



---

**NÚMERO 4 | Julho 2017**

---

**ÍNDICE**

**Editorial**

- Carlos Clamote Carreto | Os cavalos também se abatem... Permanência e anamorfozes de uma estrutura mítico-antropológica 3

**Traços**

- Helder Godinho | Os Contos Populares, o Adjuvante e a Queda 11  
Joël Thomas | L'imaginaire de la chute dans les mythes gréco-romains 21  
Yvette Centeno | Dizer o Mal: a serpente e o tigre 29

**Figuras**

- Helena Barbagelata Simões | *Sic Transit Gloria Mundi*: de la decadencia humana en el mito de Don Juan, partiendo de la obra A Morte de D.João (1874) de Guerra Junqueiro 31  
Miguel Zenha | Queda e conhecimento do possível 43

**À Margem**

- Carlos Augusto Ribeiro | Medicina Popular: arte de desembaraçar a carne de todo o Mal invasor 57

**Atualidades do Imaginário**

**Notas de Leitura**

- Margarida Santos Alpalhão | *Notre Troisième Cerveau. La Nouvelle Révolution Psychologique*, por Jean-Michel Oughourlian, Albin Michel, 2013, 334 p. (ISBN: 978-2-266-24571-7). 69



## EDITORIAL

### *Os cavalos também se abatem...*

#### **Permanência e anamorfoses de uma estrutura mítico-antropológica**

Ícaro, Faetonte, Hefesto, os Gigantes, Lúcifer, Sísifo, Nemrod, Adão e Eva, claro... Poucas são as narrativas mitológicas que moldaram e continuam a moldar o imaginário ocidental que não se revelam obcecadas pela vertiginosa ameaça da Queda, como se este fosse um dos mais elementares movimentos que ritmam a vida do homem sujeita a um equilíbrio sempre precário entre o esforço de elevação e a inexorável gravidade que atrai os corpos para as entranhas da terra.

Entre entropia e regresso à Ordem, imutabilidade e movimento, muitos sistemas cosmogónicos ou religiosos que valorizam o impulso ascensional em detrimento de uma trajetória descendente dos corpos (visíveis ou invisíveis) ou de entidades imateriais inevitavelmente associadas a imagens negativas. A perfeição daquilo que é imutável (centro e circunferência) porque não sofre a deformação que a energia provocada ou criada pelo movimento imprime na matéria, apenas é igualada pela ordem sublime do movimento circular e eterno, sem princípio nem fim, dos corpos que se movem por si mesmos. A queda, em contrapartida, por ser abrupta e imprevisível por excelência, introduz sempre a disrupção que fragmenta a Ordem. Representa uma ameaça de caos e de indiferenciação que põe em causa a própria significação, pelo menos numa visão (simbólica) do mundo onde significar implica que cada gesto, cada palavra, cada silêncio, cada acção, cada rito estejam em consonância com o pulsar transcendente e perene do universo. A queda é assim entorse à gramática do Cosmos, dissonância no ritmo melódico das esferas.

Se os mitos greco-romanos são constantemente percorridos pela imagem, literal ou metafórica, da queda, traduzindo, como relembra Joël Thomas no seu artigo sobre «L'imaginaire de la chute dans les mythes gréco-romains», um ideal dominado pelo «souci de l'équilibre et de l'harmonie» (p. 21) ao qual corresponde «l'image archétypale [...] de l'acrobate, en équilibre sur son fil, au-dessus du gouffre, et constamment menacé par une chute mortifère [...] comme rupture de l'équilibre, en soi et hors de soi» (*ididem*), também a filosofia grega mostra uma dinâmica do universo assenta numa poderosa tensão física entre forças ascendentes e forças gravitacionais. Recordemos as palavras de Sócrates no *Fedro* de Platão (246a-247a)<sup>1</sup>:

La nature a doué l'aile du pouvoir d'élever ce qui est pesant vers les hauteurs où habite la race des dieux, et l'on peut dire que, de toutes les choses corporelles, c'est elle qui participe le plus à ce qui est divin. Or ce qui est divin, c'est ce qui est beau, sage, bon et tout ce qui ressemble à ces qualités; et c'est ce qui nourrit et fortifie les ailes de l'âme, tandis que les défauts contraires, comme la laideur et la méchanceté, les ruinent et les détruisent. Or le guide suprême, Zeus, s'avance le

<sup>1</sup> Recorremos à tradução de Émile Cambry (PLATON - *Le Banquet, Phèdre*. Paris: Garnier Flammarion, 1964).



premier dans le ciel, conduisant son char ailé, ordonnant et gouvernant toutes les choses; derrière lui, marche l'armée des dieux et des démons répartie en onze cohortes [...]. Lorsqu'ils vont prendre leur nourriture au banquet divin, ils montent par un chemin escarpé au plus haut point de la voûte du ciel. Alors les chars des dieux, toujours en équilibre et faciles à diriger, montent sans effort; mais les autres gravissent avec peine, parce que le cheval vicieux est pesante et qu'il alourdit et fait pencher le char vers la terre, s'il a été mal dressé par son cocher; c'est une tâche pénible et une lutte suprême que l'âme doit alors affronter.

Arrancada ao movimento circular da abóboda celeste (o mundo das Ideias) por ter sucumbido às paixões mundanas, a alma imortal cai brutalmente na terra, restando-lhe apenas (o que não é pouco!) a resplandecente imagem do Belo (250d-251c) para sonhar novamente, através da reminiscência, com a verticalidade à qual fora prometida.

Profunda e convictamente platônica (pelo menos até ao século XIII como a redescoberta de Aristóteles), a Idade Média não deixou de incorporar este imaginário. Recordemos, num contexto de uma Cristandade de novo ameaçada (agora pela invasões bárbaras e por um materialismo crescente) a *Psychomachia* (circa 405) de Prudêncio, célebre poema alegórico em que assistimos aos confrontos épicos entre vícios e virtudes. Algumas das imagens aí representadas terão uma influência decisiva sobre o imaginário medieval (e não só), sendo, por ventura, a mais conhecida a de *Superbia*, representada pela iconografia como uma figura de porte magnífico e altivo, cavalgando um vistoso cavalo que tropeça subitamente levando à queda estrondosa do cavaleiro: uma alegoria que, no período entre os reinados de Luís o Piedoso e de São Luís, servirá de *exemplum* visual para mostrar o destino que espera os cavaleiros rebeldes e orgulhosos, os cavaleiros que abusam do seu poder para apenas adquirir fama e riquezas pessoais em vez de defenderem os mais desprotegidos. Quando, a partir do século XII, num contexto marcadamente urbano e mercantil, o pecado da avareza começa a rivalizar e a destronar a soberba cavaleiresca de matriz épico-heróica, a linguagem iconográfica não deixa de se mostrar sensível à força gravitacional que puxa inexoravelmente o corpo para a superfície rugosa e árida da terra quando representa o avarento. No pórtico de Moissac, encontramos representada uma cena tirada da parábola do rico avarento e do pobre Lázaro (Lucas, 16, 19-31) onde *Avaritia* aparece com os seus atributos mais frequentes: surge agarrada a um saco de moedas que serpentes – sufocando-lhe o pescoço – lhe tentam tirar. À volta desta figura, vários diabinhos disputam a alma do avarento depois da sua morte. Num tratado das virtudes e dos vícios anónimo (ilustrado igualmente em Moissac) datado da primeira metade do século XI – B.N.F. lat. 2077 -, a *Avaritia* aparece representada (no fólio 163) à direita de *Mendacium* que segura uma lança de duas pontas (significando a palavra dúbia e falaciosa da mentira); à sua esquerda no fólio, figuram três personagens: *Humilitas* em atitude de prostração, *Libido* envergando uma espécie de vara e *Superbia* em queda vertiginosa, de pernas para cima, tentando agarrar-se desesperadamente à vara de *Libido*. Repare-se que, de todas as alegorias, Avareza é a única cujos membros se apresentam perfeita e falaciosamente simétricos (as mãos na anca, as pernas dobradas e os pés firmemente assentes no chão) evidenciando uma atitude sobranceira, uma confiança e uma segurança nos limites do desafio e da arrogância. É, de resto e paradoxalmente, também a única figura representada a olhar para o alto. No fólio



170, *Avaritia*, com as costas arqueadas, despeja uma bolsa cheia de moedas dentro de um vaso. A seu lado, funcionando como antítese ou remédio à cobiça, figura *Misericordia* que oferece, seguindo o exemplo evangélico, roupas a uma personagem totalmente nua. Opondo-se assim radicalmente à figura de *Superbia*, alta e altiva, de porte magnificente, sempre bem vestida, a Avareza, pelo contrário, aparece geralmente como uma personagem extremamente pequena (como que contraída ou comprimida), deformada, maltrapida, de costas arqueadas, como se o avarento tentasse proteger as suas riquezas com o seu próprio corpo numa simbiose monstruosa, privado dessa verticalidade celestial que permite ao homem olhar para o céu e participar plenamente do simbólico. O que está em causa na ascensão e queda do avarento, não é naturalmente apenas um vil apego às coisas materiais, mas sim uma dupla dimensão ontológica e antropológica: já Santo Agostinho atribuía à *avaritia* (*Enarratio in Psalmum*, 118, *sermo* II, 6) a causa primeira da Queda provocada pela insaciável vontade de conhecimento do primeiro homem que desejou alcançar e possuir para si o próprio Deus. Quebrando uma ordem simbólica assente na espiral do dom ao interromper a circulação dos bens, a acção do avarento representa, por outro lado, uma autêntica interrupção do fluxo vital que conduz à morte do tecido social, à morte da comunicação e à morte do próprio sentido.

Aqui, como em tantos outros lugares, a Idade Média intuiu, através da profundidade lúcida das imagens, a essência deste lancinante drama inerente à condição humana: não somente ao evocar ou representar frequentemente a soberba e a avareza lado a lado, como os dois polos (ascendente e descendente, luminoso e sombrio), igualmente extremos – e, por conseguinte, igualmente ameaçadores – da existência; mas também ao reabilitar a terrífica imagem da Roda de Fortuna que, a partir dos séculos XII e XIII, parece querer destronar o império estável da Divina Providência que reinava desde o século VI (altura em que Boécio compõe o seu *De consolatione philosophiae*). A célebre tradução e glosa desta obra atribuída a Jean de Meun (finais do século XIII) - *La Consolation de Philosophie de Boèce* - convida o leitor a reflectir sobre o papel desempenhado pelo destino na dinâmica do universo através de um pensamento assente numa autêntica (meta)física do movimento. Seguindo a tradição neoplatónica, Jean de Meun afirma que não existe movimento cósmico sem um princípio activo e uma energia prévios. Deus que é, em si mesmo e por essência, «estável e imutável»<sup>2</sup>, que não conhece geração nem corrupção, princípio nem fim, situa-se naturalmente no centro de todas essas revoluções cósmicas que moldam os contornos materiais do mundo. O equilíbrio resulta assim de uma eterna dialéctica entre o centro indivisível e a circunferência, a imutabilidade e o movimento circular dos corpos celestes. Uma imagem impunha-se então a Jean de Meun: a da roda que gira incessantemente em torno de um ponto fixo. Quanto mais o homem (e a matéria) se afasta desse ponto, mais fica sujeito à força centrífuga do movimento e, por conseguinte, à instabilidade, à mudança, à corrupção e ao desengano. Inversamente, quanto mais se aproxima do Centro, mais «ultrapassa a mutação do destino e de toda a

<sup>2</sup> *La consolation de la Philosophie de Boèce dans une traduction attribuée à Jean de Meun*. Éd. I. Bétemps, M. Guéret-Laferté, N. Lenoir, S. Louis. J. Maurice e C. Mira. Rouen: Les Publications de l'Université de Rouen, 2004, p 89.



necessidade» (p. 137) e acede ao conhecimento perene. Ao distanciar-se das propriedades (ordem, Imutabilidade, repetição e previsibilidade dos movimentos cíclicos, etc.) que emanam do centro, o homem fica sujeito às forças incontrolláveis do acaso que, sem aviso prévio, fazem girar a Roda da pagã Fortuna, atirando-o violenta e abruptamente para o abismo. Independentemente da forma como a interpretarmos<sup>3</sup>, o facto que é que esta figura invade e monopoliza todos os campos de representação a partir do século XII, encontrando-se tanto no discurso iconográfico como nas narrativas de milagres, nos tratados teológicos (é impressionante a sua descrição no *Liber de planctu Naturae* de Alain de Lille, por exemplo) como na ficção romanesca (de *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes ao *Roman de la Rose* de Jean de Meun ou ao *Lai de l'ombre* de Jean Renart), sugerindo uma inflexão epistemológica da visão medieval do mundo que parece perder progressivamente a sua transparência e coesão simbólicas. E nem o rei Artur escapa, nem que seja através do motivo do sonho premonitório, ao seu indomável poder num texto do século XIII (*La mort le roi Artu* 176, 56-79<sup>4</sup>) que prenuncia justamente o fim de um reino mítico e de um ciclo poético:

Quant il fu endormiz, il fu avis que une Dame venoit devant lui, la plus bele qu'il eüst onques mes veüe el monde, qui le levoit de terre et l'enportoit en la plus haute montaigne qu'il onques veüst; illuec l'asseoit seur une roe. En celle roe avoit sieges dont li un montoient et li autre avalient; li rois regardoit en quel leu de la roe il estoit assis et voit que ses sieges estoit li plus hanz. La Dame li demandoit: 'Artus, ou ies tu? – Dame, fet il, ge sui en une haute roe, mes ge ne sei quele ele est. – C'est, fet ele, la roe de Fortune.' [...] Et lors le prenoit et le tresbuchoit a terre si felenesement que au cheoir avis au roi qu'il estoit touz debrisiez et qu'il perdoit tout le pooir del cors et des membres.<sup>5</sup>

Tanto na mitologia clássica como nas narrativas bíblicas do *Génese* (Adão e Eva, Torre de Babel, etc.) ou no castigo reservado aos soberbos e aos avaros no discurso teológico e didático-moralista da Idade Média, a notável coerência das imagens relacionadas o movimento de queda parece talvez lembrar-nos que o destino – ou o desígnio – antropológico do homem não se situa tanto na esfera da verticalidade (sempre sujeita a uma terrífica alternância entre a inalcançável tentação do céu e a realidade tangível das entranhas da terra – ou do indiferenciado do mar, como no caso de Ícaro), mas sim numa delicada geometria simbólica assente na horizontalidade, na necessidade de construir um espaço

<sup>3</sup> Na sua célebre obra *La naissance de l'individu dans l'Europe médiévale* (Paris: Seuil, 1997, p. 238), o historiador russo Aaron Gourevitch sugeria, por exemplo, que a popularidade da Roda da Fortuna a partir do século XII estava intimamente relacionada com o fenómeno da mobilidade social vertical. Sobre esta fascinante figura e a sua evolução ao longo dos séculos, ver também FOEHR-JANSSENS, Yasmina e MÉTRY, Emmanuelle - *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*. Genève: Droz, 2003.

<sup>4</sup> Éd. Jean Frappier. Genève/Paris: Droz/Minard, 1964.

<sup>5</sup> «Quando adormeceu, pareceu-lhe ver uma Dama que caminhava para ele, a mais bela que alguma vez vira no mundo; levantava-o do chão e conduzia-o para uma montanha de altura nunca vista. Aí sentava-o em cima de uma roda. E essa roda tinha assentos, sendo que uns subiam e outros desciam. O rei observara em que lugar da roda estava sentado e viu que o seu assento era o mais alto. A dama perguntava-lhe: 'Artur, onde estás? – Dama, responde, estou numa roda alta, mas não sei que coisa é. – É a roda de Fortuna, afirma a Dama'. [...] E eis que a roda o prendeu e o fez cair no chão de forma tão traiçoeira que, ao cair, o rei pensou que estava todo quebrado, tendo perdido todo o poder do corpo e dos membros» (Tradução minha).



identitário que se encontra ou conquista essencialmente através do caminhar. Afinal, em que é que consiste o andar senão num perpétuo esforço para contrariar a queda? Numa perpétua tensão entre o apelo da transcendência e a gravidade que nos prende ao chão? Entre as asas da imortalidade e a materialidade da condição humana?

A Queda participa assim simultaneamente do imaginário cíclico e da sua negação; evoca ao mesmo tempo as figuras geométricas do círculo e da linha que abruptamente quebra ou interrompe a relação de analogia gerada pelo símbolo e convoca tanto questões de natureza histórico-culturais como traços filogenéticos e antropológicos. Na sua obra pioneira no âmbito dos estudos sobre o imaginário (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* de 1960), já Gilbert Durand intuía essa dimensão filogenética e antropológica da Queda quando, recorrendo aos reflexos estudados por Betcherev da Escola de Leninegrado, faz do reflexo postural um dos vectores estruturantes do regime diurno ou apolíneo da imagem e da queda, por conseguinte, uma das ameaças maiores à evolução do herói. Mas podemos – e devemos – hoje ir mais longe: caminhando, o *sapiens* (que é também *homo viator*) olha para o céu e escrutina o horizonte desconhecido para nele, entre medos arcaicos e ânsia de conhecimento, pro-jectar o que está para lá dele, dando formas e figuras à ausência, desdobrando-o em sucessivas ficções.

Neste sentido, da queda no mundo material, de acordo com a teoria de Platão, à expulsão genesíaca do paraíso que inaugura o Tempo, o imaginário da queda assume a coerência ontológica e existencial de um Mito, ou seja, de uma estrutura narrativa e cognitiva que absorve e dá coerência à maioria das nossas experiências humanas. Caem os deuses quando sucumbem às fraquezas humanas como caem os homens quando sucumbem à tentação de se elevarem ao estatuto dos deuses; caem os impérios como caem as almas outrora imortais; caem os ídolos de bronze como caem as estrelas erguidas a ídolos pela indústria mediática; caem os corpos sujeito à inelutável lei da gravidade como caem os mercados financeiros e as bolsas de valores, desenhando-se nesta metáfora económico-moral o imaginário simultaneamente esquizóide e cíclico (quem não ouviu falar dos ciclos económicos?) das sociedades contemporâneas. Não raras vezes, a língua inverte a polaridade semântica das imagens, o português atribuindo, por exemplo, à expressão «ter queda para» uma dimensão vocacional positiva que não apaga, todavia, a negatividade de uma imagem que continua a ecoar na ironia ou no sarcasmo com que a expressão é tantas vezes utilizada.

Entre permanência e anamorfoses sucessivas, estes são alguns dos aspectos do imaginário da queda que este 4º volume dos *Cadernos do CEIL* se propõe explorar.

Em «Os contos populares, o adjuvante e a Queda», Helder Godinho desconstrói a aparente linearidade e simplicidade dos contos populares, mostrando que as personagens não constituem meros tipos narrativos monolíticos e cristalizados na tradição, mas antes entidades simbólicas plurais e compósitas, madrastras, oponentes, adjuvantes e substitutos entrando num jogo de interacção complexo indispensável à construção da identidade. Este sistema, que procede por sucessivas clivagens entre o Eu e o Outro, o Bem e o Mal, a Mentira e o Conhecimento, não é, todavia, específicos dos contos populares: do livro do Génesis a Santo Agostinho,





passando pela literatura medieval e as neurociências, Helder Godinho revela claramente que o processo de significação passa sempre por uma lógica simbólica da mediação em que a visão do mundo resulta de um constante desdobramento ficcional do universo: «[...] o grande passo da revolução cognitiva que o Sapiens trouxe foi a capacidade de criar ficções, logo de falar de coisas que não existem. Desse modo, desdobrou o mundo por um Outro para lhe dar sentido, para lhe criar uma significação [...] para além de simplesmente existir diante de nós» (p. 16).

Apesar de radicar numa perspectiva claramente tributária da teoria durandiana do imaginário, as reflexões de Joël Thomas convidam-nos a aprofundar este horizonte, religando e integrando, por exemplo, o imaginário clássico ao saber construído pelas neurociências. Entre muitos aspectos relevantes, Joël Thomas refere ainda que a imagem obsidiante da Queda não caracteriza apenas o regime diurno/heróico do imaginário, «a polarização entre o alto e o baixo, a emergência e a queda» (p. 22) sendo um princípio que afecta e desequilibra tanto o regime nocturno místico (segundo as categorias de Gilbert Durand) como o regime nocturno sintético. Convida-nos igualmente a relativizar semanticamente algumas imagens habitualmente associadas ao movimento descendente, recordando que a visão do abismo inerente à violência abrupta da Queda (através da qual o homem experiencia um retrocesso ao mundo do indiferenciado, do caos e da bestialidade) é frequentemente eufemizada, nos mitos como na literatura, pela imagem da descida, a catábase (uma dimensão estruturante que qualquer percurso heróico) transformando a aniquilação subsequente à Queda em maturação iniciática, transformando a iminência da morte em esperança de renascimento.

Em «Dizer o Mal: a serpente e o tigre», Yvette Centeno revisita o mito genesíaco, plural e ambíguo por excelência» da Queda (mito associado ao acesso proibido a Conhecimento e à Diferença) e as múltiplas formas como foi lido, reinterpretado e sublimado através do imaginário alquímico e teosófico de Jacob Boehme, das encenações ficcionais de Rabbi Loew, Gustav Meyrinck ou Paul Wegener (a figura monstruosa do Golem), da filosofia moral de Kant ou da psicanálise de Jung, sem esquecer o *Fausto* de Goethe e o célebre e misterioso poema «The Tyger» de William Blake que, no fim, «interpela o Criado: pois como foi possível que da mesma mão tenha saído o tigre, essência da malvadez, e o cordeiro, configuração da pureza absoluta?» (p. 38).

A rubrica *Figuras* oferece-nos duas abordagens distintas, embora complementares, sobre o imaginário da Queda. Entre o pensamento de Heidegger e a obra fotográfica de Helena Almeida, Miguel Zenha procede a interessantes variações filosóficas e artísticas sobre a Queda que permitem alargar, epistemológica e metodologicamente, as significações que lhe atribuímos. Neste contexto, a arte revela-se (como sugeria também a reflexão de Yvette Centeno) como uma forma privilegiada de sublimação e de regresso ao tempo pré-queda (tempo anterior ao *logos*) através do qual o homem volta a ganhar asas e a reencontrar essa verticalidade transcendente com que sonhara Platão no *Fedro*.

Regressando a algumas concepções clássicas do Mito enquanto narrativa que confere sentido e coerência aos enigmas do mundo e à existência humana, e procurando assim justificar a natureza mítica do esquema matricial que preside às



diversas versões de Dom Juan, Helena Barbagelata Simões da Universidade Nacional e Capodistrianiana de Atena propõe, através da análise de uma das lições porventura menos estudadas e conhecidas do *corpus* dom juanino (*A morte de D. João* de Guerra Junqueiro), uma interpretação sedutora, coerente e consistente do mito. Com efeito, contrariando a famigerada tese segundo a qual a transgressiva e subversiva história de Don Juan traduziria essencialmente «uma narrativa da sedução erótica que busca a exaltação da sexualidade ou do amor» (p. 31), Helena Simões vê na peça de Guerra Junqueiro a encenação de uma «patologia da queda» (p. 33), símbolo da degradação nas suas vertentes moral, ética e social que «importa cauterizar, aminorar o matar, por médio de la reducción a lo anecdótico, satírico o grotesco» (p. 33) e que culmina na morte da comédia e na união entre Cristo e Prometeu.

Na rubrica *À margem*, Carlos Augusto Ribeiro propõe-nos uma sugestiva reflexão sobre «Medicina popular: arte de desembaraçar a carne de todo o mal invasor» que antecipa e anuncia o tema do próximo número dos *Cadernos do CEIL* que será dedicado ao imaginário do Mal na literatura de tradição oral ou oralizante. Partindo da relação oblativa assimétrica que mantemos com a terra, Carlos Augusto Ribeiro explora a visão mágica e simbólica do mundo que sobrevive nas sociedades rurais, analisando práticas e rituais de cura extremamente interessantes na medida em que, neles e através deles, se vislumbra ainda a presença actuante de fragmentos míticos que apenas foram parcialmente cristianizados ao longo dos séculos. O autor relembra assim o lugar mediador que o momento terapêutico ocupa entre o tempo mítico e o tempo da cura. Neste sentido, a sua eficácia (tanto pragmática como simbólica) assenta invariavelmente numa meticulosa e delicada regulação do espaço, bem como de cada gesto, palavra, silêncio, prescrição e olhar que configura uma autêntica gramática da relação entre o corpo e o universo na qual a pele, enquanto espaço de mediação por excelência, desempenha uma função privilegiada, nela se inscrevendo/escrevendo uma verdadeira «ecologia integral da sociedade» (p. 59) que transforma, reequilibra e renova a relação entre o indivíduo e a natureza, o homem e o cosmos.

**Carlos F. Clamote Carreto**

Direcção do *Cadernos do CEIL*





## OS CONTOS POPULARES, O ADJUVANTE E A QUEDA

**Helder Godinho**

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, FCSH/NOVA

Ao lermos os *Contos Populares Russos* recolhidos por Afanassiev<sup>1</sup>, uma pergunta se nos impõe: porque é que contos, aparentemente tão simples e repetitivos, suscitam o interesse de quem os conta ou os ouve contar há tantos séculos?

Logo ao lermos os primeiros, reparamos, por exemplo, na insistência sobre a esperteza da raposa contra a estupidez do lobo que se deixa sempre levar por ela. E reparamos também no estranho facto de alguns homens, com filhas e casados em segundas núpcias, deixarem que as actuais mulheres maltratem as filhas deles, enteadas delas, e, aparentemente, obedecem a ordens dessas mulheres mesmo quando deverão levar à morte da filha do homem, que assim colabora na pretendida morte. Como, por exemplo, no nº 65, «Le Gel Craquant»: em que o pai, por imposição da mulher, vai levar a filha ao suposto noivo, o Gelo Estaladiço, que a deveria matar. Mas, como consequência, verificamos que ou as virtudes da enteada que a madrasta pretende matar a salvam e o mau carácter das filhas desta as condena, como é o caso deste conto, ou um Adjuvante entra em acção para a salvar. O próprio bom carácter da enteada mal-amada funciona como seu adjuvante, suscitando boas-vontades, incluindo de quem a deveria matar, como é o caso do Gel Craquant.

Comparando os contos em que entram seres humanos com os que apenas põem em jogo animais, notamos que nestes últimos não há, geralmente, adjuvantes embora, nalguns casos raros, outros animais possam ter uma função semelhante, como no conto nº 9, «La Renarde, le lièvre et le cocq», em que o galo acaba por funcionar como adjuvante da lebre, matando a raposa. Nos contos exclusivamente com animais, é, normalmente, a esperteza que, nalguns casos os salva, o que equivale ao bom carácter das enteadas mal-amadas. Mas nos contos em que a raposa engana o lobo, nem que seja por pura agressão sem benefício para ela, não há esperteza da parte do lobo, apenas a raposa a possui, o que, certamente, indica uma má vontade popular contra o lobo, mais perigoso para os humanos. Uma mentira é uma ficção não reconhecida como tal e o lobo normalmente não tem saber para esse reconhecimento.

Mas, o que realmente marca os contos em que entram humanos, e que são, evidentemente, a maioria, é a necessidade de um adjuvante, mesmo quando, como no caso do «Gel Craquant», é o bom carácter da enteada mal-amada e, ao mesmo tempo, filha não-defendida pelo pai, que transforma o previsto agressor em

<sup>1</sup> AFANASSIEV - *Contes populaires russes*. 3 tomes. Paris: Imago, 2014 (vols. 1 e 2), 2016 (vol. 3).



adjuvante. O que nos faz entender a passividade do pai que parece entregar a filha à morte: ele apaga-se para que o Adjuvante possa existir. É, assim, de uma paternidade plural que os contos falam, e que redobra a maternidade plural da mãe duplicada pela madrasta, redobramento que a transforma em Oponente. Pelo contrário, nos contos exclusivamente de animais, mesmo quando há esboço de adjuvante, como no caso acima citado, eles não redobram ninguém. Aí as personagens são simples e substantivas<sup>2</sup>.

Há muitos casos em que a pluralidade das personagens aparece de outros modos, nomeadamente nos contos em que há troca do filho do rei e do seu criado por imposição astuciosa deste, o que nos reenvia para Berta dos Pés Grandes<sup>3</sup>, para compararmos com textos não tradicionais mas de fundo tradicional e que conhecemos bem. Como sabemos, a troca de Berta pela sua criada Aliste, funciona aí como uma forma útil à jovem princesa filha dos reis da Hungria, dado que a troca permite que Aliste ocupe o leito de Pepino, leito suposto perigoso, e onde a sombra da anterior rainha morta sobredeterminava o perigo. E permite ainda que Berta amadureça nove anos, um ciclo, na floresta. No fim, quando Berta é reconhecida e se torna rainha, Aliste é enviada para um convento em Montmartre, sendo mantida viva e levando com ela o perigo da Outra que assim se delimita. Sabemos também a quantidade de elementos tradicionais que este conto contém, nomeadamente a sua ligação aos mitos cíclicos e à reine Pédauque, como a grande tese de Régine Colliot<sup>4</sup> bem mostrou.

Mas o que aqui nos importa, dado o tipo de percurso que estamos a fazer pelos contos russos<sup>5</sup>, é a duplicação dos jovens, rapazes ou raparigas, pelos seus criados(as). Estas personagens múltiplas vão servir-se dessa multiplicidade para fazerem um percurso de maturação pessoal e social, como tinha acontecido com Berta. Isto vai ao encontro da possibilidade de evolução e transformação que as personagens compósitas possuem (por exemplo as duas naturezas humana e divina e a escolha que isso permite ou a que obriga)<sup>6</sup> e onde o mal é o outro valor que obriga a essa evolução na procura da outra natureza melhor e dos outros valores que melhoram os actuais, onde se instala a procura eterna do significante/valor ausente. Porque o mal, lembremo-lo, não permite que nos instalemos num presente unificado, dado que ele é, em termos de valores, o grande outro sempre presente, mesmo quando ausente.

<sup>2</sup> É de notar que, nos contos de que estou a falar, os animais não funcionam como projecção dos seres humanos, como acontece nas fábulas.

<sup>3</sup> ADENET LE ROI - *Berte as grans piés*. Édition critique par Albert Henry. Genève, Droz, 1982.

<sup>4</sup> COLLIOT, Régine - *Adenet le roi. Berte aus grans pies. Étude littéraire générale*, 2 vols. Paris, Picard, 1970.

<sup>5</sup> Como os contos tradicionais partilham temas e motivos transversais às culturas diversas, falar dos russos e do seu universo imaginário equivale a falar dos contos tradicionais em geral, ressalvadas as especificidades culturais.

<sup>6</sup> Ver, também, GODINHO, H. - «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; e «La pluralité du moi dans quelques textes médiévaux», *Carnets*. [En ligne] n.º 9 (2017). [Cons. em 06/07/2017]. Disponível em: <http://carnets.revues.org/2035>



Voltando aos contos russos, no conto nº 87, «Le Fils de roi et son Valet II. (Le Géant Nikanor)», em que o príncipe é substituído pelo seu criado que se faz tomar por príncipe, essa duplicação vai funcionar, também aqui, como dando tempo e espaço para uma maturação, nomeadamente no combate, que acaba, evidentemente, com o casamento com a filha do rei em cuja corte se acolheu. No conto nº 90, «La Fille de marchand et la Servante», em que a substituição das identidades tem um matiz trágico, dado que a serva lhe arranca os olhos, esta casa-se com o Czar mas a astúcia da filha do mercador que ela substituíra permite-lhe recuperar os olhos e casar-se, por fim, com o Czar numa progressão que lembra Berta na floresta. Aqui também ela é ajudada por um camponês ou simplesmente habitante da floresta. Ao ver as coroas maravilhosas, feitas pela filha do mercador, que o velho que a tinha acolhido em casa lhe levava, o Czar vai visitá-la na floresta e, depois de várias peripécias trágicas, que implicaram a morte provisória da filha do mercador, por ordem da serva/czarina, acabam por se casar. No conto nº 88, «Ivan-tsarévitch et la Princesse Marfa», encontramos a vitória/morte de três dragões, vencidos pelo verdadeiro príncipe, vitória usurpada pelo criado que passava por príncipe, como quando Tristão na Irlanda vence o dragão mas um outro senhor se faz passar por quem o venceu, o que é, ainda, uma forma, enfraquecida embora, de afirmação da pluralidade das personagens.

Ou seja: as personagens são plurais e no jogo/interacção entre os vários actantes que compõem cada uma, se constrói o Bem e a Verdade que acabam por emergir, jogo desencadeado pelo Mal que obrigou ao movimento interno que levou ao Bem e à Verdade. O mal é útil para desencadear um movimento e um tempo de transformação que leva ao bem. E isso devido às personagens serem plurais, dentro das quais actantes diversos lutam e onde os maus obrigam ao movimento. Haveremos de voltar ao Génesis, mas lembremos desde já que no Paraíso não havia tempo e que foi por o Separador (o Diabo) ter introduzido o Mal que a espécie humana ficou sujeita ao tempo e à morte implicados nele.

Nos contos tradicionais, esse percurso, gerido pelo mal desencadeado por entidades parentais negativas, como a madrasta, e com a complacência de entidades parentais paternas obedientes e simbolicamente inexistentes (o pai que, cumprindo a ordem da mulher, leva a filha ao Gel Craquant, por exemplo, situação onde é suposta morrer, ou o pai complacente de todas as meninas do tipo Gata Borralheira) esse percurso é, igualmente, movido por Adjuvantes. Ou seja, os bons sentimentos dos pais dos diversos contos deste tipo e que deixam a mulher/madrasta maltratar a filha são figurados nos Adjuvantes, por oposição à inércia dos pais naturais. No caso extremo da total subserviência do pai que a mulher obriga a levar a filha ao Gel Craquant para a matar, o Gel Craquant acaba por funcionar como adjuvante, enternecido pelas virtudes da jovem. O que nos faz pensar que os contos apresentam homens deste tipo que não reagem para poderem centrar-se na reacção do Adjuvante, dada a qualidade plural das personagens. No caso da Gata Borralheira o adjuvante é uma fada que faz reviver a mãe boa, havendo de novo uma pluralidade onde se dá o combate entre o bem e o mal, desencadeado pelo mal.



De facto, os adjuvantes vão gerindo a progressão interior como Outros, muitas vezes pertencentes a um Outro Mundo, mas sempre com poderes ou saberes mais-que-humanos. São outros de algum modo externos, tal como as duplas naturezas dos santos, dos heróis ou dos filhos de Deus põem em jogo a natureza humana e a divina, que lhe é exterior, mas habitando ambas uma mesma personagem.

A importância do Outro é, há muito, reconhecida até pela própria Filosofia e a Literatura nunca deixou de a dizer de muitas e diversas maneiras. Lembremos que o herói de Chrétien de Troyes, Perceval, envia à corte os cavaleiros que vence para dizerem os seus feitos e as suas vitórias<sup>7</sup>. E como é a partir destas narrativas que a condição de heróis lhes é reconhecida, teremos de considerar que o vencido é um Outro sem o qual a identidade heroica das personagens vencedoras não existiria porque não seria reconhecida. Também na dialéctica do Senhor e do Escravo de Hegel, é o vencido que aceita ser escravo, estabelecendo, com isso, a identidade senhorial do vencedor e a ordem simbólica dos valores no discurso humano, dado que essa situação introduziu a diferença e a valorização positiva de um e negativa de outro. Sem um Outro, não há quem signifique: eles passam a significar «senhor» e «escravo» pelo desfecho da luta que determinou a significação de ambos<sup>8</sup>.

É, assim, momento de recordar que, nestes contos russos, os animais não têm adjuvantes, ou os têm por acaso, como já referimos. O Outro é uma prerrogativa humana (pelo menos na nossa perspectiva de seres humanos).

A pluralidade é, sem dúvida, uma das marcas mais distintivas do humano. Freud chamou-lhe inconsciente, os estudos do cérebro sabem hoje que a maior parte do cérebro é não-consciente e que a maior parte da nossa vida e dos nossos actos são geridos por esse cérebro não-consciente. Ou seja, não somos seres substantivos nem unitários, resta-nos, para a unidade, a ipseidade que nos mantém unidos na significação que temos de nós próprios e que o Imaginário pessoal guarda.

Lembre-mo-nos, agora, do Génesis. Aí vemos que a Queda é uma Separação da unidade com Deus (provocada, de resto, pelo Separador, ou seja, o Diabo). Como consequência, o Messias, Filho de Deus, virá encarnar numa mulher, ganhando, com isso, uma dupla natureza. Esse interesse de Deus pelos homens mostra que eles não perderam a sua qualidade divina de filhos de Deus também, apenas se separaram dela. Nas concepções gnósticas, a encarnação do Espírito na Carne, ou seja, a Queda, dá-nos também uma dupla natureza e faz-nos seres que não são unos mas plurais, por causa dessa dupla natureza, onde o Espírito está em exílio.

Ainda no Génesis, a ligação entre o mundo de Deus e o dos homens vai manifestar-se também no amor que os filhos de Deus sentem pelas filhas dos homens, de cujo amor nasceu a raça dos gigantes antes do Dilúvio (Gen. 6,4). Ou seja, nascem seres com uma dupla natureza. Em várias mitologias o mesmo se passa, daí resultando seres de dupla natureza, como, por exemplo, Héracles, filho

<sup>7</sup> TROYES, Chrétien de – *Le roman de Perceval ou Le conte du Graal*. Édition de William Roach. Genève/Paris, Droz/Minard, 1959.

<sup>8</sup> Ver KOJÈVE, A. – *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris, Gallimard, 2003 [1947].



de Zeus e de uma humana, ou Eneias, filho de Vénus e de um humano, filhos que estão destinados a ser heróis. Eneias terá, no seu percurso heroico, a proteção de Vénus e Héracles a oposição de Hera. Os mundos humano e não-humano estão em contacto, tal como estão quando Deus intervém directamente para que um casal estéril tenha um filho que será um santo.

Em qualquer dos casos, é essa dupla natureza que deixa livre, nela e por causa dela, um espaço interior onde é possível, como percurso entre as suas duas margens, a transformação que leva ao heroísmo ou à santidade numa espécie de deslocação de uma natureza para outra, da humana imperfeita para a divina perfeita, ou seja, do Mal para o Bem. Essa clivagem é fundamental para o progresso e aperfeiçoamento. Ou seja, a natureza humana plural permite o movimento do humano para o divino, do mal para o bem, e, nesse movimento, a transformação que implica o tempo.

E aqui reencontramos a importância da pluralidade nos contos tradicionais, dos pais duplicados por um Adjuvante de poderes e saber mais-que-humanos. Ao pai inerte e que aceita que a mulher o faça levar a filha ao local onde o Gel Craquant a deveria matar substitui-se o Adjuvante que ajuda ao movimento da/do jovem para uma situação social melhor, que implica muitas vezes uma qualidade prévia interior, como no caso da jovem bem tratada pelo Gel Craquant. Quando há degradação da situação social, como no caso dos filhos de reis substituídos nessa qualidade pelos seus criados, essa pluralidade identitária entre o príncipe e o seu criado vai obrigar a um percurso de maturação que levará à reconquista da identidade verdadeira graças ao Adjuvante que substitui o pai/rei que expulsou o filho. É essa pluralidade de actantes das personagens paternas ou maternas que, agindo na pluralidade interior dos jovens (indicada, nestes casos, pela dupla identidade que a substituição identitária com os criados mostra), permite o movimento de aperfeiçoamento interior ou social.

Pelo contrário, as filhas da mãe má não terão adjuvantes nem oponentes e o mal sem o bem não permite o movimento entre naturezas para a superação porque aí a natureza é só uma, apenas má, e não se pode caminhar de um lugar para outro quando essoutro lugar não existe. Estes contos mostram a falta de pluralidade entre naturezas boas e más como a causa da morte dessas jovens. A não-pluralidade parece conduzir à morte. Porque não têm uma Ausência presente que a pluralidade implica e onde o Mal e o Bem se obrigam mutuamente ao movimento evolutivo. Sofrem, de algum modo, de um defeito de humanidade, dado que lhes falta a pluralidade. Como dizia Vergílio Ferreira: «Nós somos uma ausência que ignora o que seja uma presença»<sup>9</sup>, onde ecoa também a concepção sartriana do eu:

e se a individualização de um «eu» implica o «outro», negando-o, a verdade é que na afirmação irrecusável de quem somos estamos falando de algo que de certo modo nos transcende, sendo nós e por transposição (não por contraste) os outros.

<sup>9</sup> FERREIRA, Vergílio – *Escrever*. Edição de Helder Godinho, Lisboa: Bertrand, 2001, n.º 239.



Adaptando e apropriando-nos do pensamento de Sartre [...] nós poderíamos dizer que o nosso «eu» se determina por uma presença-ausente.<sup>10</sup>

Lembremo-nos, agora, de Harari e do que ele diz no seu livro *Sapiens. Uma breve história da humanidade*<sup>11</sup> sobre a revolução cognitiva do Sapiens, devida, em grande parte, à linguagem:

L'apparition de nouvelles façons de penser et de communiquer, entre 70000 et 30000 ans, constitue la Révolution cognitive; Mais la caractéristique véritablement unique de notre langage, c'est la capacité de transmettre des informations non pas sur des hommes et des lions, mais sur des choses qui n'existent pas. Pour autant que nous le sachions, seuls les Sapiens peuvent parler de toutes sortes d'entités qu'ils n'ont jamais vues, touchées ou senties.

Légendes, mythes, dieux et religions – tous sont apparus avec la Révolution cognitive; Or, c'est la fiction qui nous a permis d'imaginer des choses mais aussi de le faire collectivement. [...] Ces mythes donnent au Sapiens une capacité sans précédent de coopérer en masse et en souplesse.

Ou seja, o grande passo da revolução cognitiva que o Sapiens trouxe foi a capacidade de criar ficções, logo de falar de coisas que não existem. Desse modo, desdobrou o mundo por um Outro para lhe dar sentido, para lhe criar uma significação. As coisas em si, não-integradas numa visão ou imagem do mundo, não significam, ficam fechadas em si mesmas. Ao criar um mundo Outro, divino, através dos mitos que são visões do mundo, o Sapiens criou um espaço plural onde a significação se tornou possível. O Sapiens necessitou de postular uma Ausência, um mundo não-visível, para que na relação do visível e do invisível, da presença e da ausência, o mundo começasse a significar para além de simplesmente existir diante de nós. A Ausência e a sua necessidade para a criação de um sistema onde a significação se gera, sistema em si não-visível, e que é, primariamente, linguístico antes de ele próprio se desdobrar em sistemas culturais complexos, faz-nos compreender a necessidade implícita de ficcionar e a grande e primeira ficção é a criação de um mundo outro, não visível, onde este nosso mundo ganha significado (e que, em muitos mitos, foi criado por essoutro). Ou seja, a significação só pode acontecer num mundo plural e com personagens plurais, como os contos tradicionais nos dizem. Para que esses mundos entrassem em contacto e a pluralidade fosse possível, os mitos criaram várias possibilidades, uma delas o amor entre o mundo divino e o mundo humano, que cria a dupla natureza que permite a progressão interna e em que o diálogo entre o bem e o mal é um dos motores do movimento. No caso dos santos, por exemplo, nascidos miraculosamente por intervenção directa de Deus, é a fuga do mal e da imperfeição humana para o bem e para a perfeição divina que essa dupla natureza permite e vai fomentar.

<sup>10</sup> FERREIRA, Vergílio – *Da Fenomenologia a Sartre. Prefácio à tradução da obra de Jean-Paul Sartre O Existencialismo é um Humanismo*. Lisboa, Presença, 1962, p. 93.

<sup>11</sup> HARARI, Yuval Noah – *Sapiens. Une brève histoire de l'humanité*. Paris: Albin Michel, 2015, p. 33, 35 e 36.





Assim, a primeira ficção que o Sapiens criou com vista a encontrar significação para si e para o mundo foi um mundo plural, em que o mundo humano é duplicado por um mundo outro divino ou por mundos outros menos divinos (Hades, por exemplo). Não há sentido para as coisas e os seres sem um Outro diante de quem se criem na sua especificidade por oposição delimitante. O mundo humano está, assim, condenado à pluralidade pela Queda que introduziu a separação da verdadeira natureza, como mostra o Génesis, e criou o tempo de uma procura eterna que discorre sobre a sua situação e sobre o bem e o mal que a causou, ao mesmo tempo que decorre. No paraíso não havia tempo e agora há um tempo no qual os preceitos divinos se tornam diversos consoante o momento e a cultura, diversidade que se manifesta nos preceitos éticos que eles próprios se transformam com o tempo, como já Santo Agostinho referia<sup>12</sup>. O tempo que a Queda introduziu, juntamente com a pluralidade, é o terreno da maturação e da actuação dos vários actantes das personagens plurais e o terreno para o jogo/luta do bem e do mal. A importância, nos contos tradicionais, do bem e do mal e da pluralidade da natureza humana de que os Adjuvantes são uma manifestação excelente, mostra que a progressão interior, que é um jogo entre o bem e o mal, se faz através dessa pluralidade, como a natureza divina dos heróis e dos santos os move para feitos mais-que-humanos.

Notemos, também, que o Outro Mundo está frequentemente presente nos contos, não só pela natureza frequente do Adjuvante, com poderes mais-que-humanos, como pela visita ao Outro Mundo que os jovens heróis muitas vezes têm que fazer para libertar princesas que os habitantes desse Outro Mundo para lá levaram, porque as amavam ou cobiçavam a sua beleza. É de novo a sugestão de uma relação de amor que acabaria por levar à dupla natureza dos seres eventualmente gerados nela se os heróis as não libertassem. Mas elas vêm desse Outro Mundo onde viveram algum tempo com os raptos que a ele pertenciam, o que aumenta a complexidade e a pluralidade da natureza dessas princesas.

Com isto, é possível que agora possamos entender a Prostituição sagrada, que se passa entre humanos num templo, onde o Outro Mundo está presente e, com ele, a sugestão da dupla natureza que devemos cultivar para evoluir.

Há um outro aspecto que talvez convenha notar e que tem a ver com a separação que a Queda introduziu e que é a sua verdadeira marca: é o risco da Solidão (ontológica e existencial). Para o evitar podemos contar com a pluralidade interior que se organiza positivamente com a ajuda dos Adjuvantes que, normalmente premeiam o bem, quanto mais não seja o bem que o jovem herói lhes fez, como aconteceu com o homem de cobre ou com o gigante Nicanor, ambos libertados inadvertidamente pela inocência dos filhos do Czar. Uma vez expulsos pelos pais, serão ajudados a sobreviver e a evoluir por essas personagens mais-que-humanas que eles libertaram. Ora, esses Adjuvantes premeiam o bem porque o bem que lhes foi feito estabeleceu uma ligação entre eles e os jovens. Ou seja, embora as morais variem com o tempo e com as configurações culturais, o bem

<sup>12</sup> SANTO AGOSTINHO - *Confissões*. Edição bilingue. Tradução de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina Pimentel. Introdução de Manuel Barbosa da Costa Freitas. Lisboa: INCM, 2000, p. 103 e 105.



liga e as regras morais que o codificam e lhe orientam o caminho, embora mutáveis, são a Geometria que favorece a relação e por cujas linhas ela deve passar, afastando a Solidão da queda que foi separação. As regras que codificam o bem mostram um caminho, que é um caminho entre outros, dependente dos tempos, das culturas e das religiões que com elas nascem, mas que é aquele válido para aquele momento e para aquela cultura, para que a Queda/Separação não conduza à Solidão. O jogo entre o bem e o mal implica regras, como qualquer jogo, e essas regras são os preceitos morais dessa sociedade, de acordo com a religião que lhes dá o sentido geral do mundo e da vida. O bem e o mal, pelas movimentações que implicam baseadas na pluralidade da natureza humana depois da Queda, ao obrigarem a regras para o seu jogo, impedem a Solidão porque essas regras vão criando relações entre o bem e o mal, entre as duas margens divina e humana da nossa identidade, de que os Adjuvantes são garantes na medida em que promovem o bem caminhando pelo mal. As madrastas destes contos, sem bem dentro de si, apenas praticando o mal para com as enteadas inocentes e de bom carácter, não conseguem qualquer Adjuvante ficando sós na sua natureza simplesmente maléfica, acabando, algumas vezes por morrer ou promover a morte das filhas. É a solidão mortal que uma natureza simples e não plural provoca.

Assim, estes contos, simples e repetitivos, em que os temas e motivos são transversais às culturas, suscitam o interesse dos humanos que os contam ou ouvem contar porque dizem a nossa condição de seres que vivem na Queda. Mostram-nos em espelho como somos. São, assim e também, eles próprios, imagem do Outro que nos reconhece e de cujo olhar precisamos para existir. Eles são ficção mas a ficção, como os mitos e imagens do mundo dela dependentes, foi a primeira criação do Sapiens para criar um espaço plural onde a Ausência pudesse levar à significação dos homens e do mundo. E assim nasceu o Imaginário como organização de sentido orientadora da vida baseada nas imagens, ou seja, nas ficções que duplicam e desdobram o mundo concreto.

O Imaginário deve ser considerado imagem do mundo do Sapiens que, em retorno, lhe determina a significação. E fá-lo de forma estável, obrigando o Sapiens a mover-se numa imagem do mundo que lhe organiza a coerência identitária da espécie, da cultura e da individualidade. Ele é o interface entre o eu e o sentido do mundo, que se baseia em muito na não-consciência que guarda os sentidos filogenéticos no nosso cérebro não-cortical (não-consciente).

Consideremos um último aspecto que tem a ver com o fim da evolução heroica, ou simplesmente maturativa, ser o princípio do amor. Na medida em que o amor liga, criar compreensão e sentido é criar amor a um nível não-consciente ainda. Um sistema, a começar pelo sistema linguístico, que liga na significação que permite, é condição do amor, como as narrativas do amor de longe mostraram. A própria evolução das espécies e do mundo, na medida em que se baseou em ligações, cada vez mais complexas, de micro e de macro organismos, baseou-se no amor, entendido desta forma. O sentido de um texto é uma organização que procura o sentido ligando os vários elementos do discurso sendo, por isso, também amor e favorecendo o amor concreto entre dois seres que nesse discurso se relacionam, como acontecia no amor de longe medieval. E como todo o sentido é filtrado pelos



imaginários, na sua qualidade de interfaces estáveis entre o eu, si próprio, o mundo e os outros, de modo a dar-lhes conteúdo significativo, quando um eu atinge a maturação, depois de ter actuado e compreendido o mundo, ligando os seres pela sua actuação heroica ou, de algum modo benéfica, ele foi criando amor nas ligações que estabeleceu e no sentido que criou para a sua vida e, eventualmente, a dos outros. Está, então, preparado para encontrar o Outro com quem viverá e com quem criará vida.



## L'IMAGINAIRE DE LA CHUTE DANS LES MYTHES GRECO-ROMAINS

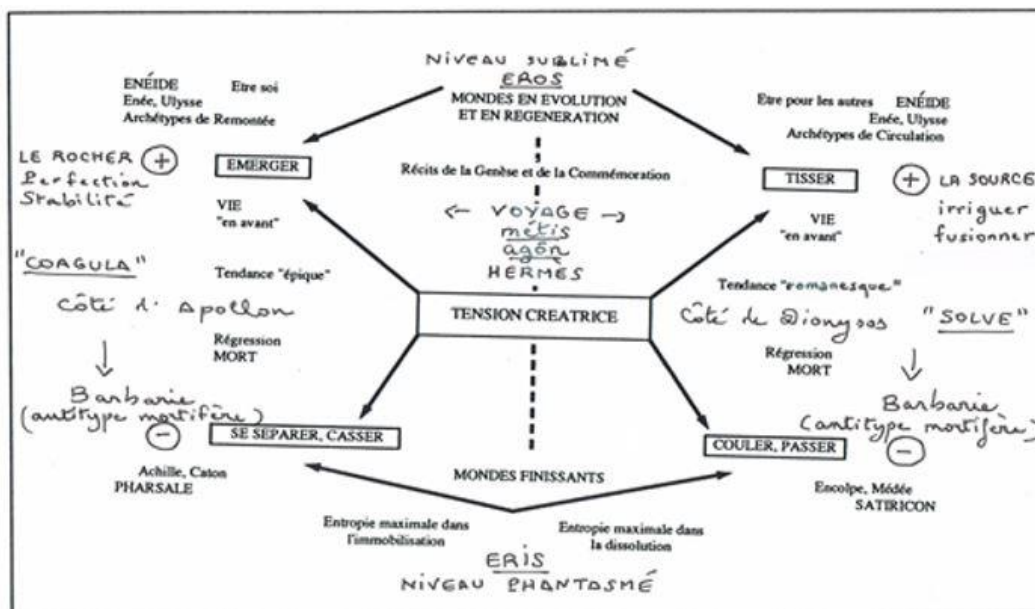
**Joël Thomas**

Université de Perpignan-Via Domitia (France)

Dans les mythes gréco-romains, les images de chute sont récurrentes (Icare bien sûr, mais aussi Phaéton, Ixion, Bellérophon, les Géants ; métaphoriquement Tantale, Sisyphe, les Danaïdes, Atlas, ou Prométhée, et pour une part Héraklès, Œdipe, Narcisse, Jason ou Thésée), à tel point que lorsque j'ai rédigé un livre sur *Les mythes gréco-romains, ou la force de l'imaginaire. Les récits de la construction de soi et du monde* (Bruxelles, Académia-L'Harmattan, 2017), il m'a semblé pertinent de considérer ce thème de la chute comme un des meilleurs « fils rouges » qui permettraient d'établir, d'organiser et de classer une typologie des héros mythiques. En effet, cette fréquence des figures de la chute s'explique très bien par un des traits saillants de l'imaginaire gréco-romain : le souci de l'équilibre, et de l'harmonie, auquel on identifie souvent le « miracle grec ». Dans ce contexte, l'image archétypale est celle de l'acrobate, en équilibre sur son fil, au-dessus du gouffre, et constamment menacé par une chute mortifère<sup>1</sup>. Inversement, le grand phantasme sera celui de la chute, comme rupture de l'équilibre, en soi et hors de soi.

On sait que, dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand distingue trois régimes de l'imaginaire : diurne « héroïque » apollinien et jupitérien, nocturne « mystique » dionysiaque, et nocturne « synthétique » hermésien. Je me limiterai ici à renvoyer au schéma ci-dessous, qui en donne ma propre interprétation :

<sup>1</sup> THOMAS, Joël - « Deux figures de l'imaginaire gréco-romain : l'acrobate et le plongeur ». in PEYLET, G. (dir.) - *Etudes sur l'imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*. Paris : L'Harmattan, 2001, p. 77-89.



Mais ce qui m'intéresse ici, c'est que la hantise de la chute se retrouve à travers les trois régimes, où elle apparaît dans une polarisation entre le haut et le bas, l'émergence et la chute. C'est évident dans le régime diurne «héroïque», dont cette polarisation est précisément le moteur, pour marquer une opposition, une séparation. Mais le régime nocturne «mystique», fondé sur l'assimilation et la fusion, propose lui aussi une forme de chute mortifère, à travers le fantasme de la noyade comme perte dans l'indifférencié. Enfin, la chute, dans le régime relationnel et hermésien nocturne «synthétique», c'est la hantise du désordre qui casse la relation, le syndrome du nœud gordien qui tranche plutôt que de dénouer, le règne de l'Éris, la discorde, qui l'emporte sur l'Éros, l'Amour.

On retrouve précisément cela dans le mythe d'Icare, le plus riche pour exprimer les figures de la chute. Le jeune Icare, victime de son *hybris*, n'écoute pas les conseils de son père, il monte trop haut, la chaleur du soleil fait fondre la cire qui lie les plumes de ses ailes, et il tombe. Tomber: voici qui relève typiquement de l'univers diurne schizoïde; mais, au terme de sa chute, Icare tombe dans la mer, ce qui le fait passer du monde diurne au monde nocturne, marin, absorbant et avaleur, typique du régime nocturne «mystique»: il se noie, et se perd dans l'indifférenciation de ce vaste élément qui l'absorbe. Il est vraiment l'antitype du héros grec, qui cherche à relier ces deux mondes dans une action organisée. Icare, lui, est tué par les deux mondes, diurne et nocturne, monde du Père et monde de la Mère.

Dans le même genre, mais pour transcrire une chute ontologique, on peut évoquer la mort de Néron, racontée par Suétone (*Vie des douze Césars*, Néron, XLVIII). L'empereur traqué commence par prendre la fuite à cheval; il continue à pied, et termine à quatre pattes, dans un boyau resserré qui lui permet de gagner une cachette dans une de ses villas suburbaines. On voit comment il passe d'une attitude de dominateur (celle du chevalier), correspondant à sa fonction impériale,



à une posture animale, qui transcrit la chute et la déchéance de sa personne. C'est l'inverse exact de la posture de l'humanité vue par Salluste, dans une comparaison qui se fait toujours par rapport à l'animalité. Pour Salluste, l'animal regarde vers le bas, alors que l'homme regarde vers le haut; c'est le signe de la supériorité ontologique du second sur le premier, et d'une interprétation qui relève d'un imaginaire typiquement diaïrétique, diurne et «héroïque»:

Tout homme soucieux de s'élever au dessus des autres êtres doit travailler de toutes ses forces à ne point passer sa vie dans un obscur silence, comme font les animaux que la nature a courbés vers la terre et asservis à leur estomac. Or toute notre force réside dans l'âme et dans le corps ; l'âme est faite davantage pour commander, le corps pour obéir ; l'une nous est commune avec les dieux, l'autre avec les bêtes.<sup>2</sup>

Dans cette perspective, chuter, pour l'homme de l'Antiquité, c'est passer de notre part divine à notre part animale; c'est régresser dans le monde des bêtes et de la barbarie, et donc faillir dans notre condition d'hommes en marche pour une remontée et une émergence. A la dominante posturale s'ajoute une connotation morale et ontologique: c'est, avec le souci de l'harmonie, l'autre grand marqueur de l'imaginaire gréco-romain.

Notons au passage que, dans cette polarisation de l'imaginaire humain entre le haut et le bas, entre le vol et la chute, la différence essentielle vient de ce que le vol reste un rêve, une aspiration imaginée, alors que la chute est une expérience existentielle. Elle est du côté du temps vécu, elle est dans notre chair, et comme le dit Bachelard, «nous imaginons l'élan vers le haut, et nous connaissons la chute vers le bas»<sup>3</sup>. L'imaginaire de la chute nous travaille donc à la fois à travers des symboles (pour les Gnostiques, la vie était une projection vers le bas, un saut dans le vide; et tout l'imaginaire judéo-chrétien repose sur cette image de la Chute, qui a son équivalent gréco-latin dans le mythe de Prométhée), mais aussi à travers une expérience bien réelle: faire une chute, concrètement, c'est risquer la mort; et, pour la psychanalyse, la naissance peut être identifiée à une chute, avec le traumatisme que cela sous-entend dans la construction d'une psyché à venir. Il est d'ailleurs un marqueur bien contraignant de notre hantise de la chute : c'est le vertige; car, comme le rappelle G. Durand, «le vertige est l'image inhibitrice de toute ascension, un blocage psychique et moral qui se traduit par des phénomènes psycho-physiologiques violents. Le vertige est un rappel brutal de notre humaine et présente condition terrestre»<sup>4</sup>.

\*\*\*

Dans les mythes, lorsque la chute n'est pas un fantasme que l'on redoute, parce qu'il s'en prend aux racines même de la culture grecque, elle est perçue comme une épreuve, un moyen nécessaire pour se construire et se dépasser. Elle a un rôle anagogique, constructif. Le scandale, *skandalon*, ce qui fait trébucher, et sortir de

<sup>2</sup> De *Conjuracione Catilinae*, 1, trad. A. Ernout revue, Paris, Les Belles Lettres, 1946.

<sup>3</sup> BACHELARD, Gaston - *L'Air et les songes*. Paris, Poche Biblio Essais, 1992, p. 108.

<sup>4</sup> DURAND, Gilbert - *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 2016 (12ème éd.), p. 124.





la route, est, par exemple, associé à une épreuve qualifiante de l'histoire de Jason, à travers l'épisode de la perte de sa sandale. De retour d'un long exil, il arrive à la cour du roi Pélias chaussé d'une seule sandale ; il a perdu l'autre en trébuchant dans un fleuve qu'il aidait Héra à traverser. Pélias se souvient qu'un oracle avait dit qu'un jeune homme chaussé d'une seule sandale le détrônerait ; pour s'en débarrasser, il envoie Jason à la conquête de la Toison d'Or, persuadé qu'il n'en reviendra pas. Mais Jason triomphe de ces épreuves, et revient pour accomplir l'oracle. Sa chute initiale, sa faiblesse d'un moment, s'est transformée en force.

C'est pour cela que, dans la mythologie, la chute existe aussi pour être surmontée. Elle est rapide, elle survient sans prévenir ; donc, il faut être vigilant, anticiper, et ne pas se laisser surprendre par elle. Au-delà du fantasme, elle devient un des éléments constitutifs de la construction héroïque. Elle se transforme alors en descente. Comme l'ont bien remarqué G. Bachelard, et G. Durand, la descente est une chute euphémisée, maîtrisée. Sous sa forme de catabase, dans l'*Odyssée* ou dans l'*Énéide*, elle permet à l'initié de progresser dans le monde de l'Au-delà. Mais elle garde le souvenir de la chute, elle menace à chaque instant de se transformer en chute. C'est ce que dit la Sibylle à Énée :

Facile est la descente à l'Averne : nuit et jour est ouverte la porte du noir Pluton.  
Mais revenir sur ses pas, sortir et parvenir à l'air d'en haut, c'est la grande affaire,  
c'est la vraie épreuve.<sup>5</sup>

Ce n'est pas pour rien que, dans une sorte de préparation et de répétition de la descente à venir, Énée est confronté, dans le temple de la Sibylle, à des images qui, sur un bas-relief, représentent précisément la chute d'Icare (v. 14-33), c'est à dire ce qui risque de lui arriver, s'il ne maîtrise pas sa descente :

Cette maîtrise est d'abord une capacité à anticiper les épisodes de la Descente (justement pour éviter la chute). Là encore, la Sibylle est très claire, et impose à Énée toute une série de rituels et de sacrifices préliminaires à sa descente, à des fins purificateurs et propitiatoires (v. 129-155).

En ceci, la Descente s'assimile à une initiation. Comme une initiation, elle est découverte des mystères de l'Au-delà. Elle se situe précisément au centre de l'*Énéide*, au milieu de la séquence des révélations faites au héros (livres V-VIII), dont elle constitue l'épisode majeur, après les épisodes de préparation (livres I-IV), et avant la séquence de réalisation (livres IX-XII). Comme une initiation aussi, elle est à la fois inversion et progression, dans le monde des Enfers, mais également dans la psyché d'Énée, et dans sa mémoire<sup>6</sup> : à mesure qu'il avance spatialement, et aussi qu'il apprend, il régresse dans son temps intérieur, et retrouve successivement des personnages qu'il a connus il y a peu (Palinure), il y a quelques jours (la reine Didon), ou il y a plusieurs années (son frère Déiphobe, mort au siège de Troie). Cette progression vers le bas est bien en même temps catharsis, régression psychanalytique dans sa mémoire et dans son histoire personnelle.

<sup>5</sup> *Énéide* VI, 124-127, trad. P. Veyne, Paris, Les Belles Lettres, 2013, tome 1, p. 289.

<sup>6</sup> Ces deux univers, extérieur et intérieur, se rejoignant d'ailleurs si, comme on l'a souvent interprété, l'épisode de la Descente est un rêve fait par Énée.



Alors, la descente ne débouche plus sur la mort, mais sur la vie ; et la chute elle-même, dans sa brutalité, peut prendre une allure de satori, de révélation soudaine d'un mystère. C'est ce que métaphorise le Plongeur de Paestum, qui ose ce saut dans le vide qui le fait entrer dans l'inconnu de l'Au-delà. Mais le contexte de la peinture nous indique que le plongeur est un initié, sans doute néopythagoricien : lui aussi s'est préparé, comme Énée ; mais à la lenteur de l'apprentissage, il a substitué l'illumination d'un «saut» qui inverse lui-même sa trajectoire. Aller au plus bas pour découvrir le plus haut, c'était aussi le message des mystères de Dionysos:

Ce plongeon tragique s'inscrit dans une ambivalence de la figure du plongeur. Il est l'avvers exotérique et profane d'une représentation complexe qui possède un revers ésotérique et sacré. L'avvers est alors un avertissement du danger que représente ce «saut dans le vide»: il n'en est que plus gratifiant, lorsque le plongeur ose le risquer, en sachant ce qu'il affronte et ce qu'il peut surpasser. Le plongeon s'inscrit alors dans un rituel typiquement initiatique du «lâcher prise»: il est renoncement à une rive connue, familière, et élan accepté vers l'inconnu, l'obscur, le vide. L'iconographie antique n'est pas avare de ces plongeurs initiatiques, tel le «Saut de Sappho» représenté dans la Basilique néopythagoricienne de la Porte Majeure (datée du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.): une femme — allégorie de la psyché humaine? ou la poétesse Sappho elle-même? — s'apprête à franchir un bras de mer ; derrière elle, le monde des hommes, devant elle, le monde des dieux, et le dieu Apollon qui l'encourage à se lancer dans le vide, c'est à dire à affronter le monde de la mort. Dans l'attitude de Sappho, aucune crainte, mais une noble certitude ; autour d'elle flotte une écharpe qui l'aidera dans sa chute salutaire. Tout concourt à faire de ce saut un exercice maîtrisé, et un acte vécu dans la plénitude de l'accomplissement de soi.

Ce type de représentation du plongeur initiatique s'inscrit dans une continuité: il retrouve la même symbolique que le saut représenté sur la « Tombe du plongeur » à Paestum, et daté, lui, de 475 av. J.-C. plutôt que d'être un «sportif» (comme on l'a parfois soutenu), ce plongeur explore le monde de l'au-delà. La maîtrise du plongeur a alors la même signification que celle de l'acrobate: elle euphémise la noyade, comme l'*aequilibritas* euphémisait la chute.

Elle a même une dimension supplémentaire par rapport à la stratégie de l'acrobate. Celui-ci trouvait l'isonomie entre deux mondes, deux postulations également mortifères. Le plongeur va plus loin. Il mime ce que l'acrobate ne peut affronter: la chute. Et par sa technique, il transforme ce «saut de mort» en trajectoire parfaite, dans un espace de beauté — l'harmonie du plongeur retrouve l'*aequilibritas*. Il fait de la beauté avec de la mort. Mais il y a plus: en affrontant le vide, il va au-delà: ce que précisément les épicuriens, fascinés par le phantasme de la limite, n'osent pas. Par ce lâcher-prise du saut dans le vide, le plongeur est le symbole de l'attitude des initiés aux mystères de l'orphisme ou du pythagorisme: le moment même de la chute s'inverse en un passage dans une autre dimension qui change la mort en vie, la chute mortifère en vie éternelle. On remarquera que nous retrouvons là une autre logique: celle du *sacrifice*, comme *conversion*, retournement, *metánoia*: le point ultime de la chute s'inverse et s'ouvre en «remontée» vers la divinité.<sup>7</sup>

On relèvera d'ailleurs une symétrie saisissante entre la Descente telle que nous la définissons, et la marche qui «n'est rien d'autre qu'une chute correctement

<sup>7</sup> THOMAS, Joël - *op.cit.*, 2001, p. 77-89.



utilisée comme support de la station droite, et dont l'échec est sanctionné par des chutes réelles, par des chocs, des blessures légères»<sup>8</sup>: apprentissage d'une fonction vitale au quotidien et apprentissage initiatique se rejoignent dans leur lecture symbolique.

\*\*\*

Il y a une unité de tous ces récits de la chute, et on la trouve dans les racines de l'imaginaire gréco-romain. Mais en face d'eux, il en est un autre, bien isolé, bien atypique, qui mérite pourtant de retenir toute notre attention. C'est le récit cosmologique de la création du monde, vu par Lucrèce, qui était lui-même un solitaire. On sait que pour Lucrèce – et avant lui pour son maître Épicure – la loi du monde, c'est celle d'un écoulement uniforme des atomes, de haut en bas, à l'infini, sans contact, sans perturbation. Puis surviennent, de façon aléatoire, un désordre, une perturbation dans ce Grand Repos : le *clinamen*, comme déviation minimale d'un atome, qui quitte sa trajectoire et s'en écarte. Dès lors, la collision est inévitable avec un autre atome. De ce choc naît une rupture de forme, une recombinaison : le monde se crée, à partir d'un accident. Le *clinamen*, cette grande chute, est donc la cause formatrice du cosmos. La combinaison de la chute et de la déviation crée le chemin optimisé de la constitution, en opposition avec l'état initial d'écoulement homogène, non potentialisé, des atomes. Notre monde est un écart, par rapport à un système général. Pour Lucrèce, ce pessimiste, le déclin est donc le grand principe qui régit le monde. Au moment même de leur naissance, les objets, les corps, sont donc en situation de déclin. Cela signifie à la fois qu'ils se constituent et se forment, par la logique du *clinamen*, mais aussi qu'ils sont mortels et promis à la destruction: *mundus senescit...* Donc, progrès et décrépitude, jeunesse et vieillesse, vie et mort sont indissociablement liés dans notre monde, et c'est un faux problème que de vouloir les opposer, ou privilégier l'un ou l'autre.

Mais, dans la mesure où le monde apparaît comme un écart généralisé, cet état est provisoire, et les composantes du cosmos tendent à retrouver leur état initial. Elles ne sont qu'un état passager d'un grand flux qui tend vers le repos, l'équilibre de la chute sans collision, celle d'avant le *clinamen*. La seule loi est celle du repos. Le monde, et donc le temps, ne sont qu'un obstacle, une combinaison forcément instable et fugace, qui retarde le règne réinstauré du Grand Repos. C'est tout le sens de la philosophie épicurienne, et de la pensée de Lucrèce: l'ataraxie, l'absence de perturbation physique et psychique, perçue non seulement comme un idéal de sagesse, mais plus fondamentalement comme un état physique ; nous participons de l'état fondamental de la matière, qui est Chute. «La morale, c'est la physique. Le sage est l'univers, il est le Pacte même. Il n'est pas, dans le monde, un étranger, mais un commensal, un ami. Il est co-naturel au monde»<sup>9</sup>.

On se souvient du «Suave mari magno...», où le sage contemple du haut du ciel les vicissitudes et les désordres auxquels sont en proie les hommes :

<sup>8</sup> DURAND, Gilbert – *op.cit.*, p. 123.

<sup>9</sup> SERRES, M. - *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*. Paris: éd. de Minuit, 1977, p. 157.



Rien n'est plus doux que d'occuper solidement les hauts lieux fortifiés par la science des sages, régions sereines d'où l'on peut abaisser ses regards sur les autres hommes, les voir errer de toutes parts, et chercher au hasard le chemin de la vie.<sup>10</sup>

Cette image, non d'un égoïsme mais plutôt d'une délivrance, est l'antitype des images mythologiques de la chute comme fantasme<sup>11</sup>: elle évoque la capacité de ne pas tomber, d'échapper au vertige. Pour le sage épicurien, vivre authentiquement, c'est d'abord accepter de se laisser bercer par ces turbulences engendrées par le *clinamen*, cette chute originelle qui se répercute dans les soubresauts de notre monde. La turbulence, le tourbillon, viennent et se défont, comme au hasard, comme une houle. C'est la loi de la Nature, et le plus sage est l'ataraxie: accepter le retour au calme, la houle perçue comme bercement et plus comme menace.

Épicure et Lucrèce, avant Spinoza, ont délivré Sisyphe des Enfers. En le rendant au tout de la Nature, ils l'ont imaginé heureux. J'accepte de me dénouer dans le plasma brûlant de la matière. Et le reste est agitation. Le silence éternel de ces espaces infinis m'apaise.<sup>12</sup>

Allons plus loin. Là où Lucrèce se trompe, c'est quand il nous dit que le vide, les atomes, sont éternels parce que non-relationnels. Pour lui, c'est seulement le monde créé qui naît de la relation et meurt par elle. Mais la physique quantique nous apprend que c'est plutôt l'inverse qui se passe : le théorème d'Alain Aspect montre comment deux particules initialement séparées, restent en fait toujours liées par une force invisible qui les associe. La pensée de Lucrèce et les récits de la mythologie gréco-romaine apparaissent alors comme le revers et l'avvers d'une même réalité janiforme du monde. Pour la mythologie, le monde est polarisé entre un haut et un bas, et la chute est mortifère. Mais dans le grand Repos de Lucrèce, à vrai dire, la chute n'existe pas comme telle, elle n'est plus orientée dans une polarisation, elle est, comme dynamisme fondamental, constitutif de la matière. De même que chez Platon, il y a une mémoire du petit Moi, celui de notre histoire anecdotique, et une mémoire du grand Moi, celui des archétypes, dans l'imaginaire gréco-romain, il y a une vision « minuscule » de la chute comme accident redouté, et loi de la vie éphémère, et une vision « élargie » de la chute, comme principe cosmique, au-delà de la vie et de la mort des individus. On pense à cette métaphore de A. K. Cooramaswamy, qui décrit le monde comme une scène de théâtre, où le Tueur et le Dragon, le sacrificateur et la victime, sont Un en esprit derrière la scène, où il n'y a pas de contraires irréductibles, tandis qu'ils sont ennemis mortels sur la scène<sup>13</sup>: dans les figures de l'imaginaire de la chute, la chute d'Icare est l'avvers mortifère, et le Grand Repos de Lucrèce est le revers vivifiant, la trame sur laquelle s'élabore le tissu du monde. Les deux faces réunies constituent le vivant, comme tragédie et comme symphonie.

<sup>10</sup> *De Rerum Natura*, II, 7-10, trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 42.

<sup>11</sup> Et sans doute aussi de la *Geworfenheit* de Heidegger, sous influence de la pensée gnostique.

<sup>12</sup> SERRES, M. – *op.cit.*, p. 51.

<sup>13</sup> COOMARASWAMY, A. K. - *La Doctrine du Sacrifice*. Paris: Dervy, 1997, p. 19.



La relation suprême, elle est là: dans cet état complexe où les choses sont régies à la fois par des lois physiques, et par d'autres lois invisibles, infra- ou supra-physiques, qui les font interagir mystérieusement, comme les particules d'Aspect. Les neurosciences prennent alors le relais pour nous dire que nous avons une double relation au cosmos : celle dont nous faisons l'expérience immédiate, et que nous avons tendance à considérer comme la seule ; mais aussi une relation globale, en immersion, plus mystérieuse, qui pourrait expliquer tout ce qui relève pour le moment de l'informulé ou de l'inexplicable. Cela correspond assez bien au discours de la psychanalyse, et au poids de l'inconscient, à son rôle non élucidé par rapport à notre conscient. Nous sommes tout cela, parce que nous sommes une macro-structure, obéissant à un certain ordre du monde, mais composée de particules, qui elles-mêmes obéissent à d'autres lois. Pour entrer dans la complexité des figures de la chute, il n'est pas inutile de le comprendre; et on peut saluer l'intuition de Lucrèce, ce pionnier, qui, sans aucun outil scientifique adéquat, a anticipé par l'imagination ce qu'il ne pouvait pas encore savoir, et nous a donné une vision en même temps aussi vertigineuse et aussi lucide de notre monde.



## DIZER O MAL: A SERPENTE E O TIGRE

**Yvette Centeno**

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA

Por definição, enquanto absolutos, o Mal, como o Bem, são indicíveis.

Podemos encontrar nos dicionários definições que surgem no âmbito de uma determinada prática, religiosa, ou determinada definição do que seja o «comportamento» correcto, dito moral, em função de critérios e valores que foram definidos, - e de algum modo evoluindo - ao longo dos tempos.

Caímos assim num certo relativismo, histórico e filosófico, que torna impossível uma definição objectiva.

Dentro de um conjunto de regras que se aceitam, pode ser entendido como mal o que noutras simplesmente se recusam ou consideram despidiendas.

Haveria que ir buscar exemplos à consciência do corpo, e da alma: o que dói no corpo é o mal de que se padece, para quem sofre; e o que dói na alma também é o mal de quem o sofre na alma, dor menos visível mas não menos real.

Este é um mal relativo, individualizado, restrito, em função de algo que é outra coisa, que não o mal absoluto.

Estaria mais próximo do sentido de dor.

Deixando corpo e alma, de que modo se inscreve na nossa consciência e na consciência universal, dita arquetípica, esta noção de mal?

Parece antiga, e de tão antiga, se tornou inata? Ou será mesmo cósmica, emanando da treva intrínseca ao nascimento e formação do mundo dos primórdios, de quando Deus, com o seu Verbo, separa a luz das trevas, onde reside o mal, como nos faz crer Jacob Boehme?

Boehme (1575-1624) de educação luterana, tem no entanto uma visão desviante (a sua própria Igreja o critica e proíbe os seus livros) da leitura tradicional da Bíblia. É um pensador que se inspira em tratados alquímicos, cabalísticos, gnósticos de inspiração teosófica (não confundir com o gnosticismo dos primitivos cristãos) e cuja influência foi enorme em Goethe<sup>1</sup>, por exemplo, ou Novalis e Hegel, chegando também a ser criada em Inglaterra uma corrente de seguidores, ainda no final do século XVII, e no século XVIII que foi inspiradora de poetas e visionários<sup>2</sup>, como William Blake, entre outros.

A sua concepção de Deus, e do Bem e do Mal primordiais, está próxima do que se pode considerar uma revelação mística, mais do que de uma sistematização de um pensamento doutrinal ordenado.

<sup>1</sup> CENTENO, Yvette - *A Alquimia e o Fausto de Goethe*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1983.

<sup>2</sup> HUTIN, Serge - *Les Disciples Anglais de Jacob Boehme*. Paris: Ed. Denoel, 1960.





Alguns dos seus tratados, como o *Da Tripla Vida do Homem*, que Louis-Claude de Saint Martin traduziu<sup>3</sup>, é alquímico na utilização frequente dos três princípios do enxofre, mercúrio e sal para explicar a natureza da materialidade real do homem, a criatura que Boehme considera degenerada e a necessitar de sublimação. Noutro tratado, da *Aurora*<sup>4</sup>, concebe Deus como uma roda que roda incessantemente tendo consigo outras que lhe estão ligadas por cima, por baixo e dos lados (Cap. 21, 61) apresentando assim a visão de um Deus que é um Todo uno e nessa promordial e eterna quaternidade representação da perfeição absoluta. Mas a sua realidade é inacessível ao homem, ser corrompido, numa natureza também ela corrompida pela materialidade do real.

E sendo assim, como explicar a existência do Mal?

Alexandre Koyré, um dos grandes estudiosos da obra de Boehme<sup>5</sup>, nota que fica por resolver a questão do mal real, o mal no mundo, com o sofrimento e a morte que são destino do homem.

Boehme separa a existência do mal da realidade de pura luz e amor que são essência da divindade, na sua manifestação, o Verbo, ao criar o mundo.

Para o teósofo alemão, o mundo do primeiro princípio, que era ainda caos e trevas, não continha a perfeição de Deus, enquanto Deus, mas era um mundo à parte, luciferino, de que a luz divina estava ausente (não tinha ainda sido separada). De modo que só na «segunda» fase da criação, no mundo real, terreal, se pode considerar o mal presente e actuante.

Koyré observa que Boehme não acreditava na eternidade do nosso mundo, degenerado, pois não era a expressão «legítima» da perfeição do Deus Criador como ele o concebia, não integrava a sua essência, tendo surgido apenas na sua posterior manifestação<sup>6</sup>.

O Deus de Boehme era Luz e Amor e só nessa concepção podia ser entendido<sup>7</sup>. A não ser que aceitemos estas visões sem as interpelar na sua lógica ou coerência, explicar o mal continua, para o comum dos mortais, a ser difícil... para não dizer impossível.

No Génesis 1, quando Deus cria o homem à sua imagem, criando-o homem e mulher, e insistindo no facto de que foi criado à sua imagem e semelhança - não passa por aqui a ideia de que, sendo Deus o criador perfeito, o homem não seja igualmente dotado da sua perfeição. Evocando de passagem o andrógino do Banquete de Platão, ser completo e redondo, e por essa razão perfeito, como as rodas de Boehme...

Entregando ao homem todo o poder sobre todos os seres vivos, de todas as espécies, animais e vegetais, concluiu Deus então, nesta primeira narrativa, ao

<sup>3</sup> SAINT-MARTIN, Claude de (trad.) - *De la Triple vie de l'homme*. Paris: Migneret, 1809.

<sup>4</sup> SAINT-MARTIN, Claude de (trad.) - *L'Aurore naissante*. Paris: Laran, an IX-1800.

<sup>5</sup> KOYRÉ, Alexandre - *La Philosophie de Jacob Boehme*, Paris: ed. Vrin, 1971.

<sup>6</sup> BOEHME, Jacob - *De signatura rerum, oder von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen*, 1622. In SAEMTLICHE, J. B. - *Schriften*. Stuttgart: Frommanns Verlag, 1957, cap.II, 2.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 426.



terminar o sexto dia, que tudo o que tinha feito era bom: «Deus viu tudo o que tinha feito, era tudo muito bom»<sup>8</sup>.

Há contudo um pormenor, no fundamento para a criação, que nos interpela logo de início: «Ao princípio, Deus criou o céu e a terra. [...] as trevas cobriam o abismo, o espírito de Deus pairava sobre as águas»<sup>9</sup>. Desde o início, a presença das trevas.

A seguir Deus ordena que surja a luz, e separou a luz (que Deus viu que era boa) das trevas; chamou dia à luz e noite às trevas.

Fica então já um prenúncio de que na sua origem, nas trevas que cobriam o abismo, o mal, como procuramos agora entendê-lo, estaria já ali presente, na origem da criação.

Na segunda narrativa do Génesis, a referência é mais directa e o tom tem um ar mais pessoal, quase mais íntimo... intimista.

Deus tem nome: Yahvé. Yahvé-Deus.

Molda o homem a partir da argila do solo, sopra-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem transforma-se num ser vivo. Até aí seria apenas massa informe.

Esta segunda narrativa – sabe-se que os textos da Bíblia têm sucessivos autores, ao longo do tempo – faz lembrar uma das lendas judaicas, cabalísticas, do sábio do século XVI. Rabbi Loew, que tinha criado um ser que se transformou num perigoso monstro, destruidor, o Golem, que significa «ser informe», e que o seu criador teve por fim de aniquilar inscrevendo na sua fronte a palavra *met* que em hebraico por alteração de uma letra passa de vida, *emet*, a morte. Este mito do Golem é recuperado por Gustav Meyrinck, escritor do século XX, num romance do mesmo nome<sup>10</sup>. E um dos filmes que anuncia a chegada do cinema expressionista é também, em 1915, de Paul Wegener, *O Golem*.

Mas há mais: Yahvé-Deus plantou um jardim, e neste Éden criado para fruição do homem, no meio do jardim plantou duas árvores: a da vida, e a do conhecimento do bem e do mal. O homem recebeu então uma ordem:

Podes comer de todas as árvores do jardim. Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, pois no dia em que o fizeres morrerás de certeza.<sup>11</sup>

Só depois desta indicação é que Yahvé-Deus entende que não era bom para o homem estar sozinho, e cria a mulher a partir de uma das costelas do homem (que fez cair num sono profundo, para tal efeito). A mulher, nesta segunda narrativa, só vem a ser criada depois de Yahvé-Deus ter primeiro criado todos os seres vivos, da terra e do céu, dos quais o homem seria senhor e aos quais teria de dar um nome. Nomear já era, desde o início, o acto da suprema criação. E que Deus, a propósito

<sup>8</sup> Gn. 1:31. In *La Bible de Jérusalem*. Trad. fr. Paris: Éditions du Cerf, 1955. Todas as referências são feitas a partir desta edição.

<sup>9</sup> Gn. 1:1-2.

<sup>10</sup> MEYRINK, Gustav - *Der Golem*. Leipzig: Ed. Kurt Wolff, 1916.

<sup>11</sup> Gn. 2:16-17.



da árvore do jardim tenha nomeado o bem e o mal, fê-los, de algum modo acontecer, não logo em acto, mas já em potência.

Adão sai do seu sono profundo, e do mesmo modo, ao acordar e ver a mulher a seu lado exclama «esta é carne da minha carne e será chamada mulher» (Eva). Deu-lhe existência, ao dar-lhe o nome.

Contudo bem se compreende que esta mulher é já um ser à parte, não é o homem-mulher da primeira narrativa, que apontava para um ser andrógino, perfeito na sua totalidade, como à imagem de Deus.

No capítulo seguinte, A Queda, conta-se como de todos os animais do jardim a serpente é o mais esperto, e é ela que se dirige à mulher, perguntando:

Então Deus disse que não poderíeis comer de todas as árvores do jardim? A mulher respondeu à serpente:

Podemos comer os frutos das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Não comereis esse fruto, não tocareis nele, sob pena de morte.<sup>12</sup>

E aqui começa o episódio em que a serpente diz que é mentira, não morrerão, mas que os seus olhos se abrirão e ficarão a conhecer, como os deuses, o bem e o mal.

Está feita de novo a distinção entre o bem e o mal, e como o seu conhecimento é apanágio dos deuses, e proibido às outras criaturas, no caso, Adão e Eva, o par humano.

Para os homens que adquiram um tal conhecimento - proibido - o castigo será eterno, com a expulsão do Éden, e os consequentes malefícios que daí decorrerão: em vez da vida eterna, a morte, associada ao pecado da desobediência, por um lado, mas à nova consciência do bem e do mal que antes não se possuía.

O castigo será feito de Vida, mas de vida sofrida.

Forma-se a seguir um outro mito (se entendermos que as narrativas do Velho Testamento são estruturas míticas, de fundação da história e da memória humana) o mito de Abel e Caim: este só por ciúme mata o seu irmão, cujas oferendas a Deus eram de um maior agrado.

Uma variante do mal - já em acto, o assassinato, e não apenas em potência (em possibilidade ainda não efectivada). O crime já como consequência do castigo que Adão e Eva sofreram, com a expulsão do paraíso. A imperfeição vivida na própria carne da sua descendência.

Está na hora de perguntar: por que razão terá o mal a ver com o conhecimento? E vamos encontrar na treva primordial a sua raiz, o seu fundamento absoluto?

Do absoluto, apenas potencial, passamos na narrativa do Génesis 2 ao conceito já prático de moral, como Kant o entendeu na *Crítica da Razão Prática*<sup>13</sup>. A saber,

<sup>12</sup> Gn. 3:1-3.

<sup>13</sup> KANT, Immanuel - *Crítica da Razão Prática*. Lisboa: Ed. 70, 2008.



um acto praticado contra um outro levando ao seu aniquilamento (físico ou psíquico, se avançarmos já para mais perto do nosso tempo, de Freud ou Jung ...).

O mal como prática de um ilícito, face a normas que a Ética ou a Religião condenem.

Um desrespeito da Ordem - recebida e não acatada.

E de seguida o crime, que visa destruir a existência de um outro, como se o desejo de existir sozinho perante a divindade fosse algo de incontrollável, impulso irracional que só mais tarde se assimila e entende.

Caim será expulso da presença dos pais, mas virá a ser um construtor de cidades, ao vaguear pelo mundo...

Eis que outra visão se forma, por aqui: a cidade que se ergue por mão criminosa, estará já, também ela, à partida, contaminada pelo mal?

As cidades, que são a forma em que as comunidades das criaturas vivas se foram conseguindo organizar?

Deus criador diz - disse - o mal.

Nomeou, e dizer o nome é dar existência ao que não existia anteriormente. Nomear é um gesto de criação.

O homem, ser criado, não diz, pratica, ou o bem ou o mal, na obediência ou no desrespeito de algo que lhe foi ordenado.

Mas como chegou o homem ao conhecimento do bem e do mal?

E gradualmente, para lá da prática do pecado ou do crime de desobediência, a que Conhecimento (foi) é conduzido?

De Deus, que o criou e castiga?

Nesse sentido é muito interessante ler o *Livro de Job*, como fez Frederico Lourenço, no *Livro Aberto, Leituras da Bíblia*<sup>14</sup> ou como fez, antes dele, Carl Gustav Jung, em *Reponse a Job*<sup>15</sup>; Job o puro, o virtuoso, o inocente de todo e qualquer mal e sobre quem todos os males concebíveis são descarregados perante o desafio do demónio (a serpente do Éden) e a evidente indiferença de Deus.

Conhecimento dos outros?

De si mesmo? É praticamente no «Apêndice»<sup>16</sup> que Jung, explica o que o levou a escrever esta reflexão em que se aprofunda a questão do mal, não enquanto *privatio boni*, que lhe parece limitada, e que o conhecimento psicológico não pode explicar, mas como algo de mais substancial. E cito:

A experiência psicológica demonstra que a tudo aquilo a que chamamos «bem» se encontra em oposição um «mal» igualmente substancial. Se o «mal» não existisse, tudo o que existe seria obrigatoriamente «bom». Segundo o dogma cristão nem o «bom» nem o «mal» podem ter a sua origem no homem, pois que o «mal» enquanto um dos filhos de Deus, preexistia ao homem.

<sup>14</sup> LOURENÇO, Frederico - *O Livro Aberto, leituras da Bíblia*. Lisboa: Cotovia, 2015.

<sup>15</sup> Jung, Carl Gustav - *Reponse a Job*. Trad. fr. de R. Cahen. Paris: Albin Michel, 1977.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 243.



São Clemente de Roma, antes da heresia de Manès, dualista, ensinava que Deus governava o mundo com uma mão direita e uma mão esquerda. A mão direita significava Cristo, e a esquerda Satã.

E ainda com Jung: «A concepção de Clemente é manifestamente monoteísta, pois reúne num Deus único os princípios opostos»<sup>17</sup>.

Não estamos pois nesta ideia, longe do que a narrativa do Génesis 2 nos apresentou: o conhecimento que Deus tem e anuncia, do bem e do mal, na mesma árvore proibida!...

Voltando ao Livro de Job, o que pensam deste episódio os antigos filósofos e comentadores em que a crueldade divina se torna tão explícita, como substância integrante da sua natureza? Job espera assistência e ajuda de Deus contra Deus em Si mesmo. E isto supõe uma concepção próxima da que Jung expôs atrás e segundo a qual os contrários, os opostos, bem e mal, estão contidos em Deus.

Só nestes termos se pode então conceber a existência de um Mal absoluto, preexistente, contaminando toda a criação.

Terá Deus, pela via de um Cristo redentor, a necessidade de ser salvo de Si mesmo?

Matérias para reflexão...

Na verdade, depois de comer do fruto proibido, a primeira descoberta que Adão e Eva fazem é a dos seus corpos, nus.

E diferenciados: na nudez, o do homem não é igual ao da mulher.

Estamos perante um primeiro momento de revelação, de si mesmo e do outro, e do que daí decorre.

Desenha-se posteriormente a ideia de que o mal (a tentação, o pecado original, a sedução da serpente) tem origem na mulher, e no sexo. E por oposição que o bem será negar, ou pelo menos criticar e evitar tudo isto.

Jean Dutourd, no seu ensaio *Le Septième Jour, récit des temps bibliques*, de escrita directa e agradável de ler, termina o capítulo relativo a Caim, com a seguinte observação: «Absurdo é a palavra moderna que veio substituir a expressão pecado original»<sup>18</sup>.

Será, para o mundo moderno, o conceito de absurdo (algo que surpreende, por inesperado, contraditório, risível ou mesmo errado), uma das possíveis aproximações ao conceito assim exposto de mal?

Penso que não, o conceito de mal é mais profundo e inexplicável, o seu radicalismo é total, não tem contraditório a não ser na luz primordial do bem, enquanto absurdo pode ser algo até de divertido, como acontece no Teatro do Absurdo, de um Ionesco, ou outros que como ele nos surpreenderam.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 244.

<sup>18</sup> DUTOURD, Jean - *Le Septième Jour, récit des temps bibliques*. Paris: Flammarion, 1995.



O mal existe, manifesta-se no homem e no mundo criado, a ponto de Deus, o Criador, exclamar a certo momento, como se diz nas Escrituras, que se arrependia de ter criado «o homem, os animais, e até mesmo os pássaros do céu»<sup>19</sup>. Havia apenas um justo (um homem bom) Noé!

Com Noé, e a sua arca, Deus «refaz» por assim dizer a criação. Corrige o erro inicial. Mas na verdade nada muda...

O erro, o mal, estava inscrito nos primórdios da treva primeira, aquela de que Deus separou a luz, e fez a divisão dos dias e das noites, a divisão do tempo.

Dividiu o tempo, mas não dividiu o erro da existência, essência mesma do Ser: seu e do outro, os outros que foram, a partir daí, desde Adão e Eva, na multiplicidade e na multiplicação segundo a ordem que foi dada.

E afinal que substância era essa que o fruto da árvore proibida continha?

Para Dutourd era a Razão. Era o conhecimento, e a sua utilização, por força da Razão adquirida.

Mas se dermos agora um salto até ao século XVIII, dos Enciclopedistas, dos Iluministas, dos cultores da Razão a todo o custo, poderemos destacar um outro pensamento.

Se com um certo racionalismo materialista se tenta erguer uma utopia que sirva os tempos modernos, logo e em simultâneo se pressente um vazio que a utopia não preenche, e que tem mais a ver com a morte da alma, o feminino no homem, a Eva, que Yahvé-Deus percebeu que tinha de ser criada para que a sua obra, no homem, ficasse de facto completa.

O par homem-mulher seria, na ordem natural, aquela complementaridade dos opostos que desde o início, luz e trevas, dia e noite, e mesmo nas múltiplas espécies do céu e da terra se tinha verificado.

Esta é a Árvore da criação, a Árvore verdadeira da Via que Deus já abrigava em Si mesmo.

Proclamar o império da Razão, opondo-o em absoluto à Emoção, veio criar um desequilíbrio insustentável, como se verificou em vários momentos da história da humanidade.

Encontramos um dos mais belos exemplos no *Fausto* de Goethe, quando precisamente ele se refere às suas duas almas, numa resposta a Wagner, seu discípulo:

Não conheces mais que uma aspiração,  
Da outra melhor é nada saber!  
Duas almas tenho em meu coração,  
Uma da outra a querer separar-se:  
Uma apegar-se, em paixão rasteira,  
Com todos os seus órgãos à matéria;

<sup>19</sup> Gn 6:7.





A outra quer erguer-se da poeira  
E subir ao reino da sua origem etérea.  
Oh, se existem espíritos do ar  
Que entre a Terra e o Céu têm assento  
Que se dignem da nuvem de ouro descer  
Para me dar nova vida e novo alento!<sup>20</sup>

Duas almas batem em contradição no peito do herói.

O apego à matéria, paixão rasteira, será esse o mal que Mefisto decide aproveitar, como é dito no Prólogo no Céu, no diálogo tão desafiante de uma aposta com Deus?

Ou estará já o mal perversamente implícito na segunda paixão, dita de origem etérea?

Não são Deus e Diabo tão fraternalmente aproximados, neste Prólogo, cheio de indicações para um leitor atento?

A aventura de Fausto com Mefisto resulta de uma aposta, feita no mundo da perfeição etérea, entre Deus e o Diabo.

Que na verdade, no fim, o Diabo perderá, mas por razões que não se prendem de facto com escolhas religiosas, e sim com um novo conceito de serviço ao outro, e de consciência moral.

Nesta obra de Goethe discute-se, sem o dizer claramente, o que é ou não é o mal, o que é ou não é concedido ao ser humano, enquanto tal, enquanto criatura de Deus, que tem o seu limite, e o deve reconhecer, e aceitar plenamente.

É-lhe concedida uma vida, que terá de viver, para si e para os outros: é no fim da vida, na segunda parte da tragédia, e só quando já velho e cego se entrega à ideia de transformar um pântano numa terra fértil para o livre aproveitamento dos outros, por via do trabalho honesto e não da magia enganadora, que Fausto justifica a sua salvação, escapando às garras do demónio.

Pelo caminho pecou? Sim. Mas do seu mal se redimiou - ideia muito cara a Goethe, no seu entendimento do que é a natureza humana: imperfeita, mas como Deus explicou no Prólogo no Céu, e os Anjos repetem no fecho da tragédia, levando a substância da alma de Fausto para as mais altas esferas, ao encontro do Eterno Feminino. Não se anula o pecado mas sublima-se, como na Obra alquímica.

A ideia de serviço do outro, nascida de uma Ética que no século XVIII estará muito presente (no ideário maçónico) e mais ainda no século XIX, com Kant e Nietzsche, sobrepõe-se à ideia de pecado original, de pecado mortal, de condenação perpétua no sentido em que o cristianismo inicial o definiu.

A eternidade é redimida, por assim dizer, de si própria, ao ser redimida a ideia de um mal originário, (como a serpente do jardim do Éden) criado e perpetuado no seu seio.

Podemos ver, no Prólogo no Céu, a bonomia com que Deus permite que os seus Anjos deixem Mefistófeles vir conversar com ele, criando-se como que uma dupla

<sup>20</sup> GOETHE, Johann W. – *Fausto*. Trad. João Barrento. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, vvs.1110-1121.



realidade de contacto perfeito entre o superior e o inferior, ou melhor ainda, como se naquele momento da aposta sobre o homem (o Adão primordial) Deus e Diabo fossem afinal dois ramos da mesma árvore, a do conhecimento do Bem e do Mal. E como recorda São Clemente, a vida humana está na realidade a ser regida pelas duas mãos de um Deus que ora se serve de uma ora de outra, sendo que ambas formam o seu Todo...

Para conclusão do que se tem vindo a dizer, ficam as exclamações justificativas dos Anjos, no final da tragédia:

Anjos (voando na atmosfera mais elevada e transportando a alma de Fausto)  
Das garras do mal elevamos  
Est'alma a nobre esfera,  
Pois só àquele redenção damos  
Que em esforço persevera.<sup>21</sup>

Não será por acaso que Nietzsche escreve *Para Além do Bem e do Mal* (1886) e a seguir *A Genealogia da Moral* (1887) e finalmente *O Anticristo* (1888), entre outros ensaios de grande alcance na negação de uma religião e de uma cultura cristãs. O olhar sobre o mundo tinha mudado, nos grandes pensadores. Os conceitos de Bem e de Mal estavam a relativizar-se, e em breve se veriam as suas consequências.

Morto Deus, que o filósofo matara em *Assim falou Zarathoustra* (1883-1885)<sup>22</sup>, o que é pedido ao homem, expulso de um Éden que deixou de existir, é que seja o primeiro e último responsável pelos seus actos. O homem que fala do alto da montanha é um superhomem, um criador de si mesmo, capaz de recriar o mundo à sua volta, à sua imagem, como o antigo Deus, agora destronado.

Outros deuses viriam, dos bárbaros do Norte, mais duros e cruéis.

Voltaria a ser urgente discutir a Origem do Mal, (como Nietzsche fez para a Origem da Tragédia, em verdade, para traduzir à letra *O Nascimento da Tragédia*, 1872) desde logo nas óperas de Wagner, que Hitler tanto apreciou...

No Génesis é a curiosidade de saber o que havia no fruto da árvore, o que seria conhecer o bem e o mal, revelando alguma inocência (que se perde) nos nossos primeiros pais.

A curiosidade de saber é o primeiro motivo.

Mas fica uma interrogação: saberia, o próprio Criador, naquele momento, o que o acto de criar provocaria? Não se arrependeu Ele tantas vezes a seguir dos seus actos? E sempre com um ímpeto feroz de castigar o que dele mesmo teria de facto emanado?

Já com Nietzsche o problema é muito diferente: descortina na alma humana, por via do seu estudo dos mitos e da tragédia grega, (que na história da Patrística vemos, no século III, um Tertuliano condenar firmemente) as pulsões dionisíacas,

<sup>21</sup> *Idem*, vvs.11934-11937.

<sup>22</sup> NIETZSCHE, Friederich - *Saemtliche Werke*. Stuttgart: ed. Kroener, 1964 e segs.



violentas e irracionais, que conduzem o homem, ser criado, a violar as normas, dos deuses e dos próprios seres que os rodeiam, tão humanos quanto eles.

Contudo o mistério permanece, na esfera de uma cristandade mística, como a dos seguidores de Boehme, e seus discípulos ingleses, para não falar de toda a sequência dos movimentos pietistas, alquímicos, rosa-cruz, na Alemanha, a par do ideário maçónico em pleno desenvolvimento, e de que Lessing será um dos grandes promotores<sup>23</sup>.

Deixando agora de lado o pensamento filosófico inerente a estas matérias tão sensíveis, penso que será igualmente inspirador procurar na poesia, num grande poeta como Blake, não a chave, mas o espanto, perante a existência do mal num mundo que devia ter sido criado perfeito...

Blake, já antes, no célebre poema «The Tyger», de 1794<sup>24</sup>, encontrara na imagem do tigre uma figuração perfeita do mistério do mal.

Refere a temível simetria, interrogando-se sobre a mão imortal, ou o olhar, que o possa ter criado assim, com os seus olhos de fogo ardendo em que trevas ou em que céus, ou quem, se interroga ainda o poeta, lhe torceu os nervos do coração, lhe acorrentou o cérebro forjando nele o terror?

Tão inspirado e misterioso é o poema, que no fim interpela o Criador: pois como foi possível que da mesma mão tenham saído o tigre, essência da malvadez e o cordeiro, figuração da pureza absoluta?

O poeta não dá resposta, deixa o mistério em aberto, deixa o leitor em suspenso.

E da dificuldade do dizer este mal, o mal absoluto forjado numa treva onde arde assustadoramente, dão testemunho as traduções, já numerosas, que se podem encontrar e em que a dificuldade de fazer corresponder ritmo e imagem estão sempre presentes, das mais fiéis à literalidade às mais compostas e recompostas nos ritmos e nas rimas.

Escolho, para nossa leitura final, a de Ivo Barroso, que está on-line, com uma ou outra discreta alteração minha, que coloco em itálico:

Tigre! Tigre! tocha *ardente*  
Na selva da noite acesa,  
Que mão *ou olho imortal*  
Traçou tua simetria?

Em que abismos ou que céus  
O fogo *ardeu* dos olhos teus?  
Em que asa se inspira a trama

<sup>23</sup> Cf. LESSING, Gotthold Ephraim - *Nathan o Sábio: um poema dramático em cinco actos*. Trad. Yvette Centeno. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

<sup>24</sup> BLAKE, William - *Songs of Innocence and of Experience*. [em linha], 1794. The William Blake Archive. Disponível em: <http://www.blakearchive.org/>



Da mão que te deu tal chama?

Que artes ou forças tamanhas

*Torceram tuas entranhas?*

E ao bater teu coração,

Que pés de horror, de horror a mão?

Que malho foi? Que *corrente*

De teu cérebro o *tormento*?

*Que* bigorna? Que tenazes

No terror mortal que trazes?

Quando os astros dispararam

Seus raios e os céus choraram,

Riu-se ao ver a sua obra quem

Fez o *cordeiro* e a ti também?

Tigre! Tigre! tocha *ardente*

Na selva da noite acesa,

Que mão *ou olho imortal*

*Se atreveu à temível simetria?*<sup>25</sup>

O Tigre de Blake será sempre um desafio para o nosso entendimento, como em muitas passagens do Antigo Testamento será desafiante o comportamento de um Deus-Supremo criador para com as suas criaturas que, dizendo amar, muito persegue, muito condena e castiga, ora com aparente razão, ora sem razão nenhuma.

Pois não foi a Serpente, a tentadora do Éden, também sua criatura? Saída da sua mão?

<sup>25</sup> BARROSO, Ivo - *O Tigre*, [em linha]. [Cons. em 18/09/2016]. Disponível em: <https://gavetadoivo.wordpress.com/2010/07/29/the-tyger-o-tigre/>



## ***Sic Transit Gloria Mundi: de la decadencia humana en el mito de Don Juan, partiendo de la obra A Morte de D. João (1874) de Guerra Junqueiro***

**Helena Barbagelata Simões**

Universidade Nacional e Capodistriana de Atenas

### **Resumo**

A matriz do mito de Don Juan problematiza ontologicamente a natureza do homem e suas contrariedades, apontando desde as suas origens históricas para aspectos de denúncia e crítica social, e refletindo sobre as causas e consequências do decaimento humano. A partir da obra *A Morte de D. João* (1874) de Guerra Junqueiro, inumaremos hermeneuticamente o arquétipo moral de Don Juan, procedendo a uma desconstrução das leituras dogmáticas do mito – como uma apologia da rebeldia ou da sedução – expondo-o como um símbolo da degradação nas suas vertentes físicas e éticas. Por meio de um diálogo com aspectos históricos e sociais, explicaremos os fundamentos alegóricos do mito, explorando a sua dimensão de teatralidade e representação do mundo, como uma narrativa que evidencia os comportamentos lassos e artificiais das classes ociosas, colocando a descoberto a escassez e a vontade de poder como raízes da iniquidade humana.

**Palavras-chave:** Don Juan, Decadência, Mitocrítica, Guerra Junqueiro (1850-1923), Antropologia Filosófica, Pensamento e Literatura Ibérica.

### **Abstract**

The matrix of the myth of Don Juan ontologically problematizes the nature of man and its reversals, pointing from its historical origins to aspects of social criticism and reflecting on the causes and consequences of human decay. Based upon the work *A Morte D. João* (1874) of Guerra Junqueiro, we will inhume hermeneutically the moral archetype of Don Juan, proceeding to a deconstruction of the dogmatic readings of the myth - as an apology of rebellion or seduction - exposing it as a symbol of degradation in its physical and ethical forms. Through a dialogue with historical and social aspects, we will explain the allegorical foundations of the myth, exploring its dimension of theatricality and representation of the world, as a narrative that shows the lax and artificial behaviors of the idle classes, and that exposes scarcity and the will of power as the roots of human iniquity.

**Keywords:** Don Juan, Decadence, Mythocritics Guerra Junqueiro (1850-1923), Philosophical Anthropology, Iberian Thought and Literature.



CANIO: A te! A te! A Nedda: Di morte negli spasimi lo dirai!  
NEDDA: Cadendo, agonizando. Soccorso! Silvio!  
SILVIO: Che e quasi arrivato alla scena. Nedda!  
Alla voce di Silvio, Canio si volge come una belva, balza presso di lui è in un attimo lo  
ferisce, dicendo:  
CANIO: Ah!...Sei tu? Ben venga!  
Silvio cade come fulminato  
LA FOLLA: Urlando. Arresta! Gesummaria!  
Mentre parecchi si precipitano verso Canio per disarmarlo ed arrestarlo, egli, immobile,  
istupidito lascia cadere il coltello dicendo:  
CANIO: La commedia è finita!<sup>1</sup>

### 1. Poder y muerte: Las claves mayores del mito de Don Juan

Los mitos, del término griego, μῦθος, palabra, son formas narrativas utilizadas desde tiempos remotos para explicar argumentos y situaciones que dan cuenta de los enigmas de la vida y sirven como formas de educación, alegórica o dogmática, sobre la realidad<sup>2</sup>. Estos relatos cumplen funciones sociales, enseñando modos de vida y cimentando toda una arquitectura valorativa que remite para el entendimiento de la naturaleza humana universal<sup>3</sup>. Contrariamente a sus lecturas más predicamentadas, el mito de Don Juan no es una narrativa de seducción erótica, que busca la exaltación de la sexualidad o del amor, pero un relato crítico sobre la naturaleza del poder y sus excesos, donde el personaje espectaculariza su personalidad, atosigado por el deseo de dejar fama y nombre<sup>4</sup>. Las primeras acepciones del mito remiten para romances gallegos, leoneses, y relatos árabes que daban cuenta de personajes que invertían su poderío en juegos de engaño y persuasión<sup>5</sup>. En manuscritos latinos del siglo XIV de origen cristiana, el mito resurge en tono apologético como la substancia de sermones pronunciados contra los pecados de ebriedad y blasfemia de un monje Agustino<sup>6</sup>. Advertimos desde los primeros relatos, que el esquema primario del mito de Don Juan, ejemplifica las conductas viciosas o corruptas de determinada parte de la sociedad, de modo a elaborar una explicación sobre la naturaleza del poder, y de las causas de la decadencia. La naturaleza humana es explorada desde el mito partiendo de las diversas modalidades del poder, expreso en el duplo signo de la vida y de la muerte, y su relación inquebrantable con el paso del tiempo. El mito pretende, por su carácter explicativo, descubrir la raíz de la necesidad, o finitud esencial en el hombre, fuente de su voluntad de dominio y violencia, como la causa de la explotación directa por el imperio de la fuerza física o por la maestría de faroleos y

<sup>1</sup> LEONCAVALLO, Ruggero - *I Pagliacci, Drame in due atti*. Napoli: C. Cirillo, 1880, p. 14.

<sup>2</sup> Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude - *Mythologiques*. Paris: Plon, 2009.

<sup>3</sup> Cf. GUSDORF, Georges - *Mito y Metafísica*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1970. DURAND, Gilbert - *Mito e Sociedade, A mitanálise e a sociologia das profundezas*. Lisboa: A regra do jogo, 1983.

<sup>4</sup> UNAMUNO, Miguel de - *Teatro completo*. Edición de Manuel García Blanco. Madrid: Aguilar, 1959, p. 861.

<sup>5</sup> Cf. ROUSSET, Jean - *Le mythe de Don Juan*. Paris: Armand Colin, 1981.

<sup>6</sup> MACKAY, Dorothy Epplen - *The Double Invitation in the Legend of Don Juan*. Stanford: Stanford UP, 1943, p. 117.





juegos de apariencias<sup>7</sup>. El esquema o potencialidad funcional del mito, la experimentación del inconsciente colectivo, es el fenómeno del decaimiento humano, del hombre que se convierte en el lobo del hombre, al decir de Hobbes, alienado por su búsqueda de poder y ambición, señalizando no un término social, pero cambios estructurales en la sociedad que conducen a prácticas inhumanas y al abandono de interrogantes axiológicos<sup>8</sup>.

Contraponiendo los extravíos de la avidez humana a la realidad ineludible de la muerte, la función del mito es eminentemente pedagógica, defesando determinados principios éticos con el objetivo de validar un nuevo orden social. La *inanis gloria*, los deseos de gloria terrena, derivados de la ignorancia y ausencia de principios morales son contrapuestos en su nimiedad y transitoriedad, a la sabiduría o ejercicio perfecto de un conjunto de virtudes, personalizados por la perennidad de la muerte<sup>9</sup>. Don Juan, como un arquetipo universal, es un símbolo polivalente de la decadencia humana, y el tiempo infinito del mito atraviesa las más distintas épocas históricas, como un espejo de la realidad social, confiriendo a la narrativa particularidades formales y contextuales ajustadas al gusto y problemáticas de cada tiempo. A finales del siglo XIX la didáctica del mito es firmemente retomada y repensada por autores como Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Maeztu, Pérez de Ayala y Giménez Caballero, que sirviéndose de su carácter crítico lo utilizan declaradamente como vehículo de discusión histórica sobre las conturbaciones políticas y sociales de su época, evadiendo el escapismo y la poetización consignada por las formulas románticas<sup>10</sup>. Don Juan como representación de lo social, encarna la patología de la caída, que importa cauterizar, aminorar o matar, por medio de la reducción a lo anecdótico, satírico o grotesco, una orientación que Guerra Junqueiro en su obra *A Morte de D. João* (1874) llevará a cabo hasta sus fatales consecuencias, encetando la muerte simbólica del mito y por ella soterrando su significancia: «D. João resume em si tudo o que ha de doentio na sociedade moderna [...] D. João anda nos cafés, nos boulevards, nos theatros, na literatura,

<sup>7</sup> VALLENILLA, Ernesto Mayz - *Del hombre y su alienación*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, 1965, p. 124.

<sup>8</sup> La decadencia, a efectos de esta definición, es un concepto multivalente, que no remite para un terminus cultural, o una escatología apocalíptica, pero la incapacidad de establecimiento de una sociedad humana debido a «une universelle stérilisation des hautes valeurs de la vie». FREUND, Julien - *La décadence, Histoire Sociologique et Philosophique d'une Catégorie de l'Expérience Humaine*. Paris: Sirey, 1984, p. 317-318.

<sup>9</sup> El mito de Don Juan cumple una función ejemplar y didáctica, heredada de la antigua función instructiva de la tragedia que transmitía modos virtuosos de vida por medio de la utilización de hablas y acciones honestas, y atribuyendo a cada personaje su merecido final. El concepto Aristotélico de la imitación teatral como una *paideia* (educación), fue recuperado por la expresión latina *aut delectare, aut prodesse est* de la *Ars Poetica* de Horacio, y en el renacimiento por Pinciano en su *Philosophia Antigua Poética*. Como experiencia de redención espiritual, la muerte, las piedras y las estatuas, representan simbólicamente la inmortalidad, más tarde incorporada en el concepto de salvación y libertad católica.

<sup>10</sup> Frente a una sociedad decadente, el papel del artista se redefine en las obras finiseculares, asumiéndose como un interviniente directo en la reforma política y social. Abandonando la especulación, los autores emplean la observación empírica para formular críticas a la sociedad de modo a contribuir para su mejoramiento. OGDEN, Benjamin - «Transformación grotescas de un mito: la mitificación y desmitificación del donjuanismo en el teatro de Valle-Inclán», in GABRIELE, John P. (ed.) - *De lo particular a lo universal: El teatro español del siglo XX y su contexto*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1994, p. 41-47.



nas igrejas, nas consciencias. Simboliza perfeitamente uma parte da sociedade moderna, pelo lado exterior dos costumes. É necessário matá-lo; moralmente, já se vê»<sup>11</sup>.

## 2. D. João e Jehovah: Narrativas de decadencia moral y física

A semejanza de una envoltura mítica, la decadencia social obedece a una ciclicidad temporal, puesto que las sociedades son objetos naturales que obedecen al curso de la naturaleza, experimentando periodos de florecimiento, maduración y descenso<sup>12</sup>. Como un cuerpo en descomposición, una sociedad decadente se desmiembra y pierde su unidad y vigor originales, observándose como fruto de esta arbitrariedad y pasividad, inversiones sistemáticas, como el cinismo ideológico, estructuras perversas, fetichismo, rituales de inversión donde el Otro es reducido a un objeto símbolo, la ambivalencia de la temática de la muerte, paroxismos, caricaturas y comportamientos mórbidos y espectaculares<sup>13</sup>. Los versos de Guerra Junqueiro son especialmente ilustrativos de la lógica perversa del poder y de la inversión simbólica que acompaña estos periodos de decaimiento moral y físico:

Tudo tremeu, tombou na imensa ruinaria!  
fugiu do peito humano a aguia da alegria.  
Se olho em volta de mim, se paro, se contemplo,  
vejo abril um bordel dentro de cada tempo,  
são cheios os quarteis, repletas as egrejas.  
Os ebrios histriões e as ebrias colarejas  
Cantam nas espiraes do fundo sorvedoiro.  
Cada corpo gentil vale um punhado d'oiro.  
O amor é uma palavra. A consciencia é morta.  
Não existe o dever. Fechou-se a larga porta  
Que deita para a luz, que dá para o futuro;  
Nos esgotos da vida - as rodas, os hospícios -  
Fermenta noite e dia a rubra flor dos vícios.  
O sceptro da justiça é o sceptro do crime.<sup>14</sup>

Como consecuencia de un proceso de deterioración de los contrafuertes de la sociedad - el menoscabo de la tierra en pos de un desarrollo frenético, y de las gentes, la decadencia es un efecto de la urbanidad, causante de formas de explotación laboral y enriquecimiento licencioso. La sedimentación institucional de las urbes, condiciona y enflaquece la libertad, creatividad y el carácter de los individuos, como la Roma de Seneca, donde la ciudad, metáfora del hombre, se

<sup>11</sup> AUGÉ, Marc - *Pouvoirs de vie, pouvoirs de mort, introduction à une anthropologie de la repression*. Paris: Flammarion, 1977, p. 119.

<sup>12</sup> Desde el siglo VIII a. C que los filósofos griegos apuntaban para una interpretación histórica de la decadencia como una causa natural de la *anakiklosis* - el movimiento cíclico del tiempo, responsable por la declinación de los regímenes políticos. La corrupción orgánica era el resultado natural de todo lo que nace, una noción reforzada por los estudios de Polibio (siglo XII, a.C), que la concebía como un fenómeno orgánico equivalente a las leyes del organismo humano. Cf. Polybius - *Historiae*. Leipzig: Teubner, 1893.

<sup>13</sup> AUGÉ, Marc - *op. cit.*, p. 119.

<sup>14</sup> JUNQUEIRO, Guerra - *A Morte de D. João*. Porto: Livraria Moré Editora, 1874, p. 9.



describía como una parasita<sup>15</sup>. Compuesta por células segmentadas, sin unidad, vigor o eficiencia, con predominancia del espíritu de facción o secta, donde prolifera el egoísmo y las lógicas de dominación y explotación, con cada miembro buscando ventajas materiales inmediatas<sup>16</sup>. Por otro lado, en el contexto de las obras de fin de siglo se mueven fuerzas industriales y científicas distintas de todas las épocas anteriores, una evolución de las estructuras sociales por medio del desenfreno tecnológico y la maquinaria, creando nuevas y sofisticadas formas de esclavitud<sup>17</sup>. Esta mecánica social es responsable por el refuerzo del instinto innato de posesión en el hombre, agudizando el abismo entre clases y engrosando una nobleza de capitales, que liberada de cualquier servicio útil a la sociedad, se abandona al lujo y a la lujuria:

É incompreensível! Esgotais os livros de Belot, leveis a vossa família aos can cans obscenos, ás operetas irritantes, ás comedias afrodisíacas, cujos gracejos impudentes aplaudis e sublinhais com gargalhadas satisfeitas, e fechais ao mesmo tempo as portas da vossa estante a quem teve a audácia indesculpável de castigar severamente todas essas libertinagens literárias.<sup>18</sup>

Don Juan representa justamente este profundo obscurantismo y ausencia de sentido moral en las elites, rechazando la ciencia o la buena literatura, cultivando creencias religiosas por hábito y refugiándose en la superstición y en los misterios del más allá como forma de resolución para sus problemas mundanos:

A arte moderna, especialmente na raça latina, é filha de uma sociedade que perdeu a crença religiosa sem ter adquirido a convicção científica [...] D'ahi o scepticismo moral, o verme que roe ha cinquenta anos uma literatura, que, ao que parece, morrerá de escrófulas.<sup>19</sup>

En lugar de una confrontación con la realidad social, las clases ociosas buscan el refugio nostálgico en el pasado o en el narcisismo, haciendo del arte una comodidad, dispersa y sin carácter, y sirviéndose de modelos desbocados, livianos y burlescos, deduciendo el placer artístico de la resonancia de los órganos sexuales<sup>20</sup>. De este modo, Guerra Junqueiro, análogamente a las lecturas históricas de Seneca, describe a Don Juan por su carácter parasítico, una alegoría de la

<sup>15</sup> Cf. MONTESQUIEU - *Considerações sobre as causas da grandeza e da decadência dos romanos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

<sup>16</sup> ALSWORTH ROSS, Edward - «Social Decadence». *American Journal of Sociology*, Vol. 23, No. 5 (Mar. 1918), p. 620-632.

<sup>17</sup> Cf. ARNOLD, Edward (ed.) - *Decadence and the 1890's*. Stratford-upon-Avon: Studies, 17, Frome and, Butler & Tanner Ltd, 1979; PERROUX, François - *Aliénation et société industrielle*. Paris: Idées, Gallimard, 1970.

<sup>18</sup> JUNQUEIRO, Guerra - *op.cit.*, p. 18.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 315-316.

<sup>20</sup> El decaimiento de las estructuras políticas y sociales va acompañado de manifestaciones artísticas igualmente empobrecidas, objetificando la sexualidad, exaltando la promiscuidad y los placeres artificiales, aspectos ya observables en los estudios de Nisard sobre los poetas romanos de la decadencia, que el autor considera desprovistos de bellezas reales. Cf. NISARD, Desire - *Etudes de mœurs et de critique sur les poètes latins de la decadence*. Paris, 1849, p. 111; RASCH, Wolfdietrich - «Literary Decadence Artistic Representations of Decay». *Journal of Contemporary History*, Vol.17, No.1, Decadence, (Jan. 1982), p. 201-218.



sociedad que engruesa sus faustos indolentemente, aprovechándose del trabajo ajeno:

D. João, na sua qualidade de parasita, morre como deve morrer: de fome. Quem não trabalha não tem direito à vida. Apelar para a justiça de Deus, como no quinto acto dos dramas morais, é o supremo cinismo, porque é negar a justiça dos homens, mostrando que a sociedade é impotente para castigar os culpados.<sup>21</sup>

La necesidad de invocar la muerte y resoluciones misteriosas y divinas pone al descubierto los desplomes de la justicia humana, de una humanidad decaída incapaz de buscar un correctivo terreno para sus males. A la prevalencia de usanzas religiosas, sin cualquier entendimiento de la fe o sentido de depuración crítica, se añade una ausencia de autognosis, consciencia e identidad original, como un vestigio del sentido medieval de renuncia del propio, influyente en la escatología de la salvación. Según este concepto de racionalidad, el individuo denuesta el valor de su existencia entregándose a un precepto de autoridad, divino, social, o científico, de acuerdo con las primacías de los tiempos: «E a causa d'isto tudo é o velho Padre Eterno, / E o velho D. João: Um fez o lupanar, o outro fez o inferno; Um fez a tirania, o outro a devassidão»<sup>22</sup>. Sus actos no provienen de su voluntad propia, más bien de una subordinación al poder o al lustro de su rango social, a un conjunto de factores externos ajenos a su propia consciencia, por los cuales busca la salvación en el engranaje social.

### 3. Soy un hombre, sin nombre: Personalidad como incuria y teatralidad

Como los acuciosos personajes de *La Comédie Humaine* de Honoré de Balzac, Don Juan es el retrato de una sociedad que se sirve de la coacción y de la duplicidad para adquirir poder personal en el teatro mundano, saturado de apariencias, donde triunfan la corrupción y la fuerza sobre la sensibilidad y la inteligencia, atributos raros, inexistentes o eliminables. La conducta díscola del personaje es ilustrativa de los comportamientos adulterados de las elites, incientes y destituidas de principios morales<sup>23</sup>:

Cuenta también con el rey como su confidente, que es la instancia más importante, y dice que el rey le recibió con más amor que su padre. Parece que se fía tanto de su decencia que piensa que puede hacer todo lo que quiera, sin límite, como un hijo de papá rico e influyente que no tiene escrúpulos ni respeto a los demás.<sup>24</sup>

En la acepción primera del término griego *drama*, comportamiento, la identidad de Don Juan se construye extrospectivamente, por medio del contorno voluble de

<sup>21</sup> JUNQUEIRO, Guerra – *op.cit.*, p. 322.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>23</sup> Cf. BERNHEIMER, Charles - *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2002.

<sup>24</sup> CRUZ, Andreas Flurschütz da - «El personaje del Don Juan y su desenvolvimiento desde Tirso de Molina 1630 a José Zorrilla 1844», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n.º 45 (2010), p.10.



sus actos, su esencia dramática reside en su afán inmoderado por la impresionabilidad y la reputación, el narcisismo por el cual se representa continuamente y de cuya flama depende para existir: «Si don Quijote nos dice: "¡Yo sé quién soy!"»<sup>25</sup>, don Juan nos dice lo mismo pero de otro modo: «¡Yo sé lo que represento!»<sup>26</sup>. Su naturaleza no se nos presenta por medio de atributos intrínsecos o reflexivos, pero por la reacción que provoca su conducta histriónica en los demás copartícipes del mito. Don Juan como un pelele, no existe más allá de las tablas del teatro, la alegoría misma de la gran comedia del mundo, que se alimenta del aparato y de la apariencia, puesto que su objetivo no es el hartazgo de la vida, pero la insaciable fantasía de la gloria y del aspaviento mundano: «Sou um pântano escuro/ inavegável, quieto/ Sem vida, sem amor, sem vibrações, sem luctas/ Trago dentro de mim um coração abjecto/ Torpe como o lençol das velhas prostitutas»<sup>27</sup>.

Inversamente a lecturas novelescas o triviales, Don Juan no posee carácter de excepcionalidad, capaz de convertirle en un héroe o en la representación de un rebelde disidente. Más cercano a los caprichos de un cartesiano diletante, el personaje no revela cualquier profundización en materias sociales, ni una oposición consciente al orden vigente, sea relativamente a los afectos, que instrumentaliza para sus logros personales, o la estratificación social y religiosa, de la cual se sirve y por la cual se encuentra respaldado para mejor prosperar en sus propósitos<sup>28</sup>. No es un revolucionario o librepensador, procediendo al largo de todos los relatos míticos sin cuestionar los valores y el *status quo*, manejando la estructura social a su favor, enorgullecido de su noble ascendencia:

Yo soy noble caballero,  
cabeza de la familia  
de los tenorios antiguos,  
ganadores de Sevilla.  
Mi padre, después del rey,  
se reverencia y se tima  
en la corte, y de sus labios  
penden las muertes y vidas.<sup>29</sup>

Don Juan no enuncia rasgos que le definan como un ser singular, evocando tan simplemente atributos de clase, ancestro y posición, ni posee prácticas y actitudes psicológicas que le confieran una dimensión de interioridad y unicida<sup>30</sup>. De esta manera, no es posible concebirle como la representación de un ser autonómico y libre, al renunciar al cuidado de sí mismo, el proceso por el cual se organiza y establece la consciencia humana, su sentido de identidad y ponderación cualitativa. Descuidando todas las formas del pensamiento reflexivo y ético, Don Juan incorpora una sociedad ignorante, laxa, sin carácter, que se hunde en el tejido social y obedece tan solamente a las ambiciones expectables de su medio:

<sup>25</sup> UNAMUNO, Miguel de – *op. cit.*, p. 857.

<sup>26</sup> UNAMUNO, Miguel de – *op. cit.*, p. 858.

<sup>27</sup> JUNQUEIRO, Guerra – *op.cit.*, p. 261.

<sup>28</sup> WEINSTEIN, Leo - *The metamorphoses of Don Juan*. Stanford: Up Press, 1959, p. 31.

<sup>29</sup> MOLINA, Tirso de - *El burlador de Sevilla o El convidado de Piedra*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 47.

<sup>30</sup> VEYNE, P. et al - *Individuo e Poder*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 25.





Estúpido fanfarrón tonto a carta cabal [...] si no lo hubiese llevado a tiempo la sombra del Comendador, le habríais visto anciano respetable, defendiendo el orden, las veneradas tradiciones de nuestros mayores, la libertad bien entendida y el 'pan y catecismo' y asistiendo piadoso a las solemnidades de su Cofradía.<sup>31</sup>

#### 4. A consciencia é um ventre e o coração é um músculo: Instrumentalización y preversión del amor

La enfática del mito en la burla y en el asedio, no tiene por objetivo la ilustración de verdaderas conquistas sentimentales o de la pasión carnal, puesto que el personaje parece disfrutar tan solamente del efecto que produce la conjetura dramática y el acaparamiento de su notoriedad<sup>32</sup>. Su recorrido compulsivo de mujer en mujer, no se hace por ninguna forma de cumplimiento biológico o instintivo, motivado estrictamente por el deseo sexual, sino por rencor e impulso de dominación, como en la pieza de Molière *Don Juan o Le Festin de Pierre* (1665), donde los rasgos sádicos del personaje revelaban su reconcomio pronunciado hacia la felicidad de las parejas que experimentaban el sentimiento del amor<sup>33</sup>. No estamos ante una narrativa insurrecta, defensora de la libre asociación amorosa, más bien de un chisme convencional, ilustrativo de comportamientos típicos de las clases ociosas, donde el valor del amor es subvertido y reducido a un mero interés instrumental<sup>34</sup>. En efecto, para Marc Aubé: «Le pouvoir ne réclame pas l'amour; aussi bien est-il caractérisé dans certains rituels par les symboles habituels de l'opprobre, du dégoût et de l'impureté»<sup>35</sup>. Don Juan encarna una sociedad incapaz de sentir y vivir el amor, por la infiltración de un escepticismo que instrumentaliza los afectos y reduce el amor a una mera escenificación teatral, sustituyéndolo por prácticas libidinosas. Una humanidad obnubilada por el lustre de la espectacularidad, embrujada por narrativas almibaradas y desatendiendo el amor concreto y real en sus vidas, como ironizan los versos de Guerra Junqueiro:

Como é que existe ainda  
Um coração que endoideça  
Correndo em busca de amores?!

<sup>31</sup> UNAMUNO, Miguel de – *op. cit.*, p. 429.

<sup>32</sup> Al tratarse de un mito arraigado en gran parte en la apologética católica, Don Juan no cede nunca al deseo, rechazando a priori su existencia, anulándolo con el valor de la ascensión espiritual, porque el deseo es una flaqueza y un impedimento a la salvación, su destino mitológico.

<sup>33</sup> «El hombre que ha poseído y después rechazado a docenas de mujeres, ha suprimido de su vida la mujer, porque de ella ha suprimido el amor. Constantemente se fue preservando, evadiendo. Toma sin dar. Cree perseguir y huye. [...] Cree desear la alegría, y sólo quiere la soledad. Yacer con todas las mujeres equivale a no acostarse con ninguna. Don Juan es un solitario. Por eso huye de las mujeres, en su rabia de encontrarlas ricas de un tesoro que él nunca ha de poseer. Las odia con un odio de mendigo y les inflige sufrimientos que le consuelan de los suyos. Se venga en ellas de su impotencia para la felicidad. Cuando les miente, es a sí mismo a quien intenta engañar». in LENORMARD, H.R. - *El hombre y sus fantasmas*. Buenos Aires: Losada, 1941, p.41.

<sup>34</sup> Cf. VEBLEN, Thorstein - *Teoría de la clase ociosa*. México: FCE, 1944.

<sup>35</sup> AUGÉ, Marc – *op. cit.*, p. 122.





(deixando cair a flor desfolhada)

É melhor amar as flores...<sup>36</sup>

El desamor, soportado por prácticas impulsivas y una ausencia demarcada de remordimiento y empatía, son rasgos psicológicamente identificables como deficiencias al nivel del desarrollo pleno del ser humano<sup>37</sup>. Así, por su ímpetu destructivo y ausencia de capacidad creadora, el mito de Don Juan representa una desarmonía en la naturaleza humana, identificada igualmente por su indiferenciada sexualidad, prodigada pero no vivida, no respondiendo tampoco a las inclinaciones naturales del hombre hacia el afianzamiento del afecto, o experimentación de agravios amorosos<sup>38</sup>. La incitación negativa, movida por el desafecto como forma de aplacamiento de una necesidad vanidosa y personal, resulta en una tarea inútil puesto que no existe satisfacción y goce, pero la esclavización a un impulso estéril<sup>39</sup>:

Has nacido así. Tú no te has hecho a tí mismo. ¿Qué culpa tienes? Te asusta el amor que, al igual que la muerte, detiene y suprime el tiempo. Tu sino es ir rodando cuesta abajo, sin pararte, rebotando de minuto en minuto, por el barranco del tiempo. ¡Pobre Vespasiano! Te asusta el amor. Nunca has amado ni podrás amar. ¡Tu sino! Me das lástima<sup>40</sup>.

Para psicólogos como Otto Rank, esta narrativa simboliza una constelación de Edipo, una de las claves explicativas de la psicopatía, cuando el paciente recria interminablemente el complejo del niño que intenta repetidamente suplantar y finalmente subyugar y destruir la figura del padre, apropiándose de sus posesiones<sup>41</sup>. La dimensión del psicópata es eminentemente artificial, incapaz de elaborar juicios sobre la realidad o comprenderla por medio de la experimentación sensitiva. Es el prototipo de la *impropiedad* en el ser humano, subordinado a necesidades incontrolables, distraído y alienado, que no se asume conscientemente ni encara la vida como una cuestión de libertad. Como Don Juan, «odeia a liberdade e odeia os raciocínios», no conquista, es conquistado, dominado por un ansia involuntaria de poder, aspecto esencial de la caída, del hombre que se abandona frente a su destino, prisionero de su inanidad.

Esta alienación es reforzada por la presión social y el ritmo desconcertado de las urbes que forjan conflictos entre individuo y sociedad, cultura exterior y cultura interior, intensificando la vida nerviosa por la impersonalidad y distancia de las

<sup>36</sup> JUNQUEIRO, Guerra – op.cit., p. 122.

<sup>37</sup> Cf. BANKS, Gordon - «Don Juan as Psychopath», <http://www1.udel.edu/flt/faculty/aml/DJPsycho.html>, 1989; ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco. «La misoginia de Don Juan Tenorio», *Jano*, n.63 (2002), p. 36-41.

<sup>38</sup> Marañón considera nociva la proliferación del mito como modelo anatómico y mental para la humanidad. MARAÑÓN, Gregorio - «Notas para la biología de Don Juan», *Revista de Occidente*, año II, nº CII (1924), p. 15.

<sup>39</sup> MOZO, Jerónimo López - «Don Juan, una vacilación de la naturaleza». In: SANTONJA, Gonzalo (ed.) - *Don Juan, genio y figura. Mitos Universales de la Literatura Española*, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001. p. 129-143.

<sup>40</sup> AYALA, Ramón Pérez de - *Tigre Juan* (1926). In: GARCIA, Antonio Berrio - «El mito de Don Juan sometido a revisión». *Anales de la Universidad de Murcia*, XXV, ½, 1967, p. 92-93.

<sup>41</sup> RANK, Otto - *Don Juan; Le double: études psychanalytiques*. Paris: Payot, 1973, p. 19.



relaciones sentimentales, que se convierten en ejercicios rutineros y uniformes<sup>42</sup>. El exceso de formalización provoca el desarraigo afectivo, transponiendo para la esfera de lo personal la mecánica lucrativa de la industria y fragilizando los lazos de solidaridad y compromiso: «Cada corpo gentil vale um punhado d'oiro./ O amor é uma palavra. A consciencia é morta»<sup>43</sup>. Se crean relaciones dependientes de los beneficios directos, en constantes cambios, desvinculaciones, como si anticipando la decrepitud física y la dimensión del Otro desaparece, para dar lugar a una desubjectivización perversa<sup>44</sup>. La reducción de las experiencias humanas a una dimensión cuantitativa, tal como la acumulación de bienes, impide la producción de significados, constituyendo una forma de alienación por medio de la disolución del individuo en lo utilitario o en lo estético: «Elegância airosa/ das nossas finas podridões modernas»<sup>45</sup>. Por la asociación natural entre la gestación y la renovación de la naturaleza, la impotencia emerge como una de las metáforas más demostrativas de la decadencia, muchas veces corroborada por discursos contrafóbicos e ansiedades castradoras<sup>46</sup>. Por otro lado, predominan formulas lascivas e vulgarizadas, una promiscuidad que es resultado de la ausencia de una sexualidad amorosa y comunicante, derivada de la desestructuración de los vínculos sociales: «Requintes mais insanos/ Luxurias mais sombrias/ Que em todas as orgias/ Dos césaes romanos»<sup>47</sup>. Es una sociedad de valores revertidos, donde la categoría de la necesidad reemplaza la de la posibilidad<sup>48</sup>, como satirizan las rimas de Junqueiro: «Andam as mães vendendo as filhas Messalinas: Umas pelos salões, outras pelas esquinas»<sup>49</sup>.

### 5. Fin de la comedia: la síntesis entre Cristo y Prometeu.

La decadencia es un fenómeno derivado de la premura del instinto de violencia y dominación, sobre la organización racional y mutualista de las necesidades

<sup>42</sup> Cf. FOUCAULT, Michel - *Ética, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2004.

<sup>43</sup> JUNQUEIRO, Guerra - op.cit., p. 9.

<sup>44</sup> «El amor es la supervivencia del yo a través de la alteridad del yo. Y por eso, el amor implica el impulso de proteger, de nutrir, de dar refugio, y también de acariciar y mimar, o de proteger celosamente [...] En cuanto la satisfacción del deseo es colindante con la aniquilación de su objeto, el amor crece con sus adquisiciones y se satisface con su durabilidad. Si el deseo es auto destructivo, el amor se autoperpetúa. [...] Tal vez decir "deseo" sea demasiado. Como en los shoppings: los compradores de hoy no compran para satisfacer su deseo, sino que compran por ganas. [...] Al igual que otros productos, la relación es para consumo inmediato [...] Primordial y fundamentalmente, es descartable. Si resultan defectuosos o no son "plenamente satisfactorios", los productos pueden cambiarse por otros, que se suponen más satisfactorios, aun cuando no se haya ofrecido un servicio de posventa y la transacción no haya incluido la garantía de devolución del dinero». in BAUMAN, Zygmunt - *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los lazos humanos*. Buenos Aires: FCE, 2005, p. 14-15.

<sup>45</sup> JUNQUEIRO, Guerra - op.cit., p. 77.

<sup>46</sup> WIENECK, Silke-Maria - «Loss of outline: decadence as the crisis of negation». *Pacific Coast Philology*, vol.29, no.1 (sept.1994), p.37-50.

<sup>47</sup> JUNQUEIRO, Guerra - op.cit., p. 233.

<sup>48</sup> Cf. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix - *Capitalisme et schizofrenie*. Paris: Editions de Minuit, 1980.

<sup>49</sup> JUNQUEIRO, Guerra - op.cit., p. 57.



humanas, como forma de respuesta al sentido natural de la escasez en el hombre<sup>50</sup>. El mito de Don Juan retrata precisamente este desarreglo entre el principio material, la naturaleza física y sensitiva del hombre, su instinto de aprehensión y preservación, y el principio formal, la naturaleza razonante e interpretativa, su criterio de comprensión y liberación<sup>51</sup>. La degeneración ocurre siempre que las fuerzas materiales se dotan de vida intelectual y la vida humana se reduce a una fuerza material. Asimismo, la sociedad no es inherentemente decadente pero posee elementos de decadencia por su inmadurez, al no haber logrado aún el amplio desarrollo de todo el potencial humano y la adopción de una actitud dianoética frente a la realidad<sup>52</sup>. Sigue faltando la unidad entre ambos principios, una conjunción esencial como antídoto para una sociedad y arte alicaídas en extremos: «Falta-lhe o senso moral e falta-lhe a alegria. Não a alegria do paradoxo, mas a alegria heroica, sincera, verdadeiramente humana, a alegria que é o oxigénio do espirito e que provém da nobreza do carácter, da consciência tranquila e da saúde robusta»<sup>53</sup>. Una sociedad en la que se suprimieran las estructuras autoritarias y socioeconómicas que engendran las relaciones instrumentales entre los hombres y su medio natural, que produciría consiguientemente arte robusta, viva, expresiva, sobria y medida<sup>54</sup>. Es un proyecto de emancipación social que nos propone el mismo Junqueiro por la armonización de los principios materiales y formales, expresos en las naturalezas crísticas y prometeicas:

Cristo e Prometeu. É a ciência e a consciência, a liberdade e a fé, o sentimento e a razão. Quando estes dois termos do espirito humano, há tantos seculos afastados, se identificarem n'uma harmonia completa, o homem desde esse momento será justo, será bom, será feliz.<sup>55</sup>

<sup>50</sup> El imperio de la autoridad física como clave de la sobrevivencia es un concepto impulsado por las teorías evolucionistas de Charles Darwin, donde la competición y la violencia representan la principal forma de resolución para el problema de la escasez natural. No obstante, autores como Piotr Kropotkin desarrollaron estudios pioneros en materia de altruismo y mutualismo biológico que hacen especial hincapié a la importancia del apoyo mutuo, como una forma consciente de evolución por medio de la cooperación y del establecimiento de vínculos solidarios. Cf. KROPOTKIN, Piotr - El apoyo mutuo: un factor de la evolución. Colombia: Madre Tierra, 1989.

<sup>51</sup> Son aspectos decadentistas observables en la cultura contemporánea, donde el exceso de formalismo conduce al barbarismo, por su alejamiento de la dimensión sensitiva y humana, y la sobrecarga sensorial a la bestialidad, por una ausencia de orientación racional. Cf. PAULY, Herta - «Decadence Today Viewed in Terms of Schiller's Three Impulses». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.31, no.3 (1973), p.365-373.

<sup>52</sup> MARX, Karl e ENGELS, Frederick - *Collected Works*. London: Lawrence and Wishart, 1980, p. 655-656.

<sup>53</sup> JUNQUEIRO, Guerra - op.cit., p. 315-316.

<sup>54</sup> GRAMSCI, Antonio - *Quaderni del carcere*. Torino: 1975, p. 1233.

<sup>55</sup> JUNQUEIRO, Guerra - op.cit., p. 321.



## Queda e conhecimento do possível

**Miguel Zenha**

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ NOVA

### **Resumo**

Tentando problematizar certas manifestações acerca da «queda», privilegiámos alguns aspectos da queda de Adão e Eva, bem como o episódio de Ícaro. Pontos de partida, no presente ensaio esses dois exemplos irão relacionar-se com experimentos no campo da filosofia e da Arte.

Concretamente, alguns eixos do pensamento de Heidegger – «ser-no-mundo», «ser-para-a-morte», entre outros -, bem como a série *Voar*, de Helena Almeida, podem prestar-se a interessantes pontos de diálogo, com a «queda» e respectiva controversão como núcleo.

**Palavras-chave:** queda – escolha – comprometimento.

### **Abstract**

Trying to discuss some expressions about the «fall», we stressed a few aspects of the «fall» of Adam and Eve, as well as Icarus' subject. Starting points, in this essay those two examples will interact with philosophical and artistic problematisations.

Particularly, certain axes of Heidegger's thought - «being-in-the-world», «being-towards-death», and so on -, just as well *Voar*, by Helena Almeida, can be interesting dialogical points, with the «fall» and the corresponding challenge as core.

**Keywords:** fall – choosing – commitment.



Era uma vez uma ilha de momentos. Para poder resistir, os habitantes eram obrigados a contemplar incessantemente o desfilar das imagens que constituíam a sua natureza. Viviam fazendo descolagens.<sup>1</sup>

## 1. No princípio era a queda

Da mais célebre queda terá surgido o novo: no Éden não havia Arte, já que Adão e Eva gozavam de uma existência previamente instrumentalizada. Por ter sido escolhido por Deus, Adão tinha apenas uma missão a cumprir, missão essa que pretendia consumir e sintetizar todo o primeiro, e único, estágio de *vida* do primeiro dos homens.

Se extrairmos da Queda o tópico mais pertinente para o presente ensaio, a saber, o «novo», e deixarmos de lado os afloramentos teológico-religiosos, como seja o pecado com os correlativos culpa/tentação/mal, encontramos-nos com a capacidade de problematização ganha com a expulsão de Adão e Eva. E do problematizar cresce enormemente a possibilidade de contacto; no fundo, o conjunto de prerrogativas que são o abalar e o propor faz-se pelo caminhar consciente através do diálogo.

Com efeito, cair é também muitas vezes o duelo por e/ou protagonizado pela limitação: caio devido à lei da gravidade. A imposição desta lei da Física estabelece-se sempre com e no corpo, na medida em que é com ele que sentimos e sabemos que estamos *presos* à terra, que é esse o nosso elemento: literalmente o fogo destrói-nos; na água só podemos estar por brevíssimos períodos e o jogo com o ar ser-nos-á interdito, sendo mera promessa já que não conseguimos sequer, por nós mesmos, planar.

Contudo, essa mesma corporalidade pode estranhar o interdito, como exemplifica Ícaro. O seu retrato, ainda que breve, surge impressionante nas *Metamorfoses*, de Ovídio:

Com ele [Dédalo] estava o seu menino Ícaro. Sem saber que mexia em algo para si tão perigoso, ora, de cara risonha tentava apanhar as penas que a brisa vagabunda movia, ora amolecia com o polegar a loira cera; [...] o rapaz começa a achar gozo no audacioso voo e se afasta do guia. Arrastado pelo seu fascínio pelo céu, rumou para as alturas. Ora, a vizinhança do sol voraz amolece as odoríferas ceras que colavam as penas: a cera derrete-se. Bem lá agita o rapaz os braços nus, mas, sem asas para bater, não logra apanhar ar algum. E a boca que gritava o nome do pai é acolhida pelas águas azul-esverdeadas [...]<sup>2</sup>.

A queda de Ícaro é distinta da adâmica, nomeadamente, na medida em que jogará num plano não tanto metafórico ou alegórico – e mesmo teleológico –, mas de (re)colocação do humano em algumas das mais diversas formas da imanência. Adão e Eva adquirem de facto, ao caírem, a *humanidade* inerente aos terrestres: além da mortalidade, efectivar-se-ia com carácter de permanência um *todos contra*

<sup>1</sup> Ana Hatherly, *351 Tisanas*. 1ª ed. Lisboa, Quimera Editores, 1997, p. 84.

<sup>2</sup> OVÍDIO – *Metamorfoses*. 2ª ed. Lisboa: Livros Cotovia, 2010, p. 201-202.



*todos* descrito, por exemplo, por Thomas Hobbes. Ao empirismo mais radical, só caberá como saída aos filhos de Adão e Eva a salvação de índole teológico-religiosa, leia-se, judaico-cristã: por isso, a missão uni-dimensional e o pré-determinado permanecem, provenientes que são da negatividade *ab initio* da Queda<sup>3</sup>.

Ora, com a sua curiosidade depois degradada em «fascínio», Ícaro convida-nos a interpelar as extensões da vontade, do determinismo mas, acima de tudo, da diferença entre condição e condicionalismo, desta feita igualmente para além das fronteiras teológicas; e isso com o corpo, com a fisicidade.

No caso, a figura mitológica é um caso extremo: trata-se do preço intransmissível a pagar pelo fascínio, i.e., pelo apossamento. Todavia, do seu exemplo sobressai a interferência do contingente que propaga. Ao mostrar-nos um limite físico absoluto no homem (condição) – a incapacidade de voar –, Ícaro, e agora também Dédalo, não deixam de localizar um importante foco de interpelação: o poder da réplica, uma vez que foi graças ao voo – às tais asas de cera – que ambos haviam escapado do labirinto. O uso revela-se fundamental.

Assim, se formos aproximando as dimensões de crítica e a susceptibilidade de despertar contidas na Queda, por um lado, e a fragilidade que testemunha o diverso visível em Ícaro, por outro, encararemos materializações que incidem no domínio da afecção. Como veremos, o fazer artístico explora movimentos singulares de problematização e de persistência que recusam qualquer configuração que se pretenda hegemónica e completamente previsível.

## 2. A finitude enquanto comprometimento

Mais do que cair, o homem é lançado no mundo (*Geworfen*). Essa é umas das proposições mais importantes no pensamento de Heidegger, na qual se conjugam, entre outros, os tópicos da finitude, da relação com o Outro e da destrição entre os planos ôntico e ontológico, ou seja, é uma proposição que lida privilegiadamente com os trilhos temporalizados para e do *aí-ser*.

Para Steiner, à pergunta «Que mais há para dizer», Heidegger responde: «Tudo»<sup>4</sup> (ainda e já). Nesse «tudo» cabe essencialmente um *regresso* («voltar a casa») – que nada tem de saudosista ou limitado – ao *Logos*. Ora, nessa condição primeira do homem, o «ser-lançado» e a imediata mundaneidade, «[n]ão há nada de místico ou metafísico [...] É uma banalidade primordial [...] O mundo no qual somos lançados, sem escolha pessoal, sem conhecimento prévio [...] já aí estava antes de nós e estará depois»<sup>5</sup>.

Com efeito, a existência do mundo é um dado apriorístico (como o será para *todo* o Wittgenstein); e o mundo é também um aglomerado de entes. O Ser, *para sê-lo*, é relacional, é dialogante: lançados, cada um de nós está entre e com o Outro – «*Mitsein*», como se lê em *Ser e Tempo*. E é precisamente na constante

<sup>3</sup> No que concerne uma leitura que se faça do Leviatã, cremos que não parece ser de excluir em absoluto a impossibilidade de concretização de tal sistema de governo idealizado pelo próprio Hobbes. Isto não significa que para nós o estado-leviatã hobbesiano ou a sua inexistência postulem a «salvação» de que se fala: serão, ou poderão ser, propostas complementáveis feitas a partir dessa obra do filósofo.

<sup>4</sup> STEINER, George – *Martin Heidegger*. 1ª ed. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2013, p. 79.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 126.





aproximação com o Outro que os riscos de diluição e de irresponsabilidade se podem concretizar, operando-se a degradação do individual no neutro anulador «Man». Esta *queda* para uma vinculação cristalizadora relativamente ao Outro não é, para Heidegger, inescapável, nem sequer o ser-no-mundo é um desvalor:

O Dasein, primeiramente, desertou de si próprio enquanto autêntica potencialidade de ser o seu próprio si [*self; soi*]. Caiu no «mundo». «Estar-caído» no mundo, significa um estar absorvido no ser-uns-com-os-outros, na medida em que este último é dirigido pela tagarelice, a sede de novidade e de ambiguidade... Contudo, de modo algum os termos «inautenticidade» e de «não-autenticidade» significam «não ser realmente» [...] «Inautenticidade» não significa algo como não-mais-ser-no-mundo, equivalendo sim a um modo bem distinto de ser-no-mundo<sup>6</sup>.

Ou seja, cair no mundo, ser-com, não é castigo ou punição mas antes uma instância eminentemente propulsora do Ser: cai-se sempre no mundo, sendo a correlativa mundaneidade inseparável do *Dasein* - e do *Da-sein* -, tudo ficando a depender, se quisermos, da graduação de «absorção» ou de «mundaneidade» de cada um; da força do pensar e do «cuidado» do *aí-ser*. Aliás, como salienta Heidegger na conferência *O Conceito de Tempo*, «O ser-aí enquanto tal ser-no-mundo coincide com o *ser-uns-com-os-outros* [...] Ser-uns-com-os-outros no mundo, tê-lo enquanto uns-com-os-outros, tem uma determinação ontológica especial», sendo que a tónica abrange já neste texto anterior a *Ser e Tempo* o «*meu ser-aí*» que é «tão primordialmente como é ser-no-mundo»; sublinhe-se que aqui a Linguagem materializa-se particularmente no «*falar*», uma vez que «A modalidade fundamental do ser-aí do mundo, que este tem aqui em-comum-com-outros é o “*falar*” [*Sprechen*]»<sup>7</sup>.

Essa inevitabilidade potencialmente fértil da queda/lançamento do homem é bem entendida por Steiner quando diz que «Tem de haver inautenticidade [...] para que o *Dasein*, tornado então ciente da sua perda de si próprio, possa lutar para regressar ao seu autêntico. [...] O *Verfall* torna-se a pré-condição absolutamente necessária para esse pugnar em direcção ao verdadeiro *Dasein*»<sup>8</sup>.

Heidegger controverte o mito adâmico a partir do interior do mesmo, a saber, problematizando a questão da finitude/mortalidade e dando-lhe a aptidão que des-totaliza: a consciência do homem relativamente à mortalidade pode desencadear o assumir da sua autonomia. A morte no pensamento de Heidegger não é nem desejo niilista, nem conformação que acabe por se traduzir no manietar do homem; tão-pouco se trata de *querer apressar* a morte – e aqui Platão não está longe. O ser-para-a-morte heideggeriano é antes um conceito operativo que postula o atravessamento e o compromisso.

«Ninguém pode tirar ao outro o seu próprio morrer»<sup>9</sup>. Com esta frase de *Ser e Tempo*, frase essa que é um (re)lembrar, Heidegger desvela o teor irreduzível do Ser: «Morrer é algo que todo o *Dasein* tem de tomar sobre si próprio na altura em

<sup>6</sup> Apud STEINER - *op. cit.*, p. 137.

<sup>7</sup> HEIDEGGER, Martin - *O Conceito de Tempo*. 1ª ed. Lisboa: Fim de Século Edições, 2008, p. 37-39.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 138.

<sup>9</sup> Apud STEINER - *op. cit.*, p. 143.



questão. [...] Morrer não é um acontecimento; é um fenómeno a compreender existencialmente»<sup>10</sup>. "

Precisamente através do «(re)lembrar» - movimento heideggeriano por excelência - aqui em análise, o filósofo acentua a dimensão concreta, heterogénea e indisponível do ser-no-mundo, i.e., do *aí-ser*. Ser-para-a-morte não se coaduna com a *queda* no *Man* - até porque o ser-para-a-morte carece do «cuidado» -, constituindo um exemplo raro de convocação da liberdade: «o seu próprio morrer», o de todos que é sempre e primordialmente o *meu*, é o enfrentar voluntário de uma parcela insubstituível e ubíqua da vida humana. Não se trata, também por isso, de um qualquer paliativo. Graças à presença da *Angst* - a «angústia» kierkegaardiana que não se confunde com o «pesar» -, a dialéctica presente na referida «determinação ontológica especial» mostra-se mais distintamente. Sei que morrerei e, por isso, sinto angústia e a culpa - de *cair* no esquecimento (do Ser) - impele-me a escolher; detenho a prerrogativa da escolha porquanto sou-para-a-morte. Como frisa Steiner, «Se não há um sentido biológico segundo o qual não podemos escolher ter sido lançados, há um sentido ontológico e ético»<sup>11</sup>.

Ora, o ser-lançado e a morte participam directamente do tempo; ou melhor, abrem-se à temporalização. Possibilidade, certeza e indeterminação conjugam-se em derivas que recusam ser meros reflexos, optando pela assunção do risco:

O fim do meu ser-aí, a minha morte, não é algo que suspenda um percurso, mas sim uma possibilidade. [...] O ser-aí tem em si mesmo a possibilidade de se deparar com a sua morte enquanto a mais extrema das possibilidades de si mesmo. Esta possibilidade extrema de ser é uma certeza, com o carácter de iminência, mas esta certeza, por seu lado, caracteriza-se por uma indeterminabilidade total. A auto-interpretação do ser-aí que supera qualquer outro enunciado quer no que respeita à certeza, quer ao ser-em-propriedade, é a interpretação da sua morte, a *certeza indeterminada da mais própria possibilidade do estar-no-fim* [Zu-Ende-sein]<sup>12</sup>.

A morte, se projectada em ser-para-a-morte, emerge enquanto apelo à dispersão, i.e., à des-medida e à ruptura: o «percurso» não é elidido, expondo-se sim o convite à «auto-interpretação do [meu] ser-aí». Por outras palavras, *tomando* a (minha) morte para mim, assumindo-a, transcendendo a organização do tempo em passado-presente-futuro - futuro este que coage o homem a suprimir o seu próprio poder de renovação, na medida em que o doma através da atribuição de uma função -, e consigo conceber o meu ser-no-mundo como atravessamento em contacto com a «futuridade» (*Zukunft*). A futuridade é o húmus de variação e de abertura materializado no «correr antecipativo»: «O que é *ter-em-cada-caso a própria morte*? É o *correr antecipativo do ser-aí para o seu trânsito enquanto possibilidade extrema e iminente* [...] Neste contexto, o ser da possibilidade é sempre possibilidade de saber acerca da morte»<sup>13</sup>.

Ao *ek-sistirmos*, o biológico não é absolutamente determinante. Nas várias relações de forças que povoam o mundo, o *aí-ser* lançado substitui e interrompe:

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 148.

<sup>12</sup> HEIDEGGER, Martin - *O Conceito de Tempo*. ed. cit., p. 47-49.

<sup>13</sup> *Ibidem*.



Este trânsito não é um «quê» mas um «como» [...] O correr antecipativo do trânsito é o ir chocar com a sua mais extrema possibilidade; e, uma vez que este «chocar com» é a sério, ao correr, é devolvido ao ser-ainda-aí de si mesmo. É o retorno do ser-aí à sua quotidianidade [...] Esta antecipação não é senão o porvir propriamente dito e único do ser-aí próprio<sup>14</sup>.

Enquanto «como», o tempo de cada um permite a premência do associar e do comprometimento fruto da incerteza: pensamos o intangível. Daí que a pergunta de Heidegger «serei eu o meu tempo?», seja respondida, mas de modo nenhum esgotada, pelo próprio quando diz que «o ser-aí é ser-em-questão»<sup>15</sup>. Porque somos-lançados, podemos conhecer o *novo* e não caímos como resultado de um Pecado Original, mas enquanto materialização de um âmbito ontológico distinto, âmbito-problema esse que tem tudo para *aí-ser*<sup>16</sup>.

### 3. Voar

*Voar* (2001), de Helena Almeida, consiste numa série cujo suporte é a fotografia. Vemos um corpo, uma configuração negra sem traços distintivos de monta. O rosto está fora do alcance do olhar, não é visto, não é capturável. Não se trata, por isso, de qualquer auto-retrato; evita-se a imposição que a subjectividade muitas vezes acarreta. Este corpo não tem nome; será, pois, um testemunho. A propósito do seu percurso, diz-nos a artista que «Não sou eu. É como se fosse outra pessoa, é, no fundo, a busca do outro, é o outro que lá está»<sup>17</sup>. Qualquer outro.

O corpo está sustentado por um banco, em cima do qual abre e estende os braços. Nas três primeiras imagens, os braços indiciam que aquele plana, paira, uma vez que nada sugere o levantar voo ou mudança de altitude; só a perspectiva se altera: primeiro, de frente para nós, depois perfilado e na terceira imagem o corpo vira-se para o horizonte. O corpo é-nos dado a ver. Na quarta imagem, parece cair/mergulhar. Todavia, mercê da ausência da descolagem do solo, não caberá falar num ciclo de vida – cada uma das quatro imagens como metáfora de uma fase ou estação –, mas antes em série, série ou seriação essas em muito impulsionadas pela fotografia.

Há em *Voar* uma inabitual característica em Helena Almeida: a cor azul surge na fotografia e não numa mancha de tinta (azul-cobalto) colocada posteriormente, como por exemplo em *Estudo para um Enriquecimento Interior* (1977) ou em *Dentro de Mim* (1998). Helena Almeida revela que este azul «era uma questão de atmosfera. A atmosfera tinha de ser azul», acrescentando que tentara primeiro

<sup>14</sup> *Idem*, p. 49-51.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>16</sup> A propósito também do tópico da «antecipação», recomenda-se o ensaio de BLANC, Mafalda Faria– «A edificação poemático-pensante do Ser». In org. Irene Borges-Duarte, Fernanda Henriques, Isabel Matos Dias, *Heidegger, Linguagem e Tradução*. 1ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2002, p. 73 e sg.

<sup>17</sup> *Apud* CARLOS, Isabel – *Helena Almeida*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2006, p. 10.



«apenas preto-e-branco», mas que «tinha de haver uma atmosfera etérea que estabelecesse o contraste entre o corpo pesado e o desejo de voar»<sup>18</sup>.

Desejo e peso, voar e o corpo: explicitação do testemunho e da instabilidade do mesmo. O corpo humano não tem asas; se quiser voar por si, precisará das asas de cera de Ícaro. Esse desejo pode assumir-se como urgência, que não se confunde com o desespero. Helena Almeida resume assim *Voar*: «Não tem nada que ver com voar per se mas com testar os nossos limites, as minhas impossibilidades [...] as limitações do meu próprio corpo [...] vejam como sou limitada»<sup>19</sup>

No caso, o limite/impossibilidade físico parte de algo (pré)-determinado para o palco da indeterminação e, até, da indeterminabilidade; e também passa do geral para o particular. A fisicidade humana e a Natureza ordenam que o corpo, nas condições presentes em *Voar*, acabe ou por cair ou por levantar-se do banco regressando ao elemento terra. Mas a força de enfrentamento, porque passível de cavar intervalos, integra o domínio da dedicação, e sendo esta imprevisível e única, pode transcender o metodológico (condicionalismo) e redescobrir a multiplicidade contida na condição.

Indo para além da oposição – ascensão e queda, imóvel e móvel, etc -, Helena Almeida em *Voar* fá-lo ao criar imagens.

Jean-Luc Nancy defende que «Acima de tudo, a imagem dá presença. É um modo de presença. Maneira e questão de presença». Todavia, «O que é dar presença? [...] A imagem dá uma presença que falta»<sup>20</sup>. Joga-se aí uma espécie de dialéctica dinâmica impossível de converter por completo em termos epistemológicos restritivos. É que o binómio sujeito-objecto como que é pulverizado, ou pelo menos bastante secundarizado: «[...] ao fazer da ausência presença, a imagem não retira ou esquece a natureza impalpável da ausência»<sup>21</sup>. Longe de qualquer demanda auto-referencial, o que a imagem-presença (e ausência) descreve é a descontinuidade de um acto intrusivo: «[...] violência sem violência consiste na revelação que não toma lugar, no seu permanecer imanente. Ou então é a seguinte revelação: não há nada para revelar. [...] a imanência infinitamente suspensa sobre si mesma»<sup>22</sup>.

Com efeito, a expressão artística não passa nenhuma mensagem, porquanto não pretende eternizar o utilitário – o que consistiria na mera reproduzibilidade do mesmo. Em *Voar*, essa «violência sem violência» exercita-se numa coreografia levada a cabo pelo tal corpo sem nome: desvela-se o inominável, leia-se, o desejo que joga com a condição. São lembrados os limites, e essa aproximação é sempre intrusiva e delicada, ainda para mais ao serem *reais* como fazer artístico, ou seja, impronunciáveis.

Se se estivesse no campo da mera oposição, ignorar-se-ia a «natureza impalpável da ausência», devido a uma compulsão para tudo traduzir, para tudo misturar e confundir: sabe-se que o «corpo pesado» não consegue voar; porém, e precisamente por isso, voa-se. As quatro imagens de *Voar* condensam movimentos

<sup>18</sup> CARLOS, Isabel e PHELAN, Peggy – *intus*. 1ª ed. Lisboa: Civilização Editora, 2005, p. 60. Tradução nossa.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> NANCY, Jean-Luc – *The Ground of the Image*. New York, 2005, p. 66. Tradução nossa.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 27.



diferidos que desfazem o imobilizado: a condição/limite (um braço do caos), não é uma influência que, *maxime*, permita divulgar o instituído. É antes um convite à inscrição.

No seio da sua identidade indómita – dirige-se ao Outro e interrompe a *queda* através do desejar -, o corpo de Voar associa-se ao incitamento: «vejam como sou limitada». Porque revela «algo que não toma lugar», ou seja, que não ocupa um lugar pressuposto mas que vai espacializando(-se) no «permanecer imanente», as imagens de *Voar* pensam com o voo de Ícaro, o tal desejo não tanto metafórico mas que interroga o imanente: afirmam a presença.

Como corpo *sem rosto* e *sem organismo*, há um esforço de concentração qualificado, que não esquece a sua condição estética, sem se deixar consumir completamente por ela. É pelo corpo – e devido a ele -, que sentimos o limitado e que interagimos primeiramente com o meio. Variação e variabilidade dão espessura àquele corpo que pergunta: «Nós olhamos para o corpo e vemos que ele acaba abruptamente nos pés e nas mãos. [...] Estarei eu presa a esta forma? Porque tenho eu esta solidão?»<sup>23</sup> *Sem rosto*, o centro de individuação transforma-se em centro de potencialidade e a linearidade – os limites que são os pés e as mãos, a saber, a «forma» - é também ela posta em causa, desviada: «Eu quero frequentemente transformar-me em outra coisa qualquer. Quando faço isso num quadro, a tela “torna-se eu” e permite-me ir além do limite do corpo, trabalhar a minha solidão feliz»<sup>24</sup>.

Ora, o objectivo, i.e., a transformação, pode nem sequer ter lugar; em Voar o corpo parece cair, até. Mas porque «quero», renuncio ao paradigma; a forma daquele corpo é, aliás, conservada<sup>25</sup>. Na medida em que aquele pertence ao reinventar da desestabilização (*desejo*) tendo em vista a abertura, o jogo inquietante de figuração vai construindo uma composição: uma *obra de arte*, uma *poiesis* que, não obstante se dirija ao Outro – sempre -, é uma declaração simultaneamente íntima e de passagem, e por isso nada garante a não ser a «solidão feliz» do artista, de Ícaro.

#### 4. Aprender a cair

Temos visto que a *queda* tem como sinónimo mais imediato uma limitação, um desvio carregado, porém, de desvalor e de privação; no caso da perspectiva estritamente religiosa do mito adâmico, deparamo-nos mesmo com o espectro da eternização de uma penitência que nem fora cometida por *nós*, mas por *eles*. Ultrapassa-se a mera comutabilidade – Cristo inclusivamente descera à Terra para morrer pelo Homem, o que não terá sido, contudo, suficiente e decisivo, – ao atingir-se o enfraquecimento mais radical do centro basilar de imputação ética: essa atribuição de responsabilização tolhe enormemente a possibilidade de escolha. A *moralização* petrifica-se em dogma. Pagamos pelo pecado de Adão e Eva.

<sup>23</sup> CARLOS, Isabel e PHELAN - *op. cit.*, p. 53.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Ao contrário, por exemplo, do que faz o surrealismo. Leia-se, por todos, o ensaio de KRAUSS, Rosalind - *Corpus Delicti*. in *October*: The MIT Press, Vol. 33, Summer, 1985 p.31-75, no qual a categoria do «informe» é explorada.





Ícaro optou mas a sua escolha, ainda que ingénua, revelou-se fatal. No imaginário colectivo *queda* é, por isso e geralmente, o outro nome da derrota.

Assim, inverter, ou melhor, controverter terá de ser o desígnio de alguém que, longe da promoção de uma *verdade* – ou da Verdade – queira apostar na construção do des-ajustado, no acreditar no comprometimento.

A dimensão de simultaneidade é extremamente importante no pensamento de Heidegger. Como vimos a propósito de Helena Almeida e da polarização, igualmente no filósofo a lógica maniqueísta ou polarizada é abandonada; lemos o seguinte na *Carta sobre o Humanismo*: «Em *Ser e Tempo* fala-se, até, em alguma parte expressamente, da “destruição fenomenológica”. Pensa-se com o auxílio da Lógica e razão, tantas vezes invocadas, que o que não é positivo é negativo [...]»<sup>26</sup>. Essa destruição fenomenológica cerceia o elaborar difuso que contraria o esquecimento: o des-ajustado não se reduz a uma operação reflectora do hipotético contrário. Exemplarmente, perguntar pelo «humanismo» não pressupõe o «inumano» porquanto «abre outras perspectivas»<sup>27</sup>.

Especificamente, a abertura de «outras perspectivas» encontrará na Arte a amplitude abstracta, não única, mas com a intensidade particular que favorece o *aí-ser* e a «clareira» que desvela ocultando (des-ocultação). A simultaneidade, participante que é do domínio do inesgotável da experimentação, está habilitada a interromper a marcha dominante da continuidade: extrai o desvio na queda de Ícaro e o desconhecido na queda de Adão e Eva.

Ora, tentar um exercício de aproximação que apenas se queira enquanto partilha não deixa de ser delicado, ainda para mais se a recusa de interpretação for salientada pelo autor: «Eu não quero reduzi-lo [o meu trabalho] à palavra. É aquela coisa de recusar interpretação»<sup>28</sup>. A Arte não terá um fim (função), sendo a-significante, o que não impossibilita o diálogo com a forma escrita, desde que, claro está, esta última não se degrade em comunicação que vise suprimir a espacialização única da pintura, por exemplo; as *linguagens* interagem mas não se *podem* anular. Todavia, a relação que Helena Almeida tem com a fotografia convoca a questionação que restitui.

Com efeito, a fotografia é encarada há muito como imobilizadora e paralisante. De Baudelaire a Deleuze, a censura que lhe vai sendo feita radica essencialmente no desmantelamento da percepção da realidade que a fotografia, e a reprodutibilidade que lhe é inerente, efectivam. No romance *Extinção*, de Thomas Bernhard, lemos:

A fotografia mostra apenas o momento grotesco e o momento ridículo, não mostra a pessoa como ela foi, em suma, durante toda a vida, a fotografia é uma falsificação traiçoeira e perversa, cada fotografia, seja quem for que a tenha fotografado, seja quem for que a represente, é uma infracção absoluta da dignidade humana, uma monstruosa falsificação da natureza, uma vil desumanidade<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> HEIDEGGER, Martin – *Carta sobre o Humanismo*. 6ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2007, p. 79.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>28</sup> *Apud* CARLOS, Isabel – *Helena Almeida*. ed. cit., p. 21.

<sup>29</sup> BERNHARD, Thomas – *Extinção*. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 36.





Aí, a personagem Franz-Josef Murau olha para a fotografia dos pais e irmãos e essa mostra-lhe aquilo que eles nunca haviam sido; endeusa-os, falsifica-os. A relação que a fotografia leva a cabo com a memória e com o rememorar pode ser destrutiva, na medida em que ao perpetuar o fascínio, mata a imaginação e substitui-a por um sucedâneo pobre e artificial: a deturpação da própria memória, o seu aniquilamento; a fotografia assola e desola, não conserva.

É justamente dessa relação de forças entre o paralisado e a intervenção da imaginação nesse *medium* enormemente homogeneizador que é a fotografia, que a obra de Helena Almeida nasce e perdura. Se se tratar apenas de fotografia, será apenas técnica: apenas *queda*. A imanente queda para a petrificação contida na fotografia é des-construída, por exemplo, em *Voar*; e será tanto mais persistente se partir de dentro do(s) círculo(s) de significação.

Assim, teremos de ter em consideração que, como dissemos, a cor azul não aparece numa mancha de tinta, tinta que será o elemento constitutivo mais primário da pintura e do pintar, juntamente com a mão. Desse modo, o elemento fotográfico aparenta consistir no meio e no fim, no reflector da realidade, numa montra da imanência. O que não se verifica, porém.

Todavia, o estímulo de intelecção requerido na conceptualização do fazer artístico nem sempre se anuncia como interpelador; demasiadas vezes redundante na fracassada auto-referencialidade. Consciente desse risco, Helena Almeida convoca espacialização e temporalização para divergir:

Tentar abrir um espaço, sair custe o que custar, é um sentimento muito forte nos meus trabalhos. Passou a ser uma questão de condenação e sobrevivência. Sinto-me no limiar onde esses dois espaços se encontram, esperam, hesitam e vibram. É uma tentação aí ficar e assistir ao meu próprio processo, vivendo um sonho com duas direcções. Mas isso é intolerável e com urgência qualquer coisa se liberta em mim como se quisesse sair para a frente de mim própria<sup>30</sup>.

Da personalidade do testemunho agora transcrito, também se joga a tensão constante de *Voar*.

Do «limiar», no qual o encontro, a espera, a hesitação e a vibração se dão, «desejo» e «peso» retomam a actualização permanente que a Arte origina. Nesta série de Helena Almeida, o próprio traço dá lugar ao contorno, quer do corpo, quer da cor azul. Não deixa, por isso, de encerrar em si uma componente de plasticidade, de referencial pictórico; poder-se-á considerar esse mesmo referencial diminuto ou demasiado rarefeito. Mas, e aqui obra e vida (re)visitam-se sem jamais se consumirem mutuamente, a procura de formas, do novo, não pode ignorar nem o passado, e muito menos a impotência endógena à própria pintura, à fotografia e a qualquer discurso: a impossibilidade de tudo mostrar, de tudo dizer, de tudo narrar. Daí que, cremos, em *Voar*, bem mais do que saber – e querer saber – se à quarta imagem corresponde uma *queda*/derrota, tratar-se-á de um convite ao alargamento do tal limiar, ou seja, das franjas que a figura e a «ausência» convocam num quadro.

Sendo o testemunho/obra de um artista único, singular, pessoal e, assim, o mais real de que ele é capaz como criação e preenchimento de uma espacialização, ele é

<sup>30</sup> ALMEIDA, Helena – *Frisos*. 1ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.



insubstituível e fora do domínio da apropriação; e é inadiável (urgência). Daí que Voar proponha a citada abertura de «um espaço», i.e., tenta tornar habitável o «desejo» e a resistência. Problematicar a queda terá, assim, de coincidir com o ensaio entre enraizamento-desenraizamento.

Se se mantivesse no interior da fotografia como reprodutora, da técnica pela técnica, Voar não se transferiria para fora da saturação, continuando no território pré-determinado do tempestivo que ignora os matizes com que o mundo se compõe:

A essência da técnica não é algo técnico. Por isso mesmo, a reflexão essencial acerca da técnica e o debate decisivo com ela tem que acontecer num âmbito que, por um lado, tenha parentesco com a essência da técnica e, por outro, seja fundamentalmente diverso dele. Tal âmbito é o da arte<sup>31</sup>.

Com estas palavras, Heidegger sinaliza o perigo de enfraquecimento com que a Arte se depara. Oscilante e incontida, a Arte é uma materialização importantíssima do ser-no-mundo: é uma «tentação» contentarmo-nos e, conseqüentemente, esquecermo-nos; desse modo, não alcançamos o *aí-ser* e flutuaremos no que não foi mobilizado: dar-se-á a «queda no meramente ôntico»<sup>32</sup>, ou seja, no impensado e cair do banco será uma derrota. O fazer artístico arrisca-se a ser absorvido pela utilização (utilidade), pelo jugo da cientificidade, mesmo que disfarçada numa vertente metafísica.

Heidegger pensa a Arte e o Ser como «arriscar»: só o homem pode chegar a Ser ao colocar em causa, ao passo que os restantes entes, não: «o ser é, por excelência, o próprio risco», lê-se em *Para quê poetas?*<sup>33</sup>. Assumir o risco é Ser na medida em que é preterir a tirania do «meramente ôntico», é agitar as águas cristalinas de um ser-lançado-no-mundo inautêntico. Ora, esse «risco» não se confunde com o «abandono», a saber, a ele não se liga o hipotético correlativo do desespero niilista desolado, na medida em que quem *colocar o mundo diante de si* diz o transcender(-se): «No invisível do espaço interior do mundo, surgindo o Anjo como sua união mundana, torna-se visível a cura [*Heile*] do ente mundano»<sup>34</sup>, leia-se, do que não consegue sair do estatuto de *Man*; «cura» é o restituir, o dar o novo. Porque «A arte está a ser na obra de arte»<sup>35</sup>, do que se trata é de conhecer o possível, a saber, os intervalos através dos quais o mundo gira e de que é feito. A Arte opera pelo contorno, pela variação do seu livre exercício: «O limite liberta para o não-encoberto; é por meio do seu contorno que, sob a luz grega, a montanha se mantém no seu erguer-se e repousar»<sup>36</sup>.

Assumindo-se que escolher é sempre deixar algo de fora, preterir, i.e., a escolha é a antítese por excelência do princípio da totalização, no que se prende com o trilho por que se optou, a segurança e o adquirido não deixam de se mover no

<sup>31</sup> Apud BORGES-DUARTE, Irene – *Arte e Técnica em Heidegger*. 1ª ed. Lisboa: Documenta, 2014, p. 49.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>33</sup> HEIDEGGER, Martin – *Caminhos de Floresta*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 320.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 366.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 90.



instabilizado: escolher é *sacrificar*. «Condenação e sobrevivência»; o corpo condenado a estar em cima do banco ou condenado a cair? Querer pensar o Ser. Se quisermos aprender a cair, teremos de sacrificar o equilíbrio.

Maria Filomena Molder discute o sacrifício, enquadrado com o tracejar dos «*mythoi*», concluindo que

a nossa cultura se empobreceu na compreensão do que seja o sacrifício, do que seja a culpa, do que seja a vergonha, do que seja o rubor [...]. Isso objectiva de maneira abstracta, mortífera, a nossa relação iniciática com a vida. Por outro lado, parece-me que no século XX, a partir dos anos 60, a arte se comprometeu no esforço de tentar repor, de maneira problemática e ambígua, esse empobrecimento iniciático e sacrificial da nossa vida<sup>37</sup>.

Ignorar não é sinónimo de atravessamento, de interacção. Apenas nos dirigimos ao Outro se se (re)visitar o instável e o actualizável, ou seja, se nos mobilizarmos perante algumas das instâncias que provocam perplexidade ou medo, que intensificam linhas-de-vida, mas que, por isso mesmo, comportam ainda mais riscos: o «sacrifício», a «culpa», a «vergonha», o «rubor». Ancorados à diminuição de perspectivas e à deserção ante o perigo e o incerto, nem nos damos conta que a queda e o embate, a saber, o (des)equilíbrio é imanente a estarmos no mundo.

À queda costuma contrapor-se a salvação. Os filhos de Adão e Eva podem dispor do Purgatório, pelo menos; Ícaro foi mi(s)tificado: ter-se-ão salvado porque se imobilizaram.

Entre Helena Almeida e a sua Arte, e Heidegger e o seu pensamento, o que favorece um diálogo entre ambos é essa rara capacidade criativa e concretizadora: interromper e des-construir. Para o filósofo, será nos pré-socráticos – Homero, Sófocles, Heraclito, Parménides e Anaximandro, em especial – que a Linguagem, essa inesgotável «*Stimmung*», tem o seu momento «iniciático» e «sacrificial». Esta pré-queda (*Logos*) não terminou; pelo contrário, sendo-para-a-morte muito graças à Arte, o homem manobra o plano ôntico e alcança o ontológico: «Ter visto é a essência do saber. No ter visto, sempre já entrou em jogo uma outra coisa diferente da execução de um processo óptico. No ter visto, a relação com o-que-está-presente é anterior a todo o tipo de apreensão sensível e não sensível»<sup>38</sup>. É a transposição, o acrescentar prévio e simultaneamente permanente (temporalizado) do *dizer* o *ai-ser*.

Para Helena Almeida, mormente em *Voar* – mas poderíamos falar de *Seduzir* ou de *O Perdão* –, o explorar do condicionalismo, e a posterior transferência do jogo para o domínio da condição, faz-se pela pintura, pela imagem cuja composição alarga o incontido – nomeadamente, o «desejo» –, numa relação que perdura com a perda, potencial e/ou efectivada, a que poderíamos tomar de empréstimo a citada expressão «solidão feliz». «Presença» e «ausência» manobram na tela, com a cor, a reflexão emocional que acolhe o possível.

Assim, permanecerá para ambos o irrevelável, ou seja, o segredo. De modo a que se acrescente, e que *a queda não seja apenas cair*, o segredo é força de dispersão e de aproximação; só após o Pecado Original, é que Adão e Eva se

<sup>37</sup> MOLDER, Maria Filomena – *Rebuçados Venezianos*. 1ª ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016, p. 237.

<sup>38</sup> HEIDEGGER, Martin – *Caminhos de Floresta*. ed. cit., p. 406-407.



aperceberam da sua nudez. Condensando o que não admite síntese, diz Luiza Neto Jorge do que se trata quando se fala da queda: o segredo «ensina a cair/sobre os vários solos [...] até à queda vinda/da lenta volúpia de cair,/quando a face atinge o solo/numa curva delgada subtil/uma vénia a ninguém de especial/ou especialmente a nós uma homenagem/póstuma»<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Neto Jorge, Luiza - *Poesia*. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 141.



## MEDICINA POPULAR: ARTE DE DESEMBARAÇAR A CARNE DE TODO O MAL INVASOR

**Carlos Augusto Ribeiro**

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição - IELT, FCSH/ NOVA

### Introdução

O mal aqui abordado (a doença, o sofrimento e a morte) decorre de uma constitutiva fragilidade humana diante de forças poderosas que regulam e entretecem o cosmos. O corpo é, segundo a experiência popular, uma parte integrante do cosmos, permeável às suas forças e energias, visíveis e invisíveis, bem como a inúmeros perigos e ameaças – a carecerem de medidas preventivas e restauradoras; modos de influência sobre as forças cósmicas, mais ou menos impessoais, por meio de encenações simbólicas. Atreito a ser, igualmente, um alvo de malefícios – voluntários ou involuntários.

### Contabilidade de um mal inexorável

Uma conhecida quadra popular expressa, de forma lapidar, além de um carácter cíclico do tempo e da ordem natural, um quadro de relações recíprocas entre seres humanos e ecossistema, o qual, em última instância, abona em favor de uma concepção não-instrumental da Natureza: «Eu sou devedor à terra / A terra me está devendo / A terra me paga em vida / E eu pago à terra em morrendo».<sup>1</sup>

A terra surge-nos enquanto sustento e, ainda, parte integrante do que somos. Indivíduo e terra surgem ligados por uma espécie de contrato que regula diariamente as trocas económicas: troca de vida por morte (saldando-se assim a dívida do indivíduo à terra, sua credora) e de morte por vida (saldando-se a dívida da terra ao indivíduo, seu credor). O pressuposto de reciprocidade – supostamente, entre pares – torna ambos os intervenientes em devedores e credores entre si. Dizer, «Eu sou devedor», é o mesmo que reconhecer que se é sustentado *por*, e devedor *de*, seus vínculos com o mundo não-humano (vínculos, descritivos e prescritivos, que sugerem maneiras adequadas e inadequadas de se comportar). A dita economia entre o indivíduo (grupo ou comunidade) e a terra (solo, lugar) continua para além da morte de cada indivíduo. A inexorável morte – mal supremo para o ser vivo – surge-nos como afirmação inevitável de um vínculo humano (ontológico e moral, mas extensível a um domínio não exclusivamente humano)

<sup>1</sup> Cf. GUIMARÃES, Ana Paula. - «Cancioneiro: no corpo o campo» in *Falas da Terra – Natureza e Ambiente na Tradição Popular Portuguesa*. Lisboa: Colibri, 2004, p. 99.



com a terra. A terra providencia (cria e doa) a vida, garantindo a possibilidade de vida e constância de filiação para progenitores e prole, os quais não só continuam a pertencer-se uns aos outros como a pertencer, todos, sem excepção, à terra.

A vida de uma comunidade é sustentada pela terra. E se as relações da comunidade com os seus membros têm sido, como quis Nietzsche<sup>2</sup>, as de um credor com os seus devedores, por seu turno, os ciclos de morte para os animais, vegetais e homens (apesar de regalias cedidas por Deus), constituem o preço da regulação ecológica, da grande solidariedade da biosfera. A natureza afigura-se, por isso, como mãe e madrasta<sup>3</sup>.

### Medicina rústica e concepção do mal

Segundo a concepção de povos primitivos e da antiguidade – embora partilhada por muitos nossos contemporâneos – a doença e a morte são consequências de determinadas forças místicas, mágicas, punição divina, corpos estranhos que infestam o organismo humano trazendo-lhe prejuízos, distúrbios (doenças) ou a destruição total.

Precisamente, uma concepção que não é estranha ao vasto conjunto de receitas de medicina popular, oriundas de Portugal Continental e Insular dos séculos XIX e XX, coligidas na obra *Artes de Cura e Espanta-Males – Espólio de Medicina Popular recolhido por Michel Giacometti*<sup>4</sup>. Sublinhe-se o facto de que o conjunto de receitas referente a enfermidades dermatológicas constitui, por comparação a outras especialidades médicas, uma parte muitíssimo significativa da totalidade de prescrições coligidas na referida obra. Para o efeito, a análise desenvolvida nesta apresentação vai incidir sobre uma parte de receitas contra os males de pele, sobretudo aquelas em que se destacam a complexidade intrínseca e os aspectos performativos do ritual mágico-terapêutico. Salientaremos alguns aspectos mais recorrentes, dado que existem, para cada enfermidade ou para cada defeito, diversas variantes de mezinhas e aplicações (por vezes, até contraditórias entre si) e fórmulas (acompanhadas, em geral, de informações relativas ao contexto, ao modo mais adequado de se proceder e de orar, à quantidade de repetições ou ao período de tempo em que os mesmos procedimentos devem ser retomados até se alcançar a cura definitiva).

Nas referidas receitas de medicina popular de *Artes de Cura e Espanta-Males*, a pele manifesta-se como lugar predominante de inscrição corporal. Antes do surgimento das modernas técnicas de imagiologia médica, as doenças existiam unicamente quando se manifestavam na pele. Compreensivelmente, também, pelo

<sup>2</sup> NIETZSCHE, Frederico. - *A Genealogia da Moral*. Lisboa: Guimarães Editores, 1990, p. 58.

<sup>3</sup> Por exemplo, quando confrontado com a chegada da chuva, após um longo período de tempo em que ela se fez escassa (e, por essa razão, motivo de preocupação), o povo tem uma de três atitudes: «se a chuva é branda, chamam-lhe 'graças de Deus'; se ela é abundante a ponto de prejudicar as searas, dizem 'são os nossos pecados'; se ela é excessiva, então é o 'fim do mundo'». Cf. VASCONCELLOS, J. Leite. - *Tradições Populares de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1986, p. 90.

<sup>4</sup> ALMEIDA et al. - *Artes de Cura e Espanta-Males – Espólio de Medicina Popular recolhido por Michel Giacometti*. Lisboa: Gradiva, 2009, p. 65-164.





facto de a pele ser o maior órgão sensorial de um indivíduo com a faculdade de perceber a dor, o calor e o frio.

A pele evidencia-se na sua feição de ecrã, pois é nela que aflora (ou toca) o que é benéfico<sup>5</sup> ou maléfico (a doença: o «mal»), tornando-se assim perceptível e visível em determinados sintomas corporais. Da leitura das ditas receitas, depreende-se a existência de uma dupla escrita, manifestando-se *sob* e *sobre* a pele. Ou seja: para além de uma escrita da doença, ocorre uma escrita que a atalha – uma escrita às avessas, uma escrita invertida miraculosa nos seus efeitos curativos – a cargo de benzedeira, curandeira ou bruxa. As fórmulas analisadas se referem, explicitamente, às metáforas de escrita, pintura e desenho (gesto) acerca do processo terapêutico. Escrever, pintar ou desenhar<sup>6</sup> sobre a pele, patenteiam a vontade de domínio da natureza e dos espíritos mediante uma antecipação destinada a assegurar o êxito do próprio gesto mágico. A eficácia na geração de efeitos transformadores é o propósito deste tipo particular de *performance* – ritual dirigido por certos mediadores e participantes, sob certas condições e circunstâncias estipuladas pela tradição, e inteiramente dependentes dele. Assumimos o sentido lato de *performance* citado (embora não partilhado inteiramente) por Richard Schechner em *Performance Theory*: quer a proposição «performing [as] a mode of behavior» de Erwin Goffmann, quer a acepção de John Cage, quando este designa a importância determinante do modo de olhar e de enquadrar uma dada situação, para que qualquer actividade possa em qualquer momento ser vista como uma *performance*<sup>7</sup>. Entendido como *performance*, o processo de cura é um evento social que procede a uma integração das mais diversas dimensões de uma ecologia integral da sociedade: a geografia, o calendário, a interacção social e a propensão humana para transformar a natureza em cultura. As mezinhas, a culinária mágica (química ou farmacológica, por intermédio da qual se preparam as coisas mágicas e se lhes confere a forma ritual), os ensalmos e as benzeduras, constituem a expressão de uma estreita relação entre o homem e o ambiente natural, entre a comunidade humana e o espaço geográfico.

<sup>5</sup> Dois exemplos: enquanto a presença de manchas no rosto da grávida denuncia o sexo masculino do bebé, a ausência das mesmas denuncia o sexo oposto; embora inócua, do ponto de vista dermatológica, a comichão no ânus ou na ponta do nariz prognostica calote. ALMEIDA *et al.* – *op. cit.*, p. 74.

<sup>6</sup> Para se defenderem contra as forças invisíveis do mal, além de recorrerem a amuletos ou à cabeça de medusa para repelir o mau-olhado, os gregos antigos desenhavam ou gravavam olhos nos objectos, segundo Luís da Câmara Cascudo (*Dicionário do Folclore Brasileiro*). Segundo George Minois, o desenho de um bisonte trespassado por flechas, feito pelo homem pré-histórico nas paredes da caverna, representaria, simultaneamente, «a caça de ontem e a de amanhã». Ainda valeria, ao mesmo tempo, como «feitiço, um acto mágico destinado a assegurar o êxito do próprio gesto», mediante o qual se expressa que o domínio do futuro se faz mediante a previsão. Associando «a vontade de dominar o seu próprio meio e o futuro imediato», enquanto «primeiro adivinho e primeiro profeta», o homem pré-histórico antecipa e domina a Natureza e os espíritos por essa via. A incerteza no respeitante a antecipações e previsões decorre de um duplo jogo no qual assenta a condição humana: «é preciso fingir que se sabe o que acontecerá amanhã para se poder agir no presente. [...] as necessidades da vida exigem que actuemos “como se” o soubéssemos.» Cf. MINOIS, George. - *História do Futuro – Dos Profetas à Prospectiva* Lisboa: Teorema, 2000, p. 17-18.

<sup>7</sup> SCHECHNER, Richard. - *Performance Theory*. Nova Iorque: Routledge, 2003, p. 22.



O mundo nas sociedades tradicionais está impregnado de inimagináveis inquietações e perigos. Para o povo, as doenças, tanto as internas quanto as externas, estão associadas à ideia de uma entidade invasora, que vem tocar, contaminar, penetrar e (enraizando-se) sugar o corpo do enfermo. Estando fora do lugar, essa intempestiva presença é origem de perturbação de uma determinada ordem – nomeadamente, a linha de demarcação entre o espaço interior (humanizado) e o espaço exterior (inóspito). O mal manifesto vem habitar o corpo, os ossos e a carne humana. Na medicina rústica, empírica, o corpo é uma frágil fortaleza – cujas aberturas ao exterior o tornam vulnerável à intrusão de forças ocultas – necessitando a cada passo de medidas de reparação e protecção. Há que reconhecer as diversas formas assumidas pelo mal (o povo distingue, por exemplo, três formas de erisipela: secas, húmidas e rosas), respectivas espécies (ou graus, consoante a gravidade) e géneros (macho / fêmea, a exigir, por conseguinte, talhador de género correspondente).

Os procedimentos de cura são desencadeados para operar a reposição de uma ordem (a saúde) no corpo do doente, análoga à da hora do nascimento ou baptismo. Apesar de rudimentares os recursos à disposição do povo – sobretudo, quando o acesso aos benefícios da medicina científica é escasso por várias razões (socio-económicas e geográficas), é mobilizada uma diversidade de terapêuticas para repelir, dominar e vencer o fustigante mal invasor. Roga-se o socorro de Deus e Santos, Bentas e Benzedeadas, mais prontamente do que o do médico (um concorrente só solicitado em último recurso). Reza-se, cumpre-se promessas (para protecção de homens e animais) e fazem-se ex-votos (figuras com a função de gratidão devota pela cura operada pelo santo ou, ainda, por serem duplos do real, com a função de captar e canalizar o poder milagroso para o corpo ou parte corporal do enfermo, numa antecipação da bênção solicitada).

A eficácia da cura depende de uma correcta escolha dos meios específicos (substâncias, ervas medicinais, instrumentos, gestos, actos, palavras e lugares) bem como do cumprimento de certas prescrições, interdições alimentares, condições relativas ao tempo e ao espaço, ao género do talhador, e etc. – nomeadamente: jejum, nascer do sol, pôr-do-sol, a meia-noite, o nome de quem talha (Maria), ser «mulher de virtude» (bentas), a sugestão (considerada como medicação importante na terapêutica: o poder sugestivo de uma cerimónia de bruxaria ver-se-ia reforçado por um ambiente lúgubre de mistério), locais consagrados (fonte de água santa). Sobretudo, a eficácia do ritual terapêutico deriva da expressa submissão do mediador a um poder originário transcendente (santos, apóstolos, Virgem Maria, Jesus Cristo ou as pessoas da Santíssima Trindade), a partir do qual se dá a transmissão da força curativa e o controlo dos procedimentos mais ajustados com vista à reposição da saúde perdida. Depois do operador da cura (benzedeadas, talhadoras, feiticeiras, etc.) se assumir como mediador (mão executante), este identifica e, muitas vezes, interpela e invectiva o mal localizado no corpo do doente. Tendo-se declarado no início do processo de cura como mero intermediário de forças maiores do que ele próprio (agindo em nome delas ou pelo poder e virtude de entidades transcendentais), quem cura (agente-mediador) fá-lo, durante o processo terapêutico, interpelando também com frequência o doente. O doente é arrancado à inacção passiva tal como qualquer indivíduo na função de ajudante do mediador: efectivamente, ambos são



interpelados no sentido de prestarem a sua colaboração, se não numa sequência de perguntas e respostas, certamente pelo menos, nas orações finais (pai-nosso, ave-maria, salve-rainha) em louvor dos santificados intervenientes, nomeados durante a benzedura.

O mal que atinge pessoas e animais é desfeito, expulso e esconjurado, com o auxílio (e em louvor) de entidades sobrenaturais invocadas no decurso do ritual, para a periferia das comunidades humanas (onde não viva alma) ou para as regiões limítrofes dos espaços habitados (onde não canta galo nem galinha). Mas também, além de vir a encarnar em substâncias e instrumentos, manipulados pela benzedeira durante o ritual terapêutico, o mal pode ser, deliberada ou aleatoriamente, transferido para um vizinho (conterrâneo), para um pobre ou para um animal.

O processo terapêutico simboliza e actualiza uma mudança de estado definitiva: de uma situação de doença em direcção a uma situação de saúde (resultado final) e, ainda, associada a essa troca, provocar a mudança do lugar do mal invasor. Por intermédio desse processo, assistido por entidades transcendentais, opera-se a transformação do valor da relação entre o mal invasor e o hóspede (doente). A fórmula recitada pelo mediador para a cura de um mal específico cita a recorrente geografia sagrada de um mítico encontro entre Jesus Cristo e os apóstolos (Pedro, Paulo), ocorrido a meio caminho na ida ou vinda de Roma, e ao qual está associada a origem mítica da receita. A vitória passada sobre o mal invasor é celebrada pela fórmula proferida na qual são anunciados o modo e a origem da cura. Ao ser proferida, a fórmula permite que os participantes (doente e mediador) no processo terapêutico não somente façam acontecer o previsto, mas mostrem a si próprios e aos outros (pelo menos, diante da audiência divina) o que eles estão em vias de operar. O processo de cura (performance e ritual religioso) celebra e faz acontecer a cura. O momento terapêutico é um ponto intermédio entre um momento mítico e o momento de cura definitiva. Tomando esse passado mítico como um modelo a ser imitado, o processo de cura constitui-se em sua repetição ou reactualização. O que sucedeu em Roma (centro do mundo cristão, pois, como é sabido, todos os caminhos conduzem a Roma), em tempo imemorial, será retomado em outro lugar, com outros intervenientes que, na qualidade de intermediários entre o divino e o humano bem como na qualidade de herdeiros de tradições e conhecimentos empíricos oralmente transmitidos, não deixarão de rememorar e imitar a acção terapêutica passada. A libertação dos poderes no presente acontece com (e devido a) esta reprodução. A fé na eficácia do ritual (partilhada pelos participantes no processo terapêutico) garante que o êxito da cura (alcançada no passado imemorial) continue a ser fixado e confirmado pela repetição. Podemos, por isso, entender o momento terapêutico como articulação de uma coincidência espacial e temporal.

### Ritual terapêutico como performance

Foi acima dito que a eficácia da cura depende da observância de certas condições e recomendações por parte dos participantes envolvidos no processo



terapêutico – tais como: a escolha de um conjunto de substâncias (por exemplo: azeite, sal, vinagre, água benta, sabugueiro<sup>8</sup>, urina, pólvora ou excrementos de galinha) e de instrumentos (por exemplo: faca, pedra para chupar o veneno, vela benta acesa na mão do enfermo e crucifixo) para além dos ensalmos (característicos da medicina popular) em modo de oração ou encomendação; o respeito de certas condições de tempo e de lugar (acima referidos); gestos recorrentes (por exemplo: benzer em cruz, distribuir as palavras em cruz, esfregar as mãos em cruz sobre as costas de um marido atraído sem ele saber, desenhar ou pincelar o sinal da cruz ou fazer cruzeiros no ar) e sítios consagrados (centros sagrados ou espaços naturais culturalmente marcados por qualquer indício visual ou testemunho oral).

É crucial a deslocação do corpo enfermo a determinados lugares (em campo aberto: por exemplo, monte, rio ou regato), os quais se convertem em uma espécie de palco para a ocorrência de rituais terapêuticos particulares. Em inúmeros casos, parece que a realização e o resultado do processo de cura (implicando, por vezes, uma complexidade de actividades performativas, nas quais convergem acções especiais e quotidianas) são, em grande medida, determinados por características distintivas do ambiente natural. Por exemplo, no tratamento de uma criança com aftas, a ida a um monte, regato ou rio – por vezes, a certas horas do dia e inclusive durante alguns dias seguidos – com a criança a tratar, exige que a talhadeira aviste uma estrela e, enquanto mantém o olhar fixo na estrela para além do monte ou do rio, recite a fórmula (a rogar que a estrela tire as aftas da língua da criança). O mesmo tratamento pode exigir a ida durante a noite em direcção à primeira luz que se vê enquanto se recita análoga fórmula implorativa. Outro exemplo: o poder curativo de água da chuva acumulada em pias de penedos ou cavidades de velhas árvores. A proximidade do corpo doente ao espaço sagrado (ou o contacto corporal com um dos seus atributos) é uma condição para a cura do mal. Aconselha-se então a ida à Igreja ou a lugar sacralizado (por exemplo: fonte de água originada pela passagem de Nossa Senhora).

A palavra (dita e escrita) tem um poder incalculável sob a forma de benzedura, esconjuro e oração (salve-rainha, pai-nosso, ave-maria). Dizer o nome de Jesus Cristo, colocar uma cruz sobre a cabeça do enfermo ou fazer cruzeiros são actos que curam. Sempre que o nome de Cristo é proferido, o mal desaparece por completo e de imediato do corpo ou local em que se encontra. A palavra de Cristo é detentora de um poder de ressurreição e, por esse motivo, é evocada na cura de diversas enfermidades. Jesus Cristo é o verdadeiro mestre, invocado para guiar e conferir eficácia a actos, gestos e palavras de quem talha o mal.

Se as palavras adequadas podem expulsar o mal do corpo do paciente, há que considerar o perigo proveniente de certas palavras proferidas. Em caso de se ter pronunciado a palavra «sapo», deve-se «cuspir três vezes fora» para não vir a ter «sapinhos» (aftas) na boca. A aversão popular por sapos estende-se ao próprio nome do animal, igualmente dotado de potencialidade poluidora. Enunciar o nome de animal peçonhento (toupeira) constitui, acredita-se, um perigo. O mesmo

<sup>8</sup> Designado como «sempre-verde», o sabugueiro é usado para talhar a erisipela. ALMEIDA *et al.* – *op. cit.*, [10], p. 80. É referido em orações como tendo sido encontrado na campa do Senhor, sem ter sido nascido nem semeado.



interdito se aplica ao nome da doença, por exemplo, «herpes». E acaso seja pronunciado na benzedura, deve-se acrescentar a «herpes» a expressão «salvo seja» como medida de prevenção e protecção. A crença em poderes mágicos associados a nomes de certas doenças persiste segundo o testemunho de Susan Sontag em *Doença Como Metáfora*<sup>9</sup>. Sobretudo, em doenças mais envoltas em temor e mistério evita-se pronunciar o seu nome com medo que a palavra possa apressar o avanço da doença.

A relação entre o homem e o animal é ambivalente: o animal que é apontado como causa da doença pode ser, por seu turno, a causa da cura. Em geral, enquanto a proximidade a certos animais pode acarretar perigos para a saúde (por exemplo: galinha-choca que, tendo passado por cima de uma criança, lhe causa brotoeja; rato, mosca vareja causadora de furúnculo, animal peçonhento tal como a toupeira); da vizinhança a outros (por exemplo: porco) o corpo enfermo pode retirar inúmeros benefícios. Embora a pia dos porcos seja considerada a causa para o surgimento de escrófulas (ou humores frios) naquele que nela se tiver sentado, é verdade também que a pia do porco e porca é o lugar a que o enfermo se deve dirigir (ou ser conduzido) para ficar curado de farfalho, de sapinhos ou de brotoeja. Contra a brotoeja (urticária), a ida à pocilga dos porcos para esfregar o corpo na palha, com a palha que lhes serve de cama (repetindo três vezes: «Assim como porcos e porcas dormem aqui / Assim tu maldita vertueja saias daqui»<sup>10</sup>) ou deitar-se no covil dos porcos embrulhado com saioite vermelho de pano fino (em algumas variantes: cobertor ou tecido encarnado).

Os componentes em remédios populares para diversos males estão ligados a animais, directa ou indirectamente: o sangue extraído da crista de um galo (por ser vermelha?), morto na ocasião, para curar a erisipela; a cabeça de cobra, pendurada ao pescoço, tocando a pele para a cura de escrófulas; as sopas de cobra curam a furunculose («frunco», «fruncho», furúnculo); a pele de sapo que, cortada com o tamanho de uma moeda e mergulhada em vinagre durante quinze dias, nos livra de antrazes; além de costumeiras papas de pão (trigo) com leite e papas de mostarda aconselha-se, igualmente, as papas de caracol pisado para fazer rebentar os furúnculos. A rã colocada na língua de uma criança, para ser sugada, é em seguida posta a secar, no fumeiro, para a boqueira se ir embora ou, em alternativa, untar a língua de uma criança com a pasta que fica no fundo da pia dos porcos; lesma esfregada sobre as verrugas para quem quer ver-se livre delas, a qual é posta posteriormente a secar pois que conforme a lesma vai secando, a verruga secará também. Um cabelo de burro que se amarra às verrugas para as curar.

Para a cura de furúnculos aconselha-se a: cortar a toupa com erva da toupa (na realidade, um substituto da pata dianteira esquerda de uma toupeira que, após lhe ter sido arrancada com a mão esquerda, e sem lhe dizer o nome, foi embrulhada em papel e guardada pelo mezinheiro) e a dizer as seguintes palavras, enquanto se faz cruzeiros sobre os pequenos abcessos: «[...] Toupa ou toupo vi, / Toupa matei, / Toupa matei, / E não nomeei. / Pela graça de Deus e da Virgem Maria, / Um padrenosso ave-maria»<sup>11</sup>. Os pêlos de testículos de um carneiro preto, fervidos em azeite

<sup>9</sup> SONTAG, Susan. - *Doença como Metáfora e A Sida e as Suas Metáforas*. Lisboa: Quetzal, 1998, p. 14.

<sup>10</sup> ALMEIDA *et al.* - *op. cit.*, [3], p. 71.

<sup>11</sup> *Idem*, [3], p. 114.





com palhas alhas, resultam em curativo de herpes para ser friccionado sobre o ponto atacado enquanto se pronuncia certas palavras.

### Cortar, expulsar e aniquilar

As estratégias de esconjuro, expulsão, dispersão ou aniquilação através da fragmentação da entidade maléfica, inclusive a desapareição completa ou, pelo menos, a recolocação da mesma entidade em lugar próprio, mais conveniente, dizíamos, as várias estratégias visam repor nos respectivos lugares as entidades que usurparam o território humano, o corpo do doente. As proposições como *aqui* e *dentro* (corpo do paciente) servem, por um lado, para localizar e interpelar a entidade causadora do mal e, por outro lado, para operar a sua expulsão (ao exortá-la a sair do corpo do paciente), arremessando-a para os confins do espaço humanizado. O mar, o monte ou suas imediações surgem como lugares de degredo e perdição para o mal expulso. Trata-se de afugentar o mal da cama e do lar e de todo o lugar.

A expulsão definitiva do mal, para o «alto pinheiral, que esteja à beira do mar», intenta obter a sua dispersão por distintos locais (fonte, monte, mar), incutindo a confusão espacial na entidade invasora. A cura da erisipela («inzipla») depende do envio ou expulsão do mal, sucessivamente, para o fogo, para o lodo e para o mar; ou, ainda, para o «fundo do mar», persuadindo o mal, a erisipela, a abandonar a morada pobre e o fraco sustento que é o corpo do doente. A benzedura contra os coxos (cobro) intenta expulsar o mal do corpo do doente, mas, em simultâneo, apela a que as forças do bem venham ocupar o lugar vago.

Talha-se a brotoeja (urticária, «bretueja» ou «brotoeja»), expulsando o mal do corpo do paciente para a região mais distante da comunidade humana – ao «mar coalhado» – para que assim não possa mais retornar ao corpo donde é expulso. No final da fórmula para «deitar o bicho» é dito que se deve fazer uma cruz sobre o cuspido que se deitou na mão e bater-se nele, «mandando-o: para aqui, para ali, ou para acolá» (numa operação que parece visar a confusão espacial do mal intruso). Um gesto para criar a desorientação espacial do «bichoco» (nas crianças: as fezes de cor verde, prevalecente no Verão), e, desse modo, assumir o domínio sobre ele. Para se talhar o «bichoco» há que proferir a fórmula adequada para impedir que ele junte os pés com a cabeça, porque isso significaria a morte do doente.

Após a benzedura (três vezes) da erisipela («zirpla» ou «zirpela brava») com a metade de um limão, realizada necessariamente por benzedeira com o nome de Maria, a metade usada é deitada ao lume enquanto a outra metade do limão deve ser atirada para o mar, mas de costas. A metade do limão com que a benzedeira terá passado por cima da parte do corpo afectada pela erisipela, durante a recitação da oração de cura (usando «água da fonte / extrema do monte»), é embrulhada, sem que o padecente veja, para ser depois lançada para o mar, de costas para a maré e atirada o mais longe que for possível.

Segundo a crença popular, há muitas formas curativas de verrugas. Ao invés de se prometer a S. Bento um ramo de cravos – flores cujo nome está em consonância





com o nome da doença e, ainda, por esta ser análoga à enfermidade que afligira o santo durante o seu martírio – recorre-se ao poder corrosivo do sal. A mão cheia de sal (o sal é um elemento ao mesmo tempo purificador e protector, que alivia e afasta os males), utilizado para fazer desaparecer as verrugas, deve ser deitado no forno aceso de uma casa, na qual se deve entrar inesperadamente sem pedir licença (precisamente «na hora solene e religiosa em que esteja aceso o forno do pão») e sair, de imediato, porta fora. Em vez do sal, pode fazer-se o mesmo com uma peça de roupa da pessoa com verrugas, dizendo-se: «Verrugas trago / Verrugas vendo, / Aqui as deixo. / Vou correndo»<sup>12</sup>. Ou, ainda, qualquer uma das seguintes recomendações: atirar «tantas pedras de sal quantas as verrugas para o interior da casa onde reside a pessoa para quem»<sup>13</sup> se quer transmitir as verrugas; deitar para a rua um saco contendo pedras de sal em quantidade idêntica à de verrugas, as quais infalivelmente se transmitirão para quem apanhar o saco; lançar ao lume tantas pedras de sal quantas as verrugas, e fugir, tapando os ouvidos para se não ouvir o estalar do sal. Mas, em alternativa à criação de um acontecimento intempestivo, pode colocar-se, em noite de S. João, pedras de sal (em número idêntico ao de verrugas) num bocado de pão, o qual deve ser dado a comer a um cão, à meia-noite, para que a pessoa se livre do mal. Também se pode embrulhar as pedras de sal num papel e atirá-las a um pobre que ficará com as verrugas assim que apanhar as pedras de sal. Mais difícil: beber o sangue menstrual de uma virgem.

### Escrever como quem pinta a doença

Em virtude da configuração de uma cobra se revelar na pele do doente, a superstição popular atribui a causa do cobro à picada de cobra, lagarto, lagartixa, osga ou escorpião, ou, simplesmente, a algum destes répteis que tivesse estado em contacto com a roupa, durante o enxugamento ou o corar ao sol, e a qual tivesse sido usada sem ter sido previamente engomada.

A presença de muitas borbulhas contínuas sobre a pele em torno de uma zona corporal (por exemplo, a cintura), e muito unidas, assinalam que o cobro se fechou em círculo ou anel (unindo o rabo com a cabeça). Este é um sinal de morte infalível para o paciente. O processo de cura realiza-se como uma espécie de escrita mágico-religiosa sobre o corpo do doente a qual, por ser às avessas, parece efectuar o apagamento da escrita do mal. Na cura do eczema, algumas palavras têm de ser escritas às avessas e/ou deve ser cortado o mal com as costas de uma faca. O costume de varrer-se o doente ao contrário (dos pés em direcção à cabeça) com uma vassoura de palma (Domingo de Ramos) para curar a brotoeja (ou aldregões), parece ter (além de proporcionar um eventual alívio temporário da comichão) o significado de reverter o sentido do que foi feito ou, desse modo, de se desfazer o sucedido. Ao invés de se varrer às avessas, o enfermo pode socorrer-se da camisa ainda quente do sexo oposto, vestindo-a (ou não) do lado do avesso.

<sup>12</sup> *Idem*, [7], p. 157-158.

<sup>13</sup> *Idem*, [11], p. 158.



A mistura resultante da combinação de palhas de alho queimadas, cinzas pólvora, com pequenas porções de vinagre, mel e azeite serve para se molhar um pau com o qual se circunda o bicho dizendo-se: «Eu te escrevo cobraão, / Cabeça sim e rabo não; / Eu te escrevo cobraão, / Rabo sim e cabeça não. / Depois cobre-se o bicho em toda a extensão com o mesmo remédio»<sup>14</sup>. Com a ponta do dedo indicador molhada nas cinzas de cascas de alho misturadas em pouco azeite, a benzedeira desenha um círculo em volta do cobraão enquanto pronuncia as seguintes palavras: «- Cobraão! Cobraão! Aqui te corto a cabeça e o rabo não! Aqui seca e aqui peca e aqui te leva a breca!...»<sup>15</sup>. Traçar um contorno (um limite) é determinar o que não está lá o que implica tomada de poder do espírito sobre o indeterminado (caos). O óleo negro obtido através da queima de trigo romano na forja (ou, em substituição, a tinta de escrever) é usado pelos ferreiros contra o cobro num processo em que a cura se associa à escrita: «Escreve-se primeiramente, e com tinta preta, uma ave-maria, às avessas, no corpo do doente, e depois é aplicado o óleo sobre a moléstia.»<sup>16</sup>

Contra as impigens (eczema) é aconselhada uma de duas soluções: «Escrevê-la com tinta uma rapariga de nome Maria e que não saiba escrever; ou esfregá-la com unto embebido em cinza de caules de couves galegas»<sup>17</sup>. Não é um aspecto secundário para a eficácia do rito a rapariga chamar-se Maria, assim como a exigência de ela não saber escrever. Cremos que esta exigência atesta o reconhecimento social de um poder mágico intrínseco à escrita (por extensão, a quem é detentor do conhecimento da mesma) e, em termos rituais, ao próprio acto de escrever (realizado diante de uma audiência maioritariamente iletrada). Uma receita contra as impingens resume as curas mais habituais: «A maneira mais conhecida e fácil de as curar é escrevê-las, isto é, pintá-las com tinta comum de escrita. / Também se tratam com óleo de grãos de trigo queimado na forja. / A esfregação com sumo de raiz de abrótea é indicada igualmente.»<sup>18</sup> As impingens podem ser untadas com a cinza negra que fica no fundo do cachimbo («garro») – talvez um substituto para a tinta preta de escrever ou o óleo de trigo romano queimado.

O cobraão deve ser inteiramente pintado com uma aplicação sobre o ensalmado, de maneira a não deixar alguma borbulha por pintar, impedindo dessa maneira o alastramento do cobraão, enquanto é dito o seguinte ensalmo: «O Douro passei, / Cobras e cobraões cortei. / O Douro tornei a passar / Cobras e cobraões tornei a cortar.» O gesto e a palavra deixam antever os resultados desejados, o fim da maleita. Uma variante da mesma receita tem uma fórmula curiosamente distinta, pronunciada enquanto a benzedeira faz cruzeiros com uma faca sobre a parte do corpo onde se localiza o mal: «[...] Se eu o Douro passasse / Cobras e cobraões cortasse, / Mas como o Douro nunca passei / Sempre cobras e cobraões cortei. / Eu o Douro passei, / Cobras e cobraões cortei. / O Douro tornei a passar / Cobras e cobraões e toda a peçonha / Do bicho tornei a cortar.»<sup>19</sup>

<sup>14</sup> *Idem*, [17], p. 118.

<sup>15</sup> *Idem*, [53], p. 125.

<sup>16</sup> *Idem*, [68], p. 128.

<sup>17</sup> *Idem*, [7], p. 142.

<sup>18</sup> *Idem*, [28], p. 143.

<sup>19</sup> *Idem*, [48], p. 123-124.



Se a roupa branca não foi engomada, é recomendável defumá-la com alecrim – planta com a qual, crê o povo, Nossa Senhora teria perfumado as faixas do Menino Jesus – ou, então, cuspir três vezes sobre as camisas lavadas e dobradas. Para debelar-se esta dermatose, benzedouras ou «mulheres de virtude» talham o bicho, desenhando cruzes com uma faca ou tição aceso sobre a região afectada, ou aspergindo-a «com água da fonte e espargo do monte» e arengam este ou outro ensalmo paralelo, em três dias e a horas desencontradas:

Eu te talho, bicho, bichão, / Aranha, aranhão, / Sapo, sapão, / Bicho de toda a nação; / Eu te corto a cabeça, / O rabo e o coração. / Em louvor de S. Pedro, / S. Paulo e S. Silvestre; / Quanto eu faço, preste, / E Nosso Senhor seja o Verdadeiro Mestre [...] Variante: – Eu te corto? / – Bixo ! (responde o paciente) / – Bixo corto e recorto, / P’ra que nun creças, / Nem abessas, / Nem dobres o rabo co’a cabeça. / Em louvor de S. João / Se fores cobra ou cobrão, / Lagarto ou lagartão, / Aranha ou aranhão, / Escaba-terra ou escaba-terrão, / Salamantiga ou salamantigão / Sapo ou sapão; / Eu te ponho a minha mão / P’ra que o gume da faca, / Ó do calor do tição / Sejas cortado e retalhado / Ó seco com’ó carvão.<sup>20</sup>

São traçadas cruzes sobre a parte molestada pelo bicho (dermatoses e herpes) com as costas de uma faca, fazendo menção de espatifar a alimária, enquanto é dito o seguinte ensalmo:

Reza contra o bicho (zona) / Eu te corto curto / Rabo, a cabeça e o corpo todo; / Para que te vás embora daqui, / Que o teu lugar não é aqui. / (Repete-se três vezes) / O que corto? / Bicho. / Bicho corto, / Mezinha faço, / Não corto carne / Corto bicho, / Bicho atalho, / Bicho retalho, / Bicho atalho, / Bicho retalho, / Bicho atalho, / Bicho retalho. [...] <sup>21</sup>

Na benzedura do coxo recomenda-se que, munido de navalha de meia-lua, se faça um círculo sem retalhar a carne sobre a parte afectada, pronunciando-se, ao mesmo tempo, uma fórmula (e fazendo cruzes) para talhar o bicho. Benzeduras durante nove dias ou três vezes por dia durante três dias.

O bicho é talhado com uma faca de aço, ou com três brasas acesas, ou ainda com um pau a arder, desenhando-se (inclusive no ar) uma cruz sobre o mal, enquanto é dita a fórmula adequada. Contra o coxo, a bruxa (ou mezinheira) faz cruzes sobre o coxo e – com esta acabo – a bruxa diz: «Jesus nome de Jesus / E a Virgem Maria [...] Em honra de Deus...»<sup>22</sup>.

## Conclusão

<sup>20</sup> *Idem*, [52], p. 124-125.

<sup>21</sup> *Idem*, [42], p. 122.

<sup>22</sup> *Idem*, [117], p. 135



A invocação das autoridades espirituais, anunciadas como fontes arquetípicas da cura, é a garantia de eficácia do ritual executado pelos agentes mediadores e a de apropriada orientação na totalidade das suas operações. À reciprocidade estabelecida entre um lugar e tempo míticos e o lugar do doente acrescenta-se, ainda, a reciprocidade entre a pessoa a ser curada e o local onde se processa o ritual de cura. Recorrendo a receitas e fórmulas impostas pela tradição, observando determinados preceitos, interdições e formas, a cerimónia mágica ocorre em determinado lugar qualificado e em determinado momento (ou, até que a cura se verifique, durante um dado período de tempo) em torno do corpo do doente. O ritual mágico mobiliza todo um material constituído por ervas e plantas cortadas, paus e ramos, animais, pedras, facas, óleos particulares; operações de preparação; confecção ou utilização de coisas e materiais (em virtude das suas propriedades reais ou imaginárias, mas também da sua correlação com o rito); coisas mágicas consagradas em termos religiosos (água benta) ou encantadas; substâncias com virtudes próprias (leite, azeite, mel, saliva).

É *sob* e *sobre* a pele que se inscreve a possibilidade de saída de um estado prejudicial e a restituição de um equilíbrio temporariamente quebrado por meio de um encadeamento infalível de consagrados gestos e sinais observados pelo operador da cura. Ao corpo que se torna alvo do ritual terapêutico são transmitidas as necessárias virtudes mágicas e protecção retidas e conservadas por certos materiais, substâncias, actos, palavras e gestos. Por via do ritual mágico (determinado por princípios de simpatia /antipatia, contiguidade, similaridade e contraste), o corpo do paciente é transformado em palco especial de uma complexa performance por meio da qual acontece e se renova as formas de articulação íntima entre o indivíduo e a natureza, a comunidade humana e o cosmos.



**NOTRE TROISIEME CERVEAU. LA NOUVELLE REVOLUTION PSYCHOLOGIQUE, POR JEAN-MICHEL OUGHOURLIAN, ALBIN MICHEL, 2013, 334 P. (ISBN: 978-2-266-24571-7).**

Resultante de uma abordagem pluridisciplinar (o autor, neuropsiquiatra, já havia trabalhado conjuntamente com o filósofo René Girard), a presente obra constitui uma perspetiva que, em certa medida, complementa a obra de António Damásio. Se o autor de origem portuguesa identificou os dois primeiros cérebros (racional e emocional), Jean-Michel Oughourlian conduz-nos a um espaço recôndito desse órgão, até há pouco desconhecido: o terceiro cérebro, o mimético.

Neste percurso de compreensão do funcionamento do cérebro humano, o autor apresenta-nos um primeiro capítulo dedicado à teoria mimética de René Girard, outro relativo à psiquiatria dos três cérebros, um terceiro contendo um ensaio de nosologia mimética e um último versando a dialética dos três cérebros.

Partindo dos conceitos de «relação interdividual» e de «eu-entre-dois», este último grafado por Eugene Webb, Oughourlian convoca ainda os avanços científicos na área da imitação, designadamente depois da descoberta dos «neurónios espelho» no macaco, pela equipa de Giacomo Rizzolatti, e no ser humano. Explica, em seguida, porque considera que a aprendizagem relacional humana se faz por imitação e rivalidade. No entanto, diz, se esta aprendizagem incorre em níveis que extravasam os «normais», pode inscrever-se em parâmetros patológicos de várias ordens.

Através de exemplos concretos e de uma linguagem facilitadora, o autor permite-nos compreender como o Outro é um mediador — seguindo o conceito Girardiano — ou, por vezes, um rival. De igual modo se fica a saber como o interdito aumenta o desejo e como este desejo tem origem mimética.

O conceito de psicologia «interdividual» surge depois, num segundo momento, quando é também explicado o tempo da memória e quatro formas de imitação. Neste passo, a obra revela ainda como o cérebro funciona, operando a partir de conceitos básicos, e como, por vezes, esconde mecanismos miméticos da consciência.

Após convocar a nosologia clássica sobre psicose e nevrose, surge a explanação sobre a nosologia mimética. Numa relação «interdividual», o Outro ganha contornos diversos, considerando-se a sua perceção ora como modelo, ora como rival e ainda como obstáculo. Dito de outro modo, o autor apresenta a sua teoria da vivência e da formação relacional balizada por três parâmetros de funcionamento: «normal», psicótico e nevrotico.

O autor regista ainda que procura responder ao «como», em detrimento do «porquê». O seu intuito é estudar «como as coisas se passam» (p. 269).

Consideramos que o faz de modo claro, acessível a quem não domina a linguagem científica específica, e que simultaneamente nos conduz ao mais



profundo dos motivos, nem sempre conscientes para o indivíduo, do comportamento humano.

De modo diverso e com intuitos diferentes, a literatura especular baseou-se no conceito de modelo aqui enunciado em registo mais científico. Por este motivo, considera-se que a obra em análise é fundamental para melhorar a leitura de vários elementos operativos dos Estudos sobre o Imaginário, além de permitir compreender mais cabalmente o funcionamento do próprio Homem naquilo que ontologicamente o define.

Não deixando de concordar com a aqui brilhantemente apresentada «nova visão do ser humano» (contracapa) [todas as traduções são nossas], acresce dizer que a obra de Jean-Michel Oughourlian representa uma excelente divulgação dos avanços científicos na compreensão de mecanismos cerebrais do comportamento do ser humano.

**Margarida Santos Alpalhão**

(Instituto de Estudos de Literatura e Tradição - IELT, FCSH/NOVA)