-Hammadi*. A apreciação é deveras negativa, chamando «besta» à doutrina gnóstica, que se intrometeu no meio do rebanho cristão (*Ad. Haer. I*, 31, 4). Aliás, é o primeiro escritor a denominar, por três vezes, como *gnósticos* os seguidores deste sistema. Ireneu refere na primeira vez, que o subgrupo dos seguidores do alexandrino Carpocrates, a ensinar em Roma nos anos 160 sob a guia de uma sedutora profetiza chamada Marcellina: estes «chamam-se gnósticos»<sup>2</sup>. Nas outras duas vezes fala-se de uma seita «apelidada 'seita gnóstica' (*legoméne gnostikè háiresis*) cuja doutrina teria influenciado de modo determinante o pensamento de Valentim<sup>3</sup>.

**Hipólito de Roma.** Hipólito morreu por volta de 235 e foi discípulo de Ireneu. Escreveu a obra *Refutatio omnium haeresium* («Refutação de todas as heresias»), que também recebeu o título *Philosophoumena* («Ensinaimentos filosóficos»). Trata-se de uma espécie de encyclopédia, dividida em duas partes: na primeira estuda os «erros» dos pagãos, filósofos, magos, astrólogos, e na segunda as heresias cristãs, num âmbito de trinta e três sistemas. É o único a apresentar a escola gnóstica dos «Naassenos» e a obra de Simão Mago «Grande Revelação». Segundo ele, os filósofos gregos são mais dignos do que os hereges cristãos, e estes não fazem mais do que distorcer o pensamento dos filósofos.

**Tertuliano.** Tertuliano viveu entre 150-223/225. Era jurista e escreveu contra os hereges gnósticos a obra *De praescriptione haereticorum* («Sobre a defesa contra os hereges»). A finalidade da obra consiste sobretudo em apresentar a ortodoxia

<sup>2</sup> *Adversus haeresis*, I, 25. 6. Cf. A. MAGRIS, *Idem*, p. 25.

<sup>3</sup> *Idem, Ibidem*.



confrontada com a heresia. Assim nasce o princípio ortodoxo da *tradição apostólica*. É célebre a frase: «O que é que Atenas tem a ver com Jerusalém, a Academia com a Igreja, os hereges com os cristãos? Os nossos ensinamentos emanam do pórtico de Salomão, que ensinou que os homens devem procurar o Senhor com simplicidade do coração.»

111

**Clemente de Alexandria.** Clemente de Alexandria viveu entre 140/150-211-215. A cidade de Alexandria, naquele tempo, correspondia à velha Atenas, centro de todas as correntes filosóficas. Clemente conhecia as escolas gnósticas e procurava harmonizar a sabedoria cristã com o pensamento gnóstico. Chegou a ser classificado de gnóstico cristão. Escreveu três obras: *A Exortação aos Gregos*, o *Paedagogus* e o *Stromata*. No *Stromata* estende a *carpete* do diálogo entre os cristãos e a sabedoria dos gregos-pagãos. Para ele, «a vida do gnóstico não é mais do que obras e palavras que correspondam à tradição do Senhor»<sup>4</sup>. As citações de autores gnósticos são da máxima importância para o conhecimento das escolas gnósticas, sobretudo da obra de Valentim. Escreve:

Acerca das seitas (gnósticas), são denominadas de acordo com os seus fundadores, como é o caso de Valentim, Marcião e Basilides, que se orgulham em apresentar o pensamento de Matias (apóstolo). Mas há apenas uma doutrina de todos os apóstolos e apenas uma única tradição. Outras seitas são denominadas de acordo com o lugar como os Perateus, outras de acordo com o povo como é o caso da seita dos Frígios, outras de acordo com a conduta moral como é o caso dos encratitas (que proibiam o matrimónio e todos os actos sexuais), outras de acordo com as suas doutrinas especiais como é o caso dos Docetas e dos Hematitas, outras de acordo com as suas ideias e ritos como é o caso dos Canitas e dos Ofitas, outras de acordo com as suas práticas sem qualquer sistema de leis como é o caso dos Entiquitas entre os Simonitas<sup>5</sup>.

**Orígenes.** Orígenes morreu por volta de 253/254, e foi, juntamente com Clemente de Alexandria, um outro expoente do cristianismo de Alexandria. Como Clemente, estendeu o braço «ecuménico» ao pensamento gnóstico, combatendo-o, por um lado, mas sempre aberto ao diálogo entre a fé e a razão/conhecimento, por outro. Seguiu de perto o pensamento platónico da pré-existência da alma (as Ideias em Platão), a sua queda na matéria e o seu regresso (processo de redenção) a Deus. Foi o Padre da Igreja que mais escreveu, mas, infelizmente, a maioria das obras perderam-se. Tem oito livros de comentário ao quarto evangelho e é através do que chegou até nós deste estudo que podemos compreender o método simbólico e alegórico de Orígenes. Sem entrar no sistema dualista dos gnósticos com a floresta dos arcontes ou mediadores entre o Espírito e a matéria, procura penetrar, um pouco à maneira dos gnósticos, no sentido mais profundo e esotérico das Escrituras. É importante, para a compreensão dos gnósticos, a sua obra contra o gnóstico Celso.

**Epifânio.** Epifânio nasceu na Judeia por volta de 315 e morreu em 403. Fundou um mosteiro na Judeia apenas com vinte anos, segundo os moldes do monaquismo egípcio, presidindo ao mosteiro durante trinta anos. Foi eleito arcebispo de Chipre em 367. Tornou-se num paladino da ortodoxia contra a heresia, a começar pela «heresia» de Orígenes. Na sua obra *Ancoratus* («Firmemente ancorado» na ortodoxia) despreza a filosofia grega e a especulação teológica. Podemos classificá-lo de tradicionalista ou fundamentalista, contrário aos teólogos alexandrinos. A sua

<sup>4</sup> *Strom.* VII, 104, 2.

<sup>5</sup> RUDOLPH, Kurt - *Gnosis. The Nature & History of Gnosticism*. San Francisco: Harper San Francisco, 1987, p. 17. Seguimos de perto este autor na exposição dos Padres da Igreja.



obra mais vasta é o *Panarion*, que significa «Mala de medicina», escrita entre 374-377, que o classificou de «Patriarca da Ortodoxia». Os hereges são vistos como «animais selvagens», especialmente como «serpentes», cujo veneno põe doente a fé e é contra este estado de coisas que oferece a sua «mala de medicina». Apresenta oitenta heresias, vinte pertencentes à era pré-cristã, entre as quais a filosofia grega, e sessenta dentro da fé cristã. Os estudiosos concluem que o método seguido por Epifânio é pouco criterioso. Mas deve realçar-se o facto de ter convivido com alguns gnósticos, sobretudo com a escola dos Barbeliotes. Numa viagem ao Egito por volta do ano 335, com o objectivo de melhor conhecer o monaquismo cristão, entrou nas malhas dos Barbeliotes e descreve as suas doutrinas e ritos de acordo com a sua convivência. Fez um relato à Igreja local que acabou por condenar alguns dos seus membros. Os estudiosos continuam a discutir estes métodos de Epifânio como «caçador de heresias» e a perguntar se Epifânio não inventou estas situações vivenciais. Depois da sua morte, um autor desconhecido apresentou um resumo da sua obra no livro *Anakephalaios* («Recapitulação»), muito usado posteriormente, por exemplo, por Santo Agostinho e São João Damasceno.

Depois de Epifânio, os autores apresentam como significativos para o nosso estudo Efrém de Edessa (306-373), importante para o estudo dos gnósticos e semi-gnósticos na Síria, Teodoro de Ciro (395-466), que escreveu cinco livros sobre a heresia, Santo Agostinho, que militou no maniqueísmo e, depois da sua conversão, escreveu um catálogo sobre as heresias (*De haeresibus*), dependendo em grande parte da «Recapitulatio» do pseudo Epifânio, e São João Damasceno (675-749), referido como o último Padre da Igreja. Damasceno escreveu a obra «Fonte do Conhecimento» e apresenta as novas «seitas» do islamismo: Ismaelitas, Hagarenos e Sarracenos.

## Outros documentos

**Corpus hermeticum.** Trata-se de uma coleção de textos escritos em grego, do século segundo e terceiro d. C., do Egito, em honra de *Hermes Trismegistos* («Hermes Três Vezes Grande»), personificação do deus egípcio da Sabedoria, Toht. É um produto de sincretismo religioso sobre a revelação da sabedoria em função do renascimento, libertação e redenção da alma. Em dezoito tratados, onde abunda a astrologia, magia, êxtase, mística, meditação, esconde-se um sistema gnóstico, sobretudo no primeiro tratado com o nome *Poimandres* («Pastor dos homens»). Não se trata de gnosticismo cristão, mas de misticismo neo-platónico, que terá influenciado o gnosticismo cristão e, mais tarde, na Renascença, muitos renascentistas, sobretudo na Itália de então. Há uma tradução em latim de Marsilio Ficino, de 1463, e uma óptima tradução e introdução em francês e em quatro volumes de A.-J. Festugière.

**Asclepius.** Originalmente o texto, do século segundo, era em grego, mas chegou até nós em latim. O conteúdo doutrinal refere uma revelação de Hermes a Asclepius, e foi muito usado pelos gnósticos, também presente na biblioteca de Nag-Hammadi.

**Pistis Sophia** («Fé-Sabedoria»). Trata-se de quatro obras, do século segundo, escritas em copta, que chegou até nós em dois manuscritos do século quarto e quinto. É uma obra tipicamente gnóstica onde Jesus ressuscitado conversa com os seus discípulos, homens e mulheres, sobre a queda e redenção da entidade celestial chamada Pistis Sophia.



**Os dois livros de Jeú.** A obra vem na «Pistis-Sophia» com este título. Jesus ressuscitado aparece aos seus discípulos e revela-lhes os segredos do mundo gnóstico do além. Num fragmento suplementar descreve-se o mundo celestial da luz com os seres divinos, entre os quais sobressai Seth, figura icónica das doutrinas gnósticas, como acontece na obra de *Nag-Hammadi* com o nome *As Três Estelas de Seth*.

**Papiro berlinese 8502.** O papiro foi descoberto no século XIX, no Egipto, e refere a importância do Egipto na história da Gnose. Contém os textos gnósticos: «Evangelho de Maria», «Apocryphon (Livro Secreto) de João» e «Sophia de Jesus Cristo». As obras também aparecem em *Nag-Hammadi*, com a excepção do «Evangelho de Maria».

**Odes de Salomão.** Trata-se de uma pequena colecção de hinos em siríaco de âmbito doutrinal gnóstico. O Padre da Igreja Lactâncio, do século terceiro, refere-o e igualmente a «Pistis-Sophia». Como se trata de hinos (salmos) estabelece-se uma ponte entre a espiritualidade gnóstica e cristã.

**Hino da Pérola.** Do século terceiro e da Síria devemos realçar o «Hino da Pérola», que faz parte do apócrifo «Actos de Tomé». Judas Tomé canta o hino numa prisão do Egipto para conforto dos prisioneiros. É, pois, um bom exemplar da poética gnóstica e das ligações entre o Egipto e a Índia. Na história parabólica, um príncipe do oriente é enviado ao Egipto para procurar o tesouro da pérola, que não é mais do que o mito gnóstico da libertação da alma do mundo das trevas para o reino da luz.

**Mandeus.** As comunidades dos Mandeus têm-se estudado muito a partir do século XIX, mas continuamos a saber pouco porque há muitos textos por publicar. Segundo Kurt Rudolph, um dos principais estudiosos destas áreas, que temos vindo a acompanhar, os Mandeus estão ligados sobretudo ao AT e a sua literatura apareceu pela primeira vez na Europa através das descobertas dos portugueses do século XVI. Os estudiosos reconhecem cada vez mais o âmbito religioso gnóstico dos Mandeus.

**Biblioteca de Nag-Hammadi.** A descoberta dos célebres manuscritos de *Nag Hammadi*, que vão revolucionar os estudos gnósticos, devem-se a dois irmãos muito pobres da aldeia Al-Qasr wa al-Sayyad, que procuravam debaixo da terra fertilizantes para as suas terras. A aldeia situa-se entre Luxor e Assiut. Os dois camponeses, em Dezembro de 1945, em vez de fertilizantes encontraram uma grande jarra com códices lá dentro. A partir daqui, os treze códices em forma de livros, passaram por uma história dantesca e rocambolesca onde não faltaram assassinatos. Os códices foram parar às mãos do sacerdote cristão copta da aldeia, depois a um médico copta do Cairo e, em seguida, às mãos do conservador do Museu Copta do Cairo, Togo Mina. Entretanto, em 1947, aparece no Egipto o francês J. Doresse, grande convededor do gnosticismo em língua grega e copta que, pela primeira vez, descobre a antiguidade e importância do achado. Por esse tempo apareceram mais códices gnósticos, que foram adquiridos pelo célebre psiquiatra suíço Jung, interessado nesta literatura. Depois de muitas peripécias, em 1949, o Governo egípcio apoderou-se de todos os códices e ficaram dentro duma mala selada até 1956. Em 1961, os especialistas H.-Ch-Puech e A. Guillaume informam a UNESCO da importância do assunto, pensando desbloquear, desta maneira, a situação. Aparece também a pessoa de J. M. Robinson, grande perito na matéria, que, sob a sua direcção, consegue que o «Institute for Antiquity and



Christianity» da Claremont Graduate School, na Califórnia, edite a primeira versão inglesa com o título *The Nag-Hammadi Library in English*. A partir daqui, surgiram estudos em todas as línguas modernas, com edições críticas, estudos exegéticos e históricos, comparando os textos de *Nag-Hammadi* com os Padres da Igreja e com os demais textos gnósticos já conhecidos. Na língua espanhola sobressaíram os investigadores António Piñero, José Montserrat Torrents e Francisco García Bazán que traduziram todos os textos, com uma longa Introdução Geral, introduções particulares e estudos comparados sobre as doutrinas gnósticas mais significativas a cada escola. Desta tradução saiu a tradução portuguesa, da edição Ésquilo, em 1999. Qualquer leitor português tem ao seu dispor uma óptima edição crítica e consequentes estudos. Apresentamos, em primeiro lugar, os treze livros (códices) e, depois, faremos uma apresentação-introdução sumária das principais doutrinas gnósticas de *Nag-Hammadi*.

#### CÓDICE I (Códice Jung)

1. *Apócrifo (livro secreto) de Tiago.*
2. *Evangelho da Verdade.*
3. *Tratado sobre a Ressurreição ou Epístola a Regino.*
4. *Tratado Tripartido.*
5. *Oração do Apóstolo Paulo.*

#### CÓDICE II

1. *Apócrifo (livro secreto) de João (versão longa).*
2. *Evangelho de Tomé.*
3. *Evangelho de Filipe.*
4. *Hipóstase dos Arcontes.*
5. *Sobre a Origem do Mundo (primeira cópia).*
6. *Exposição sobre a Alma.*
7. *Livro de Tomé, o Atleta.*

#### CÓDICE III

1. *Apócrifo de João (versão breve).*
2. *Evangelho dos Egípcios.*
3. *Carta de Egnosto, o Bem-Aventurado.*
4. *Sabedoria de Jesus Cristo.*
5. *Diálogo do Salvador.*

#### CÓDICE IV

1. *Apócrifo de João (versão longa).*
2. *Evangelho dos Egípcios.*

#### CÓDICE V

1. *Carta de Egnosto, o Bem-Aventurado.*
2. *Apocalipse de Paulo.*
3. *Primeiro Apocalipse de Tiago.*
4. *Segundo Apocalipse de Tiago.*
5. *Apocalipse de Adão.*

#### CÓDICE VI

1. *Actos de Pedro e dos doze Apóstolos.*
2. *O Trovão, a Mente Perfeita.*
3. *Ensínamento Autorizado ou Discurso Soberano.*



4. *O Pensamento da Grande Potência.*
5. *Platão, República 588-689B.*
6. *Discurso sobre a Ogdóade e a Enéada.*
7. *Oração de Acção de Graças.*
8. *Asclépio.*

115

## CÓDICE VII

1. *Paráfrase de Sem.*
2. *Segundo Tratado de Grande Seth.*
3. *Apocalipse de Pedro.*
4. *Ensinamentos de Silvano.*
5. *As Três Estelas de Seth.*

## CÓDICE VIII

1. *Zostriano.*
2. *Carta de Pedro a Filipe.*

## CÓDICE IX

1. *Melquisedeque.*
2. *O Pensamento de Norea.*
3. *Testemunho da Verdade.*

## CÓDICE X

1. *Marsanes.*

## CÓDICE XII

1. *A Interpretação do Conhecimento.*
2. *Exposição Valentiniana.*
3. *Allógenes.*
4. *Hipsífrone.*

## CÓDICE XII

1. *Sentenças de Sexto.*
2. Fragmentos do *Evangelho da Verdade.*
3. Fragmentos de procedência desconhecida.

## CÓDICE XIII

1. *O Pensamento Trimorfo.*
2. *Sobre a Origem do Mundo* (algumas linhas).

## O que é a Gnose

Como vimos, existe em todos os grupos gnósticos o princípio ou a crença da existência de uma faúlha ou centelha divina, que caiu do Pleroma divino, origem de todas as coisas, no mundo material de trevas e escuridão, de que faz parte o corpo humano. Prisioneira deste mundo inferior, a faúlha divina suspira pelo regresso à sua origem ou morada, que acontece pelo processo da acção da gnose.

Muitos autores distinguem entre gnose e gnosticismo. Gnose refere este processo de queda e redenção da faúlha divina do mundo e do corpo material. Gnosticismo consiste nos diversos sistemas operativos da gnose.



Ireneu de Lião escreveu: «O homem espiritual é redimido através do conhecimento [...]. A perfeita redenção consiste no próprio conhecimento da grandeza divina»<sup>6</sup>. O bispo opunha a gnose-conhecimento do processo operativo da redenção da faúlha divina, encarcerada no corpo, à teologia ortodoxa cristã da graça e da fé.

116

Segundo o especialista António Piñero: «Assim entendida, a gnose nasce da angústia inerente à condição humana e pertence ao esforço comum e essencial de muitos movimentos espirituais idealistas. Representa uma sensibilidade metafísica essencial e é, no fundo, uma tentativa de compreensão das relações homem-divindade. Geralmente, o desejo desse «conhecimento» é como uma nostalgia das origens e procede do anseio humano para alcançar a unidade do conhecer e do ser, do desejo de fusão do homem com o Ser por antonomásia, do qual acredita proceder»<sup>7</sup>. Neste sentido, os gnósticos começam por mergulhar na fenomenologia da filosofia platónica ao apresentar as formas das entidades (Ideias) do mundo humano como reflexo das formas celestes que existem no seio da divindade.

Este processo especulativo abrange, portanto, todo o universo humano e divino e suas relações: Deus – mundo – homem – queda – redenção. O homem passa por uma tragédia (diferente de drama) de ser, ligado a Deus e longe de Deus, caído do Pléroma divino (Deus a-pessoal) e submerso na escuridão, filho de «Deus» e filho das trevas, em busca da sua origem. Esta busca faz-se pela gnose.

É fácil concluir que esta tragédia, pelo menos nalguns sistemas gnósticos, começa por se apresentar como uma luta titânica em parâmetros dualistas. Assim acontece com o maniqueísmo que defende os dois princípios originais, iguais e contrapostos, da Luz e das Trevas, do Bem e do Mal, da Matéria e do Espírito. Mas as escolas gnósticas mais avançadas partem de um monismo em que o Pléroma, o Uno, o Bem, o Pai, o Transcendente, por um processo complicado engendra indirectamente o princípio do Mal, ou melhor, a Deficiência, o Erro, a partir do qual se gera o universo. Esta concepção do todo como um contínuo (em processo de degradação) é de raiz estoica. Em alguns grupos, o combate entre os dois Princípios, o bom e o perverso, pode dar-se já no âmbito do divino. Para todos, pelo menos o cosmos visível e o homem vêem-se governados pela luta desses dois Princípios, o Bem e o Mal, a Matéria e o Espírito, a Luz e as Trevas. Geralmente, os sistemas gnósticos pensam em termos dualistas só segundo a ordem regular, ou seja, no âmbito do universo, de fora da divindade: a matéria na qual vive o homem e o seu próprio corpo é a última e perversa escala do ser e opõe-se ao mundo do espírito. Este pensamento, *secundariamente dualista*, manifesta-se na cosmologia, na antropologia e na soteriologia<sup>8</sup>.

### Escola gnósticas

As escolas ou famílias gnósticas distinguem-se fundamentalmente em dois grupos. Os não-dualistas, situados na Síria e Egípto, que incluem Basilides e Valentim, defendem que a queda da alma é devida à própria divindade, e não a qualquer agente externo. Os dualistas, situados no Irão, cujos expoentes são os maniqueus e os mandeus, defendem o dualismo ontológico onde coexistem *ab aeterno* o bem e o mal, a luz e as trevas.

<sup>6</sup> *Adv. Haer.* I 21, 4.

<sup>7</sup> *Idem, Ibidem*, p. 43.

<sup>8</sup> António Piñero, *Ibidem*, 45-46.



Para quase todas as famílias gnósticas, a alma confunde-se com a Sabedoria (*gnosis*), da qual provém o mundo material, que é um produto da sua ignorância. O Criador actual do mundo é da descendência da Sabedoria, chamado o Demiurgo, geralmente com o nome de Ialdabaoth (Jahvé + SabaOTH). O mundo está sob a sujeição dos arcontes (dirigentes) que procuram a todo o custo reter a pequena faúlha divina da luz prisioneira no corpo. Por isso o Redentor, que é Jesus, veio ao mundo para apresentar a sua identidade através da sua mensagem para quem o quer ouvir obedientemente. Só os gnósticos é que o ouvem e aproveitam da sua sabedoria e, assim sendo, são salvos e regressam à sua pátria primitiva, o Pléroma, enquanto que os não gnósticos serão destruídos na guerra cósmica e apocalíptica<sup>9</sup>.

Como é fácil de ver, o centro da vida espiritual gnóstica não reside na fé, mas no *conhecimento secreto*, na tal *gnosis* dos que ouvem a Sabedoria do Demiurgo e Redentor. O Deus bom permanece totalmente separado do mundo, que não foi criado por ele, e a revelação gnóstica é exclusiva de um pequeno grupo de *eleitos*. A história e o mundo nada representam como «*locus theologicus*», mas apenas a *gnose*.

### Marcião

Segundo Marcião, o Deus do AT é inimigo do verdadeiro Deus e, por isso, a igreja cristã não passa duma igreja de conspiradores e mentirosos. Marcião estabeleceu pela primeira vez o «verdadeiro» cânone da Bíblia, rejeitando todo o AT, e aproveitando do NT apenas algumas partes do evangelho de Lucas e de algumas cartas de Paulo. Como escreveu Ireneu de Lião, Marcião «persuadiu os seus discípulos que ele era mais digno de fé do que os apóstolos que transmitiram o evangelho...»<sup>10</sup>. Marcião opõe o Deus da Lei ao Deus da salvação, servindo-se, para tanto, do pano de fundo da dialéctica da soteriologia paulina entre a Lei e a Fé que, em Marcião, correspondem a dois entes divinos opostos. Mesmo assim, o Deus bom, que nada tem a ver com este mundo, enviou o seu filho Jesus ao mundo como salvador e redentor, mas o corpo de Jesus era uma ilusão, tal como afirmavam, antes de Marcião, todos os docetas. Paradoxalmente, Jesus morre na cruz para nos redimir da maldição da Lei (Gl 3, 13), isto é, para redimir as almas prisioneiras do corpo que, ao contrário dos outros sistemas gnósticos, não foram criadas pelo Deus do Pléroma, mas pelo falso Deus criador. Por isso, tanto o corpo como a alma partilham do mal do Cosmocrator. Também ao contrário dos outros gnósticos, que ensinavam que a nossa verdadeira morada reside em Deus, Marcião defende que a nossa morada se situa neste mundo mau do Deus Criador.

Assim sendo, a humanidade está totalmente corrompida, e só pode ser salva através da misericórdia e total beneficência do verdadeiro Deus que interveio a nosso favor enviando-nos Jesus, ensinando os que têm ouvidos para ouvir e, assim, transformarem as suas almas más<sup>11</sup>.

### Valentim

Ao contrário de Marcião, Valentim entra em grandes especulações de tipo mitológico na medida em que, segundo ele, o Pléroma é formado pelo menos por

<sup>9</sup> Ver WAPNICK, Kennet - *Love Does Not Condemn. The World, the Flesh, and the Devil According to Platonism, Christianity, Gnosticism, and A Course in Miracles*. New York: Foundation for "A Course in Miracles", 1988.

<sup>10</sup> *Adversus har. I*, 27. 2.

<sup>11</sup> Kennet Wapnick, *Ibidem*, p. 32.



quinze pares de éons ou emanações, mas não se sabe se Deus existiu antes das emanações ou se os éons coexistem com ele desde o princípio. O último éon é a Sabedoria que «cai» neste mundo para procurar conhecer o Pai desconhecido e jamais conhecível que, nessa lógica, acaba por criar este mundo como o Pai também cria. Como resultado, cria o mundo material através do Demiurgo, o tal Ialdabaoth, que é arrogante e ignorante. Com este erro ou loucura da Sabedoria entrou a desarmonia no Pléroma, e então o Pai vai criar um par a mais de éons, o Cristo e o Espírito Santo, que reconduz a Sabedoria louca e errante à harmonia primitiva. E assim se distingue a Sabedoria superior da inferior. A Sabedoria inferior necessita da salvação e Jesus é enviado como «fruto perfeito do Pléroma» para repor a harmonia salvadora através do *conhecimento*, que corrige a ignorância original. Consoante a Sabedoria se processa dum estado mais baixo a um mais perfeito, assim nascem os três mundos: o *hílico*, o mundo material e corporal, o *psíquico* ou mental, já fruto do arrependimento da Sabedoria, e o *pneumático* ou espiritual, fruto da Sabedoria totalmente purificada. Estes três mundos correspondem aos três estádios das pessoas, e só os gnósticos atingem o mundo pneumático.

### Mani

Mani condivide com o gnosticismo normal o dualismo entre o espírito e o corpo, a luz e as trevas, e a salvação consiste em retirar a luz da escravidão das trevas. Para ele, a luz e as trevas existem desde o princípio, ao contrário do sistema valentiniano. Entre os dois mundos opostos, as trevas levam a melhor, razão porque o Deus da luz responde criando seres, dos quais sai Ormuzd, o homem primitivo. Ormuzd combate contra as trevas, que levam a melhor, e abandona a sua «alma» adormecida. Em resposta, o Deus da Luz envia o Espírito vivificador para despertar o Ormuzd adormecido, acção que é bem-sucedida, mas a alma continua prisioneira nas trevas. Então, o Espírito vivificador cria o mundo material de partículas ao mesmo tempo de luz e trevas para poder libertar a alma, o que acaba por acontecer na roda cósmica do Zodíaco. Mas as trevas não desanimam e inventam um plano para enganar a luz por mais algum tempo. Este plano consiste na sexualidade que envolve as sementes da luz e das trevas que, uma vez fertilizadas, dão nascimento às plantas e ao mundo animal. O auge deste plano está na criação do homem e da mulher (Adão e Eva) através de dois «demónios» escolhidos pelas trevas. O sexo tem como finalidade assegurar as almas a permanecerem prisioneiras dos corpos através do processo da procriação. Mas o «Jesus Esplendor» (não a figura histórica de Jesus, mas a mitológica) opõe-se a tal plano, na medida em que é enviado para iluminar a alma do homem através do conhecimento da luz, que é o espírito, oposto às trevas más do corpo. E assim se realiza o plano redentor da alma, despertando-a para a luz. E se tal não acontece com a morte, a alma deve retornar continuamente ao corpo até à sua redenção final. É por isso que a humanidade precisa de mensageiros de luz para ajudarem as almas a libertarem-se, isto é, a acordarem para a luz. Tais mensageiros são os grandes profetas da história, começando por Seth e Noé, os santos homens do AT, como também Buda, Zoroastro, Jesus, Paulo e, finalmente, Mani, que é o último dos profetas e a consumação de todas as religiões do passado. Depois dele, não há outro<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 36s.



## Setianos

Ao tratarmos dos Setianos, não estamos perante um nome de «mestre» do gnosticismo, mas duma escola que usa muito o nome de Seth, terceiro «filho» de Adão e Eva (Gn 4, 25-26), com toda a sua simbólica.

119

Em *Nag-Hammadi* encontrou-se, inclusivamente, uma obra dedicada a Seth, chamada *As Três Estelas de Seth*. Trata-se de três estelas (documentos) em forma de hinos de bênção. A primeira estela começa assim:

A revelação de Dositeu<sup>13</sup> de "As três estelas de Seth", o pai da raça vivente e imutável. As que viu e conheceu. E tendo-as lido memorizou-as e transmitiu-as, assim como são, aos eleitos, de acordo como estavam escritas naquele lugar.

Muitas vezes fui associado para dar glória juntamente com as potências e fui considerado digno por elas das Grandezas incomensuráveis. Por outro lado, é deste modo como apresentam a: "A primeira estela de Seth".

Abençoo-te, Pai Geradama [Adão Primordial, mistura do grego *gerôn* com o hebraico *Adam*], eu que sou o teu próprio filho, Emmachá Seth, a quem geraste de maneira não procriadora para louvor do nosso Deus, porque eu sou o teu próprio filho. E tu és o meu Intelecto, meu Pai. E eu, por um lado, procriei e gerei, ma[s] tu [vis]te as Grandezas e és [er]guido e imortal.

Abençoo-te, [Pa]i, abençoa-me, Pai. Por tua causa sou, por causa de Deus és, por tua causa estou próximo dele. És luz vendo Luz, revelaste as luzes. És Miroteia, és Miroteu [em grego *Moirothea/Moirotheós*, que significa "parte divina"]. Abeçoo-te como um Deus. Abençoo a tua divindade. Grande é o bom Auto-gerado erguido!, O primeiro Deus erguido! Vieste bondosamente, revelaste-te e manifestaste-te bondosamente. Proclamarei o teu Nome, porque és um primeiro Nome. És um não procriado. (...) És uma parte de Deus (*moirotheós*).

Abençoo o seu poder que me concedeu, o que fez as masculinidades, que realmente são três vezes masculinas. O que se dividiu na pêntada; o que nos foi concedido triplamente como poder; o que se gerou de maneira não procriadora; o que proveio da eleição, por causa daquele que caiu, indo para o Meio. Tu és um Pai que procede de um Pai. Uma palavra que vem de um mandato. Abençoamos-te, Triplo Varão, porque reuniste o Todo com o auxílio de todos, porque nos deste poder. Provieste do Uno através do U[no], saíste, voltaste ao Uno. Sal[vas]te! Salvaste! Tu, que estás coroado!, Tu, que coroas!

A segunda estela tem por sujeito activo o primeiro éon, Barbeló, e começa assim:

Grande é o primeiro éon, Barbeló<sup>14</sup>, Virgem masculina!, Glória primeira do pai invisível, a quem se chama perfeito!

Tu viste no princípio que o que realmente preexistete carece de essência e que a partir dele e por ele preexististe eternamente. Inessencial proveniente do Uno, indivisível triplo [po]der, és triplo poder, é[s uma] mónada grande proveniente de [uma m]ónada pur[a]. Es uma mónada eleita, Sombr[a] primeira d[o] Pai Sa[n]to,

<sup>13</sup> Dositeu é o recipiendário da revelação, relacionado com a religião samaritana que vê em Seth o depositário de uma tradição adâmica ininterrupta.

<sup>14</sup> A etimologia de Barbeló é insegura. Há as seguintes possibilidades: do hebraico *arbáh* (quatro), ou «tétrada divina»; do aramaico *barbal*: «o espírito resplandece»; ainda do aramaico *bar Baal*: «filho do Senhor».



Lu[z] proveniente de Luz, abençoamos-te, Geradora perfei[t]a, Criadora de éons!  
(...)<sup>15</sup>.

O que está em causa, neste emaranhado de conceptualização, é a compreensão do Pai Uno que se revela, por um lado como Uno e, por outro, como multiplicidade. O autor reconhece claramente que o Um supera a unidade como sua concepção e que esta concepção escassa e vazia de determinações individuais é multiplicidade potencial com determinações, por isso, para que permaneça como é, é necessário, por um lado, que o Uno se abra à intenção de conhecer-se, e, por outro lado, que não degrade essa intenção em conhecimento inteligível. A identidade cognoscitiva do acto generativo é, ao mesmo tempo, acto regenerativo da solução. A auto-consciência divina é, na realidade, tentativa auto-consciente: una e distinta no próprio Deus. Volta-se, então, através da técnica filosófica do platonismo pitagorizante, ao pitagorismo, para mostrar com isto as limitações do pensamento de Platão e corrigir os defeitos da interpretação plotiniana<sup>16</sup>.

### Deus (Teologia e Teogonia)

#### DEUS dualista

Nos sistemas dualistas, Deus (Luz, Pléroma) é pré-existente juntamente com a Treva. Assim acontece no Zoroastrianismo da Pérsia (1000 a. C.), em *Poimandres* e, de modo mais sistemático, em Mani e maniqueísmo posterior. A Treva é chamada, na Pérsia, Ahriman e Iblis (do grego *diabolos*). Na Síria aparece como Hyle, palavra grega que significa Matéria. Não existe conflito entre as duas entidades co-eternas. Como reza um Salmo maniqueu nos Salmos de Tomé:

Quando o Espírito Santo apareceu revelou-nos o caminho da Verdade e ensinou-nos que há duas Naturezas, a da Luz e a das Trevas, separadas uma da outra desde o princípio. O Reino da Luz, por outro lado, consiste em cinco Grandezas, o Pai e os seus doze Eons e os Eons dos Eons, o Ar Vivo, a Terra da Luz; o grande Espírito, que sopra neles, alimenta-os com a sua Luz. Mas o Reino das Trevas consiste em cinco depósitos, o Fumo e o Fogo, o Vento, a Água e a Treva; o seu Conselho introduz-se neles, move- os e impele-los a fazer guerra uns contra os outros.

Deus, portanto, como Luz inacessível, espelha-se e revê-se em Eons de Eons, que variam consoante as escolas. Tanto são chamados Ar Vivo, terra da Luz, como Pensamento, Paz, Silêncio. Outro tanto se diga do Reino das Trevas com o seu Conselho metido nas profundezas da Terra.

Noutros textos, a divindade suprema é chamada Pléroma (Plenitude), isto é, a plenitude da divindade. É o Uno tornado Plenitude na medida em que gera eternamente Eons ou entidades intradivinas, espelho desse Uno. Não existe unidade entre os gnósticos quanto ao modo de expressar como se constitui este Pléroma. Para certos sistemas, como os sethianos de Nag Hammadi, a concepção do Pléroma não supõe em absoluto que as entidades emanadas da Divindade que nele se distinguem tenham uma autêntica realidade em si mesma (isto é, que sejam autênticas hipóstases ou entidades divinas subsistentes), mas são, sim, meros *modos* ou *disposições* da divindade, meros *modos* da sua projecção para o seu exterior. Nesta concepção, a unicidade do Deus único aparece nítida e clara. Noutras concepções gnósticas, o Pléroma não consiste em disposições modais da Divindade, mas os seres divinos desenvolvidos ou gerados pelo Primeiro Princípio

<sup>15</sup> António Piñero, *Ibidem*, Vol. I, p. 248-251.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 244.



são autênticas substâncias ou hipóstases. (...) O número de éons varia de sistema para sistema. No valentinismo são trinta, e aparecem aos pares, que, por sua vez, engendram outros, formando a Tétrada, a Ogdóada ou a Duodécada primordiais. É importante assinalar que no sistema valentiniano é abundante o uso de metáforas sexuais para expressar a emanação ou geração intradivina de éons. Geralmente, para o gnóstico só o par, ou o andrógino, é o perfeito. Provavelmente em consequência de uma observação do que se passa no mundo, e em especial da geração corpórea, reflexo da celeste, chega o gnóstico à convicção de que a individualidade não é o perfeito. De facto, o próprio Transcendente tem o seu par, Pensamento, Voz ou Silêncio, etc. No gnosticismo, esta concepção dualista denomina-se "lei dos cônjuges", dos casais ou "sizígias" (do grego *syzyx*)<sup>17</sup>.

Mas entre o dualismo e o monismo intradivino há uma variante que apresenta Deus como um composto de um princípio de Três Raízes: Luz, Escuridão e Espírito, bem patente, em *Nag Hammadi*, na obra *Paráfrase de Sem*:

A paráfrase de Sem. A paráfrase que foi sobre o Espírito não-gerado. A mim, Sem, revelou-a Derdequeia [do hebraico *dardaka*, “Filho varão”, “Filho da Grandeza”] de acordo com a vontade da Grandeza. (...) Havia Luz e Escuridão e o Espírito no meio delas. Uma vez que a tua raiz caiu no esquecimento (e) este era o (estado) do Espírito não-gerado, estou a mostrar-te o que é rigoroso sobre os poderes. A Luz foi pensada plena no escutar a palavra. Estavam unidos numa ideia única. E a escuridão era vento nas águas, [ainda que] possuindo o intelecto envolvido com um fogo agitado. E o Espírito que está no meio deles era uma luz tranquila e humilde. São estas as três raízes. Reinavam cada uma em si mesmas, sós, e cobriam-se entre si, cada uma com o seu poder. A Luz, no entanto, uma vez que possuía um grande poder, conheceu a ruindade da Escuridão e a sua desordem, porque a raiz não era recta. A irregularidade da Escuridão, no entanto, não tinha faculdade perceptiva, ou seja, (crê que) não há nenhum acima dela (*Par. Sem*, I, 1-2).

## DEUS não-dualista

Valentim é considerado o maior «mestre» entre os gnósticos, e o seu sistema o mais completo em metafísica teológica da gnose, mas da obra do «mestre» conhecemos pouco. A novidade consiste em ultrapassar o sistema dualista do bem e do mal, da luz e das trevas, para estabelecer uma metafísica teológica *interna* ao Pléroma. O bem e o mal não provêm de identidades co-eternas em luta aberta, mas dum processo psicológico interno ao mundo do homem proveniente de Deus. A Luz divina não foi aprisionada no corpo mortal do homem, que a vive independente da Luz divina e primordial. Foi a mesma Luz primordial e divina que quis a «queda» da alma no corpo material e inferior; a «queda» é um acontecimento desejado pela Luz, interno, portanto, ao sistema epistemológico da gnose. A matéria e o seu universo são, realmente, fruto duma «queda» e, como tal, são trevas, deficiência, aberração. O mundo é um epifenómeno deste erro fundamental psicológico; a cosmogonia funde-se na psicologia. Não estamos perante *substâncias* ontológicas de entidades divinas mas de *funções* do Ser supremo. Se a queda é um processo interior à Mente do Pléroma, sobretudo ao éon Sofia, a redenção desta queda consiste em corrigir este erro interno à mente e, assim, corrigir o mal do mundo. Numa palavra, o problema do mundo consiste no estado psicológico da sua ignorância (ou do seu esquecimento) em relação à sua origem, e o princípio da salvação consiste no conhecimento que repara a ignorância. A antropologia e cosmologia valentinianas é uma sinfonia gnóstica ao dualismo ontológico de Platão:

<sup>17</sup> António Piñero, *Ibidem*, Vol. I, p. 12.



as Ideias eternas, puras e divinas, acabam por se confundir com a matéria. A imperfeição (matéria e multiplicidade) procede da perfeição (Ideias eternas e puras do Uno), já que, segundo o *Timeu* 48<sup>a</sup>, o mundo é uma mistura ou combinação da «necessidade e inteligência».

O seguinte texto sobre o éon Sofia, proveniente da obra *Apócrifo de João*, um dos tratados mais completos do *corpus* de *Nag Hammadi*, da escola valentiniana, pode iluminar-nos sobre todo este processo:

A Sabedoria, que era um éon, concebeu no seu interior um pensamento, uma reflexão acerca do Espírito invisível e da presciênciā. Desejou manifestar-se numa imagem saída de si mesma sem o querer do Espírito, que não o consentia, e sem o seu consorte, que não dava a sua aprovação. E ainda que não o consentisse a sua personificação masculina, e sem ter obtido o seu acordo, e apesar de o ter premeditado sem o consentimento do Espírito e de não contar com o acordo (da sua parte masculina), ela seguiu adiante. Uma vez que havia nela uma potência invencível, o seu pensamento não permaneceu inactivo e a partir dela manifestou-se uma obra imperfeita e diferente da sua forma, porque a tinha criado sem o seu consorte. Não se parecia nada com a figura da sua mãe, mas tinha uma outra forma.

Logo que viu a obra desejada, esta transmutou-se na figura de um estranho dragão com rosto de leão, de olhos resplandecentes como relâmpagos. Lançou-o para longe dela e daquele lugar a fim de que nenhum dos imortais o visse, porque o tinha criado em ignorância. Envolveu-o numa nuvem luminosa e colocou-o num trono no meio de uma nuvem para que ninguém o visse excepto o Espírito Santo, que é chamado "a mãe dos viventes". E deu-lhe o nome Ialtabaot.

Este é o primeiro arconte. Recebeu da sua mãe uma grande potência e afastou-se dela e abandonou os lugares em que tinha sido criado. Robusteceu-se e criou para si outros éons resplandecentes de fogo luminoso. Ainda ali se encontra. (*Ap. João* II, 9, 26-32).

Sofia é a mais nova dos éons do Pai, constituídos de macho e fêmea. Mas Sofia não tem consorte e quis emanar (procriar), por sua vez, sem consorte, à imagem do Pai. Foi esta a «loucura» da Sofia na mitologia da criação valentiniana porque o éon ou substância que saiu dela é uma substância incompleta que afecta toda a humanidade. Este processo da «loucura da Sofia» aparece igualmente na obra *Sobre a Origem do Mundo*, que tem por finalidade provar que o «caos» não é co-eterno com a divindade:

Uma vez que todos, tanto deuses do mundo como seres humanos, dizem: "nada existe antes do caos", vou demonstrar que todos se enganam ao ignorar [a composição] do caos e sua raiz. Esta é, pois, a demonstração.

Ainda que pareça que todos os homens estejam de acordo, em relação ao caos, ao afirmar que se trata de uma coisa obscura, (há que dizer que) o que se passa na realidade é que provém de uma sombra e foi denominado assim: obscuridade. Ora, a sombra é um ser que procede de uma obra que existe desde o princípio, logo é bem claro que (esta obra) existia antes do génesis do caos e que o caos é posterior à primeira obra.

Penetremos agora na verdade, o que equivale a examinar a primeira obra, aquela da qual procedeu o caos. Desta maneira tornar-se-á manifesta a demonstração da verdade.

Uma vez que a natureza dos seres imortais terminou o seu processo de procedência do que é infinito, aconteceu que uma semelhança emanou da Pistis; chamam-na



Sofia. Esta semelhança experimentou uma vontade e passou a ser uma obra semelhante à luz primordial. Acto contínuo, a sua vontade manifestou-se como uma semelhança do céu que possuía uma inconcebível grandeza. Encontrava-se no espaço intermédio entre os imortais e os seres que vieram depois deles, com figura [de céu]. Era como um véu que separava o género humano das realidades superiores.

123

O éon da verdade não tem qualquer sombra no seu exterior, porque a luz sem limite está no omnipresente. Mas o seu exterior é uma sombra, à qual chamam escuridão. A partir dela uma potência manifestou-se sobre a escuridão. A esta sombra, as potências que vieram posteriormente chamaram-na "caos infinito". [Todo o tipo] de divindade fluiu deste caos [...] com o lugar inteiro, deste modo também [a sombra] veio depois da primeira obra. Manifestou-se precisamente no abismo, a partir da Pistis que já mencionámos.

Então, a sombra apercebeu-se de que havia alguém mais poderoso do que ela e ficou com inveja. E depois de se ter emprehendido ela a si própria, acto contínuo, gerou a inveja. Manifestou-se desde esse dia o princípio da inveja entre todos os éons e seus mundos. Esta inveja tornou-se um aborto carente de espírito. Foi com as sombras imersas numa extensa substância aquosa. Então, o fel que tinha surgido da sombra foi lançado para um lugar particular do caos. Desde esse momento manifestou-se uma substância de água e o que tinha fluído dentro dela esparramou-se manifestando-se o caos. (...).

Uma vez que estas coisas aconteceram, veio a Pistis e manifestou-se sobre a matéria do caos, a que tinha sido expulsa como um aborto e carecia de espírito. Era, efectivamente, uma escuridão infinita e uma água sem limites (II, 97-99)<sup>18</sup>.

### Mundo (cosmologia e cosmogonia)

Com a exposição dos pressupostos gnóstico sobre Deus, é fácil depreendermos que o mundo (a cosmologia tornada cosmogonia) cósmico e corporal é fruto de uma escala descendente que vai da divindade criadora ao mundo corporal. O mundo e os humanos são fruto da «loucura» da Sabedoria. O mito clássico valentiniano, transmitido por Ireneu, assinala em termos poéticos como a Sabedoria, já redimida pelo éon Salvador, está já formada e capaz de entender o Pai, mas, ao mesmo tempo, vazia de Cristo/Logos que a tinha deixado. Lança-se, então, a Sabedoria inferior em busca dessa luz que a tinha abandonado (no fundo procurava a luz do Transcendente), mas não pôde alcançá-la por causa do impedimento do Limite. Ao não poder ultrapassar este, por continuar entrelaçada com a sua paixão e ao ficar abandonada no exterior do Pléroma, a Sabedoria caiu em todo o tipo de paixões, multiformes e variadas, incluindo a conversão. Destas paixões (também divinas!) nasce a primeira matéria, primordial e inteligível, não sensível. Da sua conversão tem origem o chamado Demiurgo. As outras coisas nasceram do seu temor e da sua tristeza. Das lágrimas da Sabedoria proveio toda a substância húmida; do seu riso, a sabedoria luminosa; da sua tristeza e do seu torpor, os elementos corporais do mundo. Devemos insistir que esta matéria primordial não é o mundo corpóreo. O mundo visível será criado posteriormente pela Sabedoria de modo indirecto, graças ao Demiurgo<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> António Piñero, Vol. I, *Ibidem*, p. 365-66.

<sup>19</sup> António Piñero, I Vol., *Ibidem*, p. 67.



Este demiurgo, em todas as correntes gnósticas, é um ser divino inferior. Ele acontece por necessidade de preservar o Transcendente/Deus/Pléroma de qualquer contacto com a criação má e de qualidade inferior, sempre misturada à matéria. O demiurgo é uma emanção de Deus, mas não é Deus e, por isso, excepto no maniqueísmo, a criação não acontece como sistema dualista mas ligado a Deus pelo demiurgo. Nesta qualidade de ser, a matéria, o corpo, o mundo, é sempre um produto da Deficiência, que se confunde também com o Mal. Como se lê na obra de *Nag-Hammadi, Sobre a Origem do Mundo*:

Pistis Sofia desejou que aquele ser carente de espírito se configurasse com uma semelhança e que dominasse sobre a matéria e todas as suas potências. Acto contínuo manifestou-se em primeiro lugar num arconte saído das águas, parecido com um leão e andrógino, possuidor de um grande poder, mas ignorante de onde procedera. Quando Pistis Sofia o viu no fundo das águas, movendo-se, disse-lhe: "Rapaz, atravessa até aqui"; esta é a interpretação de "Ialdaat". Desde esse dia manifestou-se o princípio da linguagem, que alcançou os deuses, os anjos e os homens<sup>20</sup>.

O que distingue o sistema gnóstico dos não-gnósticos é a sua visão sobre o mundo. Na visão gnóstica impera o anti-mundo já que o mundo físico não provém de um Deus verdadeiro, mas de um princípio inferior consubstanciado na queda da unidade perfeita da divindade. Nada do que é real ou bem existe fora do Pléroma celestial. Na *Hipóstase dos Arcontes de Nag-Hammadi*, o mundo é fruto das potestades da obscuridade que se opõem e se separam do Pai da Verdade:

Falando sob a inspiração do Pai da verdade, o grande apóstolo [Paulo] transmitiu-nos o seguinte ensinamento acerca das potestades da obscuridade: *A nossa luta não é contra a carne e o sangue, mas sim contra as potestades do mundo e contra os espíritos do mal* (Ef 6, 12). O seu chefe é cego. [Impulsionado pela sua] potência, pela sua ignorância e pelo seu orgulho [...] disse: "Eu sou deus, e nenhum há [fora de mim]. Ao dizer isto, pecou contra [o todo]. E esta palavra chegou até à Incorruptibilidade. Então, da Incorruptibilidade surgiu uma voz que disse: "Erras, Samael"<sup>21</sup> – ou seja, "o deus dos cegos".

Os seus pensamentos tornaram-se cegos. Lançou a sua potência – ou seja, a blasfémia que tinha dito – e foi perseguido por Pistis Sofia para baixo, para o caos e para o abismo, que é a sua mãe. E ela instalou cada um dos filhos dele de acordo com aquela potência e de acordo com a figura do éon superior. Porque há que saber que as coisas manifestadas surgiram das coisas escondidas.

Este Samael, deus dos cegos, que origina o mundo, é chamado noutros livros Sakla e Yaldabaot. A matéria e o mundo, portanto, são um fruto duma actividade negativa, em último caso, da «loucura da Sofia», sobretudo entre os valentinianos. Este mundo é uma «paródia» do mundo da luz. Esta «paródia» é narrada, na obra *Sobre a Origem do Mundo*, numa alusão indirecta ao livro bíblico do Génesis, da seguinte maneira:

Depois o arconte reflectiu na sua natureza e através da palavra criou um andrógino, abriu a sua boca e glorificou-se diante dele.  
Quando os seus olhos se abriram viu o seu pai  
e disse-lhe: "I".  
E o seu pai chamou-lhe "Iao".  
Depois criou o segundo filho e glorificou-se diante dele.

<sup>20</sup> Sobre a Ordem do Mundo, 100, 9-19 - em António Piñero, *Ibidem*, p. 367.

<sup>21</sup> Segundo a nota de rodapé na edição de António Piñero, Vol. I, p. 348, «Samael é a deformação (já testemunhada em Ascensão de Isaías 1, 11) da palavra hebraica *semel*, que, a partir de Ezequiel (cf. 8, 3-6), designa o ídolo antagonista de Yahvé ("semel da inveja").»



E quando os seus olhos se abriram  
disse ao seu pai: "E".  
E o seu pai chamou-lhe Eloai.  
Depois criou o terceiro filho e glorificou-se diante dele.  
Ele abriu os olhos  
e disse ao seu pai: "As".  
E o seu pai chamou-lhe Astafeu.  
Estes são os três filhos do seu pai.  
Sete foram os que se manifestaram a partir do caos, e eram andróginos. Tinham o  
seu nome masculino e o seu nome feminino.  
(Yaldabaot) [...o seu nome feminino] é Pronoia Sambatas, ou seja, a hebdómada.  
Quanto àquele filho (do arconte) chamado Iaó,  
tem como nome feminino Dominação (provavelmente Kyriotês).  
Sabaot: o seu nome feminino é Divindade.  
Adoneu: o seu nome feminino é Realeza.  
Eloeu: o seu nome feminino é Inveja (ou Ciúme).  
Oreu: o seu nome feminino é Riqueza.  
Astafeu: o seu nome [feminino] é Sofia<sup>22</sup>.

Por tudo isto, o mundo cosmogónico da criação, nos gnósticos, é complexo como todos os demais tratados, mas depende essencialmente das Ideias de Platão que degeneram na multiplicidade do mundo material, de sombra e ilusão, e da mitologia do AT, no livro do Génesis, através do demiurgo Ialdabaot e Achamot (Sofia). A Sofia superior despeja os seus sentimentos de vaidade na Sofia inferior que se traduzem em criação material e corporal. O Deus Jahvé da Bíblia é parodiado e denegrido por este processo de ironia subtil. Pelo menos é esta a visão de Ireneu de Lião em *Adversus Haereses* I. 4. 5-5.1.

No esquema valentiniano, que responde de maneira mais perfeita a todos os outros esquemas, existem os quatro seguintes escalões na hierarquia das realidades: 1) O Pléroma Superior; 2) A Sofia inferior (Ogdóada, Achamot), Mãe, que deseja a redenção do inferior para o superior; 3) O «Lugar do Meio», entre o superior e o inferior, residência do filho-demiurgo da Sofia (mãe) superior; 4) O universo material nomeado, por vezes, com o nome hebraico Hamakom (que significa «Lugar»), correspondente ao Deus do AT.

A este mundo corresponde o *tempo* que, no platonismo, é o espelho das Ideias Eternas e a imagem em movimento da eternidade. No classicismo grego, o mundo físico era um deus vivo que reflectia a natureza eterna e imutável do princípio Supremo não-material, isto é, o Deus ou Ideia Suprema do Bem. Mais tarde, na Idade Média, a chamada escola franciscana de S. Boaventura, cristianiza esta linha filosófica e teológica, onde sobressai o livro de S. Boaventura, de acordo com esta linha, *Itinerarium Mentis in Deum..*

No mundo gnóstico, o *tempo* é um meio e instrumento dos arcontes controlarem as almas aprisionadas. O tempo corresponde ao estado de ser das almas a viverem num mundo de degradação. Na gnose valentiniana, o tempo é uma imitação distorcida da eternidade que pertence aos éons do Pléroma. O tempo é o espaço mundano em que os erros acontecem. A salvação não acontece no tempo histórico porque a história, ao contrário da Bíblia, não é o «locus theologicus» de vida e salvação; pelo contrário, mundo e tempo, são o «locus» da queda. A vida corresponde à «deficiência», escuridão e trevas. Enquanto que para os gregos, o tempo é circular e para a Bíblia é linear, para os gnósticos é um aprisionamento,

<sup>22</sup> António Piñero, *Ibidem*, p. 367-68.



um tempo médio, enquanto não surgir a redenção da alma para o tempo superior das origens do Pléroma através do conhecimento gnóstico. O tempo funde-se na experiência como degradação pré-gnóstica e redenção gnóstica.

### Homem (Antropologia e antropogonia)

126

O homem é constituído de corpo (carne), físico, psíquico e espírito, à maneira da antropologia grega. Tanto o corpo como o psíquico são elementos constitutivos do homem não-divino, que necessitam de redenção. O psíquico situa-se entre o corpo-carne e o espírito. Não há um dualismo ontológico de opostos, mas uma situação de queda do superior para o inferior. A salvação, como temos visto, consiste em resgatar o espírito, prisioneiro do corpo. A morada do espírito não é a do corpo, mas a do Pléroma superior que o corpo e o psíquico ignoram. A passagem da ignorância para a verdade só se faz pela gnose e não pela fé.

Nesta situação, o eu espiritual é uma pérola no meio da lama, isto é do corpo, que necessita de sair desta «caverna platónica» para a luz do Pléroma. A caverna da lama, último estádio da descida cósmica e corporal da «loucura da Sofia» funde-se com tudo o que é sexo. Nesta lama e neste corpo, como vimos, subsiste a faúla divina que deseja regressar à sua verdadeira morada, a da Luz. Foram os senhores ou os arcontes do mundo, a mando do demiurgo Ialdabaot, que assim criaram o corpo para prisão da faúla divina.

A obra de *Nag-Hammadi, Sobre a Ordem do Mundo*, que já citámos várias vezes, descreve o homem espiritual desta maneira:

Logo que viu a semelhança da Pistis nas águas, o primeiro criador afligiu-se muitíssimo, quanto mais ao escutar a sua voz, que se parecia com a primeira voz que o tinha chamado (para fazê-lo surgir) das águas. E quando se apercebeu de que esta era a que lhe tinha dado nome, gemeu e envergonhou-se da sua transgressão. E quando soube na verdade que há um homem imortal luminoso existente antes dele, transtornou-se profundamente, porque antes tinha dito a todos os deuses com os seus anjos: «Eu sou deus e não existe outro antes de mim». Com efeito, temeu que chegassem a saber que havia outro existente antes dele e que chegassem a condená-lo. Como era, no entanto, néscio [o Deus do AT], desprezou a condenação e num acto de audácia disse: «Se alguém existe antes de mim, que se manifeste de modo que possamos ver a sua luz».

Acto contínuo, eis que uma luz saiu da ogdóada superior e atravessou todos os céus da terra. Quando o primeiro criador «viu que a luz era bela» [Gn 1, 4] no seu esplendor, ficou maravilhado e envergonhou-se muitíssimo. Mal se manifestou a luz, uma semelhança de homem apareceu na luz. Era extremamente admirável, e ninguém a viu senão o primeiro criador e a Pronoia [Presciéncia, cônjuge de Ialdabaot] que está com ele. A luz (da semelhança), no entanto, manifestou-se a todas as potências dos céus; por esta razão todas elas foram transtornadas pela luz.

Então, Pronoia viu o anjo e amou-o. Mas ele odiava-a porque ela estava na escuridão. Ela desejava colar-se a ele, mas não pôde. Ao não poder satisfazer o seu



amor, verteu a sua luz sobre a terra. Desde esse dia este anjo foi chamado «Adão de Luz», cujo significado é «o luminoso homem de sangue». E a terra [sobre a qual a luz] se esparramou foi chamada «santo Adamas», cujo significado é «santa terra adamantina» (ou de ferro). Desde esse dia, todas as potestades honraram o sangue da virgem (Pronoia). A terra, por seu lado, foi purificada pelo sangue da virgem. Além disso, a água foi purificada através da semelhança da Pistis Sofia, a que se tinha manifestado ao primeiro criador nas águas. Com propriedade, assim, diz-se «através das águas» [Gén 1, 2. 6], já que a água santa, ao dar vida a tudo, purifica-o (107-108)<sup>23</sup>.

Nesta obra narra-se a criação do homem psíquico desta maneira:

Mas antes, quando ainda o Adão de luz não se tinha retirado do caos, as potestades viram-no e zombaram do primeiro criador porque tinha mentido ao dizer: "Eu sou deus e nenhum existe antes de mim". Então, dirigiram-se a ele dizendo: "Não é este o Deus que destruiu a nossa obra?" Ele respondeu e disse: "É verdade. Se quereis que ele não destrua a nossa obra, vinde, criemos da terra um homem de acordo com a imagem do nosso corpo e de acordo com a semelhança d'Aquele, e coloquemo-lo ao nosso serviço, para que ao ver a sua semelhança a ame. E já não destruirá a nossa obra, pelo contrário, a todos aqueles que nascerão da luz, nós os escravizaremos por todo o tempo deste éon. (...).

Naquele momento, o primeiro criador, juntamente com os seus, concebeu um propósito em relação ao homem. Então, cada um deles lançou a sua semente no meio do umbigo da terra. Desde esse dia os sete arcontes plasmaram o homem (através de uma dupla operação): o seu corpo assemelhava-se ao corpo deles, e esta sua semelhança assemelhava-se ao homem que lhes tinha aparecido. A sua criação procedeu, tomando parte de cada um deles. Foi o seu princípio quem se encarregou do cérebro e da medula, e depois manifestou-se como o que lhe precedia. O homem passou a ser psíquico, e foi chamado Adão, que significa "pai", de acordo com o nome do que lhe precedia<sup>24</sup>.

Fechemos o ciclo humano do homem espiritual, psíquico e terreno com a narrativa do homem terreno:

Quando (os arcontes) terminaram Adão, (o princípio) colocou-o numa vasilha [alusão a Gn 2, 7: "pó da terra"], porque tinha tomado a forma de um aborto carente de espírito. Por causa disto, quando o grande arconte se lembrou da palavra da Pistis, temeu que o homem verdadeiro penetrasse na sua criatura e se constituísse em senhor (do arconte). Por esta razão deixou a sua criatura quarenta dias [o Génesis fala de oito] sem alma e retirou-se, abandonando-o. Mas ao fim de quarenta dias, Sofia Zoé [em grego significa Vida"] insuflou o seu alento em Adão, que não tinha alma, e este começou a mover-se sobre a terra, ainda que não conseguisse ficar de pé. (...).

Depois do dia do repouso, Sofia enviou a sua filha Zoé, a chamada Eva, na qualidade de instrutora para pôr de pé o Adão, já que este carecia de alma, a fim de que os que iam ser gerados por ele fossem recipientes da luz. Quando Eva viu aquele que era a sua viva semelhança estendido no chão, sentiu pena dele e disse: "Adão, vive, levanta-te da terra". Num instante a sua palavra converteu-se em obra e, efectivamente, Adão levantou-se e, seguidamente, abriu os olhos. Quando a viu, disse: "Tu serás chamada mãe dos viventes, porque tu me deste vida".

<sup>23</sup> António Piñero, *Ibidem*, p. 371-72.

<sup>24</sup> António Piñero, *Ibidem*, p. 375-76.



Então, as potestades ficaram a saber de que a sua criatura vivia e andava erguido, e ficaram muito transtornadas. Enviaram sete arcangels para averiguar o que tinha acontecido. Chegados perto de Adão, quando viram que Eva falava com ele, disseram uns aos outros: "O que é esta coisa luminosa? Parece-se com a semelhança que se nos manifestou na luz. Eia, capturemo-la e vertamos a nossa semente nela, para que fique manchada e já não possa regressar à sua luz. Além disso, os que nasçam dela ficarão sob a nossa obediência. (...).

Assim, o primeiro Adão de luz é espiritual e manifestou-se no primeiro dia. O segundo Adão é psíquico e manifestou-se no [sexto] dia, denominado Afrodita. O terceiro Adão é terreno, ou seja, o da Lei, e manifestou-se no oitavo dia, [...] o repouso da indigência, chamado dia do sol.

A prole de Adão terreno foi numerosa e alcançou o seu acabamento e criou no seu seio todo o tipo de ciência do Adão psíquico. Mas o todo encontrava-se na ignorância<sup>25</sup>.

Estas narrativas falam por si, sobretudo porque interpretam de maneira gnóstica o mito da criação do Génesis. Em vez de antropologia mítica, segundo a Bíblia, temos uma antropogonia gnóstica. Nesta antropogonia, como vimos, o Criador é inferior ao ser humano, que se *encontra provido do espírito divino*. Entre os documentos sethianos, o *Apócrifo de João* narra algo muito parecido: o Demiurgo, pelo facto de ser filho de Sofia (Sabedoria), detém o poder da mãe, ou seja, o elemento espiritual. (...) O Demiurgo e os seus anjos ficam, segundo a maioria dos sistemas, invejosos do homem precisamente por este facto, porque, ainda que tenha sido criado por intermédio deles, possui uma parte do espírito divino que eles não têm. A inveja tornar-se-á de imediato em inimizade e esta procurará por todos os meios que esse espírito no homem seja inoperante. (...)

Em resumo,

De todo este mito, gerado em torno do texto do *Génesis*, interessa-nos sublinhar, em síntese, o seguinte:

- a) O ser humano, completo, é composto de três partes: a matéria, o corpo; a anímica ou vital, responsável pelo movimento e pelas funções vitais; e a espiritual, divina, independente da matéria, agrilhoada ao corpo. Esta é como uma chispa, uma centelha do divino que desceu até à matéria.
- b) O infeliz processo pelo qual essa chispa se vê agrilhoada na matéria (corpo) explica a situação actual do ser humano. Mas o eu verdadeiro é o espírito, a chispa ou centelha, que não tem a sua pátria aqui, neste mundo, na matéria, mas sim na divindade.
- c) Não só há uma distinção verdadeira entre alma e corpo, como também entre alma superior (o espírito: objecto da salvação) e alma inferior, ou alma simplesmente (objecto da salvação intermédia junto do Demiurgo)<sup>26</sup>.

## Redenção

<sup>25</sup> António Piñero, *Ibidem*, p. 377-79.

<sup>26</sup> António Piñero, *Ibidem*, Vol.I, p. 80.



O pensamento e sistema gnóstico ganhou corpo e forma por causa da Redenção ou Salvação da chispa divina caída no corpo material. Como essa chispa faz parte do Ser divino é o próprio Ser divino (Deus, Pléroma) interessado em readquirir essa parte de si mesmo. Neste particular, o Ser divino resgata-se a si mesmo, o Salvador salva-se a si próprio. Como se lê no *Tratado Tripartido* 124-126:

129

Porque não só os seres humanos necessitam de redenção, mas também os anjos necessitam de redenção juntamente com a imagem e o restante do Pléroma dos éons e dos maravilhosos poderes luminosos. De maneira que não podemos ter qualquer dúvida quanto aos outros. Pelo contrário, até o Filho que está estabelecido como modelo de redenção do Todo [necessi]tou de redenção, também ele que chegou a ser homem, tendo-se submetido a tudo o que necessitamos, os que somos na carne a sua Igreja. Portanto, quando foi o primeiro a receber a redenção da palavra que tinha descido sobre ele, tudo o resto recebeu a redenção por ele, os que a receberam para si. (...) Uma vez que o Pai conhecia-o previamente, já que existia no seu pensamento antes de nada ter chegado a ser tinha também (nele) aqueles pelos quais se manifestou. Estabeleceu a deficiência sobre o que dura por alguns períodos e tempos como uma glória para o seu Pléroma, uma vez que o facto de que seja desconhecido encerra uma causa da sua criação pela sua benevolência [fazendo]-se [conhecer] (...); assim se encontra, por um lado, ser causa de ignorância, por outro, é também gerador de conhecimento.

O mesmo acontece no *Evangelho de Filipe* 70-71:

Jesus revelou [nas margens do] Jordão a plenitude do reino dos céus. O que foi gerado antes do Todo, foi de novo gerado. O que antes foi ungido, foi ungido de novo. O que foi redimido, redimi por sua vez<sup>27</sup>.

Por estes textos, concluímos que a pessoa de Jesus tem uma importância especial nesta fase final do processo gnóstico, o da Redenção.

Nos gnósticos, a redenção acontece, portanto, com a ascensão da alma ao Pléroma de onde tinha caído, depois de todo o processo de purificação gnóstico. É uma purificação que nada tem a ver com a conversão do pecado à graça, da não-fé à fé, mas da *revelação* da gnose que ilumina a alma decaída sobre a sua identidade perdida e, agora, reencontrada.

Retomando a pessoa de Jesus, não há nem pode haver nos sistemas gnósticos uma encarnação verdadeira, já que o divino de modo nenhum se pode misturar com o material. O corpo deste Jesus é meramente aparente. O momento dessa penetração do éon Salvador/Cristo – em figura de Espírito Santo ou de Voz/Palavra divina – no corpo de Jesus é a teofania do Baptismo. Durante a sua vida terrena, esse Jesus pregará a verdadeira gnose, que consiste exclusivamente em fazer com que os homens espirituais se apercebam de onde vêm, quem são e para onde devem ir, incitando-os a que se despojem da sua veste carnal para se revestirem da espiritual. A figura de Cristo como redentor aparece em alguns textos de Nag Hammadi como uma entidade introduzida secundariamente num texto judaico que apresentava outra figura de Salvador, tal como no *Apócrifo de João* e em *Sabedoria de Jesus Cristo* (adaptação cristã de *Eugnosto, o Bem-Aventurado*). Nos tratados

<sup>27</sup> António Piñero, *Ibidem*, Vol II, p. 44, refere em nota de rodapé que esta posição gnóstica «É uma formulação correspondente ao mitologema do "Salvador salvo", corrente no gnosticismo; cf. *Tratado Tripartido* 124, 32-125, 2; *Apócrifo de João* 25, 14-15.»



genuinamente cristãos, a figura de Jesus Cristo sofre uma remodelação para adaptá-la aos esquemas gnósticos. Efectua-se uma clara separação entre o Jesus terreno, formado de elemento psíquico, e o Cristo celeste, éon do Pléroma, que desce sobre esse Jesus. O Ressuscitado (Cristo) é o revelador gnóstico nos dias que vão da sua ressurreição à sua ascensão (*EvT*, *PocJo*, etc.). No *Evangelho dos Egípcios* e no *Pensamento Trimorfo* as figuras de Cristo e Seth sobrepõem-se ou, melhor, identificam-se (51, 20; 54, 20/50, 9-12).

Nos sistemas gnósticos cristãos, o Salvador recebe o tormento. Como, no último instante, o Redentor arranca o homem do poder do Demiурgo e dos seus anjos, o Demiурgo, irritado, tenta provocar a sua morte através dos judeus. Mas, na realidade, no momento da crucificação, o éon Salvador abandona Jesus e regressa ao Pléroma. O único que permanece na cruz é o Jesus psíquico que, na realidade, tão-pouco padece, já que o seu corpo é especial, como já indicámos. Assim, são enganados os poderes deste mundo e concluído o processo da redenção<sup>28</sup>.

Lançando a ponte entre Jesus e os que nele acreditam – os cristãos –, o que os caracteriza, no sistema gnóstico, é o facto de descobrirem que a faúlha divina no seu corpo, anseia por regressar à sua pátria ou casa. Para tanto o cristão deve renunciar a tudo o que seja matéria corpórea porque a sua verdade reside na esfera celeste do Pléroma e não na lama da terra. Neste sentido, o homem faz parte integrante do Pléroma e o Pléroma do homem. O homem, na sua forma triforme, isto é, material ou hílico, psíquico e espiritual, só se encontra se encontrar o caminho da redenção através da gnose. Nessa caminhada tem dois caminhos, o caminho da ascética contra tudo o que seja matéria, corpo e, com ele, sobretudo o sexo, e o caminho da libertinagem. A maioria dos gnósticos, nos seus redutos monacais da Síria, Palestina e Egipto, seguiram a espiritualidade *enkratita*, onde se condena o casamento, o sexo e se castiga o corpo para que surja o espírito da libertação. Da mesma condenação sofre a mulher porque o verdadeiro gnóstico só pode ser o homem.

No célebre *Evangelho de Tomé*, muito conhecido e estudado antes da descoberta de *Nag-Hammadi*, com 114 *logia* ou «sentenças» doutrinais, a última diz o seguinte:

Simão Pedro disse-lhes [aos demais Apóstolos]: “Que Mariham [Maria Madalena] saia de entre nós, porque as mulheres não são dignas da vida”. Então Jesus disse: “Eis que me encarregarei de a fazer homem [literalmente: macho], para que também ela seja um espírito vivo semelhante a vós, os homens. Porque toda a mulher que se tornar varão, entrará no reino do céu”.

Neste mesmo Evangelho, o conceito central e antropológico consiste na palavra *monakhós*, de difícil tradução. Aparece nas sentenças 16. 49 e 75, que significa *unificado*. Segundo os gnósticos, os «unificados» são os que superam a dualidade masculino-feminino ou macho-fêmea, já que a corporeidade, manifestada sobretudo na sexualidade, é um impedimento para a «salvação/redenção». Há que regressar aos tempos primordiais da androginia, antes de Adão e Eva. O Pléroma Supremo (Ser Supremo/Deus/Pai) não tem cônjuge, diferente de todos os demais arcontes. E foi a «loucura» do éon Sofia, que, por querer gerar também sem cônjuge, para imitar e ser igual ao Pai, proporcionou a «queda». Agora, para se poder regressar ao Pléroma sem cônjuge, o varão gnóstico deve passar pelo

<sup>28</sup> António Piñero, Vol. I, *Ibidem*, p. 83-4.



«sacramento» da «câmara nupcial» (*Evangelho de Tomé*, sentenças 61. 75. 104). A redenção consiste neste casamento-sacramento do Uno/Todo/Supremo com os homens e as mulheres-tornadas-homens pela iniciação gnóstica. Como diz Jesus no *logion*/sentença 75: «Muitos estão de pé, junto da porta, mas só os *unificados* [monakhos] entrarão na câmara nupcial».

131

## Evangelho de Judas

O último evangelho gnóstico, descoberto recentemente, foi o tão mediatizado *Evangelho de Judas*<sup>29</sup>. Provém do Egipto, dum lugar não muito longe de *Nag-Hammadi*, escrito no século segundo em grego e em copta no século quarto, como muitos outros textos de *Nag-Hammadi*.

Judas responde a Jesus: «Eu sei quem tu és e de onde vens. Viste do éon Barbeló, o imortal e não sou digno de pronunciar o nome de quem te enviou» (35, 10). Jesus impõe a Judas que se separe dos mais discípulos: «Separa-te deles. Eu contar-te-ei os mistérios do Reino. Tu podes alcançá-los, mas sofrerás muito» (35, 20). Os discípulos são o símbolo dos psíquicos e da «Grande Igreja» com os seus ritos, eucaristia e baptismo, que não atingiram o «conhecimento» total, ao contrário de Judas, símbolo dos perfeitos gnósticos, conhcedores do Reino. Estes «perfeitos» constituem a «outra geração grande e santa», que Jesus visita de vez em quando, abandonando a terra, para depois regressar.

Este evangelho pertence à escola gnóstica de Seth (49, 6; 55, 5) que, conjuntamente com outros livros da mesma escola, trata o Demiurgo Jahvé de Yaldabaot (51, 15), Saclas, Barbeló e Nebro. Como novidade maior deste Evangelho é a imposição de Jesus a Judas: «Tu, no entanto, serás mais que todos eles, pois o corpo que eu levo (*phoreô*), tu o sacrificarás» (56, 19-20). O Logos Autogerado encarna em Jesus num corpo aparente

No Evangelho, como na demais literatura gnóstica da escola de Seth, aparece o Logos autogerado (Jesus), que se reflecte em Adamas, o éon do primeiro Adão, ideia arquetípica do ser humano perfeito e que existe desde sempre perante Deus, que, mais tarde, no processo de degenerescência incarna no homem hílico ou material e corpóreo. Há, pois, os vários tipos de homem, desde o mais perfeito, o Adamas, que existe na plenitude da divindade, ao mais imperfeito, que será destruído no final dos tempos conjuntamente com o Demiurgo Jahvé (57):

o Arconte será destruído. E, então, o modelo da grande geração de Adão elevar-se-á, pois antes do céu, da terra e dos anjos, existe aquela geração que está acima do éon.

O Evangelho não se debruça com precisão sobre a redenção/salvação do homem corpóreo com a faúlha divina, mas o facto de especificar os verdadeiros gnósticos no paradigma de Judas, ao contrário dos demais discípulos no paradigma dos cristãos da Grande Igreja de então, com os seus ritos e sacramentos, significa que existe sempre a possibilidade de conversão da Grande Igreja dos psíquicos para o reino dos gnósticos espirituais.

<sup>29</sup> PIÑERO, António e TORRALAS-TOVAR Sofia - *Evangelho de Judas*. Lisboa: Ésquilo, 2006.



## Bibliografia

- 132
- BIANCHI, V., (ed.) - *Le origini dello gnosticismo. Colloquio di Messina, 13-18 Abril 1996.* Leiden: Brill, 1970.
- GARCÍA BAZÁN, Francisco - *Gnosis. La esencia del dualismo gnóstico.* Buenos Aires: Castañeda, 1978
- Idem* - *Neoplatonismo-Gnosticism-Cristianismo.* Buenos Aires: Fundación "Los Cedros", 1986.
- Idem - Plotino y la gnosis.* Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1981.
- JONAS, H. - *Gnosis und spätantiquer Geist.* Dois Vols. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1934.
- Idem, The Gnostic Religion.* Boston: Beacon, 1958.
- LACARRIÈRE, Jacques - *Os Gnósticos.* Lisboa: Fim de Século, 2001.
- MACGREGOR, Geddes - *Gnosis. A Renaissance in Christian Thought.* Illinois: Wheaton, 1979.
- MAGRIS, Aldo - *La Logica del Pensiero Gnóstico.* Brescia: Morcelliana, 1997.
- MANZANARES, Vidal - *Los evangelios gnósticos.* Barcelona: Martínez Roca, 1991.
- ORBE, A. - *Introducción a la teología de los siglos II y III.* Roma: Univ. Gregoriana, 1955-1966.
- Idem - Cristología gnóstica.* Madrid: BAC, 1976.
- PAGELS, Elaine - *Os Evangelhos Gnósticos.* Porto: Via Óptima, 1999.
- PIÑERO, Antonio e MONTSERRAT TORRENTS, José e GARCÍA BAZÁN, Francisco - *Biblioteca de Nag Hammadi.* 3 Vols. Lisboa: Ésquilo, 2005.
- PIÑERO, Antonio e TORALLAS-TOVAR, Sofia - *Evangelho de Judas.* Lisboa: Ésquilo, 2006.
- RAMOS, José Augusto Martins - *O Evangelho segundo Tomé.* Lisboa: Estampa, 1992.
- RIES, J. - *Les études gnostiques hier et aujourd'hui.* Louvain-la- Neuve: Centre d'Histoire des Religions, 1982.
- RUDOLPH, K. - *Gnosis.* Edimburg: T. T. Clark, 1983.
- RUDOLPH, Kurt - *Gnosis. The Nature & History of Gnosticism.* San Francisco: Harper San Francisco, 1987.
- SCHOLER, D. - *Nag Hammadi Bibliography 1970-1994.* Leiden: Brill, 1997.
- TARDIEU, M. e DUBOID, J. - *Introduction à la littérature gnostique. I. Collections retrouvées avant 1945.* Paris: Cerf, 1986.



WAPNICK, Kennet - *Love Does Not Condemn. The World, the Flesh, and the Devil According to Platonism, Christianity, Gnosticism, and A Course in Miracles.* New York: Foundation for "A Course in Miracles", 1988.



## MERLIM, LEITOR DE TERTULIANO. ENCONTROS (IM)PROVÁVEIS ENTRE A GNOSE E A FICÇÃO NA IDADE MÉDIA

Carlos F. Clamote Carreto

Universidade Aberta

Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (FCSH da UNL)

*La vérité n'est pas venue toute nue au monde, mais elle est venue dans les types (tupos) et les images (eikôn). On ne la recevra pas autrement. Il y a une régénération et une image de régénération. Il faut vraiment qu'on soit régénéré par l'image.*

*Evangelho de Filipe, 67<sup>1</sup>.*

*Et ansi com je sui oscurs et serai vers cels cui je ne me voudrai esclarcir, ansis sera tes livres celez et poi avenra que nus en face bonté.*

Robert de Boron, *Merlin*, 16, 101-104<sup>2</sup>.

### A gnose ou a ficção desencarnada

No seu tratado *De carne Christi* (circa 197-200), destinado simultaneamente a combater o pensamento gnóstico de Marcião, Valentino e Apeles, e a erguer os fundamentos antropológicos e semiológicos da teologia cristã, Tertuliano (155-220) afirmava, no seu inconfundível estilo polémico, que é preciso acreditar no mistério da Incarnação porque se trata de uma loucura (*stultitia*), que é preciso acreditar na resurreição da carne na medida em que representa algo absurdo e impossível (*certum est quia impossibile*)<sup>3</sup>. Esta poderia também ser a história do (im)provável encontro entre literatura medieval e gnose numa relação tão credível quanto difícil de demonstrar, tão presente e ofuscante quanto invisível, tão necessária quanto absurda. Não cabe naturalmente, no âmbito desta reflexão, sondar os vários meandros do complexo e quase insondável dossier da gnose recentemente reaberto com a mediática publicação do *Evangelho de Judas*, e muito menos trilhar caminhos por muitos percorridos na procura das raízes gnósticas de algumas narrativas medievais construídas em torno, nomeadamente, do mito do Graal, mas apenas questionar o estatuto da representação – da ficção como modo singular de representação do mundo – no pensamento gnóstico e na teologia ortodoxa e as suas eventuais projecções sobre a identidade e o estatuto da literatura medieval.

Todo o acto de representação que passa pela linguagem (na sua dupla vertente matricial de *logos* e de *mythos*) procura o sonho não só de (re)ordenar o mundo, mas também, numa dimensão mais primordial ainda, de dar corpo ao real (seja qual for a sua dimensão ou natureza intrínseca) através do discurso. Quer se aborde o signo na perspectiva do realismo linguístico emblematicamente

<sup>1</sup> JANSSENS, Y. (ed.) - *Les Évangiles gnostiques dans le corpus de Berlin et dans la Bibliothèque copte de Nag Hammadi*. Louvain-La-Neuve: Centre d'Histoire des Religions, 1991.

<sup>2</sup> MICHA, A. (ed.), Genève: Droz, 1979.

<sup>3</sup> MAHÉ, Jean-Pierre (edição crítica e tradução), Paris: Éditions du Cerf, 1975. As obras de Tertuliano estão igualmente disponíveis, com traduções em várias línguas, no site *The Tertullian Project* em <http://www.tertullian.org> [consult. a 4 de Janeiro de 2011].



representado por Tertuliano e, mais tarde, Isidoro de Sevilha, ou de acordo com uma concepção arbitrária e nominalista, já enunciada por Santo Agostinho (*De doctrina Christiana*) e amplamente desenvolvida por Abelardo, a relação entre a linguagem e a significação assenta numa pacto (socialmente regulado e negociado) através do qual se garante uma certa permanência e integridade do elo entre as designações e o universo nomeado. Em qualquer dos casos, *creer* que as palavras possam, de alguma maneira, remeter para algo exterior a si mesmas implica confiança, supõe um acto de fé, tratando-se, aqui também, de acreditar porque é absurdo e impossível. Como o demonstrou Alexandre Leupin<sup>4</sup>, na retórica clássica (Cícero, Quintiliano), baseada numa doutrina da *proprietas* verbal apofaticamente definida como «amincissement maximal et utopique du signifiant par rapport au signifié: moins le signifiant fait obstacle au sens, plus il est propre, plus il "colle aux idées"»<sup>5</sup>, a palavra não procura circunscrever e, muito menos, substituir-se ao referente. Ficção e retórica estão imersos no mesmo *plasma* sofístico (embora com objectivos diferentes) da linguagem, o desvio metafórico e a manipulação associados ao jogo vocal e corporal do orador constituindo meios legítimos para activar no ouvinte/leitor um imaginário susceptível de o transportar para o próprio discurso enquanto *lugar-comum* (a tópica) de um eterno re-conhecimento. A ética e a moral subjacentes à arte retórica não vinculam, por conseguinte, a linguagem a uma realidade exterior a si mesma ou a um tempo fundador, causa primeira de todos os signos e significados. Muito pelo contrário, na sua plasticidade infinita, o orador ideal será aquele que mais consegue abdicar da sua identidade própria, e que, graças à arte da dissimulação e da representação (no sentido teatral do termo), engendra um universo da pura analogia que visa, em última análise, proteger o ouvinte de uma realidade circundante cruel ou fastidiosa. Embora situando-se num contexto epistemológico diverso, começam a vislumbrar-se nesta visão da linguagem e do mundo alguns dos fundamentos da concepção gnóstica da representação. E, num caso como no outro, situamo-nos nos antípodas de um novo modo de conceber a palavra e o universo que irá influenciar durante séculos a própria escrita subordinada à figura histórica e teológica de Cristo como Verbo Incarnado, signo corpóreo e referente absoluto do qual emanam e para o qual convergem doravante todos os significantes e significados, i.e., todos os nomes herdados da cultura clássica (e não só) reconduzidos (reconvertidos) pela força de uma poderosa dinâmica de homonimização<sup>6</sup>.

Neste sentido, quando se propõe combater (e dar, por esta via, a conhecer) as diversas heresias que marcam os primórdios de uma Cristandade que procura, a partir dos séculos II e III, afirmar o seu poder temporal e espiritual, e assumir-se como Igreja universal assente numa doutrina e num *corpus* textual homogéneos e únicos, Tertuliano vai mais longe do que os seus antecessores (Ireneu de Lyon ou Hipólito de Roma) ou do que alguns dos seus contemporâneos (Clemente de Alexandria ou Orígenes). O *De carne Christi* (circa 210-212), texto emblemático a este respeito, não é apenas uma refutação das principais teses gnósticas que, muito antes da descoberta dos códices de Nag Hammadi, revelou ao Ocidente a pluralidade subjacente ao Cristianismo primitivo. Ou melhor: é da dinâmica refutatória que percorre o tratado que emerge toda uma reflexão sobre os poderes e limites da representação que passa pela clarificação do conceito fulcral de *proprietas* e por uma radical redefinição do estatuto da ficção que marcará os destinos da hermenêutica medieval e os desafios inerentes à própria literatura em

<sup>4</sup> *Fiction et Incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*. Paris: Flammarion, 1993, p. 19-39.

<sup>5</sup> LEUPIN, A., *Fiction et incarnation*, p. 39.

<sup>6</sup> Sobre esta conceito, ver LEUPIN, A., *Fiction et incarnation*, p. 10.



língua romance na sua dupla vertente de escrita que pretende aceder ao estatuto de discurso autorizado e legítimo sobre o mundo e de escrita veiculando a sombra maldita das suas origens obscuras e apócrifas. Com efeito, não obstante as sucessivas reapropriações da mitologia (ou *fabula*) pagã pelo discurso canónico da Igreja (de Santo Agostinho à correntes neo-platónicas: Plotino, Marciano Capela, Bernardo Silvestre, Alain de Lille<sup>7</sup>, entre muitos outros), quando a literatura ficcional em língua vulgar ascende ao domínio da escrita nos séculos XI-XII, procurando ainda o seu lugar no mundo e no sistema de representação, confronta-se inevitavelmente com esta questão fulcral do estatuto do signo poético face ao paradigma antropológico e semiológico da Incarnação. Ora, a questão que de imediato se coloca perante a leitura dos tratados de Tertuliano é se não existirá uma impossibilidade lógica e epistemológica em conciliar ficção e Incarnação que obrigaría a criação poética a refugiar-se, enquanto terreno por excelência dos simulacros, numa concepção gnóstica não tanto do mundo (embora este aspecto também esteja presente na própria dimensão iniciática inerente ao percurso do herói) mas da própria linguagem na sua impossibilidade intrínseca de dar corpo às coisas através dos nomes sem passar pela deriva da metáfora?

Vários aspectos merecem destaque na teoria apresentada no *De carne Christi* a começar pelo violento ataque contra a heresia de Marcião e Valentino cujos ensinamentos corrompem a interpretação das Escrituras ao afirmarem a natureza putativa da carne de Cristo (*carnem putativam*, I, 19), o que leva naturalmente estes gnósticos a negarem a realidade histórica e biológica do nascimento, bem como a dimensão do sofrimento na morte e a natureza literal da ressurreição, momentos fundadores da liturgia e do ritual cristão que a gnose coloca sob o signo da fantasmagoria (*phantasmata*), ou seja, do imaginário (ou da imaginação) e do simulacro. Rebatendo sistematicamente os argumentos dos seus adversários, Tertuliano interpreta o desprezo gnóstico pelo corpo como uma negação de si mesmo, da sua própria origem, que se reflecte numa incapacidade de amar o próximo: negar o corpo, equivale a negar o Homem na sua totalidade, ou seja, a amputar Cristo, a negar o tempo, as gerações e a tradição. No entanto, o que mais surpreende nesse tratado, para lá de uma subtil refutação daquilo que Tertuliano

<sup>7</sup> Algumas obras deste notável Doutor da Igreja são particularmente interessantes pela forma como parecem, um discurso próximo da denegação, integrar estruturas do pensamento (ou da ficção) gnóstico na própria construção da narrativa apologética. É nomeadamente o caso do *Liber de planctu naturae* onde a figura de Vénus, representante da divina Natura na terra com a função de garantir e preservar a ordem do mundo e da linguagem, relembraria estranhamente a figura de *Sophia* no sistema valentiniano. Com efeito, a primeira acaba por sucumbir ao desejo que corrompe as leis do universo no qual reinam doravante todas as formas de desvios morais, sexuais e gramaticais, a homossexualidade tornando-se, por exemplo, isomorfa da subversão a ordem grammatical através dos barbarismos e solecismos, tal como a segunda, tendo violado pelo seu desejo a união harmoniosa dos contrários (visão que inicia precisamente o *Liber de planctu*) intrínseca à natureza, criou um universo dominado pela dor. Para restaurar a Criação, a Sabedoria engendrou então o demiurgo, o Deus-criador de Israel, para ser seu novo intermediário, tal como, no final do *Liber de planctu*, Natureza (emanação da divindade) envia Genius (figura que ostenta os atributos das escrita: a pena e o pergaminho) para restaurar a integridade da Ordem. Voltamos a encontrar estes ecos gnósticos numa outra obra *sui generis* de Alain de Lille, o *Anticlaudianus* onde Natura assume novamente a sua dificuldade em manter a ordem num universo marcado pela imperfeição e o mal (ideia recorrente nos vários textos gnósticos). Para auxiliar na sua árdua tarefa, decide, com a ajuda das virtudes enviadas por Deus e das sete artes liberais, criar o Homem Novo (imagem do *Anthropos* perfeito) que deverá restaurar a paz, a plenitude a harmonia.



considera serem autênticos silogismos<sup>8</sup>, é a tentativa/tentação utópica de o autor transformar o seu discurso em matéria susceptível de reificar o próprio mistério da Incarnação. Com efeito, a forma como descreve a realidade do corpo, feito de sangue, pele, ossos e nervos que se entrecruzam, e a maneira como narra o processo biológico da maternidade e do nascimento, ultrapassam, de certo modo, o mero realismo, existindo em Tertuliano uma espécie de «chosisme de la langue»<sup>9</sup> em que a linguagem se revela como matéria isomorfa do Verbo Incarnado:

Commençant par l'abjection de la naissance, déclame [Marcion] tant que tu voudras contre la bassesse des principes qui servent à la génération dans le sein maternel, contre ce hideux mélange de sang et d'humeurs; contre cette chair qui doit se nourrir de cette même fange pendant neuf mois. Montre-nous cette grossesse qui augmente de jour en jour, pesante, incommode, troublée jusque pendant le sommeil, pleine d'incertitude par ses désirs ou ses dégoûts [...]. Tu as horreur de cet enfant jeté à terre avec les obstacles qui l'embarrassent, avec les humeurs qui le souillent (*De carne Christi*, II)<sup>10</sup>.

Point de matière qui ne conserve le témoignage de son origine, n'importe ses transformations. Notre corps lui-même, qui a été formé de boue, vérité dont les nations ont tiré leurs fables, atteste les deux éléments dont il se compose, par la chair, la terre, et par le sang, l'eau [...]. Qu'est-ce que le sang sinon un liquide rouge? Qu'est-ce que la chair, sinon la terre qui a pris des formes nouvelles? Considère chaque espèce en particulier; les muscles ressemblent à de petites élévations de terre, les os à des pierres, les glandes des mamelles à des petits cailloux. Regarde! Dans cette enchaînement de nerfs, ne crois-tu pas voir la propagation des racines? Dans ces veines, qui se ramifient ça et là, des ruisseaux qui serpentent? Dans le duvet qui nous couvre, une sorte de mousse? Dans notre chevelure, une sorte de gazon? Et dans le trésor de la moelle qu'enferme l'intérieur de nos os, une sorte de métal de la chair? Toutes ces marques [*signa*] d'une nature terrestre ont existé aussi dans Jésus-Christ: voilà ce que cachait [*celaverunt*] à leurs regards le fils de Dieu, qu'ils prenaient pour un homme ordinaire, précisément parce qu'ils le voyaient vivant de la substance humaine (IX, 1-4).

Nesta passagem, de inegável e suspeita beleza poética, onde se projecta exemplarmente a natureza do pensamento simbólico e o seu funcionamento sob a forma de correspondências visíveis (e não secretas) entre todos os elementos da criação, Tertuliano anuncia desde já os fundamentos da sua semiologia: os signos (*signa*) reenviam, directa e tautologicamente, para a carnalidade de Deus feito

<sup>8</sup> Como conciliar, por exemplo, a manifestação visível de Deus negando a própria matéria? Como admitir a verdade do Verbo Incarnado sem a existência de um corpo? Como sustentar que Cristo possa ter assumido um corpo sem ter nascido? Se o mundo foi precipitado para o abismo do pecado por anjos malignos; se, neste sentido, toda a matéria é corrompida, sendo Cristo a emanação de um Deus arrependido - logo, ele próprio, imperfeito e pecador - que nunca poderia revestir-se da substância impura da carne, mas sim da substância dos astros - Apeles - por que razão deu forma humana a Cristo? Por outro lado, se todo acto de criação produz necessariamente matéria, o que é que distingue a matéria corpórea da matéria astral? Se a primeira é corrompida, não será o universo inteiro que se encontra corrompido e, por conseguinte, o seu próprio Criador? Se Deus quisesse dar a Cristo uma natureza diferenciada entre corpo e espírito, por que razão não engendrou duas pessoas com nomes diferentes ou um ser incorpóreo, uma vez que as necessidades do espírito poderiam perfeitamente dispensar a presença visível e sensível de um corpo? Porque será tão difícil acreditar que Deus tenha encarnado num homem quando os hereges tão facilmente se rendem às fábulas pagãs que mostram um deus transformar-se em touro?

<sup>9</sup> LEUPIN, A., *Fiction et Incarnation*, p. 44.

<sup>10</sup> CHARPENTIER, M. (trad.) Paris, 1884:

[http://www.tertullian.org/french/de\\_carne\\_christi.htm](http://www.tertullian.org/french/de_carne_christi.htm) [Consult. a 4 de Janeiro de 2011]



Homem, ou seja, para uma pura literalidade referencial que evaca qualquer tentação da deriva semântica através da metáfora ou da alegoria. Por oposição ao Cristo gnóstico, o Cristo de Tertuliano – *Logos* revelado a toda a humanidade – nada esconde a não ser a própria interioridade de um corpo meramente humano. E é nessa matéria que se enraíza a propriedade da linguagem. Em contrapartida, o erro gnóstico consiste, desde início, na «licença» poética (*licentia haeretica*, I, 3)<sup>11</sup> face às Escrituras que aniquila a relação de analogia existente entre os signos e a significação (fundamento da propriedade imutável das designações), substituindo-a por uma relação de tipo metafórico. Transformando a realidade tangível do corpo em fantasma (*phantasma*) que fingiu a própria paixão (*caro cum passionibus ficta et spiritus ergo cum virtutibus falsus*, V, 8), que falou, depois de ressuscitar, sem ter língua para falar à imagem de um espectro apenas ouvido *per imaginem vocis* (V, 9), a gnose, herdeira da tradição mitológica (e retórica) pagã (as *fabulas nationum*), reduz Cristo a uma representação ficcional, a um simulacro. Esse Cristo multiforme (*multiformis Christi*, XXIV, 3) surge assim como ficção desencarnada (que pode, por conseguinte, assumir os mais diversos contornos), emblema de uma criação mimética geradora de contrafações à imagem do *antichristus* (XXIV, 3) produzido por um sistema que distorce as palavras (*quocunque detorseris dictum*, XXII, 4) e amputa a integridade do corpo de Cristo no qual reside a verdade, tal como corrompe a integridade do Texto evangélico (VIII, 1) com interpretações falaciosas (fantasiosas) que negam a contiguidade necessária e substancial entre o carne e a letra enraizadas numa mesma *proprietas* original (IX, 1). A gnose deixa, por conseguinte, de ser religião ou discurso teológico, sendo remetida, por Tertuliano, quer para o domínio do puro sofisma (já condenado por Platão na *República*), quer para o terreno, igualmente minado e subversivo, do espectáculo e da representação<sup>12</sup>: o Cristo – nome tornado impróprio - de Marcião, Apeles, Alexandre ou Valentino assume assim, por um estranho processo de inversão semântica próximo do barbarismo, os atributos do diabo na tradição patrística, enquanto mágico e artesão, mestre na arte na dissimulação, do artifício e na criação de simulacros enganadores:

Ergo iam Christrum non de caelo deferre debueras sed de aliquo circulatorio coetu,  
Nec deum pater hominum sed magnum hominem, Nec salutatis pontificem sed  
spectaculis artificem, nec mortuorum resuscitatorem ser vivorum avocatorem (V,  
10).

Tertuliano mostra-se extremamente hábil para não fornecer qualquer arma aos seus adversários. O que só consegue fazer escapando a qualquer veleidade hermenêutica suspeita de desencarnar a palavra em prol de um sentido meramente espiritual. Das raras vezes em que se aventura numa leitura de tipo alegórico do

<sup>11</sup> Como observa A. Leupin (*Fiction et incarnation*, p. 46), este é precisamente o termo usado por Cícero e Quintiliano para caracterizar a literatura por oposição à arte oratória.

<sup>12</sup> Começando por vilipendiar o culto romano dos espectáculos circenses (universo da violência gratuita e perversa, da obscenidade, da palavra vã, das paixões desenfreadas, da volúpia, da máscara e da dissimulação), o *De spectaculis* (circa 197-200) opõe constantemente a integridade da Criação à sua corrupção pela mão do *interpolator* (ou seja, do diabo). Mas através destas críticas, não são apenas os espectáculos que Tertuliano visa numa condenação sem apelo que chegará a influenciar autores como Bossuet: é todo o universo da representação artístico e ficcional que o autor repudia como domínio por excelência da *mimesis* diabólica e da idolatria: «Si scenicae doctrinae delectant, satis nobis litterarum est, satis versuum est, satis sententiarum, satis etiam canticorum, satis vocum, Nec fabulae, sed veritates, nec strophae, sed simplicitates» (XXIX, 4: BOULANGER, André [ed. latina], Paris: Les Belles Lettres, 1933).



texto<sup>13</sup>, procura evitar a deriva metafórica retingindo-se ao campo da analogia (*figura*). Por outro lado, sempre que usa o termo *signum*, este reenvia invariavelmente para a materialidade da Incarnação (IX, 4, 8; XVII, 2, por exemplo) onde a linguagem recupera toda a sua propriedade expressiva. À medida que nos aproximamos do fim do tratado, torna-se cada vez mais clara a ruptura epistemológica introduzida por Tertuliano e a sua concepção da gnose como saber enraizado num *plasma* ficcional sempre suspeito porque de essência imaginária, leia-se, diabólica<sup>14</sup>. Parece vislumbrar-se assim em Tertuliano uma gramática e uma poética (anti-)gnósticas radicalmente diferentes do ideal que emana do *logos* cristão. Com efeito, rompendo simultaneamente tanto com a tradição platônica que condena os simulacros como sucessivas degradações dessas formas puras, não criadas, logo incorpóreas, que são os arquétipos, como com a estrutura ficcional do saber e da sua transmissão que caracteriza a retórica e a literatura da época clássica enquanto «mouvement perpétuel et circulaire du figure et de la figuration dans lequel Cicéron et Quintilien voyaient l'essence même du langage»<sup>15</sup>, ou com a gnose que concebe o nome (nome próprio ou comum) como um véu (ficcional) – e não como causa primeira ou um fim em si mesmo – através do qual se revela a

<sup>13</sup> Veja-se, por exemplo, a interpretação do episódio em que Jesus renega os seus pais onde Tertuliano faz da mãe o símbolo – *figura* – da sinagoga, e os irmãos uma figuração dos Judeus que escolheram ficar fora da Igreja (VII, 13).

<sup>14</sup> Esta concepção surge emblematicamente representada no *De cultu seminarum* (circa 198-200). Com efeito, através da condenação ética e moral dos ornamentos diabólicos com que os homens (mas principalmente as mulheres) revestem os seus corpos (roupas, jóias, perfumes, maquilhagem, tintas, etc.), Tertuliano acaba por repudiar tudo aquilo que, nas artes retóricas da Antiguidade, representa, segundo ele, uma impura cosmética da ficção (pagã) que corrompe a simplicidade enquanto manifestação da verdade, integridade e autenticidade da Palavra e da Criação. Vislumbra-se assim um fosso intransponível entre a *Plástica Dei* (o molde divino) e a criação humana dissolvida no *artifice* (nas diversas acepções da palavra) de uma representação que ambiciona secretamente transformar/aperfeiçoar a obra divina (considerando-a, por conseguinte, imperfeita). Através deste processo, Tertuliano acaba por condenar o universo ornamental e retórico dos significantes que tornam o corpo (a letra) sujeito à concupiscência do desejo e do pecado (luxúria, idolatria, etc.): «Car elles pèchent contre lui [Dieu], celles qui accablent leur peau de drogues, maculent leurs joues de rouge, étirent leurs yeux avec du noir; apparemment l'œuvre pétrie par Dieu (*plastica Dei*) leur déplaît, elles blâment et critiquent en elles l'artisan de toutes choses (*artificem omnium*). C'est critiquer, en effet, que de corriger, d'ajouter, surtout quand les ajouts sont pris à l'artisan adverse (*adversario artifice*), c'est-à-dire au diable [...]. C'est lui, sans aucun doute, qui a machiné de telles inventions (*ingenia*) pour porter en quelque sorte la main sur Dieu à travers nous. Ce qui est de nature *quod nascitur* est l'œuvre de Dieu, ce qui est factice (*quod infingitur*) est don l'affaire du diable. Surajouter à l'œuvre divine les inventions du diable, quel crime! (*De cultu*, II, 5, 2-4: TURCAN, Marie (edição crítica e tradução), Paris: Éditions du Cerf, 1971). A conversão passa, por conseguinte, por uma renúncia radical (ascética) à sedução exercida pela retórica do corpo e pela adopção, por parte do cristão, de uma ética ornamental e linguística onde a túnica branca se torna isomorfa do silêncio: «La chasteté chrétienne ne se contente pas d'être, elle veut encore paraître (*être vue: videri*). Sa plénitude doit être telle qu'elle déborde de l'âme jusque sur la toilette et jaillisse de la conscience jusqu'à l'extérieur [...]. Rejetons les ornements (*ornamenta*) de la terre si nous voulons ceux du ciel [...]. Il est temps de vous montrer réhaussées des onguents et ornements des prophètes et des apôtres. Prenez la simplicité de votre blanc (*simplicitate candorem*) à la pudeur de votre rouge. Peignez vos yeux de retenue et votre bouche de silence (*os taciturnitate*). Passez dans vos oreilles la parole de Dieu, fixez à votre nuque le joug du Christ [...]. Ayez pour vêtements (*vestitare vos*) la soie de l'honnêteté, le lin de la pureté, la pourpre de la pudeur. Ainsi fardée (*pigmentatae*), c'est Dieu que vous aurez pour amant» (*De cultu*, II, 13, 3-7).

<sup>15</sup> A. Leupin, *Fiction et incarnation*, p. 47.



verdade divina no/do sujeito<sup>16</sup>, Tertuliano prescreve<sup>17</sup> um corte radical com a metaforização da linguagem e do pensamento, e a consecutiva restauração da *fides nominum* (XIII, 2) através da qual é restaurada a *proprietas* das designações (significante e significado) em plena adequação com a substância corporal do referente (uma mesma substância não pode receber dois nomes diferentes: mudar de nome implica alterar a substância e vice-versa). Fugir à idolatria ou à metaforização fantasmagórica dos signos implica, por conseguinte, reconstruir o elo de consubstancialidade entre a literalidade carnal do signo e o nível espiritual do sentido, e evitar, a todo o custo, o hiato do qual emerge o equívoco, o duplo sentido, ou seja, todas as derivas inerentes a uma (des)figuração retórica, hermenêutica e ficcional (logo, herética) da palavra. Vejam-se as reflexões a partir da questão da unidade indivisível de Cristo, corpo e espírito:

<sup>16</sup> Ver citação em epígrafe. De acordo com o *Evangelho da Verdade*, verificamos que um dos objectivos da gnose consiste em cada homem vir a receber/conhecer o seu «nome próprio», diferente, claro está, do nome terreno enquanto marca de uma identidade familiar, biológica e social (aspecto que encontramos em numerosos romances medievais, nomeadamente no famoso episódio em que Perceval, no *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, descobre o seu Nome para logo a seguir o voltar a perder). Assim, para Filipe, ««Jesus» est un nom caché, le «Christ» est un nom manifeste» (*Evangelho de Filipe*, 19), sendo que «Les noms que l'on donne aux choses du monde contiennent une grande erreur. Car on détourne son cœur de ce qui est stable vers ce qui n'est pas stable [...]. La vérité a engendré des noms dans le monde (*kosmos*) à cause de nous, parce qu'il n'est pas possible de l'enseigner sans les noms» (*Ev. de Filipe*, 11-12). Não admira, neste sentido, que muitos gnósticos se tenham apropriado das palavras de São Marcos (4, 11) e de São Mateus (13, 11) onde as parábolas de Cristo são claramente apresentadas como um véu ficcional que simultaneamente preserva os segredos (mistérios) do reino dos céus dos não-iniciados (protegendo estes últimos de uma revelação potencialmente ofuscante e mortal, uma vez que não estão preparados para receber a luz) ao mesmo tempo que permite mediar o neófito nos caminhos da iniciação gnóstica. Sobre esta questão, vejam-se as observações de PAGELS, E. - *Les Évangiles secrets*. Paris: Gallimard, 1982, p. 180-187.

<sup>17</sup> Repare-se que a *prae-scriptio* (formulada contra as heresias – «praescriptionibus adversus omnes haereses», *De carne Christi*, II, 6) significa, etimologicamente, «aquilo que fora escrito antes», ou seja, «pré-escrito», aspecto que institui uma outra diferença fundamental entre a doutrina ortodoxa da Igreja e o pensamento gnóstico no respeitante ao papel e ao estatuto das *auctoritates* (a palavra dos profetas no Antigo Testamento ou a mensagem crística veiculadas pelos Evangelhos canónicos), questão à qual voltaremos a propósito do *Merlin* de Robert de Boron. Com efeito, para Tertuliano, parece não haver salvação fora de uma tradição que se escreve em linha recta a partir do texto bíblico, aspecto que reitera por diversas vezes ao longo do *De carne Christi*: «Cette autre voie venait de la tradition (*traditum*). Or, ce qui venait de la tradition était la véritable foi, parce qu'elle venait de ceux auxquels il appartenait de la transmettre. Ainsi, en retranchant ce qui était de tradition, tu as retranché la vérité» (II, 3). A estas palavras dirigidas contra Marcião que renegou a sua fé, renegando os ensinamentos dos profetas, segue-se um inequívoco «non potest non fuisse quod scriptum est» (III, 9), que dita as condições da criação/invenção literária durante toda a Idade Média: nenhuma escrita se pode arvorar em acto demiúrgico e luciferino de recriar, pela representação, o mundo. Escrever equivale sempre situar-se em relação a um pré-texto fundador: escrita sobre escrita numa interminável glosa a partir de uma *littera* considerada primordial. Ora, em contrapartida, sabemos que algumas gnoses (veja-se o *Evangelho de Tomás*, por exemplo) desvalorizam os testemunhos em segunda mão ou rejeitam qualquer autoridade exterior (inclusive a de Jesus cuja função é a de um simples guia) como sendo uma letra morta que ofende o Cristo vivo em cada um dos iniciados, preconizando assim, como fonte suprema de autoridade, a experiência imediata (mística, extática) da qual emerge o relato de visões, iluminações, revelações, ou seja, uma narrativa de essência ficcional e subjectiva (ver, sobre esta questão, as considerações de PAGELS, E., *Les Évangiles secrets*, p. 198-199).



Toute chose court grand risque d'être comprise autrement qu'elle n'est, et de perdre ce qu'elle est en étant comprise différemment, si on lui donne un nom différent de sa nature. La propriété des noms est le salut des substances (*fides nominum salus est proprietatum*). Leurs qualités vont-elle à changer, elles prennent d'autres noms qui les caractérisent. Par exemple, l'argile cuite au feu reçoit le nom de vase; elle ne garde pas le nom de sa nature première, parce qu'elle n'a pas gardé son état premier. Ainsi, l'âme du Christ ayant pris, dans ce système, les propriétés de la chair, il est impossible qu'elle ne soit pas ce qu'elle est devenue, ni qu'elle cesse d'être ce qu'elle a été avant de devenir autre chose [...]. Conséquemment, si l'âme est devenue chair, elle n'a qu'une seule forme, la forme solide: substance unique, entière, indivisible. Au contraire, nous trouvons dans le Christ l'âme et la chair désignés par des termes simples et non figurés (*simplicitus et nudis vocabulis editas*), c'est-à-dire que l'âme est l'âme, et la chair la chair, mais nulle part l'âme n'est la chair, ni la chair l'âme, quoiqu'elles dussent être ainsi nommées, si elles se confondaient entre elles. (XIII, 2-4)

Ou ainda, já perto do final do tratado, a sua refutação da concepção gnóstica da virgindade, onde se torna ainda mais clara a antítese entre a rectidão *gramatical* almejada por Tertuliano e as distorções semânticas e discursivas da gnose (verdadeira poética do paradoxo e do silogismo) cujas exacções interpretativas geram o equívoco, a *dúbia locutio*, obra por excelência do diabo:

Toutefois, on ne peut pas dire avec nos adversaires: Elle a enfanté et n'a pas enfanté; elle est vierge et n'est pas vierge, parce qu'elle n'est pas mère du fruit de ses entrailles. Chez nous, point d'équivoque; rien qui soit détourné à double sens (*nihil dubium, nec retortum in ancipitem defensionem*), La lumière est pour nous la lumière, les ténèbres sont les ténèbres, un oui est un oui, un non est un non; ce qui va plus loin est l'œuvre du démon (*quod amplius hoc a malo est*). (XXIII, 2-3)

### Entre ortodoxia e gnose: o Evangelho segundo Merlim

Se o Verbo encarna na letra, como justificar então a prática exegética? Como impedir que um excessivo realismo linguístico não leve a hermenêutica a sucumbir à idolatria que consiste precisamente em confundir os signos com as coisas, transformando a palavra divina em letra morta e estéril segundo o anátema lançado por São Paulo ao Coríntios (3, 6) e amplamente glosado por Santo Agostinho no seu *De doctrina christiana* (III, 5, 9): *Litera occidit, spiritus autem vivificat*<sup>18</sup>? A obra de Tertuliano não é apenas polémica em relação ao docetismo gnóstico. Os fantasmas da desencarnação acabarão igualmente por assombrar a própria exegese medieval dilacerada entre as ameaças inerentes à deriva metafórica e a necessidade vital de revelar a todos um sentido espiritual e redentor aprisionado no invólucro corporal da *littera*. Como acabarão também por moldar, de forma indelével e decisiva, os delicados limites nos quais se situa a ainda frágil identidade da literatura em língua romance. Fascinado pelas ideias gnósticas, Carl G. Jung considerava-as como a expressão do «outro lado do espírito»<sup>19</sup>, de um inconsciente – e de um imaginário arcaico – que teima em resistir às pressões da visão ortodoxa do mundo e em colocar as questões sempre incômodas sobre a origem da humanidade, a existência do mal e do sofrimento, sobre a natureza do espírito e do corpo, o destino, a necessidade da morte, etc. Neste sentido, tal como

<sup>18</sup> «*Litera occidit, spiritus autem vivificat*. Cum enim figurate dictum sic accipitur, tanquam proprie dictum sit, carnaliter sapitur [...]. Ea demum est miserabilis animae servitus, signa pro rebus accipere; et supra creaturam corpoream, oculum mentis ad hauriendum aeternum levare non posset», *De doctrina Christiana*, III, 5, 9.

<sup>19</sup> Apud PAGELS, E., *Les Évangiles secrets*, p. 39.



conservou, por detrás de uma estrutura narrativa renovada (e cristianizada) retalhos de mitologias vindas de outros horizontes temporais e culturais, a literatura medieval foi sem dúvida um território propício para acolher igualmente uma concepção heterodoxa do homem e do conhecimento. Mas essa não é a questão mais premente e inquietante. Enraizada numa linguística da impropriedade que multiplica os processos miméticos, os simulacros e as metamorfoses, que se desdobra em contrafações da criação (a *platica dei* de Tertuliano), que seduz constantemente o leitor através do brilho luciferino da cosmética ficcional, que dessacraliza o signo ao mesmo tempo que metaforiza o pensamento e o mundo, como pode a representação literária conjugar-se com o paradigma antropológico e linguístico da Incarnação? Como pode não veicular, desde o início e nas suas mais variadas manifestações, o espectro da heresia e da gnose<sup>20</sup>?

É neste conjuntura que assistimos ao encontro entre Tertuliano e Merlim, figura mítica directamente oriundo do mundo celta, mas cuja refiguração por Robert de Boron num romance em prosa composto no início do século XIII volta a colocar a questão da Incarnação (ou da sua negação) no centro na representação ficcional e poética. Importa aqui sublinhar o impacto narrativo e simbólico da invenção de Robert de Boron. Com efeito, não é tanto a natureza, características, poderes e atributos de Merlim (o filho de um incubo redimido por Deus, dotado, pelo diabo, da capacidade de conhecer o passado, de decifrar a verdade dissimulada por detrás das aparências do corpo e da linguagem, de engendrar simulacros que se manifestam exemplarmente na metamorfose, e contemplado, por deus, com o dom da profecia antecedida por um inconfundível riso sardónico) que permitem relacionar o mago ao serviço da dinastia arturiana com a gnose. Estes aspectos da lenda (ou do mito)<sup>21</sup> poderiam, quanto muito, relacionar esta figura com um imaginário considerado heterodoxo na medida em que vai beber a fontes que escapam a uma visão estritamente cristocêntrica do mundo e que propõe modelos alternativos de acesso ao conhecimento que colidem inevitavelmente com a ideologia dominante<sup>22</sup>. É, por conseguinte, o próprio enquadramento textual que permite reconduzir/inflectir, através de um processo semelhante ao da homonimização operada por Tertuliano, o significado da história de Merlim. Com efeito, ao recorrer a um texto apócrifo – o *Evangelho de Nicodemos* – que relata, na sua estrutura dual (as *Acta Pilati* e o *Descendus Christi ad Infernos*), a morte e paixão de Cristo seguida da sua estada no reino infernal donde liberta/rouba as almas dos justos, Robert de Boron erige o seu romance na fronteira entre a

<sup>20</sup> É justamente o que procura demonstrar A. Leupin ao longo da sua obra com o eloquente título de *Fiction et Incarnation*.

<sup>21</sup> Que começam a esboçar-se em meados do século VI com o *De excidio Britanniae et conquestu* de Gildas e prolongam-se, ampliando-se cada vez mais ao atrair outros elementos literários e culturais, na *Historia Brittonum* atribuída a Nenius (*circa* 830), nas *Profecias de Merlim* (1135), na *Historia regum Britanniae* (1136) e na *Vita Merlini* (1148-1150), todas de Geoffrey de Monmouth, no *Roman de Brut* (1155) de Wace, em *Érec et Énide* (1165) de Chrétien de Troyes, na *Segunda Continuação do Conto do Graal*, bem como na maior parte das obras que constituem o vasto ciclo do Graal no século XIII, ou no *Roman de Silence* de Heldris da Cornualha (segunda metade do século XIII). Sobre a tradição manuscrita em torno da figura de Merlim, veja-se a excelente síntese de BAUMGARTNER, E. e ANDRIEUX-REIX, N. - *le «Merlin» en prose. Fondations du récit arthurien*. Paris: PUF, 2001, p. 7-28.

<sup>22</sup> Sobre as origens e o significado de Merlim no âmbito do imaginário e da mitologia célticos, veja-se o interessante estudo de WALTER, Ph., «Sous le masque du sauvage». In WALTER, Ph. (dir.) - *Le devin maudit: Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et études*. Grenoble: ELLUG, 1999, p. 5-48.



auctoritas canónica e o desvio à tradição<sup>23</sup> e, rescrevendo o conselho dos demónios aquando da chegada de Cristo, imagina uma continuação narrativa para este texto que consiste no projecto infernal de engendrar um Anticristo – Merlim – para recuperar a humanidade resgatada por Cristo. Assim, a subversão inerente a este romance não advém tanto do facto de pôr em cena esta personagem químérica, mas sim de apostar num subtil e controlado apagamento dos limites, estabelecendo um frágil e instável equilíbrio (sabiamente alimentado por uma retórica sacra que impregna, com a sua linguagem e motivos, a narrativa acabando por legitimar os mais suspeitos desvios) entre ortodoxia e heterodoxia, a começar pela inserção inaugural de uma fonte (o *Evangelho de Nicodemos*) com um estatuto problemático e ambíguo que oscila entre o sagrado e o profano, o litúrgico e o romanesco, a *mimesis* das Escrituras e a sua constante subversão/manipulação. Depois, claro está, deparamo-nos com a espinhosa e fulcral questão da Incarnação. Será, como por vezes se afirmou com alguma razão, que Merlim, esse duplo negativo de Cristo (um Anticristo), representa uma paródia (ou um distanciamento irónico) da Incarnação que, apesar de não visar uma dessacralização transgressora do dogma, se inscreve num movimento ininterrupto de livre reflexão suscitado pelo próprio imaginário bíblico e as suas lacunas, silêncios e contradições? Mas se assim for, tratar-se-á de uma re-presentação do Cristo ortodoxo ou do Cristo desencarnado da gnose que os teólogos medievais assimilam ao diabo? As fronteiras voltam a diluir-se neste estranho jogo de espelho onde o Outro não passa de um reflexo do Mesmo, a ficção descrevendo-se aporisticamente nesta tensão entre imaginários e sistemas diferentes ou antitéticos. As semelhanças entre Merlim e a gnose são, no entanto, demasiado vincadas para serem fortuitas. Vejamos apenas alguns exemplos que poderão sustentar esta hipótese.

<sup>23</sup> Este evangelho foi indubitavelmente uma das obras que mais influenciou o paleocristianismo e o Ocidente medieval, colmatando a lacuna, o silêncio, das Escrituras sobre o tempo (três dias) que medeia a morte de Cristo da sua resurreição. A versão primitiva (constituída por dois textos distintos reunidos posteriormente) datará provavelmente dos primórdios do Cristianismo, uma vez que já Ireneu de Lyon, Tertuliano, Clemente da Alexandria e Orígenes debatem fervorosamente da realidade histórica ou mítica da descida de Cristo aos Infernos. Epifânio de Salamina (séc. IV) apenas o exclui dos textos canónicos por se tratar, segundo ele, de um texto tardio, não constando tão pouco da extensa lista de livros proscritos pelo Decreto de Gelásio no início do século VI (documento disponível em [http://www.tertullian.org/decretum\\_fr.htm](http://www.tertullian.org/decretum_fr.htm) [consult. a 4 de Janeiro de 2011]). Alberto Magno e Tomás de Cobham baseiam-se, de resto, na segunda parte desta narrativa, o *Descensus Christi ad Infernos* para confirmarem que a morte de Cristo deu lugar à ressurreição dos corpos como o afirmara São Mateus. Em alguns manuscritos, o *Evangelho de Nicodemos* está inserido no meio dos textos canónicos, sendo apenas colocado no índice na altura da Reforma católica no século XVI. Entre o século XII e XIII são conhecidas, pelos menos, três versões em francês antigo, sendo que uma delas, da autoria de André de Coutances, é praticamente contemporânea do Merlim de Robert de Boron podendo inclusive ter influenciado, como procurarei demonstrá-lo a seguir, a composição desta obra (ver: PARIS, G. e BOS, A. - *Trois versions rimées de l'Évangile de Nocodème par Chrétien, André de Coutances et un anonyme*. Paris: Librairie Firmin Didot et C<sup>e</sup>, 1885). A Descida aos Infernos torna-se igualmente um tema recorrente no teatro medieval dos séculos XIV-XV (pensemos num texto como *Le Mystère de la Passion Notre Seigneur*, por exemplo). Sobre o papel estrutural e estruturante deste apócrifo em Robert de Boron (nomeadamente na primeira obra da trilogia do Graal, o romance de *Joseph d'Arimatie*), ver o estudo de ZINK, M. («Littératures de la France médiévale». In *Poésie et conversion*. Paris: PUF, 2003, p. 822-840), bem como as reflexões de BAUMGARTNER, E. («L'Évangile de Nicodème et l'invention du Graal». In HUE, D. e FERLAMPIN-ARCHER, C. [textos reunidos por] - *Actes du II<sup>e</sup> Colloque International de Rennes - «Enfances arthuriennes»*. Orléans: Paradigme, 2006) que estuda as implicações da escolha deste texto (nas versões em francês) sobre os romances que se articulam, a partir do século XIII, à volta do Graal e do seu percurso pelo mundo arturiano.



À imagem da maior parte dos heróis predestinados oriundos do panteão indo-europeu, Merlim surge como paradigma do filho sem pai. No entanto, sendo concebido sem qualquer assentimento humano (sem a vontade da sua progenitora), é igualmente um filho sem mãe, o que reforça a falha ou vazio fundadores a nível das origens e consolida a rede de analogias entre a concepção do herói e a de Cristo em torno da *coincidentia opositorum* entre a carne e a virgindade materna<sup>24</sup>. Os papéis sofrem, no entanto, uma estranha inversão, uma vez que, com Robert de Boron, a semente divina, espiritual e redentora, está do lado materno e humano (o texto insiste sobre a inocência da mãe e sobre o facto de ser a sua ascese e renúncia a qualquer pecado da carne a causa da intervenção divina), enquanto que a semente maléfica pertence ao pai que se assemelha assim ao demiurgo corruptor de alguns sistemas gnósticos, aspecto reforçado pelo facto de a concepção de Merlim ser fruto de uma vingança dessa divindade nefasta que assume assim os contornos do deus ciumento (*deus in aemulationem*) que Tertuliano denunciava nos Marcionitas (*De carne Christi*, IV, 7). No entanto, Robert de Boron evita cuidadosamente a heresia declarada: em perfeita consonância com uma visão ortodoxa da criação, os diabos confessam não terem qualquer poder «de concevoir de ne faire semence en feme» (1, 79-80), a criação da matéria sendo um atributo exclusivo de Deus. Resta então o recurso ao simulacro (a *semblanc d'ome*: 1, 83-84). Mas esta é também uma propriedade dos anjos, únicas criaturas que, segundo Tertuliano, podem revestir-se de um corpo humano sem recorrerem à matéria (*De carne Christi*, V, 9). Na dúvida, Merlim será concebido pelo lendário incubo da tradição medieval, criatura aérea («et sont et repaire en l'air», *Merlin*, 15, 20) e demoníaca. Mas não poderá este demónio remeter igualmente para a tradição filosófica grega (a do *Banquete* de Platão [202e-203a], por exemplo) do *daimôn* enquanto manifestação espiritual e criadora do divino, tradição que alguns evangelhos gnósticos recuperam claramente<sup>25</sup>? Como o referimos anteriormente, na óptica ortodoxa, paira sobre tudo que diz respeito à transformação da matéria e, a *forteriori*, à remodelação da figura humana, arquétipo da *plástica Dei* concebida à imagem do Criador, o perfume sulfuroso do diabo, mestre na arte dos simulacros, ou seja, da representação ficcional do mundo e do saber. Ora, Merlim é, como sabemos, o emblema por exceléncia da metamorfose do corpo, da transformação da figura humana, acto demiúrgico que está, de resto, na origem ambígua do universo arturiano através da própria concepção de Artur no qual se espelham e reabrem as falhas e tensões primordiais que geraram o mundo e a obra romanesca com o advento de Merlim. Contudo, não permitirá o contexto apócrifo no qual se inscreve esta versão de Robert de Boron, ver igualmente em Merlim uma imagem do Cristo multiforme do docetismo gnóstico? Assumindo, sucessiva ou simultaneamente<sup>26</sup>, os traços do *puer senex*, de um velho ou de um paralítico (*Merlin*, 61-62), os textos franceses – exímios na arte, embora tópica, da descrição – nada nos dizem sobre o corpo de Merlim (a não ser o ameaçador aspecto

<sup>24</sup> No *De carne Christi*, Tertuliano apresenta efectivamente Jesus como encarnação do paradoxo: «De même que n'étant point encore né de la Vierge il a pu avoir Dieu pour père, sans mère de condition humaine, de même, quand il naissait d'une Vierge, il a pu avoir une mère de condition humaine sans avoir un homme pour père. En un mot, l'homme est avec le Dieu par le mélange de la chair de l'homme avec l'Esprit de Dieu. Chair sans semence, voilà ce qu'il doit à l'homme; esprit avec semence, voilà ce qui vient de Dieu» (XVIII, 2-3).

<sup>25</sup> No *Evangelho de Judas*, Jesus dirige-se ao seu discípulo que acabara de receber a visão como o «décimo terceiro espírito», i.e., o «décimo terceiro demónio» (do grecóptico *daimôn*).

<sup>26</sup> Aquando do seu nascimento, Merlim é descrito como um autêntico oximoro, uma quimera na qual se fundem os contrários, a sua pilosidade transformando-o numa criança «qui sembloit estre vielz et encor n'avoit que .IX. mois» (10, 60-61).



animalesco e selvagem de que se reveste quando nasce: *Merlin*, 10-11) como se de uma pura emanação espiritual ou fantasmagórica se tratasse. Não estando sujeito às limitações da matéria, torna-se corpo total e totalizador, cuja plasticidade – análoga ao do Cristo mágico e *artifex* da gnose – impede o re-conhecimento, constituindo assim um constante desafio à hermenêutica dos signos. Neste sentido, a metamorfose é apenas a fase visível do véu retórico e ficcional que impede e permite o acesso à verdade, desdobrando-se, no plano linguístico, no discurso cifrado, obscuro e ilegível<sup>27</sup>, antecedido por um enigmático e inconfundível riso que veicula um excesso semântico em clara ruptura com o *logos* humano, um excesso que a linguagem profética liberta sem, no entanto, esvaziar o segredo que o habita:

L'enfant la resguarda et riste et dist: «Bele mere, n'aiez pas paor, que vos ne morroiz por pechié qui de moi vos soi avenuz.» (*Merlin*, 21-23)<sup>28</sup>

«Je ne souris pas de vous, mais de l'égarement des étoiles, car six étoiles errent avec cinq cent combattants, et tous seront détruits avec leurs créatures.» (*Évangile de Judas*, p. 48)<sup>29</sup>

Existem, no entanto, outras correspondências formais e simbólicas mais interessantes ainda na medida em que ligam directamente esta problemática da (des)incarnação ao estatuto da criação poética na Idade Média. Referimo-nos, por exemplo, ao episódio do julgamento da mãe prestes a ser queimada viva por ter dado à luz um filho bastardo, fruto da luxúria. Ainda criança, Merlim terá aí uma intervenção surpreendente: perante a impossibilidade de a sua progenitora nomear o pai e aceder assim plenamente à palavra, cabe a Merlim dizer o Nome do Pai (*Merlin*, 15, 16-29), colmatar as lacunas temporais e narrativas, restabelecer a *proprietas* dos signos através das reconstrução dos laços que ligam genealogia e linguagem, restaurar, em suma, a dimensão fracturada do universo simbólico (numa perspectiva lacaniana) através de uma reconstrução narrativa do tempo e do real. Contudo, ao recriar o seu passado, Merlim engendra também a própria ficção das suas origens, duplicando a narrativa inicial de Robert de Boron com quem passa a repartir (enquanto duplo mítico), ou a quem usurpa, o estatuto de *auctor*. Por outras palavras, Merlim engendra-se a si mesmo ao engendar a ficção que lhe dá corpo, da mesma forma que o *Merlin* é todo ele um romance que narra a sua própria génesis e estrutura espelhada na composição do *Livre dou Graal* que o mago irá ditar a Blaise, o antigo confessor da mãe que acompanhou a sua concepção. Neste sentido, não será esta estranha personagem, o reflexo, distorcido e desfigurado como sempre (*desfigurer*: 62, 45-46), irónico talvez, dessa entidade superior auto-gerada do sistema sethiano<sup>30</sup>, Merlim gerando-se a si mesmo ao mesmo tempo que dá corpo a uma ficção ela própria androgina ou hermafrodita?

<sup>27</sup> Ver citação em epígrafe.

<sup>28</sup> Sobre o riso sardônico de Merlim, ver também 12, 5; 23, 64; 62, 23.

<sup>29</sup> KASSER, R., MEYER, M. e WURST, G. (ed.), Paris: Flammarion, 2006. Para outras ocorrências, ver também p. 27 e 35.

<sup>30</sup> Ver, por exemplo *Evangelho de Judas* (p. 39), *Livro secreto de João* (II, 7-9), *Livro sagrado do Grande Espírito Invisível* (III, 49; IV, 60), *Zostriano* (6, 7, 127). No sistema sethiano é Barbelo quem assume essa função de Mãe divina também apresentada como a Preciência (*pronoia*) do Pai, o Espírito Infinito. Sobre o deus androgino da gnose, remetemos para a excelente síntese de PAGELS, E., «Dieu le Père et Dieu la Mère». In *Les Évangiles secrets*, p. 91-115. O facto de Merlim, segundo uma tradição veiculada pelo *Roman de Silence* e o *Merlin-Huth*, apenas poder ser capturado por uma mulher poderá constituir um vestígio da natureza androgina do mago.



Por outro lado, seja ele espelho da Incarnação, espécie de contra-Incarnação<sup>31</sup>, ou Verbo desencarnado da gnose, Merlim surge como o arquétipo do artista demiurgo que recria e transforma a matéria. Embora Robert de Boron comece por dizer que, graças à virtude da mãe, apenas o corpo de Merlim conserva ainda os traços da sua origem diabólica (10, 33-36), o mago acabará por confessar a Blaise que herdou muito mais do que um simples invólucro: conservou «lour enging ne lor art» (16, 27) com os quais moldará os desígnios do reino arturiano e da própria narrativa medieval através da associação inédita (e, também ela, suspeita) entre o seu percurso e as trajectórias paralelas descritas pelo Graal, o Livro do Graal e o pré-texto fundador do *Evangelho de Nicodemos*. Uma vez mais, nada parece distinguir, neste contexto, o Cristo gnóstico do diabo ortodoxo como mestres na arte da ficção (a fábula) com a qual Robert de Boron, numa estratégia igualmente diabólica de contra-dicção, finge querer romper para melhor reivindicar a sua pseudo-autoridade:

«Ha!» dist Enfer, «mauvès deable,  
Pére de mençonge & de fable,  
Tu as ton dit & ton desdit»

André de Coutances, *L'Evangile de Nicodème*, 1297-99<sup>32</sup>.

### Merlim e o livro apócrifo do Graal

Ao rescrever o texto apócrifo, o romance de *Merlin* insinua-se como um apócrifo de um apócrifo. Mas as inflexões e desvios sofridos pela narrativa devidos às interferências desta fonte podem não se limitar aos temas e motivos textuais, mas condicionarem a estrutura do romance e o próprio imaginário da escrita no qual assenta. O *Evangelho de Nicodemos*<sup>33</sup> funcionaria assim como uma espécie de hipotexto que in-forma, em profundidade, o sentido e a *dispositio* da narrativa, a começar por uma questão central em ambos os textos e decisiva também no âmbito da polémica que divide gnósticos e ortodoxos: o estatuto da autoridade e da tradição no acesso à verdade e ao conhecimento. Com efeito, tal como as *Acta Pilati*<sup>34</sup> e o *Descendus Christi ad Infernos* (dominados pela problemática da credibilidade dos testemunhos contra e a favor dos actos supostamente ilícitos de Cristo e pelas dúvidas acerca da legitimidade do nascimento de Jesus, e mais tarde, no segundo relato, pela questão da validade dos testemunhos sobre a ressurreição de Jesus e dos dois filhos gémeos de Simeão), a tema da «créance» (2, 44; 3, 43; 5, 3) domina, de forma quase obsessiva, o início do *Merlin*: devido às tentações do diabo, e por acreditarem nas palavras sedutoras dos seus enviados, toda a família da mãe de Merlim perdera a fé e a vida; Blaise tem dificuldade em acreditar na inocência da mãe de Merlim, tal como terá dificuldade em confiar no mago sobre o qual plana a sombra do logro e do simulacro<sup>35</sup>; o julgamento da mãe (tal como o de

<sup>31</sup> BAUMGARTNER, E. e ANDRIEUX-REIX, N., *Le Merlin en prose*, p. 21.

<sup>32</sup> O texto de André de Coutances encontra-se entre as páginas 40 e 136 da edição de PARIS, G. e BOS, A. (ver nota 23).

<sup>33</sup> Utilizamos a edição de QUÉRÉ, France, - *Évangiles apocryphes*. Paris: Seuil, 1983, p. 124-159.

<sup>34</sup> Hipotexto do romance *Joseph d'Arimatie* que apenas transparece no *Merlin* (mais influenciado pelo relato da descida) através da referência ao amor que Cristo nutria por José de Arimateia (que o sepultou no seu próprio túmulo) a quem terá transmitido (segundo Robert de Boron) o Graal onde Nicodemos recolhera o seu sangue.

<sup>35</sup> «Pris je [suplica Blaise] que tu ne me puisses engingnier ne decevoir ne faire chose qui au plaisir Nostre Seigneur ne soit» (16, 51-54).



Cristo no relato apócrifo da paixão) e o inquérito judicial que o acompanha conduzem naturalmente a questionar a origem de uma prova física (Merlim) que nenhum discurso consegue explicar de forma racional e convincente. As interferências entre a credibilidade como modalidade da ficção narrativa e o seu equivalente no imaginário religioso (a fé), os mecanismos de manipulação da *créance* ao longo do romance, bem como a descrição de um universo dominado pela decepção e a falácia, engendram um défice generalizado de confiança que mina o pacto de leitura. Neste contexto, caberá à escrita a função de autorizar a palavra e a narrativa. Assim, à imagem desse pai biológico do juiz que não ousa desmentir as revelações de Merlim (sobre a bastardia do próprio magistrado) «car il savoit bien que cist estoit ses filz par son escrit» (15, 95-95), Merlim vai consignar por escrito a trajectória paralela do Graal e do reino arturiano através de um livro que dita a Blaise.

Deparamo-nos aqui com outra subtileza (ou engenho) de Robert de Boron: ao localizar o nascimento de Merlim num espaço oriental (e não no País de Gales de acordo com a tradição veiculada por Geoffrey de Monmouth e por Wace), o autor liga simbioticamente a origem e o percurso de Merlim ao do Graal<sup>36</sup>, unidos numa comum *translatio* redentora de Oriente para Ocidente. Simbiose é, aliás, o termo mais adequado neste contexto onde a ficção volta a convergir com os mistérios da Incarnação, ou não fosse a palavra usada por Merlim para designar o ventre materno onde fora gerado (*veissel*, 16, 30) exactamente a mesma que, logo a seguir, utiliza para designar «le *vaisseau* dou Graal» cujos primórdios relata a Blaise (16, 66). Com Robert de Boron, instaura-se, por conseguinte, uma relação de consubstancialidade entre Merlim, o sangue de Cristo e o Graal que o contém, relação que, por sua vez, se desdobra no isomorfismo entre este corpo-*veissel* e o Grande Livro do Graal destinado a albergar, no seu seio, a substância verbal (e ficcional) na qual se converterá esta relíquia sagrada. Tendo em conta a sua natureza, este conhecimento só poderia ser transmitido a Blaise de uma forma com claros contornos iniciáticos. Tal como o Cristo dos Evangelhos canónicos, Merlim nunca escreve; tal como o Cristo (ou o iniciado) da gnose, os seus ensinamentos não se baseiam em *auctoritates* textuais exteriores (que Robert de Boron se compraz em ocultar e confundir), mas sim na sua experiência ou no fruto das suas visões interiores que lhe revelam a verdade sobre o mundo e os homens escondida por detrás da superfície dos signos, e que lhe permitem antecipar-se sobre os acontecimentos futuros. Este livro assume assim os traços de um livro impossível e utópico<sup>37</sup> através do qual Merlim usurpa o lugar do Criador no seu papel de *auctor* demiúrgico que dita os seus conhecimentos e as suas revelações a Blaise, copista (ou escribe) de uma palavra anterior destinada a ser guardada/consagrada no espaço material e inviolável do Livro cuja autoridade e unidade (bem como os segredos que contém) serão selados («ainsis sera tes livres celez», *Merlin*, 16, 102-103) através da imposição de um Nome – o título («si avra non toz jorz mais [...] tes livres li Livres dou Graal», 23, 62-64) – que garante a paternidade da escrita (uma escrita recta que se situa assim nas antípodas da bastardia que caracteriza as origens obscuras de Merlin):

<sup>36</sup> Sobre esta problemática e a sua relação com o trabalho das fontes, vejam-se as observações de BAUMGARTNER, E. e ANDRIEUX-REIX, N., *Le Merlin en prose*, p. 48-52.

<sup>37</sup> Sobre esta questão, vejam-se as reflexões de E. Baumgartner e N. Andrieux-Reix (*Le Merlin en prose*, p. 19-28), PAIVA MORAIS, A. - «*Merlin*: topique du livre et modifications de l'écriture romanesque». *Ariane*. 11/12 (1993-94), p. 9-23 e CLAMOTE CARRETO, Carlos F. - «Topique et utopie du livre au Moyen Âge: le texte (im)possible». In MILON, Alain e PERELMAN, Marc (ed.) - *Le Livre et ses espaces*. Paris: Presses Universitaires de Paris 10, 2007, p. 35-61.



«(...) et je te dirai tel chose que nus hom, fors Dieu et moi, ne te porroit dire. Si en fai un livre [...]. Or quier encre et parchemin adés, car je te dirai maintes choses que tu ne cuideroies que nus hom poïst dire» (16, 37-39; 58-61).

148

«Lors si assembleras ton livre au lor [le Joseph], si sera bone chose provee de ma poine et de la toue [...]. Et quant li dui livre seront assemblé, s'en i avra .I. biau, et li dui seront une meïsme chose, fors tant que je ne puis pas dire ne retraire, ne droiz n'est, les privees paroles de Joseph et de Jhesu Crist.» Einsi dist mes sires Robertz de Boron qui cest conte retrait que il se *redouble*, et einsi le dita Mellins, que il ne po savoir le conte dou Graal (17, 108-116).

Esta foi, sem dúvida, uma das passagens mais glosadas do romance de Robert de Boron. Como não vislumbrar nestes dois livros que formam «une meïsme chose» uma nova variação poética sobre o dogma teológico da consubstancialidade entre o Pai e o Filho, os dois livros reflectindo, por outro lado, a diferença e complementariedade entre os dois livros bíblicos (o Antigo e o Novo Testamento, o primeiro sendo a prefiguração - a *praescriptio* - do segundo)? Contudo, vários aspectos vêm progressivamente questionar e destabilizar a imagem de autoridade e ortodoxia que Merlin e, no seu seguimento, Robert de Boron, pretendem incutir ao Livro, a começar, claro está, pelas condições da sua génesis que o colocam sob o duplo signo da ficção cristianizada (o Graal) e da tradição pagã (Artur e Merlim), tornando impossível a distinção entre a parte que cabe a Deus da que emerge como reflexo do docetismo gnóstico ou expressão do engenho diabólico, como temos vindo a sugerir. Na passagem acima citada, a dupla de formas verbais constituídas pelos termos *retraire* e *redoubler*, aplicados à obra de Robert de Boron, apontam, decerto, para a natureza mimética e especular deste projecto que duplica uma palavra anterior. Mas será Merlim quem anacronicamente duplica o primeiro livro de Robert de Boron – o *Joseph d'Arimatie* – ou Robert de Boron quem se insinua como um eleito que teve acesso ao livro secreto (apócrifo) do Graal ditado pelo mago? A iteração sinónima, tão característica da escrita medieval, reforça as ambiguidades inerentes a este processo: se *retraire* significa «duplicar» (repetir ou descrever, na primeira acepção da palavra), num movimento que conduz a retirar o conto do seu lugar primordial para o reproduzir/actualizar, implica também uma dinâmica de retracção, ou seja, de ocultação que resulta do apagamento (estética do palimpsesto), durante o acto de rescrita, do livro fundador tornado ilegível e inacessível (*il ne po savoir*).

Mas existe ainda uma outra hipótese. Com efeito, este imaginário de uma escrita dual mas convergente («Lors si assembleras ton livre au lor [...]. Et quant li dui livre seront assemblé, s'en i avra .I. biau, et li dui seront une meïsme chose») já estava inscrito no próprio *Evangelho de Nicodemos* numa passagem amplamente glosada na versão francesa de André de Coutances. Depois de terem sido iniciados aos mistérios da vida e da morte, ou seja, à gnose («Chier sire, tes segrez savons», v. 925), os dois gémeos ressuscitados (filhos de Simeão) fizeram votos de silêncio (que desempenha um papel fulcral e criador, como é sabido, em vários sistemas gnósticos). Contudo, perante a insistência de José de Arimateia, acedem a pôr, cada um por si e separados no espaço, a sua história por escrito, ou seja, a contar a descida de Cristo aos Infernos:

Quant il pallérent,  
Enques & parchemin demandérent.  
Assez fu qui lor en balla;  
Lores chescun s'aparella.  
Loing a loing a terre s'asistrent  
& en ceste maniére escristrent (v. 913-918).



À semelhança do Livro do Graal, também esta narrativa se estrutura (ou desestrutura), em torno de um segredo/conhecimento inefável que a linguagem humana não pode circunscrever/apreender na sua plenitude ou totalidade («Que n'est huens qui peust escrire/ Ne cuer penser ne langue dire...», v. 957-958). Também ela produz duas narrativas absolutamente convergentes (o que relembra a lenda dos Setenta que traduziram a Tora para grego sob Ptolomeu II), sendo impossível não observar a notável analogia simbólica que se estabelece entre a geminalidade biológica dos dois irmãos e geminalidade das narrativas por eles (re)produzidas:

Atant cessérent li dui frére  
Qui Symeon orent a pére.  
En lor escrit plus ne posérent  
& rien n'escristrent, qu'il osérent;  
Quer volentiers plus i posassent  
*Des segreiz Dieu* se il osassent.  
Ce que escrist Leotinus  
Ce meisme escrist carinus  
Tot mot a mot & letre a letre:  
Nus n'i pout difference metre  
Que lor escrit ne fust tot uns.  
Tant ert loing de l'autre chescuns,  
Que au lever n'a l'aseier  
Ne se porent entre voier.  
Merveille fu que ce pout estre  
Més Jhesu Crist qui ert lor mestre  
Lor deiz & lor pennes moveit  
& tot ditout & escrivoit (v. 1863-80)

Repare-se ainda na forma como o narrador exorciza o espectro da *mimesis* diabólica, a distância espacial sendo, como no *Merlin* de Robert de Boron, a garantia de uma integridade da palavra em plena consonância com a verdade transcendental (ideal de rectidão e de *proprietas*). Note-se finalmente que, se a narrativa em língua romance refere claramente quem recolhe cada um dos escritos (José o de Leotinus e Caifás o de Carinus), torna-se, em contrapartida, particularmente confusa no que respeita à identificação de quem terá compilado o texto definitivo (a fonte, a *auctoritas* textual, que funda a tradição): terá sido Pilatos a quem Nicodemos e José se apressam de contar o sucedido e que manda, de imediato, selar a história num livro estranhamente designado por André de Coutances como «livre anval» (v. 1916)<sup>38</sup>? Terá sido, de acordo com tradição, Nicodemos? E qual terá sido a fonte de André de Coutances cujo projecto – à imagem do de Robert de Boron – é compor uma obra exemplar e redentora (ver epílogo, v. 2029-40) susceptível, à semelhança do percurso de Cristo, de libertar os pecadores do Inferno, convertendo os homens, como ele próprio se converterá depois de uma vida dedicada ao prazer e à sedução da escrita ficcional (ver prólogo, v. 1-8). Existem, por conseguinte, argumentos bastante sólidos no sentido de se considerar que a obra *redobrada* ou duplicada por Robert de Boron e Merlim, a fonte estruturante mas secreta e voluntariamente ocultada da narrativa é, na verdade, o apócrifo de Nicodemos na sua versão vernácula. Percorrido por um

<sup>38</sup> «Por ce que en l'en i escrivoit/ Quanque dedenz l'an avenoit», explica tautologicamente o narrador (v. 1917-18). O problema é que o livro em questão (a epístola de Pilatos ao imperador Cláudio inserida no final do *Evangelho de Nicodemos*) não se refere à descida aos Infernos mas apenas ao relato do julgamento e da Paixão de Cristo que André de Coutances omite voluntariamente da sua versão.



notável e intrincado «travail de déplacement, de brouillage des sources»<sup>39</sup>, o *Merlin* enraíza-se assim claramente num modo tipicamente gnóstico de representar o acesso ao conhecimento e a transmissão do saber, sepultando, usurpando, subvertendo ou manipulando, hábil e sistematicamente, as *auctoritates* textuais canónicas sem as quais – numa perspectiva ortodoxa – nenhuma palavra pode pretender aceder à verdade e ao estatuto da escrita. Como sugerimos anteriormente, este saber veiculado por Merlim esconde, além do mais, várias falhas que minam a autoridade que o profeta arturiano (ou a retórica ficcional que o sustenta) finge incutir ao seu discurso.

Com efeito, Merlim não surge como testemunha directa de todos os factos que dita a Blaise: lembra-se (e essa memória é, como sabemos, dádiva do diabo), mas não viveu, o tempo da *invenção* do Graal (o *Joseph* que constitui o primeiro livro). Por outro lado, e segundo as afirmações do próprio mago, o livro é inteiramente percorrido pela dimensão do inefável (as palavras secretas – a gnose - trocadas por amor, segundo o *Joseph*, entre José de Arimateia e Jesus) que introduz forçosamente lacunas na narrativa sobre as quais nem Merlim, nem Blaise, nem Robert de Boron, nem o próprio leitor têm qualquer domínio ou poder. Quanto às profecias (o terceiro livro) - único dom divino - não são, por definição, passíveis de qualquer certificação, nem no presente da enunciação, nem no da escrita, tornando-se, também elas, ilegíveis enquanto emblemática manifestação da «oscure parole» (*Merlin*, 44, 21-28) que caracteriza Merlim ao longo da tradição romanesca. Resta, por conseguinte, a história do mundo arturiano. Contudo, esta é ditada a Blaise e não testemunhada pessoalmente pelo escriba. Ora, como o afirma o próprio Merlim, não existe autoridade sem testemunho directo, donde se conclui que este Livro Magno não pode, de forma alguma, reivindicar o estatuto de *auctoritas*:

«Mais il ne sera pas [ton livre] en auctorité, por ce que tu n'ies pas ne ne puez estre des apostoles, car li apostole ne mistrent riens en escrit de Nostre Seingnor qu'il n'eussent veü et oï et tu n'i mez rien que tu en aies veu ne oï, se ce non que je te retrai» (16, 96-101).

Para que este livro fosse o Livro, ou seja, o *Textum*, deveria, pelo menos, ter sido o próprio Merlim a redigi-lo. Ora, tal não aconteceu, a dimensão espacial desempenhando aqui novamente (à semelhança do que observámos no *Evangelho de Nicodemos*) uma função particularmente relevante. A composição (ou fabrico) do livro decorre, com efeito, no espaço enigmático, ameaçador e iniciático da floresta de Northumberland que não coincide com a geografia dos acontecimentos narrados e testemunhados. De acordo com as instruções que Merlim faculta a Blaise, o acto de escrita implica assim um duplo distanciamento ou deslocação – *translatio* – (a da mão que escreve e a da voz que dita), ou seja, uma radical descontextualização. Supõe e impõe, por conseguinte, uma experiência do descentramento, a passagem da realidade testemunhada para o livro sendo constantemente diferida:

«Et je ferai et dirai tant que je serai li plus creuz hom qui onques fust creuz en terre fors Dieu. Et tu i venras por accomplir ceste oeuvre que tu as encomenciee, mais tu ne venras pas avec moi, ainz iras par toi et demenderas une terre qui a non Norhombellande; et cele terre si est plene de molt granz forez et si est molt estrange a genz dou païs meïsmes, que il i a de tels parties ou nus n'a encor esté. Et la converseras et je irai a toi et te dirai les choses qui t'avront mestier au livre faire que tu faiz» (23, 11-21).

<sup>39</sup> BAUMGARTNER, E. e ANDRIEUX-REIX, N., *Le Merlin en prose*, p. 49.



Ora, o que designa esta distância fundadora senão o espaço da própria ficção que conduz ao estilhaçar da autoridade textual sobre a qual assenta? E que terra poderá ser essa que se afigura estranha aos próprios habitantes do país e que permanece amplamente inexplorada, a não ser, por um lado, a dimensão da gnose enquanto conhecimento secreto veiculado pela ficção e não susceptível de ser projectado/encontrado numa qualquer geografia exterior ao próprio homem e à sua interioridade, e, por outro lado, o desconcertante território do imaginário metaforizado por este Livro do Graal que desafia constantemente o *lugares-comuns* do re-conhecimento e da tradição?

Resta o enigma do verso face à sua *translatio* em prosa. Sabemos que o texto apócrifo, tal como os escritos gnósticos, visam essencialmente preencher as lacunas, os silêncios e os não-ditos ou inter-ditos que ajudaram a fundar o Cristianismo. Ora, não será esta também uma das ambições (mais ou menos secretas) da escrita em prosa que emerge e se desenvolve a partir do século XIII? O caso de *Merlin* é particularmente interessante e misterioso devido à existência de um fragmento de 504 versos e de uma translação em prosa pouco posterior da autoria (ou não) do mesmo Robert de Boron. Qual será então o estatuto deste fragmento que se interrompe precisamente antes do relato das aventuras que presidem à concepção de Merlim? Tratar-se-á de um texto amputado devido às contingências do tempo? Mas então por que motivo se conservou apenas num único manuscrito (o ms 20047 da Biblioteca Nacional de França) contra os quarenta e seis manuscritos completos (além de nove fragmentos) da versão em prosa? Terá o autor desta narrativa (ou o seu refundidor) entendido que o verso (no qual ainda ecoa inevitavelmente a presença de um corpo de dízimo ao conto) não era a dicção mais adequada para conter/contar as histórias de Merlim e do Graal nas quais, através do motivo (con)sagrado do Livro, se insinua claramente um isomorfismo (ou ligação orgânica) entre a figura do mago, a relíquia para a qual tudo converge e a retórica da prosa, todas elas portadoras de uma palavra totalizadora que colmata as lacunas e as falhas, que preenche os vazios da narrativa, transformando-a num *continuum* temporal, que denuncia os segredos e os não-ditos, que converte a elipse numa sintaxe explicativa, lógica, coerente, histórica e ideologicamente, orientada e próxima do ideal de rectidão<sup>40</sup> (e, assim sendo, a existir um *auctor* susceptível de escrever este livro ideal, utópico, pleno, esse autor só poderia efectivamente ser Merlim)? Ou terá o texto em verso sido, voluntária e estrategicamente, interrompido com o intuído de forjar uma fonte apócrifa que a escrita em prosa viria depois *retrairer* e *redoubler* numa espécie de glosa auto-reflexiva? O complexo e subtil jogo de espelhos textuais (e intertextuais) que percorrem o *Merlin* – enquanto ficção hermafrodita que se engendra a partir de si mesma – torna plausível esta astúcia na qual voltam a manifestar-se a arte e engenho diabólicos de Robert de Boron e de Merlim, figura emblemática da escrita medieval. Todavia, como sempre no universo da literatura, a certeza a este respeito é tão frágil e duvidosa quanto este (im)provável encontro entre gnose e ficção que acabámos perscrutar. Mas é justamente por essa razão que ambas as formas de representação foram consideradas dignas de fé aos longos dos tempos: *Certum est, quia impossibile...*

<sup>40</sup> Sobre a relação entre verso e escrita em prosa na Idade Média, veja-se a excelente síntese de GALDERISI, Cl. - «Vers et prose au Moyen Âge». In LESTRINGANT, F. e M. ZINK, M. (ed.) - *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances: Moyen Âge - XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris: PUF, p. 745-766.



## A GNOSE ALQUÍMICA

**Yvette K. Centeno**

Universidade Nova de Lisboa

152

Usarei o termo no seu sentido mais geral e abrangente de conhecimento revelado por meio de iniciação ou iluminação súbita como a descrevem místicos e gnósticos.

O termo, de origem grega, remete para os mistérios antigos, órficos, dionisíacos, surgindo ainda em outro tipo de textos que aludem a matrizes míticas anteriores, como as do culto da Grande-Mãe.

Um dos exemplos mais interessantes é o citado por Philippe Bourgeaud (1996). Trata-se de um hino pertencente ao culto de Attis entre os gnósticos: «Este hino dá-nos uma ideia do modo como a doutrina, enquanto tal, era formulada...»<sup>1</sup>:

«Noûs (Intelecto) primogénito foi o Nomos ( a Lei )  
Geradora de tudo,  
O Segundo a seguir ao primogénito foi o Caos transbordante,  
A Terceira a ser criada foi Psyche,  
Com a responsabilidade do Nomos,  
Revestindo para isso a forma de uma gazela na bruma  
Amada pela morte, foi vencida.  
Ora tendo na mão o ceptro vê a luz  
Ora fica a chorar, escondida na gruta.  
Ora se alegra, ora se lamenta,  
Ora julga, ora é julgada,  
Ora morre, ora nasce.  
A infeliz penetrou, errante,  
Num labirinto de males sem fim.  
Mas Jesus disse: Vê, Pai,  
Esta procura dos males da terra  
Que se desenvolveu a partir do teu Sopro;  
Ela tenta fugir do Caos amargo  
E não sabe por onde ir.  
Envia-me em missão, Pai.  
Descerei, com os selos,  
Atravessarei todos os Eons,  
Desvendarei todos os mistérios,  
Revelarei as formas dos deuses  
E chamarei Gnose aos segredos do Santo Caminho,  
farei a sua transmissão.»<sup>2</sup>

Observa Bourgeaud que esta doutrina é uma «promessa» das correntes de pensamento gnósticas (como as dos Naassenos), herméticas e neo-platónicas; a incarnação de Jesus, pedida ao Pai, indica a via ascensional de redenção que a alma deverá seguir para alcançar o Entendimento Superior<sup>3</sup>.

O conhecimento, como Via e como Revelação, terá o seu modelo desenvolvido como «matéria secreta», só para iniciados, nas doutrinas alquímicas, logo desde os primeiros textos, de que o autor mais interessante é talvez Zósimo.

<sup>1</sup> BORGEAUD, Ph., *La Mère des Dieux. De Cybèle à la Vierge Marie*, Paris, Seuil, 1996, p. 148.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 148-149.



Voltando ao hino, o autor a quem é atribuído (Hipólito) terá pertencido à seita dos Naassenos (adoradores da Serpente) e talvez com esta seita a imagem do Ouroboros alquímico tenha ganho a sua importância e significação posterior.

Estamos nos primórdios da era cristã e assistimos, nos sécs. II a IV, a uma confrontação de doutrinas e ideias, a uma releitura dos mitos pagãos, como os de Cybele, a Grande-Mãe, numa das suas variantes, a da relação sacrificial com o filho-amante que é Attis, seu alter-ego e sombra ou memória de um Andrógino primordial, um Adão divino a readquirir substância material que permita a redenção no fim dos tempos.

153  
Nesta releitura dos antigos mitos e ritos se vai dando, depois do confronto, uma sincrética fusão das doutrinas de pagãos e cristãos. De ambos os lados se sentia a necessidade de explicar e entender melhor a visão do mundo, do universo criado, e do lugar do homem nesse espaço. Abria-se à consciência religiosa, social, individual, um novo horizonte, em que o mistério revelado continuava a ter um papel imprescindível. Daí a Gnose, sua necessidade reafirmada, fosse cristã, gnóstica, neo-platônica, hermética ou alquímica, inicialmente ainda muito ligada aos grandes rituais dos cultos primitivos da Mãe-Natureza.

Deste primitivo imaginário, já a partir do séc. III imbuído de um cristianismo espiritualizante, farão parte os alquimistas, com as obras que conhecemos dos sécs. II-III da nossa era. Zósimo é um dos mais antigos alquimistas gregos cujos textos, datados do séc. III, chegaram até nós. Estudados e publicados por Marcelin Berthelot (1827-1907) iniciam um conjunto do que foi a obra maior deste erudito, cientista de formação, e que, ao lado da história da química, se interessou pela da alquimia. A sua *Collection des Alchimistes Grecs* foi publicada ao longo dos anos 1887-1888 e só em bibliotecas pode ser consultada. Mantém ainda hoje todo o interesse para alguém que se queira dedicar a estas matérias. É uma tradição constante afirmar que a arte dos alquimistas tem origem nos santuários egípcios. Um manuscrito encontrado em Leiden em 1830 por um erudito holandês (C.J.C. Reuvens, 1793-1835) veio confirmar esta tradição, tão grata aos adeptos: no museu de Antiguidades da Universidade de Leiden estava conservado um papiro com um tratado químico, greco-egípcio.

Hermann Kopp divulgou esta novidade na sua *História da Química*, mas foi sobretudo Berthelot quem fez jus ao mérito da descoberta. Zósimo relata uma série de visões em que supostamente lhe são reveladas as principais fases da Obra, tal como posteriormente viria a ser entendida. Descreve primeiro um altar em forma de taça a que se ascende por meio de uma escadaria. Em três momentos diferentes aparece-lhe um sacerdote que será sacrificado diante dos seus olhos. Cada um desses momentos representa a natureza interior do visionário, com os seus diferentes níveis, que terão de ser sublimados para que ele atinja o altar do Conhecimento (também auto-conhecimento).

Temos aqui um paralelo com o «caldeirão» da sabedoria dos celtas, ou com a «taça» do Graal, que também se conquistarão através de sucessivas «purificações» e sacrifícios impostos. Um sacerdote é cortado aos bocados e antes de ser consumido pelo fogo vomita-se a si próprio como homúnculo. Um homem de cobre é destruído e renasce como homúnculo vestido de vermelho. Surge um profeta idoso, embranquecido pela idade, que é atirado para dentro da taça, ou caldeirão. Finalmente o detentor do Meridiano do Sol é também desmembrado e o visionário pode contemplar o Mistério. Para alguns a visão é entendida como símbolo relacionado com o tempo, pela referência ao meridiano do sol. O adepto, com o passar do tempo (até à idade provecta), foi subindo os sete degraus da Sabedoria. Para um alquimista moderno toda a lição de Zósimo é poética e simbólica, e diz respeito aos segredos do mundo e da alma. Cresce-



se nascendo e morrendo várias vezes, sendo a imagem do homúnculo (pequeno homem, noutros tratados surgindo como criança, o *filius philosophorum*) – uma imagem paralela à do feto que se desenvolve no útero e depois de nascer passará por diversas fases de crescimento até uma idade madura ou uma velhice sublimadas.

154  
Nota-se no pensamento alquímico uma dimensão filosófica que provém desta ideia de um passado mais longínquo e misterioso conservado na memória pelo menos dos grandes sonhos arquetípicos. Mas se nos períodos antigos a Gnose dizia respeito aos segredos do Universo e de Deus, pouco a pouco a evolução que se verificou relacionou-se mais com os mistérios da alma do homem, sua energia, suas metamorfoses, até à obtenção de uma Sabedoria perene.

Na visão alquímica do Homem é-lhe atribuída uma natureza tripla: de matéria, espírito e alma. Corresponde, em parte, à visão dos Naassenos, para quem o homem primordial é constituído pelo Noûs (o Espírito), Caos (a Matéria indiferenciada), e Psyche (a Alma). Estes são os elementos que é preciso sublimar por intermédio de uma Psyche semi-divina, assemelhando-se, pela função que vimos no hino citado atrás, a uma Grande-Mãe da Natureza. Pois é ela quem ora segura o ceptro evê a luz, ora chora escondida na caverna (a treva). Jesus intervém como figura redentora, num momento histórico em que os cultos primitivos de matriz feminina estavam a dar lugar à intervenção estabelecida de uma divindade masculina, ela sim com capacidade de iniciar e redimir o Homem, perdido nos labirintos de um mundo natural não sublimado.

A Gnose é o conhecimento dos «segredos do Santo Caminho» e o que Jesus pede ao Pai é que o autorize a assumir a responsabilidade da transmissão iniciática. Também o alquimista assumirá um tal papel de guia e iniciador, para redenção de uma Natureza decaída que a Deusa-Mãe, ora vendo a luz ora chorando na escuridão da caverna, melhor do que tudo simboliza. Este conceito de Gnose, que se prolongará, contém uma utopia: a de um tempo e de um espaço perfeitos a que se adequará uma humanidade à sua altura. Os alquimistas distinguem a boa e a má (falsa) alquimia e chamam a atenção para os riscos que correm os adeptos que fizerem mau uso dos conhecimentos adquiridos, divulgando-os para benefício próprio. A transmissão dos conhecimentos é feita em círculo restrito de iniciados, em segredo, e em segredo deve permanecer.

A seguir às obras dos antigos alquimistas gregos, sobretudo a de Zósimo, o tratado do *Picatrix* foi a obra que, na Idade Média, mais se distinguiu. O seu autor é Muhammad Ibn Umail, de cuja vida se sabe muito pouco, mas cuja obra foi conhecida e apreciada a ponto de existirem dela muitas traduções. No *Corpus Alchemicum Arabicum* encontram-se as referências às traduções latinas assinadas com o pseudónimo de Senior Zadith, nome pelo qual se tornará conhecido e citado por muitos e variados autores em séculos e edições posteriores. São obras que deixam muita informação acerca das fontes dos alquimistas árabes, que parecem ter bebido nos círculos herméticos da Alexandria dos sécs. II e III da nossa era os seus conhecimentos filosóficos, além dos estritamente científicos e laboratoriais (eivados de magia, em muitos casos); assim se foi desenvolvendo a filosofia hermética que viemos a conhecer no Ocidente, ao longo da Idade Média. A alquimia grega, a que hoje podemos aceder pelas traduções de Festugière, surge em muitos dos dizeres dos árabes, que os atribuem a Hermes.

Do *Picatrix* existem manuscritos desde os séculos XV e XVI, na Europa, mas a obra datará dos sécs. X-XI, no original árabe. Das suas fontes constam, além do que se disse acima, Aristóteles, Pitágoras, bem como, sem os explicitar, sábios persas, hindus e outros árabes ilustres, como Jabir, o ilustre Geber, muito estudado como filósofo e médico. O propósito deste tratado é fazer, ao modo de uma encyclopédia, a sistematização dos saberes e doutrinas mais em voga numa tradição hermética que não



se queria deixar perder. O *Picatrix* será então um dos melhores elos de ligação entre doutrinas que seriam perseguidas, tanto no Oriente como no Ocidente, mas que passaram de um para outro ponto geográfico, chegando à divulgação que marcará o Humanismo e o Renascimento europeus. O tratado será referido por Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Cornelius Agrippa e outros, como Rabelais no *Pantagruel*, que o conheceram em primeira ou segunda mão. A Inquisição de Veneza, para justificar a prisão de Casanova, invocará o facto de ele ter na sua biblioteca a tradução latina do tratado. Assim se foi fazendo a história ora secreta ora pública de uma matéria hermética de sucesso, pelo fantástico imaginário que se constituiu à sua volta.

Finalmente temos nós agora, não sendo arabistas nem latinistas, a possibilidade de estudar o tratado numa versão inglesa que o amor à arte permitiu que se fizesse a partir do original árabe. Deve-se isto ao entusiasmo de Hashem Atallah, o tradutor, e do seu editor William Kiesel<sup>4</sup>.

### **Picatrix ou Ghayat al-Hakim**

O subtítulo do livro devia ser o *Livro dos Sábios*. O seu objectivo é explicar como se atinge a sabedoria universal, por força da alquimia prática, mágica, laboratorial, tanto quanto filosófica – através da manipulação dos elementos, minerais, vegetais, animais e humanos (sendo certamente por aqui que o livro se tornava chocante e era proibido como obra de magia negra). Tudo se realizava sob a égide de conjunções astrais determinadas, sendo preciso ser bom conhecedor de matemática e astronomia, para além da química da transformação dos elementos.

No capítulo VI do Livro I define-se melhor a Sabedoria, alvo e objectivo único do adepto. Assim poderá entender a sua própria essência, que é a de um microcosmos, inserido num universo superior:

«A verdade do seu ser é que ele é uma entidade completa, caracterizada por três elementos, a fala, os animais e as plantas. Distingue-se dos animais pela fala; consegue, pela reflexão, formar imagens do que não pode fisicamente ser visto.»<sup>5</sup>

Isto é, o homem, ser dotado de pensamento, tem a capacidade de «imaginar» e de «conceptualizar» - tem o conhecimento e a capacidade de o articular, pensando e falando, detendo assim um poder que os outros seres não possuem. O autor procede de seguida à descrição do corpo humano, órgão por órgão, em paralelo com as várias esferas planetárias. Começa pela cabeça, continua com os olhos, o nariz, as orelhas, a frente do corpo, as costas, um sendo o dia, o outro a noite, o ritmo do andar idêntico ao movimento ou à rotação dos astros, etc. É um capítulo muito interessante, até do ponto de vista da anatomia, mas principalmente pela forma «analógica» como se poderia vir a tratar um corpo doente através da contemplação do astro que lhe dizia respeito. Estamos, é claro, a lidar com um mundo pré-científico, mas o certo é que estas formas de «ver» chegaram a um Shakespeare, com as suas referências à grande «cadeia do ser» de que o homem é um dos elos, e foram satirizadas, ainda no séc. XVII por um Molière, prova de que fizeram carreira ao longo dos tempos.

Passo agora a uma das lendas que é contada no livro, atribuindo-a a um antigo sábio budista (algo que me pareceu muito duvidoso; as atribuições, para escapar a algum incômodo, eram frequentes, e a lenda tem algo de tenebroso). Aqui se faz a descrição de um processo que levaria em primeiro lugar à dissolução alquímico-mágica de um homem para, a seguir, separando-lhe a cabeça do corpo, obter através dela profecias e avisos que só os sacerdotes utilizariam. Por ser ímpia a seita que praticava tais artes, o

<sup>4</sup> *Picatrix: The Goal of the Wise*, s.l., Ouroboros Press, 2002.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 49.



templo em que residiam os seus adeptos foi queimado e destruído, segundo narra o autor.

O fantasiar macabro da dissolução do corpo, para preservar uma cabeça que veria os segredos do micro e do macrocosmos, perdurará nos desenhos com que nos códices medievais se ilustram os processos ou "fases" da Obra. Por um lado temos provetas e tubos de vidro em que as formas humanas surgem e são descritas ora como em dissolução, ora como em coagulação, ora muito explicitamente como em «conjunção». A ordem dada ao adepto é: *solve et coagula*. Será com Carl Gustav Jung, Marie-Louise von Franz e a restante escola Junguiana que veremos decifrar este e outros tratados, apresentando-os na sua dimensão psicológica mais profunda.

Imagens, aparentemente cruéis como as do *Picatrix*, são projecções de quem busca na matéria (mineral, vegetal, animal ou humana) o que pode ser o segredo ou o mistério do universo em que estamos integrados, e de cuja evolução ou destino dependemos. Numa fase mais antiga a interrogação é mais ingénua, e a resposta também. Malinowski em *Magic, Science and Religion* (1948), explica a diferença do imaginário animista, mágico e religioso, e a sua evolução para o conhecimento científico.

A alquimia, encarada como prática mágica, despertou sempre desconfiança e os seus tratadistas foram frequentemente perseguidos. Mas estudada como via mística, ou ainda como forma de filosofia panteísta deixou marcas profundas no imaginário ocidental. Os alquimistas apropriam-se de formas como a do andrógino, por exemplo, para meditar sobre uma primordial perfeição e completude perdidas. Transpõem para o reino mineral, a Pedra Filosofal, as imagens disfarçadas do corpo a que não podem aludir. Falam da Matéria espessa, negra, que é preciso «depurar» (isto no caso das vias místicas, que serão igualmente condenadas pela Igreja, como se vê na perseguição aos Cátaros). A redenção do corpo equivale, na alquimia, à redenção do universo, pois também ele, como matéria visível, criada por um Ente Superior, carece de redenção. Destes conceitos confusos resulta no entanto uma ideia, que é o fio condutor de todo e qualquer tratado: a esperança de se alcançar a visão do Uno e do Todo, concretizada numa forma, a que se dá o nome de Pedra Filosofal, ou de Matéria da Obra, ou de Elixir de Vida, ou de Vaso do Graal, ou de Androgino Hermético - tudo isto podendo ser, como em algumas descrições, pura e simplesmente a realização da vida humana na sua plenitude de corpo, espírito, e alma.

No seu estudo sobre a *Aurora Consurgens*, Marie-Louise von Franz faz referência a este tratado árabe e ao seu autor. Ibn Umail levou uma vida retirada, de asceta, modelo que recomenda aos seus leitores como o mais adequado a quem deseje aprofundar os segredos da psique e dos seus símbolos. A transformação da psique é o mais alto objectivo que se pode atingir, e nisso consiste o mistério e o segredo da alquimia. É uma prática mística, aquela que se verifica no acto de contemplação e/ou manipulação da chamada «matéria hermética». Por outras palavras estamos no domínio da aquisição e evolução da consciência de si, algo que de novo e sempre, ou cada vez mais ocupará o pensador moderno. Neste sábio árabe encontramos definições que se prendem com a dimensão simbólica da alquimia como arte de transformação da alma, e daí o interesse demonstrado por M.-L. von Franz.

O século X foi um momento de esplendor na civilização e cultura árabes. O pensamento ocidental tem aí muitas das suas raízes, e isso me levou, nestas páginas, a apresentar um pouco do tratado de Ibn Umail:

«[...] os sábios têm uma linguagem que adoptaram para falar, uma linguagem em símbolos. Fizeram isso porque dirigiam as palavras que escreviam nos seus livros somente àqueles que conhecem a sua linguagem, partilham os seus valores morais e são guiados pelas suas



palavras e actos, seguindo os seus conselhos espirituais...As contradições de que padecam em aparência não devem ser tomadas em consideração, pois em tudo concordam quanto ao significado secreto.»<sup>6</sup>

Logo de início se explica a ligação intrínseca entre a busca espiritual oculta e os valores morais a que tem de estar ligada. Segue depois o autor com a enumeração dos múltiplos nomes da «pedra dos sábios», a Pedra Filosofal, cuja matéria evolui do cobre até à prata e daqui, uma vez atingida a tintura «branca», seguindo com os nomes de «terra branca, sagrada terra sedenta, terra de pérolas, terra de prata, terra de ouro, terra estelar e terra de neve». Surge ainda o nome de "terra de sal", numa alusão ao sal da vida sendo este um dos três princípios, enxofre, mercúrio e sal. Mas o sal é o mediador de toda a operação transformadora. O autor encerra esta primeira explicação com as três fases da Obra: o negro, o branco, o vermelho. Pois, a seguir a esta primeira passagem ao branco da terra de sal, descrita acima, seguem-se o negro, o branco e o vermelho, como confirmação do caminho seguido.

Apontados os princípios, e as cores fundamentais do processo, as designações evoluem para um patamar mais profundo, introduzindo o termo «mãe»: mãe das cores, mãe das tinturas, mãe do ouro, mãe das naturezas, mãe dos deuses, e ainda o termo «origem» como seu equivalente simbólico: origem das tinturas, origem do mar dos dois vapores (os dois princípios, enxofre e mercúrio), e ainda: mar da sabedoria, mar dos sábios, pedra de mármore, pedra de alabastro, rochedo de sal, etc. Se o enxofre figura também o fogo, o mercúrio a agua, ou o mar, ficamos a saber que o excesso do primeiro leva à secura estéril da alma (quando não à morte do corpo) e a excessiva humidade do outro leva a uma dissolução não menos perigosa; a harmonia da sageza será mediada pela intervenção do sal, o sal da vida.

As descrições seguintes oferecem-nos um verdadeiro bestiário alquímico, que só em tratados posteriores, dos sécs. XVI e XVII, encontraremos com abundância: dragões devorando tudo, rãs saídas da água, caracóis do mar e das montanhas, camaleões (pela mutação das cores) ou ainda pavões. Para terminar, o autor deixa-nos com esta reflexão: os sábios chamaram à sua Pedra «tudo, porque ela contém tudo aquilo de quer necessitam para a sua arte; Tudo está nela e provém dela e por ela, pois de nada ela precisa que não contenha já»<sup>7</sup>.

Os utensílios requeridos para a Obra também são nomeados: «vaso, alambique, templo»<sup>8</sup> onde se reúnem todas as pessoas dedicadas a esta ciência., secreta e divina. Algumas referências evocam o célebre texto da *Tabula Smaragdina*: «a natureza compraz-se na natureza, a natureza une-se à natureza, e a natureza vence a natureza». Ou ainda: «o Ser compraz-se no ser, e o ser une-se ao ser»<sup>9</sup>. Significando, segundo o autor, a união da alma e do espírito, contidos no corpo, com a alma e o espírito emanados da água divina, oriunda do «primeiro corpo» (leia-se aqui o primeiro princípio criador).

Demonstrando o seu conhecimento da antiga tradição, que remonta aos sécs. II-III da nossa era, Ibn Umail cita Maria a Judia, também conhecida como Maria irmã de Moisés, e Maria a Profetiza, que descreve a utopia da cidade dos sábios (tal como em Platão, na *República*, tal cidade também é idealizada): «Nós, os sábios, somos os habitantes de uma cidade e cada um de nós reconhece a linguagem dos outros. Assim, quem não é da nossa cidade e não conhece a nossa língua, não deve entrar na nossa arte.»<sup>10</sup>

<sup>6</sup> *Idem*, p. 91 e segs.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 91 e segs.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 91 e segs.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 91 e segs.

<sup>10</sup> *Idem*, p.7 e segs.



Muito interessante nas páginas seguintes do tratado, será a explicação de mais um nome atribuído à Pedra da sabedoria: eles (os sábios) chamaram-lhe livro, e tudo o que dele surge, livros. E se ao mercúrio chamam «tudo» é porque ele é a origem de todas as coisas. Sendo o mercúrio o princípio feminino é a este arquétipo antigo, da civilização matriarcal, que se atribui o início (o desdobramento) de toda a criação.

158

Mas é importante a referência ao livro e aos livros. Noutros autores encontraremos a importância da leitura e do estudo, muita leitura e muito estudo para se chegar a bom termo do caminho. Podemos dizer que no fim do caminho o homem se encontra a si mesmo, ele é a matéria da Obra, ele é a Obra divina, a matéria de Deus, que nele reuniu o Sopro do espírito e o Corpo da alma.

Pierre Ponsoye, em *L'Islam et le Graal* (1976), e Paulette Duval, *La Pensée Alchimique et le Conte du Graal* (1979) chamam a atenção para a influência islâmica quer no *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes quer no *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. A estrutura simbólica e alquímica que referem num e outro caso, terá tido por suporte o esoterismo islâmico, tal como foi conhecido na Espanha moçárabe. Não são novidade as influências de origem judaica, árabe e cristã no imaginário medieval. O convívio das três correntes de pensamento destas religiões do Livro, como virão a ser tratadas por um Lessing no século XVIII (no seu drama *Nathan de Weise*) era explicável, não só pelas discussões em círculos eruditos de iniciação, como também pelo forçoso (e forçado) convívio que as Cruzadas e os Templários necessariamente desenvolveriam. Por trás da ideia da conquista do Templo e do seu Tesouro, na cidade santa de Jerusalém, cabia uma outra ideia, mais forte, da iniciação em mistérios ocultos que permitiriam alcançar a perfeição do Saber nesta vida e a Revelação de Deus abrindo as portas da outra.

Sem discutir os problemas que a vida de Chrétien de Troyes levanta, pouco se sabe deste autor, e sem inquirir das razões pelas quais o seu *Perceval* ficou incabido, interessa aqui sobretudo tentar entender o sentido da obra. Eschenbach, seu continuador e seu contemporâneo, refere uma outra fonte para o seu *Parzival*, que nos ajuda a situar melhor o tal sentido profundo. Não apenas cristão, mas esotérico, conservando na memória literária antigos mitos e ritos que filósofos e tratadistas árabes, como no exemplo do *Picatrix*, fizeram circular pela Península e pela Europa em geral. Eschenbach é o mais explícito quanto à origem da história de Parzival. Refere Kyot como Mestre conhecido que teria encontrado em Toledo, entre vários manuscritos abandonados, a matéria desta aventura escrita em árabe. (Eschenbach diz «em escrita pagã»). O pagão autor da obra era um sábio, de nome Flégétânis, descendente de Salomão. Pertencia a uma antiga família de Israel, do tempo em que o baptismo ainda não existia. O seu pai era árabe, adorava um vitelo que julgava ser deus. Flégétânis conhecia o movimento dos astros, que na sua opinião regulavam tudo o que se passava na terra. Descobriu, ao contemplar as constelações, mistérios profundos de que não gostava de falar. Havia um objecto, cujo nome ele vira inscrito nas estrelas, chamado Graal. Foi depositado na terra por Anjos que depois se retiraram por ser demasiado puros para ficar entre os homens. E desde aí, conta Kyot, eram os cristãos, purificados pelo baptismo, que se ocupavam do Graal. Kyot diz então que procurou em livros latinos que povo poderia, por amor à pureza e ao recolhimento que ela impõe, ter sido eleito para guardião do Graal. Leu as crónicas dos reinos da Bretanha, da França e da Irlanda e de muitos outros, até que no reino de Anjou encontrou o que queria. Ficou a saber como Titurel e seu filho Frimutel tinham deixado a Amfortas a herança do Graal; e como de sua irmã Herzeloide, nasceria Parzival, o herói da novela que vai ser contada.

Temos então que a existência do Graal (a sua origem divina e a sua presença na terra sob a guarda de cristãos puros como os Anjos que o tinham transportado) é revelada, segundo Eschenbach, por um sábio «pagão», leia-se muçulmano, pois era assim que os



muçulmanos eram designados naquele tempo; mas não esqueçamos que esse sábio era também de ascendência judaica, enraizando em Salomão: assim se confirmava uma linhagem esotérica, tão própria dos saberes que desde os primeiros anos da era cristã se tinham difundido a partir da Alexandria gnóstica e hermética e mais tarde com a Ordem do Templo, a partir da Jerusalém terreal ou celestial, nas profecias anunciadas. Os textos atribuídos ao Mago Merlin, de que entre nós também há exemplares na Biblioteca da Ajuda<sup>11</sup>, são todos eles de carácter profético, mais do que mágico, embora as profecias baseadas na astrologia pudessem enquadrar-se nos antigos conceitos de magia.

O *Baladro del Sabio Merlin con sus profecias* é um texto castelhano publicado em Burgos em 1498, havendo outro de Sevilha, de 1535 como parte de uma *Demanda del Sancto Grial*. O códice da Ajuda em que se encontram este e outros textos herméticos é dedicado a D. António, Príncipe, filho de D. Pedro II e da Rainha D. Maria. D. António nasceu em 1694 e morreu em 1757. Irmão predilecto de D. João V viveu muito retirado da Corte e tornou-se célebre pelo seu bando de homens armados e a protecção que deu ao chefe de uma quadrilha de Lisboa, livrando-o da forca. W. Entwistle, em *A Lenda Arturiana nas literaturas da Península Ibérica* (1942) refere como também em Portugal a profecia «foi sempre corrente e aplaudida». Jean Marx, no seu belíssimo estudo sobre a lenda arturiana e o Graal<sup>12</sup> dá conta da transmissão dos textos literários gauleses, franceses, ingleses, germânicos e da Europa do sul, sublinhando a permanência das crenças religiosas celtas, mágicas e proféticas, tal como as vemos transparecer nas aventuras dos cavaleiros, e acima de tudo na descrição do reino e dos ritos do Graal, seja taça (memória do caldeirão mágico dos celtas), seja pedra ou ainda travessa de abundância; o mesmo se aplica à lança sangrenta, que não se limita a ser a da ferida causada a Jesus pelo soldado Longinus; e à espada, que tem, também ela, conotações de um outro rito, mais antigo, pré-cristão.

Falta uma outra narrativa, a que desejo aludir, antes de estabelecer uma relação que me parece interessante, dos ritos do Graal com os do *Picatrix* (que certamente circulou e foi conhecido nos meios esotéricos de que nos ocupamos. Refiro-me ao *Perlesvaus*, na tradução de Nigel Bryant, *The High Book of The Grail* (1978): trata-se de um romance arturiano em prosa, escrito em francês por um anônimo, estando ainda aberta a discussão sobre o lugar que desempenha no conjunto das lendas conhecidas. Pode ter sido escrito entre 1203 e 1213<sup>13</sup>; mas outros autores situam-no em 1250, de preferência<sup>14</sup>; e ainda outro estudioso, Nitze<sup>15</sup>, sugere que a data provável se deve situar entre 1212 e 1222. O autor desta narrativa terá conhecido, tal como Eschenbach, a obra de Chrétien de Troyes, mas o que nela encontramos de mais pertinente é o que o afasta e não o que o aproxima dele. No cap. VI., Gawain continua a sua aventura em busca da Espada; atravessa a floresta, chega a uma terra de beleza nunca vista, onde no alto de um rochedo se erguia uma torre com uma garça que dava sinal de quem chegava, avisando o rei, senhor da terra, cujo nome era «Rei da Vigília».

O rei já sabia do destino de Gawain: procurar no reino de Gurguran a espada com que S. João tinha sido decapitado. Mas só o deixaria partir com uma condição: que ali ficasse com ele durante um ano ou se comprometesse a voltar ali depois de ganhar a espada. Gawain prometeu e seguiu caminho. Percorreu as mais assustadoras florestas, até que um certo dia, ao meio-dia, viu uma fonte de mármore rodeada de pilares dourados, cravejados de pedras preciosas, tendo no meio um vaso de ouro pendurado numa corrente de prata. No meio da fonte erguia-se uma estátua tão finamente

<sup>11</sup> Profecias de Merlin, Cod. 51-VI-1, ff. 307-314.

<sup>12</sup> MARX, Jean, *La Légende arthurienne et le Graal*, Paris, PUF, 1952, reed. 1981.

<sup>13</sup> LEVY, Raphael, *Chronologie Approximative de la Littérature Française du Moyen Âge*, 1957.

<sup>14</sup> FOULET, Lucien, *Romania*, LXXX (1959) p. 515 (citado por Nigel Bryant).

<sup>15</sup> NITZE (ed.), *Perlesvaus*, vol II, Chicago, University of Chicago Press, 1937, reed. 1972.



esculpida que parecia ter vida. Quando Gawain se aproximou dela a estátua mergulhou na água, desaparecendo. E quando pegava no vaso de ouro ouviu uma voz que lhe dizia: «não és o bom cavaleiro que este vaso serve e cura». Gawain recuou e viu um sacerdote de vestes brancas, segurando na mão um vaso de ouro quadrado. O sacerdote dirigiu-se à fonte, lavou o vaso que tinha na mão e mergulhou-o dentro do outro para o encher com o que lá estava dentro. Surgiram então três donzelas de beleza fabulosa, vestidas de branco, com a cabeça coberta de véus brancos: uma trazia pão numa vasilha de ouro, outra trazia vinho numa vasilha de marfim, e a terceira trazia carne numa vasilha de prata. Aproximaram-se do vaso de ouro pendurado na fonte e puseram lá dentro as suas oferendas. Ficaram um momento sentadas num dos pilares, e depois começaram a afastar-se: Gawain, nessa altura, julgou ver que já só ali estava uma delas, o que lhe pareceu grande milagre. Pergunta então ao sacerdote para quem era o vaso de ouro e tudo o que ele continha. Era para alimentar os eremitas que viviam na floresta, com o bom cavaleiro que estava doente em casa do seu tio, o Rei Eremita. Gawain chega ao castelo do rei e ouve a história do seu desgosto: o seu único filho fora levado por um gigante que causara naquela terra grande devastação. Gurguran prometera a quem salvasse o filho dar-lhe a mais bela espada do mundo, mas ninguém se oferecia para o fazer. Amaldiçoara a sua própria religião, mais até do que a cristã, e disse que se algum cavaleiro cristão entrasse nas suas terras o haveria de receber. Assim foi.

Gawain apresentou-se ao rei como cavaleiro do rei Artur, e Gurguran comentou, vindes da terra de bons cavaleiros. Mas junto de mim não encontro quem me ajude com os meus problemas. Um gigante levou o meu filho que eu muito amava, e se arriscardes a vossa vida para o salvar dar-vos-ei a mais bela espada jamais forjada, a espada com que S. João foi decapitado. Sangra todos os dias, ao meio-dia, porque foi a essa hora que lhe cortaram a cabeça. O rei mandou buscar a espada, cravejada de pedras preciosas. Ao retirá-la da bainha viu-se que estava a sangrar, pois era meio-dia. Ordenou que ficasse erguida diante de Gawain até que passasse a hora. A espada tornou-se tão brilhante e tão verde como uma esmeralda. Gawain contemplava-a maravilhado, desejando-a mais do que nunca. O cavaleiro pôs-se a caminho, para enfrentar o gigante e salvar o filho do rei. Segue-se a descrição da luta contra o gigante: este, ao sentir-se ferido, estrangula maldosamente o filho do rei, e embora Gawain saia vencedor, cortando-lhe a cabeça, é com grande desgosto que refaz o caminho para o castelo de Gurguran. Apresenta-se diante do rei com a cabeça do gigante e o corpo morto do seu filho. Começa então uma cerimónia bem diferente daquela iniciação do eremita junto da fonte e da adoração da espada que sangrava ao meio-dia: o rei e todos os homens do castelo choraram a morte do seu filho; fez-se uma grande fogueira no meio da cidade e o filho foi colocado num vaso de latão cheio de água para ser cozinhado e cozido sobre o fogo, enquanto a cabeça do gigante era pendurada no portão do castelo.

Depois de cozida a carne do seu filho, o rei mandou que se cortasse em muitos bocados, o mais pequenos possível, chamou todas as gentes do reino e deu a cada um bocado, até que a carne se acabou. Depois mandou que se trouxesse a espada para sir Gawain, o que este agradeceu muito. E o rei pediu então para ser baptizado, o que seria, no seu entender, uma prenda ainda maior do que a espada. Assim se fez e aquele reino se tornou cristão tendo o rei mudado o nome para o de Archier.

Ficaremos aqui neste resumo, chamando a atenção para este ritual de sacrifício: cozinhar o corpo (que é do filho do rei) em cerimónia pública, desmembramento e distribuição da carne por todos os que habitam o reino e se tornarão participantes activos de uma transformação sublimadora, culminando no baptismo do rei e do seu reino. Rei mouro, como se depreendeu - daí que seja interessante a memória-vestígio - das cerimónias purificadoras que encontrámos no *Picatrix* antigo. Nos estudiosos que se



ocuparam das marcas islâmicas nas lendas do Graal nenhum se refere ao *Picatrix*, o que talvez se deva ao facto de só muito recentemente este texto se ter tornado acessível.

A Gnose alquímica tem características especiais de que se vai dando conta ao longo dos tempos. Assim, é de relembrar a indicação do *Mutus Liber* (1677) na prancha XIV: *Ora Lege Lege Relege labora et Invenies* (Reza Lê Lê Relê trabalha e descobrirás). Meditar, na oração ou na contemplação - algo propiciado pelas ilustrações nos manuscritos antigos e pelas gravuras em obras posteriores - ler e reler, ou seja estudar repetidamente, trabalhar, no laboratório, que pode ser verdadeiro, como no caso de muitos autores conhecidos, de John Dee a Paracelso, ou ficcionado, sendo o espaço anímico em que o processo da Obra se desenrola - Jung defini-lo-á como Inconsciente - e finalmente descobrir o Segredo ambicionado, obter a Revelação tão desejada.

Neste processo morre-se para poder renascer.

José Jorge de Carvalho, no seu ensaio sobre o *Mutus Liber* recorda, a este propósito, uma citação de Plutarco: «A alma do homem no momento da sua morte experimenta a mesma paixão que aqueles que foram iniciados nos Grandes Mistérios»<sup>16</sup>. Para concluir: «A alquimia reclama a necessidade da morte. Só realiza a Obra quem experimenta a Morte. Eis por que os alquimistas chamavam a sua arte de Filosofia. Pois, como disse Cícero, *Tota philosophorum vita commentatio mortis est.*»<sup>17</sup>. E ainda, citando Eugène Canseliet (*Deux Logis Alchimiques*):

Qui Potentis  
Naturae  
Arcana Revelat  
Mortem Querit

ou seja: «Aquele que Desvela os Arcanos da Poderosa Natureza Procura a Morte»<sup>18</sup>.

Este Ensaio Introdutório com Comentários e Notas ao *Mutus liber* é extremamente interessante, pela abundância de informação que José Jorge de Carvalho nos traz sobre os principais conceitos alquímicos que no *Livro Mudo* se encerram. A transmissão de um Saber oculto por via de material iconográfico era frequente, na alquimia. Exemplos como os da obra de Lambsprinck ou de Michael Maier, que o cita, demonstram que esta era uma via complementar, mas não menos importante, de transmissão. Lambsprinck, de quem pouco se sabe a não ser que era um nobre alemão, poeta e alquimista, tendo talvez pertencido à Abadia beneditina de Lambspring, perto de Hildesheim, escreve um tratado *De Lapide* que é traduzido do alemão para latim em 1677, mas constava já da primeira edição do *Musaeum Hermeticum*, de 1625.

Mas na opinião de alguns estudiosos, como Albert Poisson, a sua obra seria muito anterior, datando do século XIV, tal como a de Nicolas Flamel. Pois no seu *Livre des Figures Hiéroglyphiques* surge citado o poeta alemão (logo na primeira edição impressa)<sup>19</sup>. Importante é a marca que deixou em Michael Maier que, na *Atalanta Fugiens* (1618) retoma e comenta algumas das gravuras do seu contemporâneo ou precursor, conforme se siga uma ou outra opinião.

<sup>16</sup> CARVALHO, José Jorge, *Mutus Liber, O Livro Mudo da Alquimia*, São Paulo, Attar, 1995, p. 143.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> FLAMEL, Nicolas, *Le Livre des Figures Hiéroglyphiques*, Paris. Reedição: Ed. Denoël, 1970, p. 79.



A Figura XIII do *De Lapide* apresenta-nos o interior de um castelo onde, sentado no seu trono, o Rei devora o seu filho. A legenda reza:

«Aqui o Pai devora o Filho.  
A alma e o espírito brotam do corpo.»<sup>20</sup>

162

E o poema que acompanha a gravura diz o seguinte

«O meu filho, sem ti estaria morto.  
A minha vida corria grande perigo.  
Estás presente: sinto-me reviver.  
O teu regresso devolveu-me a alegria.»<sup>21</sup>

Trata-se de um processo de iniciação, tal como no *Picatrix*, ou na lenda de Gawain que vai anunciando o futuro sucesso de Parzival. Na Figura XIV o Rei pede a Deus que lhe devolva o filho, que ele vomitará, e Deus acede ao pedido. Manda que se deite, que adormeça, e assim a Obra (sob a forma de chuva de prata que fertiliza a terra) se completará. A chuva de prata, a fertilização da terra: não estamos longe da Grande-Mãe, mais uma vez. Mas a alusão reporta-se ainda ao *solve et coagula*, o dissolve e fixa, lema de toda a Obra.

Finalmente, na Figura XV, a última do tratado, Pai e Filho surgem unidos, sentados no mesmo trono, com um Hermes alado sentado entre eles (é o deus mediador...). A legenda é simples: «Aqui o Pai e o Filho uniram-se / Para ficarem juntos para sempre»<sup>22</sup>. O poema é mais complexo, para não dizer confuso, mas a tônica da lição reside na ideia trinitária da Conjunção final:

«O pai adormecido  
é transformado em água límpida  
e pela virtude dessa água  
a cura dá-se por si só.  
O pai renasce, belo e forte,  
gera um filho novo.  
Este permanece no seu Pai  
como o Pai no Filho.  
E aos seus vários domínios  
levam inúmeros frutos  
que não apodrecem nunca  
e estão protegidos da morte.  
Pela graça de Deus permanecem para sempre  
  
e triunfam juntos no magnífico reino.  
O Pai e o Filho estão num único trono.  
E o rosto do velho mestre  
manifesta-se entre eles  
revestido de um manto sangrento.»<sup>23</sup>

<sup>20</sup> LAMSPRINCK, *De Lapide*, Frankfurt, Milão, Archè Milano, 1971, p. 31.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 34.



O poema contém a lição do sacrifício ritual, da vida, morte e renascimento, e contém ainda a memória da utopia do paraíso terreal, neste caso mediado por Hermes (*in medio appareat*) o velho mestre, figuração do Espírito Santo, na trindade a que também se alude. Quanto ao manto sangrento, reúnem-se nestas imagens duas ideias, a do sangue do sacrifício e a da *rubedo*, a púrpura alquímica, cor da última fase da obra (*nigredo*, *albedo*, *rubedo*): o negro, o branco, o vermelho. Não pode haver maior sincretismo, mas é sincrética a Gnose alquímica, desde o primeiro momento em que se manifesta.

Será interessante ver ainda um outro tratado, da *Aurora Consurgens*, estudado e traduzido por Marie-Louise von Franz, a pedido de Jung, completando os volumes do *Mysterium Coniunctionis* (1957). Estamos perante um pequeno tratado de tom simbólico e alquímico, inspirado no Cântico dos Cânticos, e atribuído a São Tomás de Aquino que o teria ditado, ou escrito, próximo do momento de morrer, o que lhe conferiria a importância de uma espécie de testamento espiritual, em pouca consonância com o rigor da sua doutrina. Pois pela *Aurora* passa o sopro de um verbo alucinante, que descompõe o espírito e a alma, deixando a nu a força da paixão incontrolada e sofrida, na entrega como no desencanto do abandono.

A amada do Cântico surge com a beleza da aurora nascente. Será ela a face oculta de Deus, a Shekina que tem assento a seu lado como entidade que participa do Belo na criação? Ocuparam-se deste tratado Marie-Louise von Franz, como já disse, e Bernard Gorceix, grande especialista de alquimia, a quem se devem muitos estudos nessa área. Ambos traduziram o tratado e salientaram nele a dimensão simbólica e alquímica.

Gorceix conclui, na sua análise, que estamos basicamente perante uma «colagem» de textos alquímicos provenientes, entre outros, de Ibn Umail, e dos textos bíblicos do Cântico dos Cânticos. De uns provém o tom misterioso e profético, anunciador de uma verdade suprema revelada, de outros o misticismo de uma paixão intensa entregue e dolorosa como a maior paixão humana que fosse possível conceber. Desta mistura confusa, para não dizer prolixa, nasce em parte a sedução que leva o leitor a tentar decifrar o que de mais profundo se possa esconder no texto.

No cap. XII, sétima parábola, diz a Amada:

«eu sou a mediadora dos elementos, eu reconcilio os contrários. Arrefeo o que é quente e vice-versa. Humedeço o que é seco e vice-versa. Amoleço o que é duro, e vice-versa. Eu sou o fim. O meu bem-amado é o princípio. Em mim se esconde a obra inteira [...] farei viver e farei morrer...eu e o meu bem-amado somos só um...»<sup>24</sup>

A Amada (ou a Pedra filosofal) medianeira dos elementos, da sua transformação. Dispensa a vida e o amor, num caso, dispensa a sabedoria, noutro. Na longa resposta do Amado encontramos o Cântico, mas também a reflexão de Calid, outro sábio alquimista, dos citados, além de Ibn Umail (Senior no seu nome latino):

«Desfrutemos da nossa cópula de amor e gritemos na alegria da nossa dança: eis como é agradável habitar dois em um! Ergamos três tendas para nosso uso, a primeira para ti, a segunda para mim, a terceira para o nosso filho! Uma corda tripla resiste melhor!»<sup>25</sup>

<sup>24</sup> *L'Aurore à son Lever*, trad. e prefácio de Bernard Gorceix, Arma Artis, 1982, p. 82.

<sup>25</sup> *Idem*, p.75 segs.



Estamos de novo perante o mistério de Maria Profetiza: do um nasce o dois e deste o três como quarto. Daí a sua força. O par divino e humano, andrógino, os três princípios e a «corda», mais um nome da Pedra, resistente à fragilidade humana<sup>26</sup>. «Todos os místicos falam a mesma língua, pois vêm do mesmo país», escreve Evelyn Underhill<sup>27</sup>. A língua dos alquimistas, o imaginário do país que habitam é este mesmo, dos místicos. E, a meu ver, a definição mais adequada de alquimia é a que se identifica com a definição geral de misticismo secular, enquanto forma laica, marginal, da vivência mística da iluminação.

O objectivo da alquimia era a descoberta, ou produção, da Pedra Filosofal, de Elixir de Vida, ou de alguma outra variante espiritualizada da saúde e abundância, como a Taça do Graal (sublimação do velho caldeirão dos celtas). A procura da Pedra equivale, no entanto, à procura do Conhecimento revelado, à Gnose dos antigos, no esforço de atingir a identificação com um absoluto imanente, no aqui e agora da vida, se possível.

Muitos são os relatos da impossibilidade de tal sonho, e da imensa frustração que daí resulta. Alguns alquimistas, protegidos por soberanos curiosos como Isabel I, Filipe II (no seu palácio do Escorial, onde a biblioteca hermética é imensa, mesmo para os nossos dias) Rudolfo II (no seu castelo de Praga) correram o risco de perder a vida caso as promessas feitas viessem a falhar. Prometer ouro era a promessa mais desejada e a mais arriscada, algo que os «verdadeiros» alquimistas não faziam.

Evelyn Underhill observa que místicos e alquimistas se aproximam, no caso daqueles «que têm consciência do divino como Vida Transcendente Imanente no mundo e no eu, e de uma estranha semente espiritual dentro de si, através de cujo desenvolvimento o homem, elevando-se a níveis superiores de carácter e consciência atinge o seu objectivo...»<sup>28</sup>.

Arthur Edward Waite, autor de várias obras de filosofia hermética (alquimia, rosicrucismo, maçonaria), com especial interesse para nós pois foi estudado por Fernando Pessoa, inclui na Real *History of the Rosicrucians* (1887) uma Alegoria Rosicruciana. Depois de desfazer muitos dos equívocos habituais sobre a origem e desenvolvimento na Europa das doutrinas Rosa-Cruz, deixando bem claro que ela se situa no século XVII e não antes, passa de seguida à influencia que o pensamento reformista de Johann Valentin Andreeae (1586-1654) teve, sobretudo em Michael Maier, um dos mais conhecidos na Alemanha, e Robert Fludd, no que ele definiu como a sua filosofia cósmica, em Inglaterra. Aliás aqui encontraremos um pensador como Thomas Vaughan, irmão do célebre «platonista de Cambridge» Henry Vaughan, fazendo a apologia do movimento Rosa-Cruz e traduzindo para inglês a *Fama Fraternitatis* e a *Confessio* (1614-1616). Vaughan escrevia sob o pseudónimo de Eugenius Philalethes, sendo autor de vários tratados muito celebrados na época. Acreditava que todo o universo seria, como anunciara antes Paracelso, numa profecia, «transmutado e

<sup>26</sup> *Idem*, p. 75 segs.

<sup>27</sup> UNDERHILL, Evelyn, *Mysticism*, Londres, Methuen and Company, 1911, p. 82.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 82.



transfigurado pela ciência do artista Elias»<sup>29</sup> fazendo surgir a CIDADE ESPIRITUAL de Deus, em puro e místico ouro.

A anunciada NOVA JERUSALÉM permitiria viver sem a prisão da «moeda» e a temível ambição que despertava no comum dos mortais, sendo causa de muitos erros e sofrimentos nas nações. No centro desta Cidade cresceria, eterna, a Árvore da Vida, dispensando saúde a toda a humanidade. Esta é, em resumo, a utopia de Vaughan.

165  
Nascido em 1612, viajou por muitos países e escreveu sob inúmeros pseudónimos, o que alimenta o mistério existente à sua volta: no dicionário de Lenglet du Fresnoy encontramos Thomas Vagan, por erro do francês, como diz com sarcasmo Waite. Mas o seu *Nom de plume* era de facto Eugenius, e não Ireneus Philalethes, como outro francês, corrige ainda Waite, supõe (refere-se aqui a Louis Figuier, ilustre estudioso de alquimia). Quanto à Alegoria<sup>30</sup>, descreve um caminhar até ao CENTRO DO MUNDO, onde se encontra uma Montanha que é simultaneamente pequena e grande, macia e dura, longínqua e próxima, escondendo nela todos os tesouros do mundo.

Se estivéssemos a ler um tratado de alquimia este seria um caminho para a descoberta da Pedra filosofal, imagem de união de contrários, definida por muitos nomes, como aqui. A inspiração dos textos Rosa-Cruz, como também Waite observou, é puramente de raiz alquímica. Não é acaso citarem, quando vem a propósito, o sábio Paracelso.

Continuando, com a Alegoria: A montanha está guardada por muitos animais ferozes e aves de rapina, de modo a desencorajar quem a procure. O herói corajoso deve preparar-se pela ORAÇÃO, e não perguntar a ninguém qual o caminho. O guia surgirá por si próprio, no momento certo. Repare-se que o interdito da PERGUNTA é o próprio da iniciação; recordo o jovem Parzival, mas muitos contos populares vivem de tal interdição. O GUIA levará o adepto, em sendo MEIA-NOITE, quando tudo for escuro e silencioso até à montanha. A única coisa que este deve fazer é rezar a Deus, buscando-o com sinceridade. Já na montanha assistirá aos seguintes fenómenos naturais, que não o devem assustar:

1.um vento muito forte; animais selvagens como leões, dragões e outros tão terríveis como esses.

2.um tremor de terra que arrasará o que o vento tiver deixado em pé.

3.um incêndio (fogo) que consumirá todo o lixo restante, pondo a descoberto o tesouro, por enquanto invisível.

Passadas todas estas coisas, ao nascer do dia, virá uma grande CALMA, e poder-se-á ver a ESTRELA DA MANHÃ, dissipando toda a escuridão. «Então CONCEBERÁS um grande tesouro», diz o narrador. Trata-se de uma «Tintura» com a qual o mundo (se o

<sup>29</sup> Ver WAITE, Arthur Edward, *The Works of Thomas Vaughan, Mystic and Alchemist*, 1919. Reed. University Books, 1968, p. 308 e segs.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 443-444.



adepto serviu Deus e for merecedor de um tal dom) poderá ser «tingido» e transformado «no ouro mais puro»<sup>31</sup>.

Assim termina uma Alegoria fundadora do imaginário Rosa-Cruz, permitindo ver como também nesta tradição o trabalho dos quatro elementos, apoiado na humildade e oração, tal como no *Mutus Liber*, são garantia não de sucesso, mas de perfeição Espiritual. Interior, espiritual, mística, é a alquimia que Thomas Vaughan pratica. Num dos seus tratados mais explícitos, *Lumen de Lumine* (1652), fala da «magia absoluta», que é a da «verdadeira natureza» da alma humana; a sua linguagem é simbólica, dirige-se à nossa inteligência analógica, para usar uma expressão muito ao gosto de Fernando Pessoa, à nossa intuição, mais do que à nossa capacidade de entendimento racional:

«Todos os símbolos e ritos dirigem-se, não à inteligência discursiva e racional, mas à inteligência analógica. Por isso não há absurdo em dizer que, ainda que se quisesse revelar claramente o oculto, se não poderia revelar, por não haver para ele palavras com que se diga»<sup>32</sup>.

Terminarei com Fernando Pessoa e o seu poema «No Túmulo de Christian Rosencreutz». A epígrafe é do texto de Andreeae, *De Fama Fraternitatis Roseae Crucis*, e reza assim:

«Não tínhamos ainda visto o cadáver de nosso Pai prudente e sábio. Por isso afastamos para um lado o altar. Então pudemos levantar uma chapa forte de metal amarelo, e ali estava um belo corpo célebre, inteiro e incorrupto...e tinha na mão um pequeno livro em pergaminho, escrito a oiro, intitulado T., que é, depois da Bíblia, o nosso mais alto tesouro nem deve ser facilmente submetido à censura do mundo.»

E este é o poema:

## I

Quando, despertos deste sono, a vida,  
Soubermos o que somos, e o que foi  
Essa queda até Corpo, essa descida  
Até à Noite que nos a Alma obstrui,  
Conheceremos pois toda a escondida  
Verdade do que é tudo que há ou flui?  
Não: nem na Alma livre é conhecida...  
Nem Deus, que nos criou, em Si a inclui.

Deus é o Homem de outro Deus maior:  
Adam Supremo, também teve Queda;  
Também, como foi nosso Criador,

Foi criado, e a Verdade lhe morreu...  
De além o Abismo, Sprito Seu, Lha veda;  
Aquém não a há no Mundo, Corpo Seu.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 308.

<sup>32</sup> PESSOA, Fernando, Biblioteca Nacional de Portugal, espólio, doc. 54-75.



## II

Mas antes era o Verbo, aqui perdido  
Quando a Infinita Luz, já apagada,  
Do Caos, chão do Ser, for levantada  
Em Sombra, e o Verbo ausente escurecido.

167  
Mas se a Alma sente a sua forma errada,  
Em si, que é Sombra, vê enfim luzido  
O Verbo deste mundo, humano e ungido,  
Rosa Perfeita, em Deus crucificada.

Então, senhores do limiar dos Céus,  
Podemos ir buscar além de Deus  
O Segredo do Mestre e o Bem profundo;

Não só de aqui, mas ja de nós, despertos,  
No sangue actual de Cristo enfim libertos  
Do a Deus que morre a geração do Mundo.

## III

Ah, mas aqui, onde irreais erramos,  
Dormimos o que somos, e a verdade,  
Inda que enfim em sonhos a vejamos,  
Vemo-la, porque em sonho, em falsidade.  
Sombras buscando corpos, se os achamos  
Como sentir a sua realidade?  
Com mãos de sombra, Sombras, que tocamos?  
Nosso toque é ausencia e vacuidade.

Quem desta Alma fechada nos liberta?  
Sem ver, ouvimos para além da sala  
De ser: mas como, aqui, a porta aberta?

[...]  
Calmo na falsa morte a nós exposto,  
O Livro ocluso contra o peito posto,  
Nosso Pai Rosa e a cruz conhece e cala.<sup>33</sup>

Fernando Pessoa entrega-se aqui à plenitude significativa dos símbolos: o da rosa do Mundo (o corpo, a carne) e o da cruz do Espírito, energia sublimadora que «sacrifica» e por aí transmuta, a rosa. A doutrina rosacruciana, escreve Pessoa em notas do espólio que publiquei no estudo sobre *O Pensamento Esotérico de Fernando Pessoa*, «afirma uma dualidade activa de Deus - a sua emissão ou emanação, que é a Força, e a sua retirada (*retrait*) ou emanação, que é a matéria. A primeira parte do acto divino, a accção, está neste nosso mundo final representada pelo Homem; a segunda, a desacção, pela mulher. Os próprios órgãos sexuais de um e outro indicam, por assim dizer, graficamente, esse íntimo sentido. Primitivamente Homem e Mulher eram um só, na perfeita imagem e semelhança de Deus. (...) "Retirada" a mulher do homem, à imagem

<sup>33</sup> PESSOA, Fernando, *Cancioneiro*.



e semelhança da “retirada” de Deus do mundo, seguiu-se este mundo que temos, à imagem e semelhança da dualidade activa de Deus»<sup>34</sup>. E continua com uma observação muito interessante, pois de algum modo se relaciona com a memória dos antigos rituais de castração e auto-castração do culto de Cybele e Attis. Para que o adepto realize em si a dualidade activa de Deus, que é o seu objectivo, «é preciso, primeiro, que seja homem, pois a emissão é a primeira condição activa de Deus.»<sup>35</sup> É preciso, porém, que em seguida se torne mulher, o que só pode fazer «retirando-se» de ser homem, tornando passivo o que nele continuava a ser activo. Daí a exigência rosicruciana, não da simples castidade, que é uma «retirada» temporária ou condicional, e portanto relativa, mas da virgindade, que é a «retirada absoluta, idêntica, pois, enquanto absoluta, à “retirada” divina»<sup>36</sup>.

Estas notas ( julgo, pelo termo em itálico *retrait*, que significa retracção, que Pessoa estará a resumir, traduzindo, uma das obras da sua biblioteca) deixam ver como o poeta se familiarizou com as várias doutrinas esotéricas, de que a simbólica rosacruz é apenas um exemplo. Quem visite a sua biblioteca particular encontrará nela variados estudos sobre o gnosticismo, os mitos primitivos, os rituais de iniciação maçónica e não só, histórias da religião, etc. Mas há uma observação pertinente que também é feita nestas notas: «o mistério (que é tudo) não é comprehensível senão à emoção»<sup>37</sup>. Daí que plenamente se entregue à poesia, reservando à busca da palavra exacta, no exercício da escrita, a busca do melhor de si mesmo.

Do primitivo hino gnóstico, citado no início, até este final pessoano, o mito transfigurou-se, e a relação do homem com ele também. A divindade «humanizou-se», no nosso entendimento dela, o que ficou a dever-se ao cristianismo. Mas as marcas do «sacrifício» necessário permanecem. Da utopia redentora, figurada num Jesus que apela ao Pai, prometendo abrir os secretos caminhos, chegamos no nosso tempo à consciência adquirida de que o Conhecimento absoluto é algo de impossível, e que se deve deixar ao sonho o que é matéria própria do sonho e não do homem. Tudo o mais será literatura...ou arte, no mais moderno e depurado sentido.

O imaginário alquímico atravessou o século XX em muitos domínios, quer da criação quer da crítica. Nicolas Bourriaud, em *Formes de Vie. L'art moderne et l'invention de soi* (2003) escreve, a propósito da génese da Modernidade e da genealogia do artista moderno, um capítulo sobre o «alquimista». O alquimista surge como arquétipo, referência arcaica mas muito sugestiva pelo que permite adivinhar, ou concluir, sobre a relação profunda da arte com a vida: a vida como obra de arte, obrigando a uma verdadeira transformação de comportamentos, relações, imaginário cultivado, enraizando no culto do inconsciente que, com Breton e os surrealistas dentro e fora da Escola e seus Manifestos, se tinham vindo a impor.

Ainda que feita de memória antiga (não há criação sem memória) surgiu no nosso tempo uma nova mitologia de que são exemplos um Lautréamont (precursor) um

<sup>34</sup> CENTENO, Y. K., *O Pensamento Esotérico de Fernando Pessoa*, Lisboa, edições & etc., 1990, p. 44.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 45-46.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 46.



Mallarmé, com a noção do Livro como absoluto do exercício livre da linguagem, entre tantos outros.

Num dos contos filosóficos de Balzac, *La Recherche de L'Absolu*, o personagem principal é um alquimista. Mas já mais próximo de nós temos Gustav Meyrinck, o célebre autor do *Golem*, que marcará a nova criação cinematográfica, também ela em mudança. Meyrinck, como Pessoa, cultivou as ciências herméticas, e nos seus romances os personagens são sempre «eleitos» em busca do Conhecimento Superior e da Perfeição. No conto de Balzac o herói organiza a sua vida em torno de uma Busca iniciática através de uma ascese rigorosa, como a que Pessoa resumiu no seu texto.

Para além da dimensão pré-científica ou mesmo científica da prática laboratorial dos alquimistas, a marca que os distingue é o seu processo de trabalho. Oposto à lógica da dedução racional, o alquimista deixa espaço livre aos sucessos do acaso, da imaginação que contribui com o seu brilho (a Iluminação) depois do muito esforço da repetição incansável, da paciência atenta, laboriosa, no cumprimento dos princípios recomendados. Não é por acaso que nos textos que citei, do *Picatrix*, por exemplo, se começa por uma decapitação: a cabeça, sede da racionalidade tem de ser cortada para que a depuração se dê e a Visão se alcance! O mesmo se passa com o artista que reconhece e sente a falta do exercício livre que permita que o «acontecimento», a «Obra», nele se dê. Para isso também ele se transformará em asceta, no seu laboratório, que é o *atelier* onde solitariamente trabalha. O criador moderno é um investigador, como o foram os alquimistas, e um erudito, pois não pode ignorar o que os tempos trouxeram de informação, progresso (técnico, sobretudo) e mudança. Bourriaud fala de alguns precursores, como Bosch, da Vinci, ou Durer. Eram de facto familiarizados com o pensamento hermético, que transparece nas suas obras. Mas a mudança, no nosso tempo, com Freud e sobretudo com Jung é entender que há marcas no nosso inconsciente, umas feitas da espuma dos dias, outras da nossa substância espiritual mais antiga, que nos estruturaram desde o início dos tempos e continuam presentes em potência, se não em acto. Essas marcas antigas constituem a base do nosso imaginário, afloram à consciência ora pelos sonhos ora pelas manifestações artísticas que se nos impõem, quando deixamos que outras portas que não apenas as do exercício racional se abram diante de nós.

Concluo, citando Bourriaud:

«O artista moderno retoma expressões como “procura do absoluto”, “transmutação do chumbo em ouro”, “encontrar a pedra filosofal”, “purificar a matéria”. Tal como o alquimista, divide o espaço mental do seu trabalho em duas unidades distintas: o *oratório*, lugar da elaboração teórica, e o *laboratório*, espaço da experimentação material. Evocando a experiência da “invenção de si” pela *experimentação e a ascese*, a modernidade não hesita em recorrer ao vocabulário alquímico»<sup>38</sup>.

Mas não se trata apenas de vocabulário, a meu ver: há ainda uma verdadeira procura e entrega a tais modelos, que permanecem, alimentando o nosso Ser profundo. A Gnose alquímica é-nos trazida, na interpretação moderna, por Carl Gustav Jung, Marie-Louise

<sup>38</sup> BOURRIAUD, Nicolas, *Formes de Vie, l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, ed. Denoël, 2003, p. 40.



von Franz e outros neo-junguianos como James Hillman, nos E.U.A., Étienne Perrot, em França - para citar só alguns.

A ter de haver uma conclusão, eu diria que a Gnose evoluiu, com o passar do tempo, do conhecimento da Natureza e de Deus, para o conhecimento de si. O homem, sendo sujeito, é o verdadeiro objecto da procura sem fim.

170

## Bibliografia

### 1. Mitos da Grande-Mãe:

BORGEAUD, Philippe, *La Mère des Dieux, de Cybèle à la Vierge Marie*, ed. Seuil, 1996.

ROLLER, E. Lynn, *In Search of God the Mother, the cult of anatolian Cybele*, University of California Press, 1999.

### 2. Misticismo e a Alquimia:

CENTENO, Y. K., *Literatura e Alquimia*, Lisboa, ed. Presença, 1987.

KOYRE, Alexandre, *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVI siècle allemand*, Paris, éd. Gallimard, 1971.

UNDERHILL, Evelyn, *Mysticism*, New York, Dutton, 1911.

SILBERER, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961.

HOLMYARD, E. J., *Alchemy*, reed. Dover, 1990.

*Picatrix, Ghayat Al-Hakim, The Goal of the Wise*, trad. do árabe por Haschem Atallah, ed. William Kiesel, Ouroboros Press, 2002.

*Picatrix, un traité de magie médiéval*, trad., introd., e notas B. Bakhouche, F. Fauquier e B. Pérez-Jean, éd. Brepols, 2003.

LAMBSPRINCK, *La Pierre Philosophale*, texte latin et traduction française, Milão, Archè Milano, 1971.

*L'Aurore à son Lever*, trad. e prefácio de Bernard Gorceix, Arma Artis, 1982.

*Mutus Liber, O Livro Mudo da Alquimia*, Ensaio Introd., Comentários e Notas de José Jorge de Carvalho, Attar Editorial, 1995.

WAITE, Arthur Edward, *The Works of Thomas Vaughan, Mystic and Alchemist*, 1919. Reed. University Books, 1968.

### 3. Simbólica do Graal:

PONSOYE, Pierre, *L'Islam et le Graal. Étude sur l'ésotérisme du Parzival de Wolfram von Eschenbach*, Milão, ed. Arché Milano, 1976.

DUVAL, Paulette, *La Pensée Alchimique et le Conte du Graal*, Paris, éd. Libr. Honoré Champion, 1979.



MARX, Jean, *La Légende Arthurienne et le Graal*, Genève, Slatkine Reprints, 1981.

BRYANT, Nigel, *The High Book of the Grail, a translation of the 13th. romance of Perlesvaus*, ed. D. S. Brewer. Roman & Littlefield, 1978.

DUFOURNET, Jean (éd.) *Le Chevalier au Lion. Approches d'un chef-d'œuvre*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988; ver sobretudo os ensaios de Jacques Ribard, p.139 e de Philippe Walter, p. 195.

#### 4. Movimento Rosa-Cruz:

STEINER, Rudolf, *Les Noces Chymiques de Christian Rose-Croix 1459*, consigné par J.V.Andreae, 1980.

GORCEIX, Bernard, *La Bible des Rose-Croix*, Paris, P.U.F., 1970.

EDIGHOFFER, Roland, *Rose-Croix et Société Idéale selon Johann Valentin Andreae*, ed. Arma Artis, 1982.

BAYARD, Jean-Pierre, *La Symbolique de la Rose-Croix*, Paris, ed. Payot, 1976

#### 5. Fernando Pessoa:

GALHOZ, Maria Aliete (ed.) *Fernando Pessoa. Obra Poética*, ed. Aguilar, 1972.

CENTENO, Y.K., *O Pensamento Esotérico de Fernando Pessoa*, ed. Etc., 1990.

\_\_\_\_\_ *Fernando Pessoa, Magia e Fantasia*, ed. Asa, 2003.

#### 6. Arte Moderna:

BOURRIAUD, Nicolas, *Formes de Vie, l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, ed. Denoël, 2003.



## IMAGINÁRIO E LITERATURA - APONTAMENTOS A PROPÓSITO DE UM ELENCO

### BIBLIOGRÁFICO

172

Defluente do resgate romântico da imaginação e partícipe da tendência do reconhecimento da dignidade filosófica, de matriz pós-nietzsiana, do perpétuo movimento da razão que habita o *homo symbolicus*, o imaginário continua, como *locus* reflexivo e como tecido conjuntivo interdisciplinar, a representar um espaço de liberdade interrogante e de ordenação explicativa de um *mundus imaginalis* dominado pela saturação visual da iconosfera contemporânea.

Embora os estudos sobre o imaginário tendam hoje a preterir a tentação de edificar uma teoria conglutinante e omnicompreensiva, múltiplas aproximações, fundadas num fértil diálogo transdisciplinar e com plurais retonalizações teóricas, têm procedido ao *aggiornamento* crítico do conceito, na sua dupla vertente especulativa e operatória. Entendendo o imaginário como a consubstanciação de um conjunto de produções mentais ou materializadas – narrativas, obras de arte, instituições – operada pela intervenção reificante da pulsão imaginativa, Michel Maffesoli sublinhava, em entrevista concedida em 2001, o seu parentesco com o conceito benjaminiano de aura: «O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na aura de obra – estátua, pintura –, há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra»<sup>1</sup>.

Ora, a preensão dessa aura implica a necessária reconstituição da *poiesis* íntima do criador, permitindo deduzir, pela leitura da materialidade da obra, as leis íntimas que organizam a cartografia da sua *rêverie*. Tendo a arquetipologia bachelardiana demonstrado o carácter formalmente constrangido da gramática imaginária, à qual subjaz uma lógica conectiva fundada na coerência isotópica e simbólica, a análise da imagem, numa perspectiva temática, implicará, portanto, acompanhar a sua emergência em múltiplos textos, com vista à detecção, por um lado, das constantes de tratamento por ela indiciadas, e, por outro, dos nexos simbólicos transversais deduzidos a partir das suas ocorrências singulares. Assim, como sintetiza Hélder Godinho, «o estudo do imaginário nos textos literários pode seguir duas vias: ou procura ligá-los ao imaginário universal através dos mitos condutores do imaginário de cada texto (mitocrítica) ou procura usar o estudo do universo imaginário de cada texto para melhor o esclarecer na sua especificidade através da determinação do seu mitoestilo»<sup>2</sup>.

Em sintonia com esta orientação mitoestilística, a aproximação teórico-metodológica que, no contexto dos estudos sobre o imaginário, tem sido codificada pela *poética do sujeito*, revela-se, a vários títulos, particularmente fecunda. Insistindo na articulação produtiva de conceitos difundidos pela teorização sobre o imaginário com a reflexão de incidência especificamente teórica-literária, Christian Chelebourg examina, em *L'imaginaire littéraire*<sup>3</sup>, as instâncias e processos de

<sup>1</sup> MAFFESOLI, Michel - «O imaginário é uma realidade» [entrevista ao autor]. *Revista Famecos* [em linha]. 15 (2001), p. 74-81, p.75. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/285/217>

<sup>2</sup> apud ARAÚJO, Alberto Filipe e BAPTISTA, Fernando Paulo - *Variações sobre o imaginário. Domínios, Teorizações, Práticas Hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 151.

<sup>3</sup> CHELEBOURG, Christian - *L'imaginaire littéraire*. Paris: Nathan, 2000.



textualização do imaginário do *artifex* literário. Como esclarece o autor, a poética do sujeito – coonestando a dimensão pessoal do trajecto antropológico que Durand fixou para o imaginário com a aliança entre individuação e linguagem de linhagem lacaniana – privilegia a indagação da singularidade do acto de criação, pela pesquisa das constrições subjectivas e das pulsões íntimas que catalisam o acto de escrita. Assim concebido, o imaginário não representa apenas uma construção antropológica, estatuindo, igualmente, a consumação individual de um repertório de imagens-símbolos tendente à elaboração de uma imagem ideal – um «auto-retrato simbólico» – de si.

Trata-se, pois, de, na senda de Bachelard, iluminar a frequentemente insuspeita unicidade da poética transvazada na obra de um autor, expondo as invariâncias da criação e entendendo o imaginário como o regime de intermediação por meio do qual o criador filtra narcisicamente a realidade: «La poétique du sujet s'impose donc comme un point de vue synthétique sur l'imaginaire, considéré, cette fois, comme le moyen par lequel le sujet soumet la réalité à son narcissisme»<sup>4</sup>. Não se trata – ainda que Chelebourg não enjeite a dívida lacaniana – de psicanalizar o autor ou o texto, mas de tornar epistemologicamente rendoso o nó entre o inconsciente e a linguagem, para mais cabalmente rastrear o móbil e a dinâmica da criação literária.

Entendido o protocolo de escrita como *egografia*, o autor delineia, pela mediação estético-verbal consubstancial ao contrato de ficção instituído pela obra, um auto-retrato simbólico, não necessariamente expresso numa figuração explícita, no qual se pode surpreender tanto a presença oblíqua de mitos pessoais como o acto falhado expressivo (o não-dito, o silêncio suspensivo, a rasura elíptica), sendo ambos igualmente reveladores para o hermeneuta do imaginário. Como bem se comprehende, a poética do sujeito inscreve-se na mais lata tendência de renovação crítica dos estudos sobre a literatura do eu e a constelação de géneros intimistas. Não se pretende, evidentemente, recuperar um anacrónico paradigma crítico que pressupõe a correlação biografista da criação, tratando-se antes de «examiner les points de convergence du biographique et du littéraire, afin de mieux comprendre les contraintes imaginaires, narcissiques, qui pèsent sur le travail créateur»<sup>5</sup>.

O diálogo entre o textual e o biográfico permite, assim, devolver uma *psicomitia da criação*, isto é, aceder à ficção subjectiva, de radicação imaginária, responsável pela dinamização narcísica da criação. Esse mito, inscrito no psiquismo individual, representa o denominador comum que coliga os múltiplos parâmetros constitutivos da singularidade de um autor: o seu idiolecto, os motivos que tematiza, os complexos que conformam o seu imaginário. Deste modo, por analogia com a variação linguística idiolectal – que assinala a emergência do estilo como expressão de um *logos* subjectivo, de um *trabalho logogenésico do imaginário* –, a poética do sujeito forja o conceito de idiomita. O idiomita está, assim, para o mito como o idiolecto para o discurso transparentemente denotativo. Postulando uma conceituação do mito como partitura imaginária movente, à poética do sujeito interessa averiguar os desvios significantes impostos pela sua retextualização, neles reconhecendo o sintoma da apropriação imaginária empreendida por uma subjectividade idiosincrática.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 115.



Renunciando a qualquer ambição de exaustividade, o modesto elenco bibliográfico que a seguir se apresenta arrola um conjunto de obras que, de modo dominante ou tangencial, expressamente consagram parte do seu conteúdo à questão do imaginário literário. Deverá, pois, ser tomado como mero instrumento propedêutico de investigação, querendo-se, ainda assim, sintomático da multiplicidade – por vezes desconcertante – de ângulos críticos e derivações teóricas suscitadas pela expressão multimoda do imaginário em literatura.

**Paulo A. Cardoso Pereira**

Universidade de Aveiro/CEIL

ARAÚJO, Alberto Filipe e BAPTISTA, Fernando Paulo - *Variações sobre o imaginário. Domínios, Teorizações, Práticas Hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

BAUZÁ, Hugo Francisco - «En torno a l'*imaginaire*: entrevista al filósofo del *imaginaire* Jean-Jacques Wunenburger», *Anos 90* [em linha]. 14, 26 (2007), p. 217-24. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/viewFile/5397/305>

BOIA, Lucien - *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

BOUDIL, Pierre-Yves - *Les Autres mondes: philosophie de l'imaginaire*. Paris: Flammarion, 1999.

BURKE, Peter - *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidences*. Ithaca/New York: Cornell University Press, 2005.

CHELEBOURG, Christian - *L'Imaginaire littéraire*. Paris: Nathan, 2000.

CHELEBOURG, Christian - «Petit lexique de poétique du sujet à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'*imaginaire* de l'auteur». *Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative* [em linha]. Vol.X, issue 2, 25, [L'auteur et son imaginaire: l'élaboration de la singularité] (June 2009). Disponível em [http://www.imageandnarrative.be/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm)

Circé: *Cahiers de recherche sur l'imaginaire*, 25 [«L'île et le volcan: formes et forces de l'*imaginaire*»] (Janvier 1997).

DUCARD, Dominique - *La Voix et le miroir: une étude sémiologique de l'*imaginaire* et de la formation de la parole*. Paris: L'Harmattan, 2002.

DUCH I ÁLVAREZ, LI - *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder, 1998.

DUCH I ÁLVAREZ, LI - *Simbolisme i salut: antropología de la vida quotidiana*. Barcelona: Biblioteca Serra d'Or/Publicaciones de l'Abadia de Montserrat, 1999.

DURAND, Gilbert - *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier, 1994.

DURAND, Gilbert - *Champs de l'*imaginaire**. Textes réunis par Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug, 1996.

FLEURY, Cynthia - *Métaphysique de l'*imagination**. Paris: Édit. d'écart, 2000.



KEARNEY, Richard - *The Wake of Imagination*. London: Routledge, 1988.

KEARNEY, Richard - *Poetics of Imagining. Modern to post-modern*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.

LEGROS, Patrick - *Introduction à une sociologie de la création imaginaire*. Paris: L'Harmattan, 1996.

LIMA, Luiz Costa - *O controle do imaginário. Razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

MAFFESOLI, M. - *L'Instant éternel*. Paris: Denoël, 2000.

MAFFESOLI, Michel - «O imaginário é uma realidade» [entrevista ao autor]. *Revista Famecos* [em linha]. 15 (2001), p. 74-81. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/285/217>

MARÉCHAL, Ilke Angela (dir.) - *Sciences et imaginaire*. Paris: Albin Michel, 1994.

MIRANDA, José A. Bragança de - «Controlo e descontrolo do imaginário». *Comunicação e Sociedade* [em linha]. 4, (2002), p. 49-72. Disponível em [http://www.cecl.com.pt/workingpapers/files/ed1\\_controlo\\_imaginario.pdf](http://www.cecl.com.pt/workingpapers/files/ed1_controlo_imaginario.pdf)

MIX, Miguel Rojas - *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeos Libros, 2006.

MONNEYRON, Frederic, TACUSSEL, Patrick, LEGROS, Patrick - *Sociologie de l'imaginaire*. Paris: Armand Colin, 2006.

MORALES, Ana M. Morales (ed.) - *Territorios Ilimitados. El imaginario y sus metáforas*. México: UAM-A/UAEM, 2003.

PATLAGEAN, Evelyne - «L'histoire de l'imaginaire». In LE GOFF, Jacques (dir.). *La Nouvelle histoire*. Bruxelles: Editions Complexe, 1988.

TURCHI, Maria Zaíra - *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: EdUnB, 2003.

VÉDRINE, H. - *Les Grandes conceptions de l'imaginaire. De Platon à Sartre et Lacan*. Paris: Gallimard, 1990.

VERGARA, Abilio (coord.) - *Imaginarios: horizontes plurales*. México: ENAH-BUAP, 2001.

WETZEL, Marc - *Petit vocabulaire de l'imaginaire*. Paris: Quintette, 2000.

WUNENBURGER, Jean-Jacques - «L'Arbre aux Images. Introduction à une topique de l'imaginaire». In ARAÚJO, Alberto Filipe; MAGALHÃES, Justino. *História, Educação e Imaginário*. Braga: IEP/CEEP/UM, 2000, p. 9-18.

WUNENBURGER, Jean-Jacques - *La Vie des images*. Grenoble: PUG, 2002.

WUNENBURGER, Jean-Jacques - *L'Imaginaire*. Paris: PUF (Coll. «Que sais-je?»), 2003.

ZIZEK, Slavoj - *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1997.



## OS MECANISMOS DO CONHECIMENTO SEGUNDO KONRAD LORENZ

O livro de Konrad Lorenz (1903-1989), intitulado *Atrás do espelho*, foi publicado em 1973. Uma obra ambiciosa que constituía uma tentativa original, isto é, oferecer uma visão global sobre os mecanismos cognitivos do homem. Segundo Lorenz, durante o processo em que todos os organismos se confrontam com os dados da realidade, realiza-se um certo tipo de adaptação. Esta adaptação, chamada filogenética, é um processo de conhecimento. Por outras palavras, qualquer tipo de adaptação aos dados da realidade externa revela que uma certa quantidade de informação sobre esta realidade foi assimilada pelo sistema orgânico.

O objectivo da obra em questão é compreender a actividade de conhecimento como fenómeno vivo, biológico. Lorenz tenta provar as suas ideias através de vários exemplos tirados do mundo dos animais e, ao mesmo tempo, chama a atenção para as semelhanças, mas também para as diferenças desses com a ordem humana.

O etólogo austríaco, neste livro, concertou mais profundamente as suas ideias sobre as influências exercidas pelo fundo genético e pela civilização sobre a consciência humana. O seu subtítulo, *Uma pesquisa por uma história natural do conhecimento*, aparentemente indica um estudo epistemológico, mas a sua verdadeira contribuição, modo geral, é ontológica.

Na introdução, o autor sublinha a problemática da praxe teórica que alimenta a divisão rígida entre as ciências naturais e humanas. Considera esta visão, de modo geral, errada e a qual de nos impede conhecermos melhor o mundo. O ponto de partida do livro é a interpretação do conceito de *a priori* de Immanuel Kant que se baseia na concepção de que a experiência (a recepção passiva das impressões) não resulta em conhecimento. Na primeira fase da elaboração do conhecimento fictício ocorre a captação sensorial da realidade de forma limitada pelos nossos próprios sentidos que se baseia no conceito do *númeno*, ou seja, olhar para a realidade tal como existe. No lado oposto encontra-se o *fenómeno* que se baseia nas intuições empíricas e que provém, através de estruturas *a priori* do indivíduo, das *Formas da Sensibilidade* tal como a inteligibilidade sensível, intuições puras/condições transcendentais: mais concretamente Espaço e Tempo, etc. Na parte inicial da sua obra Lorenz coloca a seguinte questão: como é que pode ser percebida a noção do *a priori* sem conhecermos a história evolutiva dos organismos?

Lorenz, muito fascinado pelas questões epistemológicas, inicia uma discussão sobre a percepção da realidade, e formula críticas relativamente ao realismo ingénuo e ao idealismo.

A frase com que ele encerra a parte introdutória do seu livro explica também a escolha do título. Lorenz afirma que «o realista ainda continua a olhar para o mundo exterior e não sabe que ele mesmo é um espelho. O idealista ainda continua a olhar para o espelho e vira-se de costas ao mundo real. O espelho tem um lado traseiro que o coloca na mesma linha que os objectos reais reflectidos por ele: o aparato fisiológico, cuja função é conhecer o mundo exterior, não é menos real do que o próprio mundo exterior. Este livro trata deste lado traseiro do espelho»<sup>1</sup>.

Segundo Lorenz é importante tentar contornar a substância do espírito humano, e aquelas características das faculdades humanas que permitem a acumulação das

<sup>1</sup> LORENZ, Konrad, *A tükör hátoldala. Az emberi megismerés természetrajza*, Budapest, Cartaphilus, 2005, p. 49-50. Tradução minha.



informações acolhidas através da vontade, da percepção e do entendimento. Lorenz opta pelo *realismo hipotético*, como base teórica para descrever este processo. A ideia do realismo hipotético relaciona-se com a rejeição da epistemologia empirista tradicional que oblitera a distinção entre o conhecimento subjectivo e o conhecimento objectivo. O realismo hipotético é baseado na teoria da evolução dos conhecimentos, apresentados pela *epistemologia evolutiva*. O pressuposto básico é que a capacidade cognitiva humana evoluiu por meio de uma interacção com o mundo externo.

O etólogo austríaco apresenta os caminhos possíveis, partindo dos processos cognitivos, até à formação dos aparatos cognitivos mais complexos. Durante a evolução todos os seres vivos se adaptam ao ambiente. As disposições inatas dos organismos, cujas bases são encontradas na herança genética, não são imutáveis, antes pelo contrário, são seleccionadas pelo ambiente de acordo com o interesse prático de sobrevivência do organismo que influencia as suas tentativas de solução para os problemas que o ambiente suscita. Para o biólogo darwiniano o que importa são as modificações de um organismo frente aos desafios ambientais. Entretanto, as soluções dadas aos problemas surgidos criam outros problemas novos e imprevistos que exigem novas soluções. A consequência deste projecto é que nenhuma solução é definitiva.

Tudo o que sabemos do mundo provém de mecanismos filogenéticos para adquirir informação. O aparato cognitivo ganhou a sua forma presente através do contacto e da adaptação às coisas reais do mundo exterior. As nossas maneiras de pensar ou a própria percepção como causalidade, substância, qualidade, tempo e espaço são uma organização neuro-sensorial que evoluiu ao serviço de sobrevivência.

Lorenz apresenta uma revisão filogenética das formas de cognição. A forma mais primitiva de lidar com a informação é instantânea. Existem processos especiais que adquirem e explorem a informação instantaneamente, sem a armazenar. Esta capacidade cria a base das funções superiores da aprendizagem e da memória. Estas são programadas para conduzir e manter o organismo no melhor ambiente possível. A capacidade de elaborar informação instantânea é a base dos ciclos reguladores, como a *homeostase*, ou seja, a propriedade de um sistema aberto que tenta regular o seu ambiente interno para manter uma condição estável e os mecanismos de orientação.

Existem processos muito simples, como por exemplo a resposta amebóide, cinesia, resposta fóbica, resposta tópica ou taxia que orientam os animais primitivos (protozoários) no espaço sem começarem a armazenar informações. O processo que fornece informação instantânea apenas informa o animal sobre o momento ideal para desempenhar o padrão do comportamento particular.

Lorenz, na sua investigação, utiliza também os princípios do *Gestaltismo*, isto é as ideias da Psicologia da Forma. O ponto central do conceito de *gestalt*, articula-se com a ideia de que a percepção das entidades se realiza pelas suas propriedades enquanto *entidade integral*, e não pelas propriedades das suas partes isoladas.

Um dos conceitos importantes que são abrangidos nessa teoria é o fenómeno da *supersoma* que se refere à ideia de que não se pode ter conhecimento de *um todo* por meio de suas partes, pois o *todo* é maior que a soma de suas partes: «(...) "A+B" não é simplesmente "(A+B)", mas sim um terceiro elemento "C", que possui características próprias.»<sup>2</sup>

<sup>2</sup> LORENZ, Konrad, *A tükrőr hátoldala. Az emberi megismerés természetrajza*, Budapest, Cartaphilus, 2005, p. 137. Tradução minha.



Isto é, Lorenz defende que os organismos vivos possuem propriedades únicas, que não podem ser explicadas apenas pela soma das propriedades de seus constituintes isolados.

O conhecimento que os animais e os homens constroem do mundo é real e resulta do inter-relacionamento de causas e de efeitos entre um aparelho cognitivo e o mundo. O nosso sistema nervoso evoluiu e adaptou-se à realidade.

As funções do aparato cognitivo abrangem a utilização de informação instantânea, mas também as formas mais desenvolvidas, como a inteligência. Os processos superiores de cognição, tipicamente humanos, são os fundamentos da sociedade e da cultura. A vida social dos primatas forneceu a base para o pensamento conceptual, a linguagem sintáctica e a tradição cumulativa.

No homem contemporâneo, a vida cultural e intelectual são inseparáveis. A herança das características adquiridas, transmitida pela tradição, resulta num novo aparato cognitivo que abrange os processos de assimilação e as retenções de informação. O nosso aparato perceptivo inato integra-se numa super-estrutura cultural. Esta, como os mecanismos cognitivos inatos, fornece-nos hipóteses que determinam o curso à procura do conhecimento.

Dois processos cognitivos são fundamentais para a organização da cultura: a imitação e a tradição. O comportamento imitativo é um pré-requisito do pensamento abstracto, essencial na integração de certas funções da tradição. O conhecimento individualmente obtido é transmitido de um indivíduo para o outro pela tradição, uma herança de caracteres adquiridos que Lorenz já tinha observado nas gralhas.

Quanto mais uma espécie animal evolui, tanto maior é o papel da experiência individual e da aprendizagem, mais o comportamento inato conserva a sua importância, reduzindo-se aos elementos mais simples. A coexistência social implica uma pressão de selecção, resultando um melhor desenvolvimento da faculdade de aprender. Entre os animais sociais, há poucos casos nos quais o conhecimento adquirido por um membro do grupo é transmitido para a comunidade e passado de uma geração para a outra. A tradição humana não depende da presença do objecto com o qual está associada. O pensamento abstracto e a linguagem verbal permitem à tradição humana livrar-se dos objectos. Os símbolos independentes, factos e relacionamentos podem ser estabelecidos sem a presença dos objectos, e, deste modo, permitem a acumulação de conhecimento supra-individual e a sua transmissão por longos períodos. A tradição, independentemente dos objectos concretos, permite que o conhecimento aprendido se torne hereditário. O pensamento conceptual humano é uma síntese de formas anteriores que originam um novo sistema em que diversos mecanismos são integrados. Estes mecanismos evoluíram independentemente e integram-se num sistema superior como resultado da evolução.

A abstracção na percepção gestáltica, a representação central do espaço e o comportamento exploratório são importantes na evolução do homem. A integração dessas faculdades cognitivas foi necessária na evolução no pensamento conceptual. A abstracção do conceito de espaço, a percepção e a formação de imagens abstractas e o comportamento exploratório dos objectos, baseado na curiosidade, ajudam-nos a conhecer melhor o ambiente circundante.



O raciocínio formal e a linguagem surgiram em conjunto. Ambos são responsáveis pela herança de características adquiridas e criam o elo que se estabelece entre os indivíduos.

Lorenz também fala sobre as ritualizações culturais que são influenciadas pela tradição e são anteriores à linguagem sintáctica, mas esta é o veículo da tradição e um dos principais factores para a preservação da estabilidade cultural, para o pensamento abstracto e para o comportamento exploratório humano. As únicas simbolizações que correspondem aos conceitos, claramente definidos, são as da linguagem verbal. O desenvolvimento da linguagem verbal pressupõe processos de pensamento conceptual e os da ritualização que codificam o símbolo para esta poder fazer parte da tradição. A linguagem sintáctica é um produto da fusão dos dois processos referidos acima.

O conhecimento comum mantém a sociedade unida e origina vários tipos de habilidade, objectivos e valores comuns que constituem a cultura.

Lorenz, com a articulação dos diferentes conceitos da Biologia, da Psicologia e da Filosofia, faz uma tentativa de integrar processos cognitivos e processos emocionais na base dos valores ligados ao conhecimento, como ocorre na Ética ou na Estética.

Porém, o que Lorenz nos quer lembrar é que, apesar de dividirmos os seres vivos na nossa metodologia de análise, temos que manter constantemente em foco que eles são entidades integrais, completas, e que devem ser analisadas, sempre que possível, de forma holística, na sua totalidade.

Para concluir é importante sublinhar a importância da investigação de Konrad Lorenz, no sentido de chamar a nossa atenção para alargarmos o nosso horizonte de visão sobre as Ciências Humanas, envolvendo-o na prática da transdisciplinaridade que nos permitiria "libertar o quadro do saber ocidental do atavismo que a bicefalia epistemológica e os seus inúmeros efeitos colaterais lhe têm imposto."<sup>3</sup>

## Referências bibliográficas

CLARA, Fernando, «Relatividade e Experiência», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 19 (2007), p. 35-48.

LORENZ, Konrad, *L'Envers du miroir. Une histoire naturelle de la connaissance*, Paris, Flammarion, 1975.

POPPER, Karl, *The Logic of Scientific Discovery*, New York, Basic Books, 1959.

CAMPBELL, Donald, «Evolutionary Epistemology». In SCHILPP, P. A., *The philosophy of Karl R. Popper*, LaSalle, IL: Open Court, 1974, p. 412-463.

Nikolai Hartmann, *New ways of ontology*, Westport, Greenwood Press, 1952.

**Piroska Felkai**

CEIL

<sup>3</sup> CLARA, Fernando, «Relatividade e Experiência», *Revista da Faculdade de Ciências sociais e Humanas*, nº 19 (2007), p. 45.



**CLAUDE-GILBERT DUBOIS, RECITS ET MYTHES DE FONDATION DANS L'IMAGINAIRE CULTUREL OCCIDENTAL, PESSAC, PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX (COLLECTION «IMAGINAIRES ET ECRITURES»), 2009, 385 PP.**

180

O livro *Récits et mythes de fondation dans l'imaginaire culturel occidental*, de Claude-Gilbert Dubois inaugura a coleção «Imaginaires et écritures», que, nas palavras do seu director, Gérard Peylet, se propõe promover estudos sobre o imaginário. Esta coleção enquadra-se nas linhas de investigação do LAPRIL (Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature), de que o próprio Claude-Gilbert Dubois foi criador.

Duplamente fundador, quer pela sua iniciativa no LAPRIL, quer pela sua presença inicial na presente coleção, Claude-Gilbert Dubois brinda-nos com uma recolha precisamente sobre relatos e mitos de fundação. O presente volume apresenta-se como o prolongamento de uma obra anterior, do mesmo autor, *Mythologies de l'Occident*, e reúne onze estudos, em parte previamente publicados, mas agora reelaborados, e que se debruçam sobre diversas facetas do imaginário fundacional.

Importante será sublinhar o facto de no conjunto de artigos agora reunido não se entender a designação «relatos e mitos de fundação» no seu sentido mais restrito, onde predominam as vertentes etiológicas e identitárias. Pelo contrário, apresenta-se aqui um entendimento lato, onde encontramos os habituais relatos mitológicos, mas que se alarga até às imagens literárias. Encontramos ainda, logo nas páginas iniciais, o estabelecimento das bases teóricas que sustentam a abordagem que será desenvolvida nos artigos subsequentes:

«Le point de rencontre de ces textes est qu'ils convergent vers ce qu'on appelle généralement «la pensée mythique» ou une «mytho-logique». Nous donnons au mot «mythe» l'acception, différente de son sens commun, utilisée dans les recherches qui s'intéressent, avec l'objectivité et la rigueur qui sont le propre de la recherche scientifique, à ce genre de problèmes. C'est le sens que nous avons eu déjà l'occasion de présenter dans l'*Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Il s'agit de textes qui comportent des variantes instructives, sont présentés sous forme narrative, divisibles en séquences déterminables de lecture, qui constituent la diégèse. Les faits narrés se répondent dans un réseau de symboles, d'archétypes et de schèmes, qui demande, pour être compris, une méthode d'interprétation ou exégèse. Celle-ci révèle des lignes de sens parallèles, sur champ sémantique diversifié, et convergeant vers un objectif commun, dans une partition quasiment orchestrale d'idées infuses sur les mots. La possibilité d'une pluralité de sens, avec pour chacun une cohérence de syntaxe dans les idées, est la caractéristique du discours mythique.» (p. 10)

O primeiro capítulo também assume uma função basilar uma vez que aí se procede, simultaneamente, à distinção das duas grandes linhas de mitos fundacionais ocidentais: a bíblica e a greco-latina; bem como à identificação das respectivas equivalências estruturais. Sem descurar as funções legitimadoras das narrativas produzidas, acentua-se aqui a identidade entre o início da história do povo hebreu com Abraão e a terra prometida e a missão de Eneias. Num segundo “acto”, o encargo de Moisés no retorno a Israel é aproximado à empresa da fundação de Roma por Rómulo. A identificação destes paralelos permite a proposta de um conjunto de invariantes que serão posteriormente retomadas em inúmeros relatos (caso da fundação de Atenas, dos mitos troianos de fundação desenvolvidos em França e Inglaterra e mesmo dos mitos de fundação dos Estados Unidos da América). A primeira variante é a existência de um plano prévio



(independentemente de este ser traçado por Deus ou pelo destino); segue-se a escolha de um homem excepcional a quem é confiada a execução do desígnio, mas que soçobra no umbral da sua completa realização. Num terceiro momento, verifica-se a existência de um segundo homem, biologicamente ou dinasticamente ligado ao primeiro “pai fundador”, que preside a uma deslocação para o Ocidente e à instalação num território específico sobre o qual se determina um direito de ocupação, cimentado pelo direito “do sangue”, assente graças à eleição divina do herói. O quarto momento consiste na instituição de uma ordem política e social, também obra do segundo fundador. Estabelece-se deste modo uma formação identitária com base na lei dada e aceite, que se soma aos vectores do sangue e da terra, formando assim um sistema estável e coerente. Às primeiras quatro invariantes, inerentes às próprias construções ideológicas e textuais, Claude-Gilbert Dubois acrescenta mais duas, centradas já numa perspectiva mais afastada. A quinta variante identificada consiste na constatação de que os dois fundadores se limitam a estabelecer as bases de uma história, história esta que pertencerá às gerações futuras. Finalmente, a sexta variante sublinha o facto destas construções literárias terem sido elaboradas em época muito posterior ao momento dos factos que reportam, estando por conseguinte imbuídas de um contexto coevo, que pretendem legitimar.

Os três capítulos seguintes abordam algumas facetas da mitologia pagã, tendo sido reunidos sob o título genérico de «*Mythologies fondatrices dans le paganisme antique*». Um primeiro artigo estuda em paralelo as narrativas sobre Io e Europa e os relatos de fundação que lhes estão associados. O segundo aborda as diferentes faces da figura de Hércules, acentuando o seu papel de herói civilizador, que se prolonga também em contexto cristão. O terceiro estudo centra-se na fundação de um “além” na antiguidade greco-latina, como resposta ao desejo de conhecimento do desconhecido. A partir de alguns relatos de viagens ao mundo dos mortos, são identificados os princípios subjacentes às imagens do “além”, seja como uma extensão do “mesmo” (identidade mimética ou simetria em espelho), seja como uma alteridade inefável e irrepresentável; bem como os tipos de viajantes que se aventuraram nestas paragens (aventureiros, como Teseu; libertadores, que vão resgatar alguém, como Orfeu; ou visitantes, como Eneias).

A segunda parte do livro, «*Bases historiques et modélisations symboliques dans le christianisme*» agrupa também três capítulos, o primeiro dos quais aborda precisamente a história e o mito subjacentes às origens do cristianismo, centrando-se particularmente nas duas grandes tendências opostas que se desenvolveram a seguir à morte de Jesus: uma corrente mais conservadora, sediada em Jerusalém e a via mais temerária dos “helenistas” de Antioquia. A esta fractura somam-se as influências de diversas correntes, como o gnosticismo, o maniqueísmo ou o priscilianismo, entre muitas outras. A síntese resultante organiza-se como ortodoxia doutrinal, opondo-se ao que passa a ser entendido como “heresia”. Já o segundo estudo segue o percurso, o papel e as utilizações da figura de São Pedro, qualificado pelo autor como «très humain» (p. 164), no contexto da oposição entre as igrejas de Antioquia (que defendia uma organização mais federativa e colegial, dando uma autonomia relativa às diferentes igrejas) e a de Jerusalém (tendencialmente mais centralizadora), que acabará por cristalizar-se na primazia de Roma e do Papa como chefe único da Igreja. O último capítulo desta II Parte debruça-se sobre a figura do rei David, sublinhando o seu uso como modelo, desde o imaginário judaico, até às correntes protestantes do séc. XVI (prefiguração de Cristo, ideal de beleza masculina, pastor - guerreiro, músico e poeta...), sem descurar as suas múltiplas representações artísticas e usos políticos, recorrentes até à actualidade.



A terceira parte do livro *Récits et mythes de fondation dans l'imaginaire culturel occidental* incide sobre a matéria mais recorrente nestes domínios: a elaboração de mitologias identitárias dos povos. Dos dois capítulos aqui integrados, o primeiro reporta-se aos mitos de origem franceses (Gauleses, Pharamond, Mérovée, Clovis, Francus...) e às construções elaboradas, sublinhando as que se dedicaram a fazer convergir a linha bíblica com a troiana. O segundo artigo explora a recusa das origens latinas por parte de Florença, e os procedimentos realizados com vista à sua aproximação aos Etruscos, no quadro da política defendida pelos Médicis. Especial atenção é dada à argumentação que fazia remontar a língua toscana a línguas orientais (hebreu, caldeu e aramaico, esta última trazida por Noé) entre outras proezas etimológicas.

A quarta e última parte incide sobre os «Processus fondateurs d'«images» littéraires: des signes aux symboles» e concentra-se em duas imagens de particular expressão: a rosa e o sol / a luz. O capítulo sobre a rosa percorre o tema, desde a história da palavra, até às suas inúmeras utilizações estéticas e metafóricas (tanto de cariz poético, como religioso). O sol e a luz, por seu turno, são vistos sobretudo como imagens fundadoras de poder e de saber, usadas desde os tempos mais recuados (cf. os cultos solares egípcios ou astecas e incas) até à sua permanência, mesmo nos nocturnos românticos, passando pelo seu uso religioso nos halos dos santos, pela sua associação ao poder imperial, pela revolução de Copérnico, pelo seu uso poético e pictórico, pela sua valorização arquitectónica, pela sua apoteose com Louis XIV...

Estamos pois perante um livro fundamental para todos os que se interessam por questões relacionadas com o imaginário e suas estruturas. Os artigos reunidos provam que, no imenso domínio dos estudos sobre o imaginário, o terreno dos relatos e dos mitos de fundação, aqui entendidos em sentido lato, constitui um campo fértil e repleto de possibilidades. Na sequência da distinção que o autor estabelece entre arquétipos (elementos estimuladores dos sentimentos identitários) e estereótipos (que consistem na cristalização estéril dos arquétipos) (p. 217 e 229), podemos dizer que este livro desperta as consciências dos leitores para que procurem, a par das diferentes imagens que poderíamos ser tentados a classificar como estáveis ou sedimentadas, a história que as precedeu e as variações dinâmicas que poderão esconder.

Está assim de parabéns a Universidade de Bordéus, tanto pela iniciativa da criação desta colecção, bem como pela qualidade do seu primeiro livro.

**Isabel de Barros Dias**

Universidade Aberta/CEIL



**REVISTA PRIS-MA, TOMO XXV / 1 E 2, N.<sup>os</sup> 49-50 (DEZ. 2009) -  
PAYSAGES CRITIQUES DE L'IMAGINAIRE, I, 207 P.**

183

A revista – editada pela Équipe de Recherches sur la Littérature d'Imagination au Moyen-Âge (ERLIMA) do Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (Universidade de Poitiers), fundada por Pierre Gallais e actualmente dirigida por Pierre-Marie Joris –, apresenta, neste número, dez contribuições.

Variando entre a análise de texto e o estudo de síntese, os ensaios privilegiam a época medieval, ainda que outras épocas, designadamente a Antiguidade, também sejam convocadas no conjunto. Parece subjacente ao pequeno, mas denso, tomo, o objectivo de efectuar uma revisão crítica de estudos sobre o imaginário, em particular no campo específico do imaginário literário.

Nesta perspectiva, alguns ensaios efectuam uma análise de texto, como é o caso dos de Dominique Boutet – «Le Jeu de la Feuillée: "bricolage" et poétique de l'imaginaire» –, de Florent Coste – «Universus tempus presentis. Images et usages du temps dans *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine» –, e, com um conjunto de fontes mais alargado, de Jean-Marc Pastré – «L'imaginaire à l'œuvre: invariants et variables mythiques dans les romans de Tristan» –, autor que, na senda de Lévi-Strauss, demonstra que os mitos sofrem alterações ao mudar de narrador (p. 114) e, heuristicamente, guia o leitor através de vários mitos que enformam várias versões da obra medieval tristaniana.

Com um intuito semelhante, mas partindo de um conjunto de fontes diversas, encontram-se vários outros ensaios.

No texto «La parole rachetée. Imaginaire marchand et économie du signe dans le récit médiéval (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles), Carlos F. Clamote Carreto demonstra que a figura do mercador e o signo monetário podem ser estudados enquanto temas ou motivos que abalam e transformam o imaginário feudal e enquanto significantes textuais isomorfos de uma poética da narrativa em constantes mutações, ainda quando esta se manifeste em textos de géneros diversos (p. 29), ou mesmo de épocas variadas.

Em «L'imaginaire des pierres», Claude Lecouteux analisa os lapidários antigos e medievais, salientando aqueles cujo imaginário associa pedras a virtudes e a estados de espírito humanos, continuando com a recensão de romances medievais onde estas características são reutilizadas. Classificando-as em dois grupos – as pedras propiciadoras e as pedras protectoras (p.83-84) –, o autor salienta, por fim, a sua utilização pela magia, pela medicina e pela religião.

Ainda no mesmo conjunto, o dos artigos que recorrem a fontes variadas, encontra-se, depois, o contributo de Éric Palazzo – «L'imaginaire de la liturgie de l'église au Moyen Age et sa réception dans le Nouveau Monde après la Conquête» –, texto que retoma o da conferência inaugural do Colóquio *El Mundo de los Conquistadores*, realizado no México (4-6 de Junho 2008). Neste ensaio, o autor apresenta a obra *La Civilisation féodale*, de Jérôme Baschet, para, em seguida, se dedicar ao imaginário do espaço sagrado no ocidente medieval –espaço ritual cristão enquanto local exterior ao da igreja, circunscrito, nomeadamente a natureza, espaço original do sagrado daquela civilização e das culturas ameríndias (p. 96-97) –, salientando a relação entre natureza e cultura. O altar móvel cristão é apresentado como o



símbolo, por excelência, desta relação (p.99). Esta é ainda simbolizada através dos dramas litúrgicos (na sua progressiva passagem do espaço fechado da igreja, ou do mosteiro, para o espaço laico da cidade, designadamente nos espaços sul-americanos conquistados), bem como na aculturação de rituais ameríndios presentes na iconografia europeia (p. 105).

184

Segue-se «L'imaginaire du temps dans l'histoire chrétienne», de Jean-Claude Schmitt, que relembra que o ritmo semanal, a organização do ano litúrgico, segundo «un double cycle lunaire et solaire» (p. 135), e a concepção linear e finalizada da história são as três características do tempo cristão. Segundo o autor, o imaginário do tempo cristão inscreve-se no movimento, incessante e em duplo sentido, que (inter)liga os três vértices da relação aberta que estabelecem os textos (sagrados e apócrifos), as imagens (imagens materiais e imagens imateriais da memória) e o imaginário propriamente dito. Num interessante percurso pelos construtores textuais do tempo, e das Idades do Mundo, o autor faz uma paragem na obra de Pedro Comestor, a *Historia Scholastica*, e apresenta as alegorias ali instituídas, salientando que além de personagens e acontecimentos do texto bíblico, Comestor insere no seu texto alguns «*incidentia*» (p. 138) de origem pagã. Já no que à imagem da «chaîne du temps» (p. 139) diz respeito, o autor parte do *Saltério de São Luís ou de Branca de Castela*, explicitando, com detalhe, como o desenrolar do tempo se traduz, ali, em imagem. Acrescenta, ainda, neste mesmo sentido, como o faz a genealogia, designadamente a de Cristo, apontando o rolo, e a obra de Pedro de Poitiers, por oposição ao *codex*, como meio de o conseguir (p. 145). Alguns outros casos, também laicos, dignos de nota são ainda apontados, destacando-se a menção a alguns incunábulos, que apontam ainda, por sua vez, para um outro imaginário (cor)relacionado com o do tempo: o geográfico.

Já «De l'imaginaire allégorique à l'imagination allégorique», d'Armand Strubel, aproxima o *Roman de la Rose* e a *Pèlerinage de Vie Humaine* para reflectir sobre a alegoria e a imaginação, situando a intercepção do texto e da imagem na dialéctica do processo mental de visualização e construção verbal e/ou pictórica, enquanto acto da responsabilidade do leitor e não do escritor. Dito por outras palavras, o autor introduz na reflexão o «monde imaginal» de Corbin (p. 166) e condu-la por entre os véus da retórica, seus tropos e figuras, enquanto modalidades de representação.

Assumindo plenamente o intuito de revisão crítica de estudos sobre o imaginário, encontram-se os dois últimos ensaios da obra: de Joël Thomas e Karin Ueltschi, respectivamente.

No primeiro, «De l'*Enéide* à l'*Eneas*. Pour une approche comparative et systémique de l'imaginaire littéraire», o autor faz uma revisão crítica da história do imaginário durante o século XX, salientando a «réconciliation entre tous les antagonismes» (p. 176) que permite a integração da complexidade própria do acto criativo no acesso ao real. Exemplificando, J. Thomas apresenta o conceito de *recepção* nas ciências humanas (Jauss). O processo, porque de processo de (re)encontro, de actualização do (auto-)conhecimento se trata, faz-se através de continuidades e fracturas, de perenidade e ruptura (p. 178 e 181), nas palavras do autor. À primeira o autor associa os temas da viagem e da fundação, exemplificando com as obras «*Enéide*» e «*Eneas*»; à segunda as estruturas antropológicas do imaginário, tal como definidas por G. Durand, salientando a diferente presença das mesmas nos dois textos. E a ruptura é ainda apresentada ao nível do tempo e do discurso, diversos nas duas obras, e é também apontada, pelo autor do ensaio, como a separação



entre o mundo dos deuses e do humano, na primeira, e real e imaginário na segunda (p. 184).

No segundo, «La mythocritique (panorama)», a autora acentua a crescente multidisciplinaridade que se tem introduzido nos estudos medievais, uma tendência influenciada pelos próprios estudos sobre o imaginário. E aponta ainda, como objecto do seu trabalho, as metodologias de investigação que enriquecem «la médiévistique» (p. 190) e permitem aceder ao imaginário (p. 196-202). Neste percurso cunha algumas expressões que deverão servir para delimitar o *corpus* da exploração crítica (p. 191), e considera crenças e tradições populares, contos populares e de fundo mítico ou de carácter oral para o englobar. Termina com uma revisitação de obras, autores e centros de investigação dedicados ao imaginário.

De estrutura e orientações diversas, o conjunto de ensaios não deixa de assinalar aspectos fundamentais do imaginário. E para finalizar esta breve nota sobre o que, em nossa opinião, de mais assinalável, para os estudos sobre o imaginário, se encontrou neste número da revista, importa referir que o tomo se lê com bastante interesse e muito agrado, ainda quando não se seja especialista na matéria. Com efeito, analisando temas ou motivos tradicionalmente abordados pelo imaginário (a narrativa, o tempo, as imagens, os símbolos, temas e motivos, ...), o volume poderá ainda servir para uma primeira abordagem, em alguns casos também metodológica, da área do saber em que se inscreve. Cabe a cada leitor aproveitar as muitas lições que encerra.

**Margarida Santos Alpalhão**

CEIL



## METAMORFOSE E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NA COLECTÂNEA DE CONTOS DE JOSÉ LEITE DE VASCONCELOS.

Tese de Doutoramento em Literatura apresentada à FCSH da UNL (2010)

186

O presente trabalho propõe-se fazer um estudo da metamorfose enquanto processo fundamental de definição da identidade do herói no conto tradicional. Centrámo-nos na obra *Contos Populares e Lendas*<sup>1</sup> de José Leite de Vasconcelos, mandada editar por ordem da Universidade de Coimbra. Coordenaram a edição dos contos coligidos por Leite Vasconcelos Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho. Neste sentido, a distribuição dos contos recolhidos pelos diferentes ciclos e a própria determinação dos ciclos onde se integram os muitos contos que compõem esta obra são da responsabilidade dos coordenadores, já que Leite de Vasconcelos parece não ter deixado indicações muito claras a esse respeito<sup>2</sup>.

Este trabalho está dividido em seis partes. O enquadramento teórico apresenta uma reflexão sobre o conto enquanto género literário com características próprias e sobre a importância da oralidade na preservação da literatura popular de expressão oral e da literatura em geral. Na segunda parte do trabalho é definido o *corpus* de textos a analisar e referida a estrutura da obra escolhida. A interpretação dos textos foi feita segundo diferentes perspectivas teóricas, de modo a explorar com eficácia e profundidade a riqueza simbólica dos contos. A terceira parte apresenta várias teorias cujo objectivo é determinar se a metamorfose é um fenómeno fantástico ou maravilhoso. Na quarta parte é feito um estudo do papel das figuras parentais no processo de metamorfose dos heróis mais jovens ou das gerações mais novas. Aqui pretende-se reflectir sobre a necessidade das figuras parentais para o início do processo de metamorfose e para o sucesso final dos heróis. Se, por um lado, são os pais que impelem os filhos a saírem de um estádio de passividade que os aprisiona no espaço-tempo da infância, por outro lado são também eles ou os seus duplos que desempenham o papel de mediadores neste processo de transformação, crescimento e determinação da identidade, enquanto dinamismo de afirmação de um espaço social/ comunitário e estruturação de um espaço interior em cada personagem. Segue-se a quinta parte que expõe um conjunto de provas tipo destinadas às heroínas e aos heróis, desafios perigosos que exigem argúcia, persistência e protecção sobrenatural e /ou maravilhosa, e que pretendem não só confirmar a singularidade das personagens integradas no processo de metamorfose como também assinalar a sua importância no seio do grupo de pertença. Em seguida, antes da conclusão, é feita uma reflexão sobre o Tempo como categoria que define a condição humana e que determina o próprio processo de metamorfose, fenómeno natural no mundo envolvente mas que, embora surgindo no conto como reflexo dessa consciência de ser algo natural e absolutamente

<sup>1</sup> VASCONCELLOS, José Leite de - *Contos Populares e Lendas*. 1ª Edição. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1963.

Orlando Ribeiro nas páginas que antecedem a introdução refere o seguinte: «Estes materiais estavam informes. A ordenação dos textos (feita apenas em ciclos de assuntos dispostos por ordem alfabética) é meramente prática, porquanto se afigurou complicado e difícil dispô-los segundo a classificação internacional mais corrente. Mas os textos foram cuidadosamente coleccionados com os respectivos originais, sobressaindo, tal como na restante literatura oral, os recolhidos directamente pelo Mestre. Um dos coordenadores expõe ao leitor a marcha de trabalho de ambos e algumas indicações de Leite de Vasconcelos (insuficientes e nem sempre concordes, em qualquer caso simples anotações, que nunca foram ponderadas de maneira definitiva)» in *Contos e Lendas Populares*, p. V.



indispensável para a adaptação das espécies e evolução de todos os seres, se apresenta como um fenómeno carregado de força maravilhosa, onde o extraordinário e o sobrenatural passam a encarar-se como manifestações que determinam o destino das personagens e o rumo dos acontecimentos. Nesta sexta parte são igualmente propostos alguns mecanismos que o conto apresenta para a (re-)velação da identidade, apresentada como uma narrativa, como um conjunto de histórias e de experiências que as personagens vivenciam, integram na sua memória pessoal, partilham com o grupo ou comunidade originais e que transformam a sua existência pessoal numa experiência única. É o conjunto de experiências vividas e partilhadas que estão na base da metamorfose dos heróis e da constituição da sua identidade, entendida como demanda activa, criativa e reflexiva, continuamente refeita no decurso da existência das personagens, e que se materializa, por exemplo, nos múltiplos papéis que assumem ao longo da narrativa.

Para estudar a metamorfose e a sua relação com a constituição da identidade comparámos os contos de três dos ciclos que estruturam a colectânea de textos que compõe o *corpus* analisado: o ciclo II – A Bela e o Monstro, o ciclo V – Entes sobrenaturais e o ciclo VII- A Gata Borralheira. A partir da leitura dos contos construíram-se matrizes interpretativas com o objectivo de identificar o tipo de metamorfoses presentes nos textos bem como a sua origem e consequências para o percurso existencial dos heróis. Da análise feita foi possível concluir que a metamorfose, isto é, a transformação progressiva dos heróis e as etapas/provas inerentes ao seu processo de crescimento estão intimamente relacionadas com a afirmação da identidade das personagens femininas e masculinas. Esta construção da identidade engloba, tal como acontece com o ser humano, várias dimensões: a maturação física, o crescimento e afirmação social, o desenvolvimento da afectividade, isto é, o ser na sua totalidade física, espiritual, social e comunitária. Por conseguinte, o conto enquanto ficção reproduz ou reflecte em espelho a realidade da qual parte. Se o leitor tem consciência de que pela intrusão do maravilhoso e do sobrenatural na história está diante de uma criação do imaginário, fruto da riqueza cultural de múltiplas civilizações e que, enraizada na psique e no coração do homem, origina a palavra poética, a literatura de que o conto é também expressão, ele sabe, igualmente, que o conto preserva os laços com a realidade quotidiana, representando através dos símbolos e das metáforas, as inquietações, os medos, os desejos e os sonhos do homem/ da humanidade.

O conto presentifica, na figura dos heróis e heroínas com os mais variados rostos e funções, duas necessidades sentidas por todos os homens: a necessidade de afirmar um espaço no grupo social e o imperativo de construir uma identidade pessoal, que torne os heróis criaturas singulares em relação aos seus pares. As aventuras e provas impostas por terceiros aos heróis/ às heroínas e que devem ser superadas destinam-se, de forma muito evidente, a fazer sobressair as características singulares e a justificar o motivo da eleição dos heróis, aspectos que legitimam a vitória sobre todos os obstáculos, forças adversas ou representações do mal, sobre todas as insuficiências e injustiças com as quais precisam confrontar-se.

A metamorfose apresenta assim dois rostos: um negativo que pode ocorrer no início ou a meio da narrativa, assinalando a urgência de transformação de uma dada situação; outro positivo, simbolizando a crise ultrapassada e que equivale ao momento em que os heróis conquistaram uma imagem pessoal e social enobrecida e forte, isto é, uma identidade que lhes permite encontrar-se consigo e com os outros.



Nos textos estudados, a metamorfose negativa decorre de duas situações concretas: de um encantamento produzido pela má palavra de uma personagem, que funciona como oponente ao crescimento do herói, ou de uma perseguição, normalmente perpetrada pelas entidades parentais (mãe, pai, duplos parentais negativos). Os heróis aparecem então metamorfoseados desde o nascimento ou são metamorfoseados em criaturas do reino animal, vegetal, mineral no decurso da narrativa. O sono-morte simbólico, a doença, a ocultação, o disfarce, a substituição da identidade e a perseguição são figuras da metamorfose negativa, uma vez que nestas situações os heróis apresentam um rosto ou estão integrados num contexto social e pessoal que não correspondem à real identidade e à grandeza do destino que lhes está reservado. Também o aprisionamento das princesas e dos príncipes nas torres ou junto de monstros e gigantes que exilam os heróis da existência são representações da metamorfose negativa, já que as personagens estão simbolicamente mortas. Estas situações revelam os heróis como ausências e figuras sem rosto, condenados ao esquecimento ou afastados do convívio com o outro que confirma a identidade.

Os momentos de negatividade, que se reflectem no corpo e no estar das personagens, contêm em si o seu reverso, ou seja, constituem desafios colocados aos heróis, que visam responsabilizá-los pelo seu próprio crescimento e torná-los sujeitos activos na construção do seu destino. No momento em que os heróis abandonam a casa paterna e decidem partir para enfrentar o mundo e os perigos que ele esconde, tomar consciência das suas potencialidades e construir a sua identidade, ajudando outros a fazê-lo também, começa o processo de reversão da metamorfose negativa. Os heróis assumem progressivamente uma forma humana que lhes possibilita integrar-se e ser reconhecidos na sociedade a que pertencem. Frequentemente os heróis não conseguem iniciar sozinhos esse processo de reversão da metamorfose, que é igualmente um percurso de libertação. Precisam de outros, de mediadores que desempenham um papel fundamental, auxiliando os heróis a encontrarem um rosto e uma forma de estar no mundo. Neste processo assume papel de relevo a figura da mulher como guia, mediadora, potência sobrenatural e profundamente humana que colabora de forma eficiente e insubstituível com as personagens femininas e masculinas integradas num processo de metamorfose e constituição identitária. A metamorfose, assemelha-se a uma espécie de maternidade, enquanto figura e mecanismo que reflecte a transformação dos heróis, mas termina parcialmente no momento em que conquistaram uma imagem positiva de si. Esta etapa corresponde à reversão definitiva da metamorfose negativa, à superação da crise e ao ingresso num ciclo existencial liberto de negatividade, em que os heróis são feitos reis, rainhas, tendo alcançado o poder/espaço-tempo e o amor. A metáfora do tornar-se rei e/ou rainha significa conquistar a maturidade interior, física, social que permite aos heróis ver reconhecida a sua identidade. No entanto, estas conquistas não são sinónimo de estagnação das personagens, já que a construção da identidade é um «processo vitalício».

O conto pode, deste modo, definir-se como a narrativa de constituição da identidade das personagens. Apesar da estrutura simples, repetitiva e até estereotipada que o caracteriza, o conto apresenta uma natureza processual, dinâmica que visa espelhar os momentos fundamentais de afirmação da identidade das personagens: o abandono do espaço conhecido; a necessidade de aceitação dos desafios e dos riscos que permitem crescer; a superação dos riscos e crises, graças por um lado, à disponibilidade interior manifestada pelas personagens que aceitaram a demanda existencial, e por outro lado, pelo apoio de terceiros com os quais se cruzam, que pelo conhecimento e sabedoria superiores, têm poder para



ajudar em provas aparentemente impossíveis e irrealizáveis. O conto é, portanto, a narrativa da metamorfose dos heróis, entendida como o conjunto de crises e desafios lançados aos heróis que visam transformá-los em personalidades aptas a assumir novos papéis. A mudança de reino, o sono, o aprisionamento e todas as formas de encantamento constituem símbolos muito sugestivos da metamorfose enquanto imagem de tudo o que é necessário transformar ou superar para que a personagem possa assumir uma natureza verdadeiramente humana. Assim sendo, o conto fala de forma muito sintética e expressiva do processo de transformação física, espiritual, social inerente à própria condição do homem no mundo.

**Teresa M. Gonçalves de Castro**

FCSH / CEIL