

ECC

Estudos de
Comunicação
e Cultura

Art,
Culture and
Citizenship

Literatura, Artes e Religião

Ensaaios sobre Santidade

Maria do Rosário Lupi Bello e Suzie Marra [coord.]

UCP
EDITORA

Literatura, Artes e Religião

Ensaaios sobre Santidade

Editorial Board | Conselho Editorial Ana Margarida Abrantes
In-house members | Membros internos Jessica Roberts
Jorge Fazenda Lourenço
José Miguel Sardica
Luísa Leal de Faria
Luísa Santos
Rita Bueno Maia
Rita Figueiras
Rosário Lupi Bello
Teresa Seruya

External Scholars | Membros Externos Angela Locatelli (University of Bergamo)
Esther Peeren (University of Amsterdam)
Germana Henriques Pereira (University of Brasília)
Heather A. Horst (Western Sydney University)
Karin Kukkonen (University of Oslo)
Lia Araujo Miranda de Lima (Federal University of Minas Gerais)
Loredana Polezzi (Stony Brook University)
Mágda Rodrigues da Cunha (Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul)
Marcel Broersma (University of Groningen)
Márcio Seligmann-Silva (University of Campinas – São Paulo)
Marissa J. Moorman (Indiana University Bloomington)
Sakari Taipale (University of Jyväskylä)

Licença Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0



Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito
do projeto UID/00126, Centro de Estudos de Comunicação e Cultura.

Título Literatura, Artes e Religião
Ensaaios sobre Santidade

Autores Alberto Arruda | Andrei Venturini Martins | Caterina Cucinotta | Fábio Roberto
Lucas | Gerson Tenório dos Santos | Jesús Ramé | Joana Corrêa Monteiro | Leandro
Bachega | Lucas Matteocci Lopes | Maria do Rosário Lupi Bello | Maria José Caldeira
do Amaral | Maria Pacheco de Amorim | Paulo César Carneiro Lopes | Pedro Marques
de Abreu | Ricardo Roque Martins | Suzie Marra | Wilma Steagall De Tommaso

Posfácio Costantino Esposito

Coleção ECC – Estudos de Comunicação e Cultura / Art, Culture and Citizenship

© Autores

© Universidade Católica Editora

Capa 4 ELEMENTOS

Imagem da Capa Margarida Bolsa, *sem título*, 2019/2020
Gesso sobre tela, 50x60x5cm

Revisão Editorial Ana Cunha

Paginação Magda M. Coelho

Data junho 2025

ISBN 9789725410950

eISBN 9789725410967

Universidade Católica Editora
Palma de Cima 1649-023 Lisboa
Tel. (351) 217 214 020
uceditora@ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt

Literatura, Artes e Religião

Ensaaios sobre Santidade

Maria do Rosário Lupi Bello
Suzie Marra (coords.)

Posfácio por Costantino Esposito

Índice

Prefácio	7
Retratos e emergência do conceito de «santidade» na literatura internacional	
Remédio e antídoto: visão e santidade em Flannery O'Connor Joana Corrêa Monteiro	12
Sanctity and the Mundane Alberto Arruda	24
Santo António na escrita de Agustina Bessa-Luís Suzie Marra	38
Tempo, literatura e santidade na obra de Jorge Luis Borges Gerson Tenório dos Santos	49
Figuras de santos guerreiros na literatura – A retomada da tradição em <i>A hora e vez de Augusto Matraga</i> , de Guimarães Rosa Lucas Matteocci Lopes, Paulo César Carneiro Lopes	62
Entre plenitude e escassez: ascese poética e discurso hagiográfico em Paulo Leminski Fábio Roberto Lucas	73
Formas de visibilidade da «santidade» na televisão e no cinema	
El <i>quiasmo</i> fílmico de la santidad en <i>A Rainha e a Bastarda</i> Caterina Cucinotta, Jesús Ramé	88

«A Minha Olivia»: a pessoa como narrativa de amor em *Fringe* 106
Maria Pacheco de Amorim

Ordet, de Carl Dreyer – a figura de Inger como ícone
de santidade mariana 124
Maria do Rosário Lupi Bello

Quando as artes plásticas testemunham um valor como a «santidade»

David ou o afrontamento humano 133
Ricardo Roque Martins

Lugares santos sobre a arquitectura de iGREJAs 146
Pedro Marques de Abreu

Deus se fez homem para que o homem se torne divino:
a santidade na antropologia da comunhão na arte do ícone
da *Anastasis* 164
Wilma Steagall De Tommaso

Exemplos canónicos e místicos da santidade

Santa Dulce dos Pobres: como falar de amor.
Duas propriedades fundamentais da santidade 176
Andrei Venturini Martins

Canonização e veneração dos santos: história e processo 187
Leandro Bachega

A experiência mística no solo da experiência da santidade 199
Maria José Caldeira do Amaral

Posfácio 212
Entrevista a Costantino Esposito

Prefácio¹

É famosa a pergunta que Dostoievsky escreveu repetidas vezes, nos seus rascunhos para *Os Demónios*, considerando-a urgente e colocando-a na boca da personagem «Príncipe», que na versão final viria a dar corpo a Nikolai Stavróguin: «Pode alguém civilizado, isto é, um europeu, acreditar, acreditar sem reservas, na natureza divina de Jesus Cristo, o filho de Deus?» Idêntica pergunta subjaz a este volume: pode o homem contemporâneo, o homem culto de hoje, acreditar num valor como a santidade, isto é, na possibilidade real de que a sua própria vida se cumpra plenamente, em resposta ao desígnio divino, cuja visibilidade se pode encontrar na figura do Deus encarnado, Jesus Cristo?

A santidade na tradição bíblica e, portanto, no universo judaico-cristão, está centrada na relação entre o ser humano e Deus, podendo a bíblia hebraica ser lida como um contrato entre Deus e o povo de Israel. A fé cristã considera a santificação um estado próximo da santidade do próprio Deus, resultante do reconhecimento, por parte do homem, da dependência do Mistério, ou seja, da percepção de que o eu não se faz por si mesmo e de que aquilo que a cada um acontece é o lugar e o espaço onde o mistério divino se revela de forma pessoal. Dessa forma, a santidade será o reconhecimento das circunstâncias como possibilidade de relação com Deus e, portanto, como caminho guiado pela relação amorosa com o Deus que se fez carne, encontrado no tecido da própria existência.

Por ocasião de uma apresentação recente na Universidade Católica Portuguesa, o cardeal Tolentino Mendonça sublinhou, numa linha idêntica à de Luigi Giussani, autor de *Educar é um risco*, a importância da aceitação do risco como condição da existência, bem como a necessidade de partir dos recursos fundamentais para enfrentar o futuro, nomeadamente no âmbito da universidade enquanto espaço de liberdade e de busca comunitária do saber: o valor

¹ Por opção das autoras este texto não segue o acordo ortográfico em vigor.

relacional da pessoa humana, a possibilidade do espanto perante o mistério (o qual nem a ciência tem condições de recusar), o reconhecimento da própria fragilidade e a importância da ousadia e da esperança como horizontes para o estabelecimento de novas fronteiras do conhecimento, onde fé e razão se encontram e cooperam.

Enquanto consciência da realidade segundo todos os seus factores, a razão, interessada na identificação do mistério presente no real, reconhece o valor existencial da escolha de um caminho específico, vivido como forma de santificação pessoal no âmbito comunitário, ou, no caso particular da vocação mística, de acordo com o conhecimento profundo dos textos sagrados e dos estudos bíblicos. O romeno Mircea Eliade, cientista das religiões e filósofo, diz que o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta de forma distinta do profano, o que significa que uma realidade diferente e misteriosa se apresenta com traços identificáveis, dentro do próprio real, possibilitando o seu reconhecimento e a consequente adesão, supremo exercício da liberdade humana.

A civilização ocidental, fundada num caldo de matriz religiosa no qual se encontram implícitos valores tão fundamentais quanto a liberdade, a pureza ou a ausência de pecado, as virtudes, a exigência de verdade, justiça, beleza, amor, emerge como tecido cultural valioso, passível de exploração contínua, num movimento de permanente aprofundamento e descoberta. São algumas das principais artérias desse caldo cultural que estarão vertidas no coração deste volume temático sobre a santidade, através das palavras dos ensaístas que, numa base de verdadeira multidisciplinaridade – ou seja, através de contribuições e perspectivas específicas que favorecem a potenciação do todo –, procurarão fazer emergir essas particulares dimensões do sentido religioso do ser humano nas múltiplas formas, estéticas e reflexivas, que se exprimem na literatura, no pensamento e nas artes da cultura ocidental.

O objetivo do volume não será tanto o de levar a uma possível definição de «santidade» – até porque não se está no território da teologia *stricto sensu* – mas sim de, através da visibilidade das várias representações estético-culturais deste importante conceito na cultura ocidental contemporânea, facilitar a apreensão do seu peso efetivo na sociedade em que vivemos, tendencialmente niísta e ferida por uma quase generalizada – teórica ou prática – recusa de Deus, mas ao mesmo tempo desejosa de reencontrar um sentido, uma razão pela qual valha a pena viver. Como torna cristalinamente límpido o posfácio

deste volume, com a entrevista ao filósofo Costantino Esposito, o niilismo contemporâneo coincide com essa perda do sentido, mas emerge, nos dias de hoje, com a forma de uma inquietação que se revela como desejo de vida, necessidade premente, e, portanto, nova oportunidade.

Ora, é na experiência concreta, em particular na experiência da beleza, favorecida pela arte, que o sentido emerge com força persuasiva e pessoal. A santidade, nesta medida, coincide com a possibilidade de levar a sério a pergunta existencial, condição decisiva que possibilita a resposta leal e verdadeira à provocação do real, dentro do qual é encontrável uma Presença plena de significado, beleza, verdade e bem. O homem ou a mulher santos são, pois, testemunho de uma humanidade plenamente realizada, não «perfeita», mas sim totalmente determinada pelo diálogo com o Tu encontrável na própria experiência.

Tal experiência dialógica é verificável numa multiplicidade de situações e casos particulares, que os diversos ensaios, redigidos em português (de Portugal e do Brasil), inglês e espanhol, testemunham: nas personagens literárias – puramente ficcionais ou não – de obras narrativas de diferentes estilos e proveniências culturais, nas representações artísticas de figuras da história portuguesa, nas reflexões acerca da própria definição de pessoa, detectáveis em obras cinematográficas ou televisivas, na leitura simbólica que aborda o caso particular da santidade mariana encontrável no cinema, na forma como a escultura e a arquitectura podem tender à visualização e ao favorecimento da experiência da forma e do espaço como propícios à relação plena com o Mistério e ainda no caso particularíssimo dos ícones como presentificação do divino. O volume terminará com os ensaios que abordam casos de santidade canónica e mística. Assim, diversos tipos humanos emergem desta panóplia de perspectivas e exemplos variados: o visionário, o caridoso, o santo «*malgré soi*», o cruzado, o pobre de espírito, o puro, o místico... todos eles apontando para uma concepção de pessoa concreta, imperfeita e plenamente humana, em tensão para uma realização pessoal.

Partimos, assim, da **literatura**, com o ensaio de Joana Corrêa Monteiro, que aborda a visão particular de uma grande escritora americana, Flannery O'Connor, focando dois dos seus contos e alguns dos seus mais famosos textos de não ficção, conferências e cartas, avançando para o texto de Alberto Arruda e o caso do autor britânico Evelyn Waugh, em particular da sua famosa obra *Brideshead Revisited*, desenvolvendo-se aqui a ideia de que a santidade

pode manifestar-se através de uma forma constante de sofrimento e de passividade «positiva», capaz de agregar terceiros. A visão da santidade segundo a escritora Agustina Bessa-Luís, descrita por Suzie Marra, será tratada tomando como referência a figura de Santo António, em cujo texto ressalta a força de uma humanidade concreta, não abstractamente exaltada. O capítulo com base em análises literárias remete ainda para outros autores internacionais, primeiramente com o ensaio intitulado «Tempo, literatura e santidade na obra de Jorge Luís Borges» de Gerson Tenório dos Santos, e depois com o texto de Lucas Matteocci Lopes e Paulo César Carneiro Lopes sobre a figura do santo guerreiro, exemplificado numa novela de Guimarães Rosa, e, a fechar, uma abordagem das relações entre criação literária e santidade, a propósito da travessia existencial e da ascese poética do poeta brasileiro Paulo Leminski, na versão de Fábio Roberto Lucas.

As obras cinematográficas e os filmes televisivos encontram-se seguidamente referidos nos ensaios que analisam o reflexo da santidade na série televisiva *A Rainha e a Bastarda* (2022) – de Caterina Cucinotta e Jesús Ramé, que narra a história da Rainha Santa Isabel de Portugal – e a série televisiva de ficção científica *My Olivia* de J. J. Abrams, de Maria Pacheco de Amorim – onde o florescimento pessoal, sinal e consequência visível da santidade, coincide com uma conceção narrativa da própria pessoa, fundada na relação de amor; e ainda no ensaio cinematográfico realizado por Maria do Rosário Lupi Bello, que mostrará a santidade mariana encarnada na personagem Inger da obra-prima cinematográfica *Ordet* (1955), de Carl Th. Dreyer.

As artes plásticas estão representadas nos textos ensaísticos como o que se intitula «David ou o Afrontamento Humano», de Ricardo Roque Martins – que se propõe examinar a vida humana com o olhar de quem convictamente esculpe a mais bela obra de arte por incumbência divina – e o que aborda os «Lugares santos – sobre a arquitectura de iGREJAS», escrito por Pedro Marques de Abreu –, que investiga acerca da noção de «*espaço sagrado* para além das costumeiras discussões acerca dos templos e das igrejas», aos quais se seguirá o ensaio de Wilma Steagall de Tommaso sobre a «Santidade na antropologia da comunhão na arte do ícone da *Anastasis*».

A religião, de uma forma mais estrita e directa, será posta em discussão na abordagem de Andrei Venturini Martins, que se dedica ao esboço da vida de Santa Dulce dos Pobres – a qual, antes de ser canonizada pela Igreja Católica, já desfrutava do epíteto de santa no meio do povo brasileiro –, bem como

no texto de Leandro Bachega, que analisa o processo de canonização dos Santos no cristianismo, e ainda na reflexão que nos coloca em contacto com a experiência mística presente em passagens de algumas narrativas da Mística Feminina Medieval Cristã (sécs. XII-XIII), apresentada por Maria José Caldeira do Amaral.

Por fim, gostaríamos de sublinhar que a intenção dos textos ensaísticos apresentados neste volume, deliberadamente enquadráveis no âmbito da cultura de cunho judaico-cristão, que é foco deste grupo de investigação e do projecto que dele nasceu (CAR – Cultura-Artes-Religião), pretende alargar horizontes de pensamento pertinentes para o debate sobre a contemporaneidade, a partir do conhecimento do sentido religioso tal como se manifesta na literatura e nas artes e com base numa tradição que tem mais de dois mil anos e que continua a ser presença incontornável e fecunda no espaço da cultura ocidental. Ao leitor caberão as consequentes ilações e a eventual formulação sintética do conceito operativo que nos norteou. Boas leituras.

As coordenadoras,

Maria do Rosário Lupi Bello
Suzie Marra

Retratos e emergência do conceito de «santidade» na literatura internacional

Remédio e antídoto: visão e santidade em Flannery O'Connor¹

Joana Corrêa Monteiro (CEAUL-ULICES)²

«*The saint is a medicine because he is an antidote*» foi uma expressão feliz com que o escritor britânico Gilbert Keith Chesterton condensou o que se poderia chamar uma teoria breve sobre santidade³ (Chesterton, 2002: 22). Mesmo admitindo desde logo o meu desconhecimento sobre se, porventura, Flannery O'Connor a conheceria⁴, ocorreu-me que esta expressão, e a perspectiva que condensa, ajudam a explicitar a visão que também atravessa a sua prosa, sobretudo a visão particular sobre a irrupção da graça divina no mundo e na vida humana e, portanto, sobre santidade.

¹ Por opção da autora este texto não segue o acordo ortográfico em vigor.

² Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.

³ Podemos encontrar os restantes elementos desta teoria breve no capítulo «On Two Friars», o primeiro capítulo da biografia de S. Tomás de Aquino que Chesterton publicou em 1933, na sequência da que já tinha publicado acerca de S. Francisco de Assis, em 1923. A edição consultada reúne essas duas publicações.

⁴ O interesse de Flannery O'Connor pela obra de G. K. Chesterton, e sobretudo a possível influência do escritor inglês sobre a autora, tem sido assunto de algum debate entre os críticos. Por um lado, é conhecido o interesse de Flannery pela temática do «romancista católico» e da ficção católica e, portanto, é natural supor que a obra de Chesterton lhe fosse familiar. Por outro, Flannery O'Connor não menciona Chesterton de forma explícita nem na sua ficção, nem nas suas cartas ou conferências. Há, contudo, uma exceção que permite confirmar que o conhecia e dá algum sustento à ideia de que se interessaria pela sua escrita. Numa carta de Janeiro de 1956 endereçada a «A.» – Hazel Elizabeth Hester, uma das suas correspondentes mais regulares – Flannery conta que «*There is the new Sewell thing in the latest Thought on Chesterton, but I haven't read it.*» (O'Connor, 1979: 126), o que mostra que o conhecia e denota até uma certa familiaridade. Por ser um assunto lateral ao argumento que se pretende construir com este ensaio, não aprofundaremos esta questão.

Entende-se aqui santidade, em primeira instância, como a possibilidade extrema de plenitude, oferecida a qualquer pessoa pela graça divina, que extravasa totalmente, mas ao mesmo tempo realiza definitivamente, a vida concreta de quem a aceita, e que se manifesta, se dá a ver, nessa própria vida. Esta noção de santidade é a que está patente em *Gaudete et Exsultate* desde as linhas iniciais «O Senhor pede tudo e, em troca, oferece a vida verdadeira, a felicidade para a qual fomos criados. Quer-nos santos e espera que não nos resignemos com uma vida medíocre, superficial e indecisa.» (Francisco, 2018), no seguimento de *Lumen Gentium*. É certo que se estes documentos sublinham a dimensão universal desta possibilidade, Chesterton – e Flannery O'Connor na sua esteira – acentuam a sua dimensão extrema. É fundamental reconhecer, contudo, que não se trata de duas visões opostas ou sequer distintas, mas de dois ângulos ou dois aspectos diferentes de uma mesma visão.

Chesterton referia que os santos podem «*generally be found restoring the world to sanity by exaggerating whatever the world neglects*» (Chesterton, 2002: 22) – o que, naturalmente, vai variando conforme a época. Por isso, explica, cada época procura instintivamente o antídoto para os seus próprios males em santos particulares que, precisamente por lhe serem exageradamente antagónicos, lhe podem servir de remédio. Também por isso esses santos são, por vezes, martirizados. O paradoxo da história, continua ainda Chesterton, é que «*each generation is converted by the saint who contradicts it most*» (Chesterton, 2002: 23). Esta sugestão parece-me mais interessante e mais séria do que um mero recurso literário da pena polémica e *contrarian* de Chesterton, sempre rápido a dividir o mundo em binómios antagónicos conforme o que o exemplo do momento precisa. Parece-me, aliás, que pode ser uma frutífera chave de leitura tanto para grande parte da ficção de Flannery O'Connor como para a forma como ela própria concebia a sua vocação – quer literária como religiosa.

Não é minha intenção (nem estaria, de resto, propriamente ao meu alcance) elevar Flannery O'Connor aos altares. Mas a sua prosa, em certa medida, parece-me poder ser justamente apelidada de «antídoto», e as personagens que nos apresenta são em grande parte antitéticas da sua própria época, e talvez ainda mais da nossa. Isso verifica-se principalmente nos contos, em que a contenção própria da forma de certo modo implica que as características relevantes das personagens sejam apresentadas de forma mais rápida e intensa, e que o tempo, e sobretudo o ritmo, da acção sejam os relevantes

e adequados a essa exibição. Assim, em vários contos, é possível notar que enredo e personagens são construídos em torno de uma visão particular da autora, de que esta concepção chestertoniana de santidade e da relação entre graça e natureza é um aspecto determinante. Mas também nos escritos de não ficção (conferências, cartas, entradas de diário) esta linha temática vem constantemente à tona, de tal forma que me parece possível sustentar que se configura como um dos elementos unificadores da obra de Flannery O'Connor.

O conto «Revelation» («Revelação», nas traduções portuguesas⁵, que embora inevitável, perde a ambiguidade fundamental que tinha na língua inglesa original com o nome do livro bíblico do Apocalipse) é talvez um daqueles onde esta dimensão surge de forma mais evidente. Publicado pela primeira vez em 1964 num número de *The Sewanee Review*, e depois recolhido na antologia póstuma *Everything that Rises Must Converge*, de 1965, o texto tem interessado repetidamente aos críticos por vários tipos de razões, desde o facto, cedo notado, de a própria autora ter assinado cartas com o nome da personagem principal⁶, até ao interesse mais recente – e que aqui não abordaremos – na forma como a questão racial é tratada neste conto.

Na verdade, em «Revelation» encontramos de algum modo uma síntese depurada de muitos dos temas e aspectos mais característicos da ficção de Flannery O'Connor, que são apresentados no conto como se fosse numa oitava acima, retomando a imagem de Paul Elie (Elie, 2003: 357). Elie nota não só como O'Connor retoma aqui temas bíblicos familiares: «os últimos serão os primeiros», «a soberba precede a ruína, e a presunção precede a queda», «não julgueis para não serdes julgados», como também que, além disso, a própria construção do conto parece feita com ingredientes familiares:

O'Connor's vividest characters are present: the obstinate farm woman, the grotesque young intellectual, the good country people, the black farm workers who seem to know the whole story. Stately biblical English rustles against the ragged idiom of the backwoods. Illness figures in. So does conjugal love, in the tender bedroom exchange between Ruby and Claud. There is great beauty in the descriptive writing, as of the fat girl's eyes after she delivers her revelation, which

⁵ Em Portugal, existem duas traduções portuguesas: *Tudo o que Sobe Deve Convergir*, de 2007, publicada pela editora Cavalo de Ferro, e *Tudo o que Sobe Tem de Convergir*, de 2015, pela Relógio d'Água.

⁶ A breve carta de 20 de Maio de 1964 a Maryat Lee (O'Connor, 1970: 601).

«seemed a much lighter blue than before, as if a door that had been tightly closed behind them was now open to admit light and air.» Everything works. It all adds up. It is very, very funny. And the so-called moment of grace—which in a number of O'Connor's stories seems forced or insisted upon by her own exegesis—is unmistakable, surprising, and wholly realistic, so much so that it is not diminished by the fat girl's name pointing the way to it. (Elie, 2003: 360-361)

O leitor é conduzido ao longo de toda a acção através do ponto de vista da personagem principal, a enorme e enormemente cheia de si Ruby Turpin, que sofre uma agressão surpreendente e violenta, numa sala de espera de um consultório médico. Uma jovem rapariga, sugestivamente chamada Mary Grace, feia, cheia de acne, e enfiada num grande livro, tinha começado por lhe desferir enigmaticamente repetidos olhares flamejantes durante a conversa de circunstância, arrogante e racista, que entretinha com os outros pacientes que esperavam. De repente, Mary Grace atira-lhe à cara o pesado livro que estava a ler. O título do projectil era, de forma não menos sugestiva, *Human Development*. Depois, ergue-se de rompante, pontapeia o marido de Mrs Turpin, que, de resto já estava coxo, como que para o tirar do caminho, e lança-se sobre a própria, agarrando-lhe o pescoço e fazendo-a tombar num estrondo. Enfermeiras e médico apressam-se a interromper a cena e a segurar a rapariga, a separá-la de Mrs Turpin, e a injectar-lhe um sedativo, enquanto esperam por uma ambulância que a leve dali. E quando Mrs Turpin, voltando a si, e já igual a si própria, pergunta à jovem rapariga se não tem nada para lhe dizer, ouve uma resposta que, quando a recorda, mais tarde, em casa, lhe soa, além de muito ofensiva, estranhamente dirigida a si e perturbadoramente profética: *«Go back to hell where you came from, you old wart hog»* (O'Connor, 1971: 500).

Apesar de pressentir imediatamente na brutalidade da falta de educação de Mary Grace uma mensagem pessoal, um sinal de Deus, o sentido desse sinal, dessa terrível frase, escapa-lhe. Naquele momento, não encontra forma de decifrar esse possível símbolo, tudo parece simplesmente absurdo. Ela, que era trabalhadora, generosa, bem-disposta, que tinha um bocadinho de tudo (O'Connor, 1971: 494), que ia à Igreja, e que agradecia a Jesus tê-la feito tal e qual assim como era (O'Connor, 1971: 500), não podia ser uma cara de javali, e muito menos vir de um inferno. Ela, que em algumas noites se entretinha a organizar os tipos de pessoa consoante a sua categoria (a maioria das

pessoas de cor ficando em baixo, ao lado dos brancos reles («*white trash*»), mais acima as pessoas com casa própria, depois, as que tinham terras e casas, mas depois disso era confuso, porque havia pessoas que já não tinham casas nem terras, mas eram de boas famílias, por ex.), que tinha o mundo perfeitamente catalogado e sabia bem que posição ocupava nele (O'Connor, 1971: 491-492), mas que sempre ajudava todas as pessoas que podia ajudar, não merecia ser tratada assim, e muito menos por Deus. E acaba mesmo por se zangar com isso, aliás, dito de forma mais precisa: zanga-se com Deus. Já sozinha, de regresso a casa, perto do curral, grita:

How am I a hog and me both? How am I saved and from hell too? [...] Exactly how am I like them? [...] There was plenty of trash there. It didn't have to be me. If you like trash better, go get yourself some trash then. [...] You could have made me trash. [...] If trash is what you wanted why didn't you make me trash. [...] Go on, [...] call me a hog! Call me a hog again. From hell. Call me a wart hog from hell. Put that bottom rail on top. There'll still be a top and bottom! (O'Connor, 1971: 506-507). *E por fim mesmo «Who do you think you are?»* (O'Connor, 1971: 507).

A tremenda perturbação de Mrs Turpin acaba por dar lugar a uma visão – a sua revelação, ou o seu «momento de graça», como veremos que Flannery costumava dizer – uma visão de uma turba de almas a caminho do céu. Primeiro, vão os brancos reles e os negros (aqueles que no seu catálogo seriam os últimos) e depois os «*freaks and lunatics shouting and clapping and leaping like frogs*» (O'Connor, 1971: 508), e só depois as pessoas que, como ela, «*had always had a little of everything and the God-given wit to use it right*» (O'Connor, 1971: 508), os únicos que levavam o passo certo, mas que marchavam com «*their shocked and altered faces*» (O'Connor, 1971: 508), porque pelo caminho, as suas virtudes estavam a ser incineradas. A visão rapidamente se dissipa e a autora deixa-nos sem saber o que faz Mrs Turpin com ela, depois de regressar a casa. Mas é legítimo supor que não terá sido indiferente, o que podemos inferir pelos coros de aleluias que parece ouvir nos barulhos dos grilos.

O foco todo do conto é essa visão, tudo se dirige para esse momento. E aí vemos esta faceta que exagera o que é esquecido ou desprezado, desde logo pela própria Mrs Turpin: ver os loucos os desprezados entrar à frente e ver o

purgatório como o caminho onde os «sensatos» são despidos das suas «virtudes» pelo fogo. Além da alusão bastante directa às passagens dos Evangelhos segundo as quais «os últimos serão os primeiros»⁷, toda esta retórica ecoa de alguma forma a de S. Paulo sobre a «loucura da cruz» e a «sabedoria do mundo» no primeiro capítulo da carta de S. Paulo aos Coríntios – e Mrs Turpin dá por si, não sem uma valente surpresa, do lado da segunda em vez de aos pés da primeira. Assim, a visão-revelação de Mrs Turpin, na verdade, prolonga o tema da agressão que a também louca Mary Grace lhe desferiu. Foi esse, aliás, o momento em que tudo começou.

Ora, retomando a chave de leitura de Chesterton, é evidente como um mundo que se considera salvo pelas suas próprias virtudes, que não se percebe pobre, fraco e pequeno perante Deus, precisa de um antídoto, isto é, de alguma coisa que actue na precisa direcção contrária; precisa, portanto, de levar com uma valente pancada na cabeça, no mínimo. E parece que Mrs Turpin cristaliza, no seu temperamento e na sua perspectiva, os traços uma cultura que glorifica a autoconstrução e a autodeterminação, até nos âmbitos religioso e moral. Mesmo que seja evidente que as categorias em que tal construção e determinação se operam sejam categorias que mantenham alguma relação superficial com o religioso, com a visão cristã do mundo, acabam por fundamentalmente afastar-se dela, na medida em que entronizam o eu como operador fundamental da construção da própria identidade e, até, da salvação. Parte do efeito cómico do conto também vem desta disjunção, que O'Connor vai semeando pelo conto; por vezes em pormenores, como o último verso que Mrs Turpin canta de «*When I looked up and he looked down*», o hino *Gospel* que estava a passar na sala de espera, ser «*And wona these days I know I'll we-era crown*» (O'Connor, 1971: 490); outras vezes em aspectos mais estruturais, como todo o conto ser orientado pela procura de Mrs Turpin do seu lugar, e mais concretamente, pelas convicções que já tem a respeito do seu lugar, desde o primeiro parágrafo, em que a questão se põe sobre os lugares na sala de espera do consultório, passando pelas curiosas conversas que Mrs Turpin tem consigo própria (em que, por vezes, Jesus Cristo é uma personagem) a respeito dos diversos lugares das diferentes «categorias» de pessoas, e culminando nesta visão da procissão das almas para o paraíso, pela ordem que tanto choca a pobre Mrs Turpin.

⁷ Mt 20,16; Mt 19,30; Lc 13,30; Mc 10,31.

Se, seguindo a sugestão de Chesterton, a santidade se manifesta como antídoto, podemos entrever em Mary Grace e no seu ataque a Mrs Turpin, não simplesmente uma agressão absurda por parte de uma rapariga intelectual e desequilibrada, mas o momento crucial em que se volta a abrir de rompante a possibilidade da santidade a alguém parecia ir convictamente caminhando na direcção contrária.

De resto, não será necessária muita imaginação para entender as prescrições de Jesus Cristo no Sermão da Montanha como uma análoga pancada na cabeça dos seus primeiros ouvintes – aliás, uma pancada que continua hoje a atordoar aqueles que as vão conseguindo ouvir com uma atenção não anestesiada pelo hábito nem pelo carinho que vamos tendo às frases feitas, e a tudo o que é familiar. Na verdade, a sua estrutura quase paradoxal que aponta um caminho para a felicidade que parece contrariar a dinâmica autoafirmativa de quem se julga suficiente, forte, capaz, vencedor.

Uma das mais citadas passagens em que Flannery O'Connor explica algum aspecto da sua ficção, apesar de ser motivada por outro conto, parece aplicar-se igualmente a este: «*Our age not only does not have a very sharp eye for the almost imperceptible intrusions of grace, it no longer has much feeling for the nature of the violences which precede and follow them.*» (O'Connor, 1970: 112). E acrescenta pouco depois

I have found that violence is strangely capable of returning my characters to reality and preparing them to accept their moment of grace. Their heads are so hard that almost nothing else will do the work. This idea, that reality is something to which we must be returned at considerable cost, is one which is seldom understood by the casual reader, but it is one which is implicit in the Christian view of the world. (O'Connor, 1970: 112).

Esta dinâmica de violência através da qual a graça se oferece, irrompendo, pode, então, descrever-se como o tal antídoto: um veneno que cura de outro veneno, um exagero que repõe um equilíbrio. Ao escritor compete a missão de a dar a ver. E também por isso tantas vezes se usa a metáfora da visão para falar da escrita de Flannery O'Connor. Nos seus contos, aquilo que parece estar a acontecer (ou a não acontecer) num plano imediato, tem se ser olhado desde a perspectiva deste esforço árduo de se voltar para a realidade, que consiste não tanto em apenas abrir os olhos, mas em graduar (e muito) as

lentes, de tal forma que o que vemos pode parecer um *freak show*. E, como explica: «*Distortion in this case is an instrument; exaggeration has a purpose, and the whole structure of the story or novel has been made what it is because of belief. This is not the kind of distortion that destroys; it is the kind that reveals, or should reveal.*» (O'Connor, 1970: 162).

Note-se que tais «momentos de graça», nas palavras da própria autora, em cada história, são momentos em que a graça divina «*is offered, and is usually rejected.*» (O'Connor, 1979: 373). Talvez, em alguns casos, por não ser reconhecida, mas noutros talvez também pelo sofrimento que essa violência acarreta. Por isso, supor que esta violência é meramente um recurso estilístico típico de um género literário como o gótico sulista torna-se insuficiente. Na verdade, a teologia particular que suporta esta ideia artística excede o estrito âmbito da criação literária. No seu *Diário de Preces*, uma jovem Flannery escreve em oração «*All boils down to grace, I suppose. Again asking God to help us be sorry for having hurt Him. I am afraid of pain and I suppose that is what we have to have to get grace. Give me the courage to stand the pain to get the grace, Oh Lord.*» (O'Connor, 2013: 18).

É importante insistir que a visão de santidade que resulta desta teologia particular excede a compreensão do santo como alguém cuja excentricidade provém do rigor ascético ou moral, da coragem do martírio ou da extremada dedicação a outras pessoas, imagens porventura mais familiares de santidade, seja na terceira década do século *xxi*, seja igualmente no panorama social e cultural das décadas de 40, 50 ou 60 do século *xx*. A dificuldade que Flannery O'Connor reconhece em si mesma não é diferente da dificuldade com que as suas personagens se defrontam e que decorre do facto de que «*grace can be violent or would have to be to compete with the kind of evil I can make concrete*» (O'Connor, 1979: 373). O que parece estar a ser sugerido, aliás, é que qualquer uma dessas imagens de santidade, na medida em que for autocomplacente, ou motivada por orgulho, ou simplesmente ancorada nas próprias forças, será inevitavelmente não só mal-sucedida, incompleta ou até potencialmente demoníaca. Por outro lado, o reconhecimento de qualquer destas forças em si próprio, através de um olhar profundamente realista e por isso aparentemente distorcido, pode ser um remédio suficiente para o início da cura.

Regressando, novamente, ao seu *Diário de Preces*, é possível encontrar múltiplos indícios desta perspectiva, aí talvez ainda em processo de cristalização,

dos quais se destaca um. Na entrada de 11 de Novembro de 1947, Flannery está a meditar sobre como o pecado e o inferno são «*our only hope. Take it away & we will become wholly a wasteland not a half a one. Sin is a great thing as long as it's recognized. It leads a good many people to God who wouldn't get there otherwise*» (O'Connor, 2013: 30). É precisamente esta ideia que retoma, anos mais tarde, a propósito já não da sua própria vida espiritual, mas da forma como constrói os seus enredos e as suas personagens: «*In my stories a reader will find that the devil accomplishes a good deal of groundwork that seems to be necessary before grace is effective.*» (O'Connor, 1970: 117). Retomando «Revelation», pode dizer-se que é justamente esta dinâmica de pecado e reconhecimento que justifica que Mrs Turpin acabe por se aproximar mais da santidade quando está abeirada ao pé da pocilga e a discutir com Deus (como Jacob⁸, ou como Job, mas ecoando também a imagem da desgraça do filho pródigo) do que quando está em pseudo-oração mental para passar o tempo até adormecer, a agradecer a Jesus tê-la criado branca, bem-disposta, generosa e com casa própria. E também assim se pode entender que a graça de Deus seja representada por uma universitária aparentemente louca e mal-educada, que a atinge com uma pancada e a insulta.

Torna-se ainda relevante, a este propósito, a observação que Flannery O'Connor faz sobre competência na escrita: «*so many people can now write competent stories that the short story as a medium is in danger of dying of competence. We want competence, but competence itself is deadly. What is needed is the vision to go with it, and you do not get this from a writing class*» (O'Connor, 1970: 86). O perigo de uma morte por competência no panorama literário pode estender-se, por analogia, à própria vida, tal como é apresentada nos contos de Flannery O'Connor: ter uma vida «competente» pode afinal, na verdade, não ser mais que «morrer de competência», a posição em que Mrs Turpin se encontrava antes da sua visão e do seu muito literal «*moment of grace*». E, tal como para o artista a competência sem a visão pode ser mortal, nos contos, de igual forma, aquilo que pode redimir as personagens é precisamente essa visão, dada através das ocasiões e pessoas mais estranhas e inusitadas, e frequentemente bastante incompetentes.

⁸ O paralelo com Jacob é proposto pela própria autora, que escreve numa carta de Maio de 1964 a Maryat Lee: «*I like Mrs Turpin as well as Mary Grace. You got to be a very big woman to shout at the Lord across a hogpen. She's a country female Jacob.*» (O'Connor, 1979: 577).

É preciso acrescentar que nem todas estas histórias têm finais felizes; Flannery O'Connor não se deixa tentar por uma ficção que fosse simplisticamente moralizante, até porque entende a actividade artística como sendo fundamentalmente dar a ver a realidade. Ficou também famosa a referência que faz a uma carta de uma leitora que recebeu e que se queixava de as suas histórias não fazerem o que a ficção deve fazer, já que ela não sentia o seu coração elevado ao lê-las:

I once received a letter from an old lady in California who informed me that when the tired reader comes home at night, he wishes to read something that will lift up his heart. And it seems her heart had not been lifted up by anything of mine she had read. (O'Connor, 1970: 47)

Muito ao seu jeito, Flannery acrescenta «*I think that if her heart had been in the right place, it would have been lifted.*» (O'Connor, 1970: 47). O que está, portanto em causa, não é uma espécie de edificação sentimental que deixe leitores a sentirem-se bem, ou pelo menos não no sentido superficial da «boa disposição» que marcava o carácter de Mrs Turpin, que seria sempre absolutamente insuficiente para dar conta do sofrimento e da estranheza reais que a vida humana comporta. E, de resto, muitas vezes, as personagens não estão à altura da visão que lhes é concedida. Em alguns casos, essa possibilidade parece anunciar-se ou prolongar-se para fora da extensão temporal da narrativa, como acontece com Mrs Turpin a caminho de volta a casa. Mas, outras vezes, nem isso acontece. Flannery explica que, ao ler a sua própria prosa, descobriu que as suas histórias são sobre «*the action of grace in territory held largely by the devil*» (O'Connor, 1970: 118), que por isso mesmo precisa de ser violenta.

Quatro séculos antes, Santo Inácio de Loyola escrevia sobre a acção da Graça na alma, numa das «Regras para o discernimento dos espíritos», que juntou aos seus *Exercícios Espirituais*:

Sétima [regra]. Naqueles que progridem de bem em melhor, o bom anjo toca-lhes a alma doce, leve e suavemente, como gota de água que penetra numa esponja; e o mau [anjo] toca agudamente, com ruído e agitação, como quando a gota de água cai sobre a pedra; e aos que vão de mal em pior, os mesmos espíritos tocam-nos de modo oposto. A causa desta diversidade está na disposição da alma ser contrária ou semelhante à dos ditos anjos. Porque, quando

é contrária, entram com ruído e comoção, de maneira perceptível; e quando é semelhante, entram silenciosamente, como em casa própria, de porta aberta. (Loyola, 1999: 172)

Em certa medida, a ideia de que Inácio de Loyola expressa com esta regra é simples e trivial: o melhor que podemos fazer a quem se dirige para o abismo é uma rasteira que o faça tropeçar no caminho, antes de lá chegar. Por outro lado, abre a possibilidade de uma rasteira ser, na verdade, uma ajuda fundamental para que alguém se reorienta, que é uma possibilidade que estamos sempre mais prontos a admitir na teoria ou em vidas alheias, do que na prática ou na pele. Além disso, fica patente a necessidade de um continuado exercício de atenção não apenas a si próprio como a tudo aquilo que poderá configurar-se como acção seja do «bom anjo» seja do «mau», o que inclui, como explica Inácio, a necessidade de reconhecer a orientação fundamental da vida em que acontecem – se vai «de bem em melhor», se «de mal em pior». A tradição da Igreja chamou exame de consciência à prática regular desse tipo de atenção sobre si próprio e sobre a própria vida, mas se retomarmos a analogia entre vida espiritual e criação artística, podemos afirmar que o exercício de distorcer para mostrar, de ampliar para os cegos e gritar para os «duros de ouvido» que constitui a propósito do trabalho artístico não estará muito longe deste exercício de atenção.

Ora, como vimos, a ficção de Flannery O'Connor é povoada por personagens bastante incapazes desse reconhecimento, pelo menos, numa primeira instância. Em muitos casos, essa incapacidade prende-se com um certo vício moralista – como acontece com Mrs Turpin, e como acontece também com a famosa Avó em «A Good Man is Hard to Find», que precisou de ter uma arma apontada à cabeça para sair um pouco de si e abrir-se à possibilidade inusitada de amar até um terrível assassino, ou com Julian, de *Everything that Rises Must Converge*, que se julgava tão melhor pessoa do que a própria mãe que só quando esta caiu atordoada nos seus braços é que foi capaz de a ver realmente e de a amar. Isso sugere, quase comicamente, que a própria pessoa estar convicta de que está a ir «de bem em melhor» não é garantia suficiente de que efectivamente o esteja a fazer – aliás, parece quase ser precisamente o contrário.

Referências bibliográficas

- CHESTERTON, G. K. (2002). *St. Thomas Aquinas and St. Francis of Assisi*. San Francisco: Ignatius Press.
- ELIE, P. (2003). *The Life You Save May Be Your Own – An American Pilgrimage*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- FRANCISCO, Papa (2018). *Gaudete et Exsultate: Exortação do Santo Padre Francisco sobre a chamada à santidade no mundo actual*. https://www.vatican.va/content/francesco/pt/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20180319_gaudete-et-exsultate.html [consultado a 03.11.2023].
- LOYOLA, Santo Inácio (1999). *Exercícios Espirituais*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa.
- O'CONNOR, F. (1970). *Mystery and Manners*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- O'CONNOR, F. (1971). *The Complete Stories*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- O'CONNOR, F. (1979). *The Habit of Being – letters edited and with an introduction by Sally Fitzgerald*. New York: Random House.
- O'CONNOR, F. (2013). *A Prayer Journal*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Sanctity and the Mundane

Alberto Arruda (UL)¹

Let me begin with a non-dramatic formulation of our problem:

The more essence a thing has, the more it also has of action and less of passion. For it is certain that the agent acts through what he has, and that the one who is acted on is acted on through what he does not have.²

In this passage, Spinoza addresses one of the peculiar predicaments of human thought: that action and passion are indeed opposites, although their presence in any human life is rarely unmixed. By this I mean the simple fact that any human life is fraught with the failure to act, as well as the failure to suffer. However, it seems to be out of the question that any human life could be conflated – I mean absolutely conflated – with either pure action or pure passion. The Christian life does often demand a form of inimitable passion, an unattainable form of love for others; or, an unmeasurable form of love, if you will. The Christian form of life demands surrender after conversion. This is to say, it demands surrender after one has become – following Spinoza’s formula – *more* human. This last idea is far from obvious: being human seems to be unequivocally a given, one *just* is human. And yet, there is such an experience of becoming more of what one *is*.

Brideshead Revisited (1945) is an account of such an experience. However, Evelyn Waugh (1903-1966), who was a convert to Catholicism, and who had previously written in a comedic style,³ was careful not to make *Brideshead* into a mere account, let alone a phenomenological account, of a conversion. I believe it is more correct to read *Brideshead* partially as a *Bildungsroman* that

¹ Universidade de Lisboa.

² Benedictus de Spinoza, *Short Treatise on God, Man, and His Well-Being*, in *The Collected Works of Spinoza*, Edwin Curley, ed. and trans., Princeton: Princeton University Press, 1985, Ch. 26, 147.

³ See *Decline and Fall* (1928), *Vile Bodies* (1930), and *Scoop* (1938).

accounts for the simultaneous conversion of Charles Ryder as well as his path to becoming an artist. These are often indistinguishable throughout the book; they are at first an inclination towards the good, or a mere sentiment, and only later explicitly willed. In the case of Charles, religion begins as mere sentiment, or perhaps more accurately as *presentiment*. And such presentiment issues either in a form of curiosity, in questions regarding a life that seems unfathomable, even though it exhibits a tinge of something one has oneself lost; other times it is manifest in peculiarly fantasied analogies between *how* he did things and how a monk would do it.⁴ And still, the conversion of Charles remains implicit, it remains outside the novel. It remains as any life must be: incomplete.

This last idea is not all that evident. It is true that any life is continuity, and therefore not complete. And by this I mean it is not exempt from sin, not exempt from error, not exempt from the work of the will. One could ask: could there be such a thing as an exempt life? Could there be such a thing as a life that was free from sin and error? The answer is *no*. Not even for a life of surrender. And in one, very peculiar sense, this is the life of Sebastian Flyte. The tragedy that informs his life is not the tragedy of error, of being surprised by error, not even of being arrested by sin. It is the tragedy of the absence of a will, the tragedy of the initial celebration of all that is immediate and *erotic*, followed by absolute pathology and final surrender. This is perhaps one of the reasons why Evelyn Waugh decided to leave the life after Charles's conversion out of the picture, but did give an account of Sebastian's last day. This is indeed one of the peculiarities of the life of surrender: it is predictable. In the novel, it is Sebastian's sister Cordelia who clarifies this life of surrender for Charles, anticipating the death of Sebastian: "I think I can tell you exactly [how it will end], Charles. I've seen others like him, and I believe they are very near and dear to God" (Waugh, 1981: 159).⁵

At the moment of Cordelia and Charles's conversation in the novel, Sebastian has entirely dropped out of the picture and is not to return. He has

⁴ I refer here to Waugh's description of Charles Ryder's illumination of a poem qualified as secular and even anti-clerical in the short story *Charles Ryder's School Days*. The description is indicative of the development of this character as intent on a careful circumspection of his own activity. The comparison in the description with the *modus facendi* of a monk represents his own faults. The association between one's faults in an artistic activity and a religious intuition are the very fabric of this character, see Evelyn Waugh, "Charles Ryder's Schooldays" in *The Complete Short Stories*, London: Penguin, 2018, 328.

⁵ Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited*, London: Penguin, 1981.

lost all of his appeal for the novelist, since he has now become absolutely predictable: the tragedy of the life of surrender is incompatible with anticipation and suspense; it is the pure monotony of suffering, and as Cordelia tells, in Sebastian's case, there is no equivocation before his suffering. Charles, because he thinks in the characteristically confounded modern expectation, entertains a form of false consolation: "I suppose he doesn't suffer?" This in itself is a curious idea: the idea that any man or woman could abandon him- or herself – that his or her will could simply drop out of the picture – without any suffering. So even in the case of Sebastian, in the case of his unfathomable alcoholism, he would simply disappear. In this sense, Cordelia's correction is an invaluable lesson in realism: whatever any one of us does, we are not exempt from suffering. But Cordelia is more precise than this. To the false consolation of *at least he doesn't suffer* she assures Charles that Sebastian does suffer, qualifying her conviction with a description of the full dignity of Sebastian's suffering. I say full dignity, since it is Sebastian's suffering that informs his life, making his final surrender possible. The life of surrender does not exempt him from sin and does not exempt him from error; it is, in a brutal sense, permanent sin and error. His suffering *is* clothed, however, in an expectation of salvation, and clothed in the expectation that Grace will save him. Later in the novel, in North Africa, he is described as continuously trying to enter a monastery. He fails continuously, as he is clearly unfit for religious life; as Cordelia puts it, he is a hanger-on. However, for the reader, there is no other way of conceiving of his attempt other than the clear-sighted hope that at least he should die in the proper way – that is, unlike the way he lived.

His predictable life, or the predictability of the end of his life, is a form of surrender and not exempt from sin. In Sebastian's case it is a form of mundane surrender, the only surrender available to him given his unique nature – it is a profound observation made by Waugh that there is a tragedy of surrender, peculiar to the human condition. Sebastian's is a surrender in the face of a form of condemnation.

This idea of condemnation is incomprehensible without taking into account Sebastian's early years, and Charles's early years. It is, after all, in Charles's eyes that Sebastian is revealed to be the vessel for the pure bliss of Grace. This initial intuition of Grace is of course bound up – inevitably so – with a form of immediacy. It is a terrible condition of Charles's existence that things are homogeneously aestheticized. The main reason for this character trait seems to be the

potency of artistic temperament, and perhaps, in equal measure, a self-protective gesture. Much later on in the novel, in the scene at the fountain, where Julia Flyte is pushed by her consciousness to the brink of insanity – not because she ceases to understand reality, but rather because she is filled by an infinite sadness caused by reality, in this case indistinguishable from what she had done, or what she calls *doing bad* – she protests his *reality deficiency*: “Why must my consciousness be a painting, why must this be a play?” The reader knows that she is, in his eyes, the Baroque. She *is* his portrait of her, or a *forerunner* as Sebastian had been. To this accusation he has no other answer than “It is a way I have.” This way *he has* becomes only fully clear to himself when he meets Sebastian for the first time. Since, Sebastian, or the way Sebastian is, is initially, for Charles, a conduit for the aesthetic. To put it differently, Sebastian is Charles’s *erotic double* (to borrow a phrase from Ashbery).

Let us consider John Ashbery’s poem for a moment. The poem is, amongst other things, an exact account of self-denial by an artistic mind. It is the denial of the weight of the artistic temperament, the unrealizable dream of becoming unified with one’s talent, thereby rendering void the work of spirit, and with it the embarrassment of self-constitution. So, the first verse of the poem reads: “He says he doesn’t feel like working today;”⁶ nothing has to change in order to make this into an exact description of the culmination of the first proper encounter between Charles and Sebastian. After luncheon, Charles is chosen to go to the botanical gardens. Why, Charles asks. “Well to see the ivy.” That is *it*, that *is* all there *is* to it. This is not, of course, the case for the artist, not for Charles; for Charles, the entire event issues in the removal of his Roger Fry screen (Waugh, 1981: 18), it issues in a desire for change. These changes are very important. The simple act of feeling embarrassment before one’s past tastes and habits and heroes is the very evidence of the impossibility bestowed on the artist of suspending the work of his mind, which is after all the condition of his progress. On the contrary, the condition of the *erotic double* is its loftiness; indeed, it is the presence of Grace. But such condition is – in the case of Sebastian – tragically fleeting: it does not tend, like the formation of the artist, toward permanence. Ashbery surrenders initially to his erotic double, and eventually triumphs over him, by turning him into poetic work. Charles dialogues with his *erotic double*, and lives vicariously through him.

⁶ John Ashbery, “My Erotic Double” in *As We Know*, New York: Viking Press, 1979.

Waugh made a point of showing this lack of weight in Sebastian's character, although for a reader who is not very careful this may be confused with sheer simplicity. In the description that opens the account of the Oxford period, Sebastian picks up a book and upon reading the following proposition by Clive Bell: "Does anyone feel the same kind of emotion for a butterfly or a flower that he feels for a cathedral or a picture?" (Waugh, 1981: 15), he simply replies "I do" – an event described by Ryder as an opening of his eyes – that is, as a scene of instruction. This is not the only time Sebastian is shown to be immune to any sort of *aporia*. Perhaps even more importantly, later on, during Charles's first summer at Brideshead – or as he put it, his conversion to the Baroque – Sebastian shows Charles his immunity to any form of theological seriousness, as agnostic curiosity charges the narrative of the manger scene: "But you can't believe things because they're a lovely idea." And Sebastian retorts: "But I do. That's how I believe." and does not feel any torment at all (Waugh, 1981: 44). However inconsequential, there is in all of Sebastian's existence – that is, his existence seen through Ryder's eyes – an absolute lightness, a lightness the artist wishes, but cannot have.

To briefly return to Ashbery's poem, there is one verse that describes this intuition of immediate Grace: "On our dreams as on a barge made of ice." The alliteration on the letter "o" forces our attention to the curious usage of the preposition "on" as it is used in "On our dreams," then resolved by the simile. A barge made of ice speaks to the days that are numbered – that is, immediate Grace, or eroticized Grace, is necessarily fleeting and cannot be fixed – which is of course how immediate Grace must be: an inconvenience for the artist, and poison for the hedonist.

Charles, of course, will know an altogether different sort of Grace. He will know Grace through art, through its fixation on a canvas. And this form of Grace requires one to sacrifice a part of oneself: the art school, the lessons, the training. All this makes up the character of Charles Ryder, which can aptly be described as a permanent presentiment of something, be it art or conversion, and in relation to which eroticized Grace assumes the position of a beginning. Here is the most salient example in the novel of a description of Grace through art:

I had the perspective set out in pencil and the detail carefully placed. I held back from painting, like a diver on the water's edge; once in I found myself buoyed and

exhilarated. I was normally a slow and deliberate painter; that afternoon and all next day, and the day after, I worked fast. I could do nothing wrong. At the end of each passage I paused, tense, afraid to start the next, fearing, like a gambler, that luck must turn and the pile be lost. Bit by bit, minute by minute, the thing came into being. There were no difficulties; the intricate multiplicity of light and colour became a whole; the right colour was where I wanted it, on the palette; each brush stroke, as soon as it was complete, seemed to have been there always (Waugh, 1981: 113).

The description *seemed to be there always* is the ambition of any artist. It is to create a perfection that does not let on to its composition, that does not show strife, and if the artist is able to forget all the effort that went into that single moment the better. There is here – as it is in many other places in Waugh's writing – an intuition very similar to that of T. S. Eliot, even if infinitely less detailed: the artist builds a personality, so as to finally wish it to disappear in the work; the artist does this as though to renounce it, so as to make the work true *expression*, and not *his expression*.

From this perspective, let us consider Charles and Sebastian. In Charles's view of Sebastian, there is a tinge of self-absorption. We cannot quite conceive of the genuine character of their friendship – this is one example of Waugh's earnestness or his non-sentimentalism (and this in spite of the glossy surface of the novel). Charles is unable to accept his friend's fall from Grace; he is unable to accept the seriousness of his friend's pathology. This is partially due to infantilism, and partially a wish to prolong the life they had. The reader is, nevertheless, still left wondering how Charles never seemed to show any noticeable concern for his friend. This is an apparent tension throughout the novel: there is indeed no noticeable duty of love on the part of Charles. And this ruthlessness is amplified by Cordelia's gullible character, when she claims that she, just *like Charles*, had always loved Sebastian; not Julia, not Brideshead: only she and Charles really loved him.

There are attempts by Charles to stop Sebastian, of course. And there is the moment Sebastian renounces Charles as a friend. His renunciation assumes a paranoid form. Charles becomes agglomerated with, and indistinguishable from, Sebastian's family – from those who demand and simply expect something from him. But to expect something from someone else can be an expression of the duty of love. It begs the question what it is that Charles expects from

Sebastian. There is no clear answer to this. Perhaps it is more of the sort of immediate Grace, which is bound to disappear. This is to say that it is more of the sort of shared arrogance that lifted both of them over the *smart set* at Oxford, more of the heroic hedonism that is a manifest refusal of responsibility. In sum, can the reader see Charles's concern for Sebastian as genuine? Is concern for one's *erotic double* genuine love? Of course not.

Julia is the character that undergoes the deepest change throughout the novel – from blind ambition to someone whose consciousness is formed by the failures of human love, in all its expressions: failure to be good, failure to be able to be good because others will not let you, failure to love Rex, failure to love her daughter – clearly states it:

“It’s frightening,” Julia once said, “to think how completely you have forgotten Sebastian.”

“He was the forerunner.”

“That’s what you said in the storm. I’ve thought since, perhaps I am only a forerunner, too” (Waugh, 1981: 156).

The terrible self-absorption of Charles crystalizes in a distinctive naturalistic and agonistic form: the forerunner. There is in this sports metaphor something of a peculiar form of desperation for immediate recognition: that he is *the one* who recognizes and is in turn recognized by *the* forerunner. But clearly a responsible Sebastian or a pious Julia could never be the forerunner. The moment when Julia has to renounce Charles's love is perhaps the most brutal in *Brideshead Revisited*, where she has to give up any sort of plainly enjoyable life as a *rival good to God's*. At this stage, the reader is forced to reflect on the moral position of the author. Waugh does in fact make Charles into a sign of impending doom, literally in the case of his chosen profession as a painter of architecture specialized in English country houses: “indeed, my arrival seemed often to be only a few paces ahead of the auctioneer’s, a presage of doom.” (Waugh, 1981: 116)

Charles is inevitably a man condemned to live in ruins. Here Waugh is extremely hard. And whatever degree of resemblance the character of Charles holds to bits and pieces of Waugh's own life, the morally salient detail is that there is a sense of *quiet desperation* that stayed with both the author and the character until the very end. Ryder does arrive at a true depiction of himself

in a final act of confession; not in the confessional however, but somewhere inside the decaying and repurposed building of Brideshead; and his confession is not to a priest either; it is to Hooper, an endearing young man, who from the beginning of the book exhibits the courage to take the humiliation of the army in a light-hearted way, something Waugh himself was never able to do. Hooper exhibits a form of humility, or a lack of destructive ambition, that Waugh himself could never know, and neither could Charles. Charles claims in his confession, amongst other things, that he is loveless since he has been (due to his arrogance) rejected by a woman who was herself pure ambition and arrogance. What I mean by the moral position of the author is precisely this: Waugh did not have a grand view of himself, nor of his ambition. It is not incorrect to say that Julia's transformation is the brutal self-sacrificing act Waugh may not have been capable of himself; or to put it more modestly: Julia's life represents the sort of transformation Waugh admired.

It is crucial, nevertheless, for any reader to keep the following idea present: in Charles's view of the world, everything has a formative potential, and is one step closer to Paris, the art school, and conversion. Perhaps because of this blessedness – that is, that Charles does not have to fight for his stability – his actions toward Sebastian approach at one given moment the sort of cruelty one can expect only from absolute incomprehension. When at Christmas, at Brideshead, after knowing that Sebastian had disappeared, and noticing with disdain that the entire *modus vivendi* of the house had been drastically compromised so as to keep Sebastian sober, Charles decides to give Sebastian some money, knowing how that money would be used. Again, the reader is left wondering: has he been led on by Sebastian; has he been the victim of the sort of cunning that characterizes desperate dependency; is he renouncing common morality, keeping up with the tenets of the aesthetic set; is this an expression of their *Sebastian contra mundum* pact; is he being infantile and thus trusting his friend when he shouldn't? Whatever the answers may be, one thing is absolutely certain: he knows that by giving Sebastian money he is fueling the old Sebastian or keeping the old Sebastian. And he gets his reward in the form of that evening of nostalgia and reminiscing they share. To maintain the old Sebastian is in a way to give Sebastian the possibility of dying as he lived; although, the formative potential of Charles confers a natural progression to his life, something we know Sebastian lacks because he simply decays. And this is but the anticipation of the most important moment in the novel: later on,

Charles will try and keep Lord Marchmain from having his final act of contrition; he will, in more than one way, try to ensure that Lord Marchmain dies just as he lived. Charles suffers throughout the novel until the very end – that is, from an imaginative deficiency or, in other words, from the fact that he is unable to comprehend conversion.

In all this Sebastian appears almost as a mere instrument. He leads Charles to himself. Therefore, Sebastian *is* vocation. And Charles does see his own expulsion from Brideshead as comparable to being expelled from school and as entering the world of the senses (that is, entering a new phase of life). Unknowingly, Sebastian had given Charles everything he could. He was now, in a sense, empty. Sebastian's sweetness and light were fleeting, and unlike a soap bubble that bursts and instantly ends, his life becomes one of suffering, one of being consumed by the monotony of desire. But he has given something to his friend, and he has granted it involuntarily. But still, he has given something. He has given a lot to his friend; he has ushered his friend into the life of vocation. There is an odd sort of mechanics in the early life of Sebastian, a mechanics of sacrifice. And the reader is often drawn to the question: could Sebastian's tragedy be a path to Charles's conversion? After all, he is the one who brings religion into his life and some readers might even qualify this question in a more general sense: could the true meaning of an individual human life be contained in its involuntarily sacrifice for another (and self-destruction can be seen as an example of this), even if the other is on all accounts someone as imperfect and selfish as Charles is? I believe the answer to the question, the answer that Waugh wanted to *show*, is *yes*. The peculiar mechanics just described are the mechanics of the *twitch upon a thread*, the image borrowed from a Father Brown story,⁷ that makes the life of conversion similar to the life of the thief on the run, the thief who can only hope he will die unlike he lived.

Sebastian's fall should be described in more detail, though. We may imagine it as his slow approach to darkness. The mechanics of salvation can be illustrated and never fully comprehended, but for the novelist this is not a problem: the novelist shows, he does not say. And so, we are shown the second half of Sebastian's life. It is a life of suffering, and oddly enough, it is a life of

⁷ See G. K. Chesterton, "The Queer Feet" (1911) in *The Innocence of Father Brown* (London: Penguin Classics, 2013), 53-77, 71.

charity. It is incomprehensible if we do not – as Charles does not, when he looks down on a monk, on a poor simple monk, poor booby, as he insists (Waugh, 1981: 111) – abandon pride. This is a tremendous challenge. It is a challenge one might not have expected from a comedic writer. Where an impious reader sees a fallen man, a finished man, Waugh saw a man progressing towards holiness: a man just beginning.

In the second half of Sebastian's life, the reader reenounters him in the north of Africa. He is, relevantly, absent when Charles finally finds his new home. He is sick, destitute, indignant. He is the perfect picture of the weight of desire, the deadweight of a mere animal. And yet, we could not say that he is absolutely unlike himself. After all, there never really was any evidence of a will in his life. The natural Sebastian seems to have existed not so much for himself, but rather for Charles. This may surprise us a bit since Sebastian, together with his teddy bear Aloysius and his renunciation of responsibility, seems very much – as Cara puts it to Charles in Venice – dangerously in love with his childhood. But infancy is not incompatible with the wish to care for others. Utter dependence is not incompatible with the wish to have others depend on you. It may make any attempt at it ridiculous, frustrate any genuine act of charity, but it is not altogether impossible. Hence, we find Sebastian as a mother, or rather as a mother figure to an awfully desperate Kurt. We finally meet him in the hospital staring at an oleograph of the Seven Dolors, rather unmoved by the news of his mother's certain death.

The entire conversation that follows between Charles and Sebastian is awkward. For one thing, Sebastian, in spite of his manifest misery, has found someone to care for and has become utterly intolerant to being cared for, even though his dismissal of Charles is executed with flawless charm:

“You know, Charles”, he said, “it's rather a pleasant change when all your life you've had people looking after you, to have someone to look after yourself. Only of course it has to be someone pretty hopeless to need looking after by me” (Waugh, 1981: 112).

The hopeless Kurt serves the purpose of giving Sebastian the chance to care for someone, and all this in spite of his absolute misery – again the reader witnesses the appalling strangeness of the mechanics of mercy. The reader is shocked by this sudden motherly gesture, and meanwhile, the poor simple

monk was right all along: it is true that Lord Flyte is a real Samaritan, and not simply evil (Waugh, 1981: 111).

After this, Sebastian vanishes again. He only returns to us in the words of Cordelia. However, he is mentioned by Julia as having gone back to the Church (Waugh, 1981: 149), but Charles takes no notice of this, let alone attributing any seriousness to it. Finally, when Cordelia arrives at Brideshead, Charles does hear the entire story. The reader should keep in mind that the telling of the story has a peculiar effect on Charles. It is no exaggeration to say that Sebastian still pulls Charles to conversion even in his absence; Sebastian intercedes even *in absentia*.

Cordelia provides a detailed account of a remarkably odd character. It is an amazing feat of writing that Waugh is capable of giving us the characteristic detached charm of Sebastian second-hand through his sister's words, without, however, mitigating a grave frankness of character that the older Sebastian, the almost absolutely consumed Sebastian has gained. It is striking that Waugh shows his mind still intact in spite of it all. This is so much the case that in the reported conversation between Sebastian and the Dutch Superior, Sebastian finally, truthfully and light-heartedly, acknowledges himself: "The Superior said: '[...] Now tell me about yourself.' 'Oh, I'm nothing.'" (Waugh, 1981: 157) To be *nothing* after having tried to help Kurt is not quite accurate. But the sentiment is not unintelligible; it is an expression of humility and the humiliation of being a puppet in the hands of desire. Nonetheless, what may be incomprehensible is how desire works, however visible its effects may be. Consider how Sebastian is described as going to the gates of the monastery, every day, only to be denied entrance. It is always explained to him how unfit he is for anything, and more perplexing perhaps, how he always arrives drunk and utterly unfit to be taken in. It is perplexing that someone could be driven by the lowliness of pathology and the desire for transcendence at the same time. Perhaps this is the sort of mixture Waugh was so driven to find in his characters, and in the case of Sebastian the peculiarity of this mixture is the source of a tragic form that can only be resolved by a proper death. His infantile character was not incompatible with his desire to help; his lack of will was not incompatible with his attempt to be saved. And perhaps this is precisely what leads one to surrender: the unresolved mixture of what one is and what one cannot help desiring to be.

I have now often mentioned a form of blindness on the part of Charles, a form of blindness I suggest may also befall the reader. This particular vision

is characterized by an absence of charity. One wonders if this was perhaps Waugh's own vision before his conversion, and it may be the vision of many of his readers. The novel does survive this, but the particular Christian implication of the novel does not. There may well be at least two kinds of readers of *Brideshead*: the reader who is curious about how such mundane events could have the significance that characters, like Cordelia and Brideshead, constantly see in them. And there may be readers who, although less brutally agnostic than Charles, remain unmoved by such events, or see them merely as tepid sentimentalism.

And yet, Charles is destined to alter his position. As Charles listens carefully to Cordelia's story, he is incapable of being moved by Sebastian's life. This is still the case if we take Cordelia's foreshadowing of the end of his life seriously (which I think we ought to). Cordelia, on the contrary, assumes the position of someone who sees, with an increasingly greater degree of certainty, human tragedy as evidence of a life being touched by Grace. She always assumed that Sebastian, as she put it, had a vocation (Waugh, 1981: 115), but hated it. And even though she later is not sure about the normalcy of his vocation, she is sure that Sebastian is destined, as her story confirms, to be an exemplary life. Thus, she tells Charles of the Superior in North Africa, that he was a "very holy old man and recognized it in others," much to Charles's great surprise: "Holiness?" (Waugh, 1981: 157). At this point Waugh describes the dissonance of these two visions of human life, and more importantly, of the significance of human suffering. For the great theme of *Brideshead* is that suffering is not merely accidental, but necessary as the fountain of love. Cordelia insists: "Oh yes, Charles, that's what you've got to understand about Sebastian." Our suspicions as readers have been confirmed: Charles never understood Sebastian, *because* he never believed that suffering could be anything more than a mere accident. And the question now is: do we, as readers, understand this?

Suffering is the final theme introduced by Waugh. It was, for the writer, as it was for the character of Sebastian, the evidence of life. Cordelia's foreshadowing of Sebastian's death disturbs Charles more than it does her because he sees nothing but a man waiting to die whereas she sees the hope of surrender. So, the dissociation between visions of human life is resolved in an explanation of suffering, of the importance of suffering. Cordelia does see the end of Sebastian as the last and only relevant act of the will available to him. It is surrender unto God:

[...] He'll develop little eccentricities of devotion, intense personal cults of his own; he'll be found in the chapel at odd times and missed when he's expected. Then one morning, after one of his drinking bouts, he'll be picked up at the gate dying, and show by a mere flicker of the eyelid that he is conscious when they give him the last sacraments. It's not such a bad way of getting through one's life" (Waugh, 1981: 159).

The mundane, and matter-of-course, character of the description is somewhat chilling. And one would be mistaken to believe that this form of acceptance excludes a sisterly form of empathy. Acceptance is not altogether detached from a desire for the happiness of others. Nonetheless, Waugh carefully shows in *Brideshead* that the theological implication of the novel resides in the fact that Christian life may be contained in *one act* of the will. It can be one single act, even for he whose life is shaped by the absence of a will or for he who is crushed by the weight of desire. So, Cordelia means precisely what she says: surrendering unto God is not a bad way of getting through one's life – that is, it is a bad way of living, but a good way of dying.

Cordelia is not particularly consoled by any of this. She accepts the nature of suffering in human life, but there is here, so it seems, no suspension of the seriousness of suffering. It is the condition of human life to be accepted and to be cherished. And so finally, in Cordelia's words, the life of Sebastian is not so unlike any other life. Charles is horrified, of course, because how could the Graceful Sebastian be the victim of his desires and how could he possibly be lifted from desire at last:

"It's not what one would have foretold," I said. "I suppose he doesn't suffer?"
"Oh, yes, I think he does. One can have no idea what the suffering may be, to be maimed as he is – no dignity, no power of will. No one is ever holy without suffering. It's taken that form with him... I've seen so much suffering in the last few years; there's so much coming for everybody soon. It's the spring of love" (Waugh, 1981: 159).

It is striking that this passage confirms Cordelia's intuition about Sebastian. His vocation, given his pathology, could only really take the form that it did. But however misshapen his life was, it *did* take form. Sebastian is, after Cordelia's foretelling, done. The reader is given his nominal death, in the form of the hope

that he shall die in the right sort of way. And again, one sort of reader will see sentimentalism here; the converted reader will see the end of every single life.

Cordelia's version of the permanence of suffering unites past and future. And I believe the reader should, to a certain extent, detach this consideration from the circumstantial war scenario. It is true that this is what Cordelia is referring to, by alluding to her experience, but it is not true that suffering requires, or is exclusive to, war. For Waugh the great defining character of humanity is its being destined to suffering.

In this we find Sebastian's mundane holiness. Like so many humans, and perhaps much more intensely than most of us, he could hope to die in a certain way that was much unlike how he lived. But his terrifying condition did not prevent him from achieving the extraordinary. The will to chase Kurt around Europe, to try and care for Kurt, the admittedly bizarre motherly gesture of remarking, as Cordelia tells, that Kurt had just begun to grow up in Athens (Waugh, 1981: 158) are all part of one single duty of love. Love is not impossible in the very unfit; it is not impossible in those who suffer. In the end, Waugh shows Sebastian as having achieved something, and Charles as having lost everything. And it is not wrong to maintain that Charles's prospective conversion was truly effected by the mundane holiness of Sebastian.

Referências bibliográficas

BENEDICTUS DE SPINOZA (1985). *Short Treatise on God, Man, and His Well-Being*, in *The Collected Works of Spinoza*, Edwin Curley, ed. and trans., Princeton: Princeton University Press.

EVELYN WAUGH (1981). *Brideshead Revisited*, London: Penguin.

EVELYN WAUGH (2018). "Charles Ryder's Schooldays" in *The Complete Short Stories*, London: Penguin.

JOHN ASHBERRY (1979). "My Erotic Double" in *As We Know*, New York: Viking Press.

Santo António na escrita de Agustina Bessa-Luís

Suzie Marra (CECC-UCP; PUC-SP)¹

Nascido com o nome de Fernando, Santo António é de Lisboa e é, também, Santo António de Pádua (*Il Santo* como o chamam os italianos). Reconhecido como um santo de causas simples, é descrito como triste. Para a escritora Agustina Bessa-Luís a santidade de estirpe antoniana guarda uma tristeza que é afetividade. A tristeza do santo molda-lhe a sensibilidade e estrutura a sua fé, escreve Agustina no livro sobre *Santo António*. O próprio santo assegura que «a tristeza é a dor silenciosa» (Bessa-Luís, 2020: 31) porque «acompanha-o uma espécie de furtiva consciência» de que não é com a vocação para a felicidade que se toma o caminho do conhecimento (Bessa-Luís, 2020: 29). Como lembra Agustina (2020: 143), «quanto mais a alma se detém no fervor contemplativo, mais sofre provas e entra num abismo de aridez e de tristeza».

A voz narrativa concede autonomia à voz da escritora nesse livro esquecido e pouco amado pelos críticos ou público em geral, como se uma escritora do porte crítico e intelectual como o de Agustina Bessa-Luís não pudesse se confrontar com a figura de Santo António, conforme comenta José Tolentino Mendonça, que assina o prefácio dessa obra. Para a escritora o livro, publicado originalmente em 1973, é uma biografia. Nas palavras da própria Agustina, o livro *Santo António* consiste em uma «biografia conduzida pela meditação» (Bessa-Luís, 2020: 8) e salienta que para ela o que importa é a força e o alcance da literatura. Logo, pode-se conjecturar, como o faz D. Tolentino, que a obra *Santo António* de Agustina tem a ver com uma interpretação ficcional, sem definição de gênero, por ser um de seus textos mais inclassificáveis; «uma mistura de ensaio e romance, de texto documental e relato de viagem, de filme metafísico [...], de minucioso comentário filológico do passado e de exercício fulgurante e amplo sobre a vida» (Bessa-Luís, 2020: 8). Agustina foi Agustina

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa de Lisboa; Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Brasil.

Bessa-Luís e a sua característica literária permanece viva neste livro, tanto sobre o aspecto de que ela reflete junto com sua escrita (como bem observa Pedro Mexia em um texto sobre a escritora publicado na Revista Cultural *Estado da Arte*) quanto por parte do seu intelecto crítico, que analisa impiedosamente os limites e contornos do caráter humano. Como já foi observado por alguns críticos literários, o âmago da estética de Agustina gira ao redor da complexidade do «real», onde o bem e o mal se apresentam inseparáveis e a vida se funde mostrando-se como um grande enigma, tanto em termos existenciais quanto em termos de investigação e (re)criação artística (Avella, 2007: 10).

É, portanto, o drama humano que a autora vai enfatizar, retratando de maneira reflexiva a trajetória de vida e obra do santo, de forma a apresentá-lo sem camadas narrativas carregadas de misticismo ou envoltas em aura heróica. O livro decupa «cenas» e planos para mostrar de maneira eminente os impasses existenciais de António. No prefácio se lê que não importa à escritora apresentar «um herói para exemplo imperativo de uma sociedade» e, sim, delimitar ou «definir a qualidade humana que nos é comum» (Bessa-Luís, 2020: 7). E esse é o apelo que incide nesta obra. Agustina (2020: 36) escreve que «as vontades humanas podem ter nomes santos. Podem chamar-se virtudes as coisas que, algumas vezes são só desesperos do coração». A história conta que Santo António queria ser missionário, mas uma doença o impediu – embarcou para o Marrocos no outono de 1220, onde permaneceu doente por todo o inverno até o ano seguinte. Na primavera de 1221, deixa o Marrocos e uma tempestade no Mediterrâneo lança-o na região italiana da Sicília, onde é acolhido no eremitério dos Frades Menores de Messina. É fato, também, ele ter feito escolhas difíceis como a que o fez mudar da Ordem que seguia a Regra Agostiniana para a dos Franciscanos. Contudo, não questionou a fé cristã, mas viveu intensamente o drama humano – tendo passado grandes sofrimentos e sentindo-se repellido por Deus. Na escrita de Agustina, Santo António estava submetido à fatalidade do bem e do mal como o mais trivial dos homens. Não obstante, cumpriu o percurso do homem vocacionado com um dom. Dom esse que iria se manifestar como carisma, sobretudo em seus sermões e na transmissão dos seus conhecimentos excepcionais, à revelia do desejo particular (que o impulsionara inicialmente) de ser missionário no norte da África.

A leitura de Bessa-Luís sobre a vida de Santo António reafirma que foi um erudito – conhecia muito bem a Sagrada Escritura, durante anos também

estudou teólogos e filósofos além da literatura clássica – por isso era bem ciente de que o homem de fé, que se entende missionado por Deus, não é diferente de qualquer outro homem que vive ambiguidades, dificuldades diversas e adjudicações. Sofria como as pessoas comuns das contrariedades da vontade própria, que nomeadamente, no caso de Santo António, estão ligadas ao seu fracasso missionário, provocado pela doença que o acometeu, gerando o fim de qualquer tipo de ilusão de pregar ou converter não cristãos por via de missões no estrangeiro. Ou seja, Santo António sabia muito bem que os homens sofrem com os obstáculos de uma existência que não pode ser poupada. Ressaltada está, nessa obra de Agustina, a complexidade que não enleva a figura de Santo António a um «Santo fácil e caseiro» por intermédio de um personagem plano. Ao contrário, e, por isso mesmo, não se tem no livro uma leitura simplista da qualidade de santidade a partir da fácil disposição de uma vivência «santificada» que implica ausência de obstáculos, dúvidas ou sofrimentos. Agustina trata de expor que Santo António, dada a sua trajetória de vida e experiência vivida, não abdicou de encarar Deus face-a-face, o que significa dizer que suportou o jogo de sombra e luz, ciente de que para ver a luz é preciso encarar os seus próprios demônios.

«*La Parola di Dio indica all'uomo i sentieri della vita e gli rivela i segreti della santità*» [«A Palavra de Deus mostra ao homem os caminhos da vida e revela-lhe os segredos da santidade»] escreve Joseph Ratzinger². Em outros termos, «a fé é antes de tudo uma experiência outra da palavra», como observa Giorgio Agamben em *A neve na Romênia*, onde pergunta: a que somos nós fiéis e o que significa ter fé? Agamben, lembra a Carta aos Romanos de Paulo por ela ligar a fé à palavra e acrescenta sobre a proximidade imediata com o coração, a partir da passagem do Deuteronómio (em que Paulo se inspirou) que diz o seguinte: a palavra é muito próxima em tua boca e em teu coração, e *está em tuas mãos fazê-la agir* (Agamben, 2023: 14).

Para Agustina a ação central que guia Santo António é a educação. Segundo a percepção de verve agustiniana, Santo António encara o cristianismo como uma educação mais que uma mística: uma paideia, no sentido antropológico do termo, como cunhado na Grécia antiga, que considera o ser racional, de modo que a educação é assumida como ação consciente e de

² Consultado em <http://www.fondazioneRatzinger.va/content/fondazioneRatzinger/it/joseph-Ratzinger/i-pensieri.html>, no dia 15 de maio de 2024.

esforço constante. Agustina escreve que o ideal da paideia cristã para o santo é «uma paideia em que a vontade humana concorda com a vontade de Cristo» (Bessa-Luís, 2020: 100). Assim sendo, completa Agustina, para ele a visão histórica em que se desenvolve o processo da humanidade concentra o esforço humano com a iniciativa divina.

A saber, por intermédio de pesquisas sobre Santo António (Ganho, 2021), o grande diferencial e mérito filosófico do santo foi de fato dar vazão ao agir, isto é, à ação concreta, em especial através do dinamismo dos seus sermões. É certo que o pensamento franciscano atentava para o amor como a raiz e o fundamento da vida e que esse amor tinha, então, que ser vivido, ou seja, colocado em ação. E não se pode negar que os sermões de Santo António são obra de alguém que muito amou Deus e os outros homens, porque dedicou a sua vida toda à edificação de um caminho que, agindo com base na palavra, foi ao «encontro dos outros dando-lhes a conhecer, simultaneamente, a via que leva a Deus» (Ganho, 2021: 18).

Santo António era seguro de suas ações e agia de maneira efetiva, tanto que ficou conhecido como «martelo de hereges» por denunciar a hipocrisia e a avidez de alguns clérigos. Todavia, apesar das investidas duras que lhe renderam a alcunha, procurou sempre a discrição, pois «a verdadeira fé não tem curiosidade, assim como o verdadeiro amor não faz interrogações» diz o santo, conforme afirmativa que Bessa-Luís recupera (2020: 35).

Tendo em vista que a *Assídua* ou a *Vita Prima*³ é um documento que tem mais o intuito de construir a imagem do santo do que aprofundar-lhe a vida, Agustina nos adverte que o mundo é como um poema «cuja beleza só pode ser conhecida se laçarmos o olhar sobre a sua totalidade» (p. 85). Descubre-se lendo *Santo António* que a obra de Agustina tem o mérito de não ter um caráter ideológico, nem exclusivamente histórico, destacando-se, dessa forma, por ser um texto que agrega informações, considerações com base em um livre pensar e, portanto, permite e norteia reflexões. A autora, também narradora se o quiserem, identifica a cultura humanista e clássica em que os textos do «personagem» António são imbuídos. Para tanto é preciso que ela mesma saiba reconhecer que a linguagem que o santo aplica em seus textos

³ A Vida Primeira, também conhecida pela primeira palavra do texto «Assídua» é a legenda ou biografia de Santo António que mais nos garante a fidelidade à figura do Taumaturgo lusitano. Ela foi escrita à volta de 1232 e por quem manuseou o processo de canonização do Santo, sugerindo alguém que viveu presencialmente os acontecimentos, se é que não contribuiu para ele.

ou sermões contêm a erudição de seu autor, mas, igualmente, é dramática e poética para bem conquistar o público. «Os jogos de palavras, os paralelismos, as antíteses, os recursos da improvisação imagística, a elegância da metáfora, a vivacidade das apóstrofes» (Bessa-Luís, 2020: 95), todos esses detalhes da teoria literária não passam despercebidos e são registrados por Agustina, que declara serem essas particularidades a base que assemelha Santo António a um grande escritor (do medievo).

Em relação aos sermões, o grande desafio na Idade Média teria sido unificar os discursos do Antigo e Novo Testamento e, na procura dessa unidade, Santo António utilizou o método da concordância – nem sempre tão simples de dar a conhecer. A posição exegética do santo foi partir da dialética da letra e do espírito no que diz respeito à interpretação da Bíblia. Assim, vemos que os quatro sentidos tradicionais das escrituras estão presentes em seus sermões: o literal (ligado ao Antigo Testamento); o alegórico (que usa a alegoria com o propósito de instruir a fé); o tropológico e moral (que se refere à moral da história, aos efeitos morais que se pretende transmitir) e o anagógico (que tem por objetivo elevar à contemplação). A exegese antoniana se encontra apoiada em uma interpretação literal, embora não se esgote nela como observado, porém, existe o uso de recursos às etimologias – que acabam desempenhando também uma função moral –, sobretudo, quanto aos sermões dirigidos ao público mais amplo. Mas, além da interpretação literal, Santo António fazia uso igualmente da exegese figurada, que exercia o papel de aprofundar o sentido do espírito das Escrituras. Sendo que as figurações nos seus sermões se configuram sob três aspectos: espiritual, metafórico e simbólico. Todo esse esforço exige um aporte não só de conhecimento como de técnica (o que chamou a atenção de Agustina). No prólogo aos sermões Santo António esclarece que se serve desse método de concordâncias para a interpretação da Bíblia, no intuito de aprofundar a fé das pessoas e conduzi-las ao caminho que leva a Deus⁴.

Santo António é popularmente reconhecido como grande pregador, tem a seu favor a fundamentação bíblica, imprescindível para a teologia e para uma boa pregação. Isso faz com que seus textos sejam, ainda hoje, ensinamentos pertinentes e plenos de beleza poética. E mesmo que os discursos proferidos por António sejam chamados de sermões, é porque o seu conteúdo tem

⁴ Cf. <https://www.ofmsantoantonio.org/noticias/categoria/sermoes>.

uma abordagem teológica e filosófica acerca de uma determinada temática, devidamente relacionada ou fundamentada na Bíblia. A maioria dos sermões tinha como função original ser destinada aos seus confrades, preparando-os teologicamente para que anunciassem o Evangelho. As palavras de António (reconhecido gênio oratório), ao mesmo tempo que transmitiam a literatura e a espiritualidade medieval, permitiam ao leitor adentrar à Palavra provocando uma aproximação ou um verdadeiro itinerário para chegar a Deus.

E de onde provinha a vocação de Santo António para a santidade?

Santo significa, na interpretação antoniana de ordem moral, o que se muda «de figura do mundo em figura de Deus» (Bessa-Luís, 2020: 30) caminhando certo de que a «vontade anda quase sempre desavinda com os santos» (Bessa-Luís, 2020: 31). Há certamente um caráter idílico no mistério da carreira de letrado e de pregador do homem António – sabendo-se que foi provavelmente em 24 de setembro de 1222, por ocasião de ordenações eclesiásticas, que revelou o seu gênio oratório em Forlí, próximo de Monte Paolo. Ao final desse mesmo ano inicia a vida apostólica, e de 1224 a 1227 desenvolve intensamente o apostolado no Sul e no centro da França, o ministério da pregação mais o magistério. Em 1223 e nos primeiros meses de 1224 esteve, a pedido de Francisco de Assis, ensinando aos confrades em Bolonha. Na data da Páscoa de 1228, ao pregar em Roma perante o Papa, Cardeais e o povo, recebe de Gregório IX a qualificação de «Arca do Testamento» – devido a sua grande capacidade de memória dos ensinamentos e textos bíblicos. Entretanto, no livro, Agustina destaca que a «inteligência não basta a Deus, se não intervier à vontade para o amar», como propaga o próprio Santo António, cujo pensamento indica uma alma da inteligência, da vontade e da memória como as três aptidões naturais do espírito de unidade. A saber: com a inteligência o homem distingue; através da vontade o homem pode atuar e é com a memória que se retém o entendimento. Santo António foi exemplar quanto a desenvoltura de amar e servir a Deus de forma humilde. Por certo tinha em mente que não se deve possuir mais vontade do bem do que humildade do bem, pois a vaidade não ecoa na palavra que se dirige a Deus, anota Agustina (2020: 183).

Em *À moi la gloire* o filósofo Fabrice Hadjadj afirma que a ideia de humildade é cara aos cristãos, porém a glorificação de Deus pelo homem que está imbricada na virtude da humildade se faz por vezes esquecida. Deus não precisa ser glorificado; se o homem lhe der glória seremos nós que nos tornamos

gloriosos. Hadjadj afirma que o Criador quer que a criatura seja reconhecida e brilhe para iluminar, porque são as criaturas que manifestam a glória de Deus. A glória pressupõe o reconhecimento de outrem, da mesma forma que a virtude em nós é reconhecida pelo outro e não por nós mesmos. Assim, o cristão tem a missão de ser luz no mundo e a santidade não tem, primariamente, um significado moral, mas o de uma distinção em vista de uma missão, e este é o peso da glória. Hadjadj nomeia de «inteligência da santidade»⁵ a capacidade da busca de Deus ou do Mistério através de um caráter desinteressado, portanto, não utilitarista, e com constância – visto que na comunidade cristã o dom da inteligência refere-se à Última Ceia, em que o dom divino se espalha aos fiéis como quotidiana porção e alimento. «A obra do santo é a sua própria vida; e ele está por inteiro em sua vida» (Bernanos, 2022: 53) resume o escritor Georges Bernanos (1888-1948) no livro sobre São Domingos (do original *Saint Dominique* escrito em 1926 e publicado posteriormente).

Se os santos são uma das fontes históricas da primeira idade média, fundamentais para pensar a santidade, a sociedade e a cultura ocidental (Dubois; Lemaitre, 1993), a literatura também cumpre pensar a respeito, com toda a liberdade de que é capaz. Nessa obra de Agustina, por exemplo, a dimensão do caráter de santo é abordada como a de um homem comum, vulnerável e imperfeito. De outro modo, podemos comparar – a escrita literária de Bernanos segue seu foco no fenômeno da santidade dentro da tradição cristã. Em *Sob o Sol de Satã*, escrito vários anos antes da sua publicação no ano de 1926, Georges Bernanos já abordara essa temática tendo em vista a santidade na perspectiva da Graça, referindo em entrevista a Frédéric Lefèvre (*apud* Bernanos, 2022: 13): «Para que constranger as palavras rebeldes, senão para definir, pela penitência, a mais alta realidade que possa conhecer o homem, ajudado pela graça: a Santidade?» São Domingos retratado por Bernanos tem vários aspetos em comum com Santo António escrito por Agustina – além da revolta com os clérigos que agiam em benefício próprio, são obras literárias que implicam hagiografia e são menos conhecidos pelo público ou

⁵ Palestra de Fabrice Hadjadj «La Sainteté de l'intelligence» (2022) para o Seminário *Conversas Cruzadas: Santidade, Filosofia & Artes* promovido pelo Grupo de Pesquisa LCR – Literatura, Cinema e Religião do CECC-UCP.

comentados pela crítica – já que ambos trataram de reflexões sobre a santidade a partir da leitura desses personagens que mais parece terem tido uma existência predestinada. Embora os dois autores trabalhem com dados de precisão histórica e pesquisa rigorosa, não são livros de história-crítica ou de cunho ideológico (mesmo sabendo-se que Bernanos foi um homem, declaradamente, de fé cristã). Tão pouco são livros de literatura religiosa, é devido reiterar, e sim obras de cunho literário.

Existe um enigma na vida do/de um santo? Qual é o segredo de uma pessoa que se transformou radicalmente? Se a santidade nos conta uma história, «seria antes algo como uma sucessão sem repetições [...] e o obstáculo, jogado por terra de antemão, não é nada mais que um guia ou ponto de referência» (Bernanos, 2022: 74-75). Bernanos também observa em suas reflexões sobre a vida dos santos que os começos em geral são lentos, por vezes tediosos, as contradições vêm tanto de dentro de si próprios quanto de fora. E, depois, vida que segue, «quando a obra encontrou seu equilíbrio misterioso, ela é como que arrancada da terra e voa para longe» (Bernanos, 2022: 79), inspirando milhares de homens e mulheres séculos após a sua morte. Assim foi com Santo António, seus sermões tinham por característica uma linguagem de predominância simbólica, por isso acessível ao povo. Os sermões dirigidos à população eram breves – a exemplo de Orígenes, que, por ser igualmente atento à natureza humana, não demorava em suas homilias para que a multidão não ouvisse com o espírito impaciente ou pesaroso por ter que falhar em seus trabalhos e diversões (Bessa-Luís, 2020: 64) – pois, como um pregador, Santo António tinha em consideração o público destinatário. Mas isso não significa que ele não se apoiasse em uma técnica, sendo a palavra o seu referencial de figuração nos *sermões*, ainda que para ele a arte de pregar dependesse em grande parte da iluminação divina, isto é, da Graça (Ganho, 2021: 78). «É partindo da dialética da letra e do espírito, no que diz respeito à interpretação da Bíblia, que podemos compreender a posição exegética de Santo António.» De forma notória o amor é ação quando «se dirige aos outros homens e é contemplação (na expressão do santo) quando visa a união com Deus» (Ganho, 2021: 26).

O amor, decerto, estabelece uma chave de compreensão para a santidade. É Kierkegaard, em *As Obras do Amor* [trad. para português] quem evidencia que o amor cristão é o Mistério (Deus é amor) e um mistério que é (re)

conhecido pela obra, isto é, pelos seus frutos. O amor, assim compreendido, não deve ser apenas estudado e sim praticado. E ao se refletir sobre Santo António e o lugar do amor como uma dimensão fundamental da antropologia antoniana, é legítimo pensar que a santidade desafia o homem, por ser ele ontologicamente imperfeito a ultrapassar as dificuldades (a partir da sua realidade e com humildade) e a servir com amor as outras criaturas e a Deus – como fizeram os santos, que ainda hoje são testemunhas do homem santificado ou, para ênfase, na expressão do próprio Santo António em seus sermões: «os exemplos dos Santos sustentam a nossa fragilidade» (*apud* Ganho, 2021: 84). Nesses termos, o livro *Santo António* de Agustina Bessa-Luís começa com o texto que a seguir encerra conclusivamente este ensaio levando-se em conta os mistérios ou enigmas da santidade:

O homem de Deus encontra no seu caminho uma fera que o mata, mas que não toca no seu cadáver. E um profeta vai à sua procura e leva-o para lhe dar sepultura, dizendo: «Ai, meu irmão!» Assim o tempo trata as pessoas dignas de imortalidade; ele fica como o leão junto do homem de Deus, sem lhe tocar, e não toca também em nada que lhe pertence. Um dia, alguém chega e o descobre, e leva-o a enterrar, como a um parente do seu sangue, como alguém que conheceu em vida. A História está feita. Ela afugenta o tempo que guardava a sua vítima no lugar onde ela tinha sido morta. O homem de Deus está intacto, o leonino tempo o guarda para a posteridade. Tirou-lhe a vida, mas não destruiu nem o seu manto, nem nada que lhe pertencia.

Assim tem que ser feita a legenda, como se um corpo morto junto do leão vivo fosse trazido à cidade, onde a multidão o recebe e, no seu coração, lhe dá enfim sepultura.

Durante a vida não há informações concretas que assegurem ter Santo António feito milagres. Mas, depois de morrer, viu-se uma multidão reconhecendo a grandeza do amor por ele praticado e o extraordinário se revelou para aqueles que o admiravam humanamente. O povo sente do santo, para lá da vocação de transmitir de um modo simples o conhecimento adquirido das Escrituras – de partida o motivo da sua grande popularidade –, a dedicação amorosa que vem da própria pessoa, transfigurada pela união com Deus. O amor se torna presente em qualquer lugar onde se encontra alguém que ama, observa Kierkegaard (2021). É notório para quem lê a respeito de Santo

António que ele soube ser um homem experiente do sofrimento a elevar-se por cima das adversidades da vida terrena.

Agustina Bessa-Luís tende a uma prosa especulativa, diferente do carácter barroco ou predominantemente coloquial e poético dos autores portugueses contemporâneos. No livro que se tem em vista não há conclusões, assim como em muitas outras obras de Agustina, existem questões que são anteriores aos factos concludentes. Mesmo sendo dessa forma, as questões levantadas estão ligadas à arbitrariedade ficcional (e vivencial) de fatos, e não como um silogismo prudente. Até quando parece uma pitonisa, a escritora não nos oferece senão aporias, impasses e tensões do humano (Mexia, 2020). O artista (ou autor), como referia a própria Agustina, pode exagerar, diluir, simplificar ou avivar. Neste livro Bessa-Luís fez avivar o que se sabe dos acontecimentos e da vida de Santo António, tornando ímpar o contributo dessa obra porque apresenta uma oportunidade de se ponderar com ela. O que significa mais do que apenas ler uma história (ficcional) com base em relatos históricos. Agustina nos lança num jogo biográfico e ficcional reflexivo que abre para o leitor um panorama alargado com várias perspectivas, à medida da vulnerabilidade da vida humana, da impossibilidade diante do fator contingencial da existência e da complexidade que representa a relação (peculiar) do divino e do humano.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2023). *Coisas que vi, ouvi, aprendi*. Trad. Julia Scamparini. Veneza/Minas Gerais-Brazil: Âyiné.
- AVELLA, Aniello Angelo (Org. e Introd.) (2007). *Um Concerto em Tom de Conversa*. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG.
- BERNANOS, Georges (2022). *São Domingos*. Trad. André Luís Tavares. Editora É Realizações.
- BESSA-LUÍS, Agustina (2020). *Santo António*. Prefácio de José Tolentino de Mendonça. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- DUBOIS, Jaques; Lemaitre, Jean-Loup (1993). *Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale*. Prefácio Joseph Van der Straeten. Paris: Editions du Cerf.
- GANHO, M. de Lourdes Sirgado (2021). *Santo António de Lisboa: Pensamento e Devoção*. Chiado Books.
- HADJADJ, Fabrice (2019). *A moi la gloire*. Paris: Editions Salvator.

HADJADJ, Fabrice (2022). «La Sainteté de l'intelligence» in Seminário *Conversas Cruzadas: Santidade, Filosofia & Artes*. Grupo de Pesquisa Literatura, Cinema e Religião do CECC-UCP.

KIERKEGAARD, S. A (2021). *As obras do Amor*. Trad. Álvaro L. M. Valls. São Paulo: Editora Vozes e Editora Universitária São Francisco.

MEXIA, Pedro. *Agustina Bessa-Luís, por Pedro Mexia*. Revista de Cultura, Artes e Ideias *Estado da Arte*. 27/ 11/ 2020. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/tinta-da-china-agustina-mexia-canone/>.

RATZINGER, Joseph (2023). Disponível em: <http://www.fondazioneratzinger.va/content/fondazioneratzinger/it/joseph-ratzinger/i-pensieri.html>.

Tempo, literatura e santidade na obra de Jorge Luis Borges

Gerson Tenório dos Santos (UNIMES)¹

Nosso ponto de partida para a discussão que será realizada sobre as íntimas conexões entre o tempo, a literatura e a santidade são as cinco aulas ministradas por Borges na Universidade de Belgrano em 24 de maio de 1978, que se encontram transcritas no livro *Borges oral & sete noites* (Borges, 2011).

Logo no prólogo da obra, Borges esclarece que escolhera para as cinco aulas ministradas cinco temas com os quais o tempo o consubstanciara: o livro, instrumento sem o qual não pode imaginar sua vida; a imortalidade, «essa ameaça ou esperança que tantas gerações sonharam e que boa parte da poesia postula» (Borges, 2011); Swedenborg, o visionário que conheceu o céu e o inferno; o conto policial, legado por Edgar Allan Poe, e o tempo, o problema essencial da metafísica em sua visão.

Na primeira de suas aulas, fica evidente como o livro, e por extensão a literatura, tem um papel fundamental para o homem. Borges considera o livro o mais assombroso dos instrumentos por ser uma extensão da memória e da imaginação. Recordar sonhos e recordar o passado, que, borgianamente falando, são a mesma coisa, é uma função do livro. Em suas considerações sobre o livro, buscando ater-se ao que diz Spengler em seu *Decadência do Ocidente*, Borges destaca que os antigos não professavam nosso culto ao livro por considerarem a palavra escrita uma coisa duradoura e morta. Todos os mestres da humanidade foram, continua Borges, mestres orais. A palavra oral, consoante Platão, tem um elemento alado, leve e sagrado. Os exemplos de Borges são Pitágoras, que queria que seu pensamento vivesse além de sua morte na mente de seus discípulos; Platão, que foi a imortalidade de Sócrates e um mestre oral; Cristo e Buda.

Mas, continua Borges: do Oriente surge um conceito novo totalmente estranho à Antiguidade clássica: a do livro sagrado. O exemplo do *Corão* marca

¹ Universidade Metropolitana de Santos – Brasil.

bem esse novo tempo: para os muçulmanos ele é anterior à criação, à língua árabe e é um dos atributos de Deus, e não sua obra. Neste livro sagrado fala-se misteriosamente da *mãe do livro*, um exemplar do *Corão* escrito no céu, que Borges diz ser o arquétipo platônico desse livro sagrado. Posteriormente, viriam a *Bíblia* e a *Torá*, que são livros considerados ditados pelo espírito santo². Literariamente, ao dizer que para Bernard Shaw «Todo livro que vale a pena foi escrito pelo espírito» (Borges, 2011), Borges aproxima a obra literária, como *O Quixote*, ao livro sagrado no sentido de que aquela vai além da intenção do autor, que é humano e falível, pois nada haveria de acaso nela. Em um livro escrito pelo espírito – o que vale para a obra literária – tudo tem justificativa e nada é casual, como é o caso da Cabala. Isto difere da Antiguidade, em que por exemplo, no caso de Homero, a musa é mais vaga e representa inspiração. No caso da escrita pelo espírito, há algo mais concreto, mais forte: Deus condescende à literatura e escreve um livro em que nele se inscreve.

Depois há um declínio da crença no livro sagrado, surgindo novas crenças, como, por exemplo, a de que cada país é representado por um livro: a Inglaterra por Shakespeare; a França por Hugo; a Alemanha por Goethe; a Espanha por Miguel de Cervantes; a Argentina pelo *Martín Fierro*. Borges salienta que os países escolhem autores diferentes de si mesmos, como se estes fossem uma espécie de antídoto para seus defeitos.

A seguir Borges passa a considerar o que alguns escritores escreveram sobre o livro. Primeiramente, menciona Montaigne, que vê na leitura uma forma de felicidade, um dos motes da literatura borgiana. Depois cita Emerson, para quem a biblioteca é uma espécie de gabinete mágico onde estão encantados

² É importante mencionar que, historicamente, o *Corão* é posterior à *Torá* e à *Bíblia*, mas como para Borges o tempo, como ocorre em Platão, é a imagem da eternidade, as três escrituras seriam manifestações do arquétipo de Deus, não havendo nem posterioridade e nem anterioridade. A posterioridade de que fala Borges poderia – talvez – ser pensada em termos de enunciação, no nível do metadiscurso, em que astutamente Borges mostra que a sucessividade temporal no plano do discurso (*Corão*, *Bíblia*, *Torá*) são facetas do mesmo arquétipo. Também é importante destacar que a *Bíblia* inclui a *Torá* e que na tradição judaico-cristã não há a ideia de que a *Bíblia* foi ditada por Deus, mas inspirada por Ele: «As coisas reveladas por Deus, contidas e manifestadas na Sagrada Escritura, foram escritas por inspiração do Espírito Santo. Com efeito, a santa mãe Igreja, segundo a fé apostólica, considera como santos e canônicos os livros inteiros do Antigo e do Novo Testamento com todas as suas partes, porque, escritos por inspiração do Espírito Santo.» (*Dei verbum*, 1965). Como o verbo «inspirar» vem do latim *inspirare*, que significa, soprar, metaforicamente seria possível pensar que a divindade «ditou» os livros sagrados, o que mantém viva a ideia, retirada de Bernard Shaw, de que «Todo livro que vale a pena foi escrito pelo espírito», o que vale também para uma obra literária do porte do «*Quixote*» ou do «*Hamlet*».

os melhores espíritos da humanidade, mas, para saírem de sua mudez, esperam por nossa palavra. Para Emerson, podemos contar com os melhores espíritos da humanidade, mas não os procuramos e preferimos ler comentários, críticas e não chegamos ao que eles dizem. Aqui Borges, acompanhando Emerson, destaca que quando foi professor de literatura inglesa, durante 25 anos, na Universidade de Buenos Aires sempre aconselhou seus alunos a terem pouca bibliografia e não lerem críticas, mas o livro diretamente, pois o que há de mais importante é a voz do autor. Borges insiste, reprisando Montaigne e Emerson, que a leitura é uma forma de felicidade, mas que a criação poética – como ressalta em vários de seus ensaios – é uma forma menor de felicidade. Destaca também que se dedicou mais a reler que a ler, pois considera a releitura mais importante que leitura. Destaca, ainda, o culto aos livros, o fato de continuar a adquirir livros mesmo após sua cegueira. Ao argumentar contra o desaparecimento do livro, compara-o ao jornal e ao disco, afirmando que ambos após serem lido e ouvido são esquecidos, pois são mecânicos, ao passo que o livro é lido para a memória.

O conceito de um livro sagrado como o *Corão*, a Bíblia ou os Vedas pode ter ficado para trás, mas o livro conserva uma certa santidade que deve ser cuidada para não desaparecer. A santidade a que Borges se refere é a capacidade que o livro tem, ao ser aberto e lido, de fornecer uma imagem do tempo entre o momento de sua escrita e nossa leitura. Ao retomar o rio de Heráclito, Borges afirma que toda vez que lemos um livro o mesmo se modificou, a conotação das palavras é outra, os livros estão impregnados de passado. Assim, desdizendo-se em relação à crítica, como ele mesmo afirma, *Hamlet* não é o mesmo que foi concebido por Shakespeare no século XVII, pois é o Hamlet de Coleridge, de Goethe, de Bradley. É necessário manter o culto aos livros, pois ele ainda conserva algo de sagrado, algo de divino que vai ao encontro de nosso desejo de encontrar felicidade e sabedoria.

A compreensão do sentido de santidade em Borges, intimamente associada à capacidade virtual dos livros, não pode prescindir da maneira como o autor argentino concebe o problema do tempo e da eternidade. Por isso, e não por acaso, selecionou para sua última conferência a discussão sobre o tempo. Sua discussão, como não poderia deixar de ser, não segue um fluxo linear ou uma ordem lógica, racional. Mesmo porque como afirma em entrevista dada a Barnstone (2021) as imagens lhe interessam bem mais que as ideias, visto ser «incapaz de pensamento abstrato». E isso se traduz logo no

início da discussão quando aborda a relação entre tempo e espaço. Propondo o desaparecimento de todos os nossos sentidos, excetuando-se a audição, teríamos a existência de um mundo sem espaço, mas ainda assim constituído de tempo, mundo esse constituído de palavras ou ainda mais complexo: feito de música (e aqui Borges relembra Schopenhauer, para quem a música é um mundo em si mesma). E tempo é sucessão. Daí a imagem do tempo como um rio, vindo à mente de Borges o verso de Tennyson *Time is flowing in the middle of the night*. Borges destaca aqui, em uníssono com Bergson, que o tempo é o problema central da metafísica, pois nossa consciência está sempre passando de um estado a outro. E aqui Borges menciona o problema do tempo em Agostinho («O que é o tempo? Se ninguém me perguntar eu sei. Se me perguntarem, ignoro.» [Borges, 2011]) e o problema do tempo relacionado com a própria identidade em Heráclito, tema que percorre toda a obra borgeana: ninguém vai duas vezes ao mesmo rio, primeiramente porque o rio já não é mais o mesmo e em segundo lugar – «eis uma coisa que já nos diz respeito metafisicamente, que nos dá uma espécie de terror sagrado» (Borges, 2011) – por sermos também um rio, por possuímos uma identidade flutuante, fluida. Isso nos coloca outra questão: somos outros e somos nós mesmos devido à memória que temos do que nos passou.

Ao destacar, em seguida, que o problema do tempo é um problema que pode não ter solução, Borges se propõe a examinar aquelas que foram dadas ao longo do tempo. E aqui retoma as discussões de Plotino, Platão e Santo Agostinho. Plotino – segundo Borges – afirmou haver três tempos e os três são o presente: o presente em que falamos, mas que já se tornou presente do passado (memória) e o presente do futuro (o que nossa esperança ou nosso medo imaginam). Já em Platão, Borges destaca sua ideia do tempo como imagem imóvel da eternidade. O ser eterno, diz-nos Borges traduzindo Platão, deseja projetar-se em outros seres, porém não pode fazê-lo em sua eternidade; deve fazê-lo sucessivamente. E aqui faz um paralelo com William Blake, para quem «O tempo é a dádiva da eternidade», pois a fim de que não sejamos aniquilados por ela, por não suportarmos a carga intolerável de todo o ser do universo, esta nos permite todas as experiências de maneira sucessiva, no tempo. Para Borges, a ideia da transmigração não é muito diferente. «Talvez sejamos a um só tempo, como acreditam os panteístas, todos os minerais, todas as plantas, todos os animais, todos os homens. Mas felizmente ignoramos tal coisa.» (Borges, 2011). Nossa crença em indivíduos

existe para não sermos aniquilados por tal plenitude. Sobre Santo Agostinho, de maneira breve, Borges destaca sua ânsia, a ardência de sua alma para que Deus lhe revele o que é o tempo, questão insolúvel como já previamente havia comentado.

A seguir, Borges põe-se a examinar os paradoxos de Zenão, um dos temas que atravessam sua vasta obra literária, explicitando que enquanto este o faz aplicando ao espaço, ele, Borges, o faz aplicando ao tempo. E aqui, também fazendo referência à geometria e aos números transfinitos de Bertrand Russell, Borges nos faz ver, a exemplo do espaço infinito dos exemplos de Zenão (sempre estamos na metade entre um ponto e outro do espaço); da inextensão do ponto que forma linhas infinitas, que por sua vez formam superfícies infinitas que formam o volume; da infinidade dos números transfinitos em que as partes não são menos numerosas que o todo, que «o presente em si não existe. Ele não é um dado de nossa consciência» (Borges, 2011). O presente gradualmente se transforma em passado ou em futuro. Mesmo se considerarmos que há duas teorias do tempo, a do rio que flui desde início até nós e a do metafísico James Bradley, para quem o tempo flui do futuro para o presente, isso não altera a imagem do rio do tempo. Mas como resolver o problema da origem do tempo? Borges considera a solução de Platão de que o tempo deriva da eternidade, sendo um erro dizer que a eternidade é anterior ao tempo, o que implicaria que aquela pertence a este, ou ainda, como Aristóteles, que o tempo é a medida do movimento, pois este ocorre no tempo e, portanto, não pode explicá-lo. Retomando Santo Agostinho e o Gênesis, Borges arremata: o mundo começou a ser com o tempo e daí em diante tudo é sucessivo. Ao retomar, em seguida, a questão dos números transfinitos de Bertrand Russell e os paradoxos de Zenão pela ótica de Bernheim, Borges salienta, a partir de William James, as aporias do espaço aplicadas ao tempo: para que se passem 5 minutos é necessário que se passe metade disso; para que se passem 2 minutos e meio também é necessário que se passe metade disso e assim por diante, infinitamente. Questões como as colocadas sobre o paradoxo de Zenão em relação ao movimento leva Borges a supor que o mundo é nossa imaginação, que todos estamos sonhando um mundo em que não existem as subdivisões do espaço e do tempo. Em contraposição a isso, ressalta a ideia de Newton, que também é compartilhada pelo senso comum, da existência de um tempo matemático, que flui de maneira uniforme em todo o universo. Porém, trazendo novamente o pensamento do metafísico Bradley, afirma que não

há nenhuma razão para supormos isso. E nos convida a pensar em muitos tempos, numa série de tempos e fatos que pode ou não ser paralela a outras; séries distintas, nem anteriores, nem posteriores, nem contemporâneas.

E novamente Borges volta ao tema da eternidade por meio de Platão, evocando o mundo dos arquétipos: «cada um de nós pode ser uma cópia temporal e mortal do arquétipo de homem» (Borges, 2011). Se tivermos um arquétipo platônico, esse absoluto manifesta-se no tempo, sendo este uma imagem da eternidade. Daí porque o tempo é sucessivo. É sucessivo porque, saindo do eterno, deseja a ele voltar. O futuro é um anseio de voltarmos ao início, ao manancial eterno e intemporal. Mas, para Borges, é mais difícil e impalpável pensarmos no presente. O presente não é um dado imediato da consciência, bem como não é puro. Ele sempre tem uma partícula de passado e de futuro. E esse caráter de fluxo é necessário ao tempo. E neste ponto retoma a parábola de Heráclito de que o tempo é um rio, um rio que não é um rio, pois suas águas mudaram e Heráclito não é Heráclito porque foi outras pessoas entre a última vez que viu o rio e aquela na qual se vê seu reflexo novamente. A questão levantada por Borges e que também atravessa toda sua obra é o problema da identidade. Somos mudança e permanência. Trata-se do problema da identidade em contínua mudança, ou da ideia de permanência no fugaz. Morremos e nascemos todos os dias. Por esta razão é que Borges afirma que o problema do tempo nos afeta mais que os demais problemas metafísicos. «Quem sou eu? Quem é cada um de nós? Quem somos? Pode ser que algum dia saibamos. Pode ser que não. Mas enquanto isso, como disse Santo Agostinho, minha alma arde porque desejo saber.» (Borges, 2011).

As importantes questões levantadas por Borges sobre o livro e o tempo e o caráter santo desta relação estão presentes em toda a sua literatura, sejam na poesia, nos contos ou nos ensaios. Consideremos alguns de seus ensaios e contos. Publicado em 1952 em *Outras inquisições* o ensaio «Nova refutação do tempo» contém em larga escala os argumentos utilizados em sua palestra de 1978 sobre o tempo. Ao considerar as teses do idealismo de Berkeley e Hume, Borges enfatiza a ilusão do tempo e afirma a ausência de um tempo absoluto nos termos de Newton. Enfatiza ainda a ideia da eternidade contida em nossa percepção cotidiana do tempo, pois, quando um instante se repete estamos vivendo um mesmo instante. Cita como exemplo, no final da parte A do ensaio, o relato intitulado «Sentir-se em morte», que rememora seu texto de 1928, publicado em «História da eternidade». Neste relato, Borges conta

sobre uma caminhada a esmo depois de um jantar com Bioy Casares em que chega a seu bairro de infância e ao olhar com simplicidade a paisagem ao redor pensa em voz alta estar no mesmo lugar de 30 anos atrás. No final do ensaio, em um trecho bastante citado de sua obra, Borges reafirma a ilusão da sucessividade e o paradoxo da identidade, como já havia discutido à luz das parábolas de Heráclito:

And yet, and yet... Negar a sucessão temporal, negar o eu, negar o universo astronômico são desesperos aparentes e consolos secretos. Nosso destino (ao contrário do inferno de Swedenborg e do inferno da mitologia tibetana) não é terrível por ser irreal; é terrível porque é irreversível e férreo. O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebatava, mas eu sou o rio; é um tigre que me despedaça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, infelizmente, é real; e, infelizmente sou Borges. (Borges, 1999: 166).

Outro aspecto da discussão de Borges sobre o tempo em sua palestra é a multidimensionalidade deste, como presente em seu famoso conto «O jardim de veredas que bifurcam», publicado em 1944 no livro *Ficções*. Novamente, Borges tanto refuta o tempo absoluto, como o faz também em seu conto «O tempo circular», quanto afirma a ideia de que as aporias do espaço, como assinaladas por Zenão, também vale para o tempo. Em «O jardim de veredas que bifurcam», Borges relata por meio de um personagem aparentemente histórico – Dr. Yu Tsun, antigo catedrático da *Hochschule* de Tsingtao –, a história narrada em primeira pessoa do também Yu Tsun, agente a serviço da Alemanha na 1.^a Guerra Mundial. O objetivo de Yu Tsun é passar a seu chefe na Alemanha informação do lugar onde se encontra o parque de artilharia britânico sobre o Ancre. Diante da morte de seu parceiro, Runneberg, pelo agente britânico Madden e vendo que seu fim estava próximo, pois Madden já estava em seu encalço, Yu Tsun concebe o plano de matar uma pessoa chamada Albert, o que faria com que a notícia saísse nos jornais e seu chefe na Alemanha pudesse interpretar, a partir da leitura da notícia, o nome correto da cidade que deveria ser atacada pelos alemães: Albert. O caminho até a casa de Albert, a pessoa a ser assassinada, é sinuoso e bifurcado e Yu Tsun é instruído sempre a dobrar à esquerda, como acontece para se descobrir o caminho em alguns labirintos. Atraído pela música chinesa que tocava, Yu

Tsun chega à casa de Albert, que já o esperava. Este revela, então, que Yu Tsun havia descoberto a chave do enigma deixado por seu bisavô Ts'ui Pen que sempre havia intrigado a ele e a seus antepassados. Ts'ui Pen tinha sido governador da província de Yunnan e tinha renunciado ao poder temporal para escrever um romance e construir um labirinto em que todos os homens se perdessem. Após 13 anos dedicados a este trabalho, Ts'ui Pen fora assassinado, o romance considerado insensato e o labirinto jamais encontrado. Albert, assim, revela a Yu Tsun que na verdade as duas obras a que seu bisavô se dedicara eram uma só: o romance insensato, em que no terceiro capítulo o herói é morto e no quarto está vivo, é um labirinto de símbolos. A solução, afirma Albert, foi-lhe fornecida pela lenda de que Ts'ui Pen se propusera a construir um labirinto que fosse estritamente infinito e pelo fato de ter descoberto um fragmento de uma carta deixada por este em que dizia deixar aos vários futuros (não a todos) o seu jardim de veredas que se bifurcam. Albert compreendeu, desta forma, que o jardim de veredas que se bifurcam era o livro e que os vários futuros (não todos) era a imagem da bifurcação no tempo. O romance, assim, ao confrontar-se com inúmeras alternativas, contrariamente às demais ficções, opta por todas e não por uma, criando diversos tempos, que também se bifurcam e se proliferam. Albert revela a Yu Tsun que de todos os problemas filosóficos o único não presente no romance é justamente o do tempo. A solução encontrada por Albert é que o «Jardim das veredas que se bifurcam» é uma enorme charada, ou parábola, cujo tema é o tempo, o que proíbe a menção de seu nome (numa charada o único nome proibido é justamente o tema da charada). Ts'ui Pen, desta forma, não acreditava num tempo uniforme e absoluto, como Newton e Schopenhauer, mas em infinitas séries de tempo, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. O desenlace do conto ocorre com a morte de Albert por Yu Tsun quando este vê que Madden avança pelo jardim para prendê-lo. Ao dizer no final do conto, após a morte de Albert, que «O resto é irreal, insignificante», ao referir à sua condenação à forca e ao fato de seu Chefe ter decifrado o enigma e bombardeado a cidade, Yu Tsun dá-nos a verdadeira dimensão que o tempo assume neste conto e noutros textos de Borges: o acontecimento, a suposta realidade concreta filtrada de outros possíveis tempos é irreal e insignificante, pois outras possíveis tramas e desenlaces estão ocorrendo simultaneamente a este acontecimento. Yu Tsun agora pode ser Albert e Albert pode ser Borges no momento em que o conto é escrito.

O estratagema de colocar o Dr. Yun Tsun contando a história de seu homônimo Yun Tsun, morto por ato de espionagem, mostra que o herói está vivo e morto ao mesmo tempo.

A questão do tempo em Borges comparece praticamente em toda sua literatura, sendo os dois exemplos anteriores alguns dos mais notórios de sua obra. Várias também são as facetas do tempo discutidas ao longo de sua vasta produção. Três de suas concepções principais dizem respeito à flexibilidade do tempo, como ocorre em «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», à continuidade espaço-temporal, como no «Aleph», e à noção de eterno presente, como ocorre em «Funes o memorioso» (cf. Soler, 2009). Mesmo em ensaios de caráter mais literário, como «A flor de Coleridge» e «Kafka e seus precursores» inevitavelmente nos deparamos com o problema do tempo. Mesmo porque a literatura para Borges nos coloca diante do assombro, do fantástico. Na obra «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», Borges afirma que os metafísicos de Tlön «não procuram a verdade nem sequer a verossimilhança: procuram o assombro. Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica. Sabem que um sistema não é outra coisa que a subordinação de todos os aspectos do universo a qualquer um deles» (Borges, 1999: 481).

Este é, pois, o caráter de santidade presente na obra borgiana. Entre a produção da obra e sua leitura figura-se a imagem do tempo, um tempo multidimensional, que flagra na sucessividade os interstícios da eternidade, colocando em xeque as concepções de unidade de tempo e espaço, as rígidas certezas da ciência mecanicista que petrifica o real com o objetivo de saqueá-lo. A obra literária projeta, assim, um leitor que, ao colaborar com o autor, constrói uma visão mais ampla da realidade que as categorias dualistas realidade/ficção. Como ressalta Paul Ricoeur com seu conceito de *mímesis* III, cabe ao leitor a reconfiguração da leitura do texto ficcional, fazendo uma *mímesis* da *mímesis*. Nesta, o processo de interpretação se abre e expande os sentidos do texto literário, reconfigurando a representação que o texto faz da experiência vivida. Na obra borgiana, o próprio texto literário questiona os princípios da representação, do papel da literatura, do autor e do leitor, complexificando, ainda mais, o lugar da *mímesis* III. Não se trata meramente de se situar no lugar do leitor de ficção, em contraposição ao leitor de não-ficção, mas de embaralhar as cartas da representação, da solidez do chamado mundo real, do estatuto ficcional da literatura e, em última instância, do próprio tempo e da constituição da identidade.

A literatura borgiana, ao borrar fronteiras, problematizar o tempo e o lugar do «eu», ler o mundo a partir do estatuto da literatura, com suas portas abertas a miríades de interpretação, reinventa, assim, o lugar do autor, do texto literário e do leitor, complexificando nossa relação com o mundo que nos cerca, com nossas certezas e com aquilo que convencionamos chamar de real. Influenciado pelo escritor Macedonio Macedo, para quem não apenas somos feitos da mesma matéria de nossos sonhos, como afirmava Shakespeare, mas todos vivemos num mundo de sonhos, Borges acredita que vivemos num mundo ilusório, o que marcará sobremaneira sua literatura, muito mais voltada para uma poética da leitura que desconstrói o centro de gravidade em torno do autor. Num mundo de sonhos, categorias como identidade, realidade, tempo são completamente ressignificadas não sendo possível atribuir a seus personagens e à ação da narrativa as mesmas categorias que vigoram na realidade ordinária. Também no mundo dos sonhos, não se sabe quem sonha, quem é sonhado, o que coloca em xeque o conceito de autoria e de recepção. Daí porque as fronteiras entre narrador e leitor se dissipam, fazendo com que a obra literária tenha um caráter coletivo, como ocorre nos mitos, por excelência uma narrativa coletiva, atemporal, sem autor, que tematiza de forma simbólica, em confronto com as explicações objetivas e científicas, as origens da humanidade, do cosmo, da vida à nossa volta. A arte narrativa, assevera Borges, deve seguir a lógica da magia que, contra a desordem do real, pontua cada detalhe como uma profecia, um jogo de prefigurações. Isto é, como nos mitos, todos os elementos da narrativa estão interconectados de tal ordem que cada episódio está amarrado ao seu antecedente e ao seu consequente, de uma forma totalizante, fornecendo-nos um lampejo da eternidade, da multiplicidade do eu, das secretas interconexões das coisas em contraponto com a pobreza de nossas percepções e linguagens ordinárias.

E é por este caminho que o tema da santidade surge na obra borgiana. Talvez sua admiração por Swedenborg, místico sueco do século XVIII, discutido em sua terceira conferência, ajude a compreender com mais clareza como Borges ressignifica a santidade do ponto de vista teológico para aquele eminentemente literário. Aos 55 anos, depois de já ter escrito 25 livros sobre mineralogia, anatomia e geometria, Swedenborg tem uma revelação em Londres, precedida de sonhos, que estão registrados em seu diário. Nesta revelação, Jesus lhe diz que ele teria a missão de renovar a Igreja e, que para tanto, teria a permissão de visitar o outro mundo, com seus inúmeros céus e infernos.

Swedenborg revela-nos, então, por meio de suas conversas com os espíritos um mundo muito mais vívido, intenso, concreto do que este em que vivemos. Quando morremos não nos damos conta disso e continuamos com nossos afazeres habituais e vamos aos poucos nos dando conta de que estamos vivendo num mundo mais intenso, com mais cores, dando-nos a sensação de antes estávamos na sombra e agora estamos na luz. Depois conversamos com desconhecidos, que são anjos e demônios. Anjos e demônios não foram criados por Deus. Aqueles são homens que ascenderam ao estado angelical; estes são homens que desceram ao estado demoníaco. Deus não condena ninguém ao inferno, pois deseja que todos se salvem. Mas ao mesmo tempo concede-lhe o livre arbítrio, por meio do qual o homem pode escolher a condenação ao inferno ou a vida no céu. E neste ponto Borges nos indica a leitura do terceiro ato de *Man and Superman*, de Bernard Shaw, que embora não mencione Swedenborg, apresenta uma eloquente exposição da doutrina deste. Borges supõe ainda que Bernard Shaw tenha chegado às mesmas conclusões de William Blake sobre a doutrina da salvação mostrada por Swedenborg: a salvação não implica somente o caráter ético, mas também o caráter intelectual do homem. E para Blake, há ainda uma terceira salvação: aquela que se dá por meio da arte. O caráter ético é criticado por Swedenborg pela pobreza de espírito, aspecto defendido no evangelho, pois no mundo dos espíritos a riqueza vivida na terra em todas as suas dimensões é fundamental, pois lá viveremos similarmente ao que experienciamos em nosso mundo; já a salvação pela inteligência é enaltecida pelo místico sueco, pois no mundo dos espíritos teremos conversas teológicas com anjos e demônios e se um homem não for capaz de acompanhar estas conversas é indigno do céu; a terceira salvação incluída por Blake, e certamente a que caracteriza melhor a ideia de salvação em Borges, é a que se dá pela obra de arte. Para Blake, Cristo também foi um artista, que pregava por meio de parábolas. E parábolas não são simplesmente palavras, mas fundamentalmente expressões estéticas. Seguindo Blake e Bernard Shaw, que por sua vez caminham nas pegadas de Swedenborg, é nesta terceira forma de salvação que podemos localizar o conceito de santidade em Borges.

Embora, como vimos, o conceito de santidade em Borges, eminentemente literário, não tenha uma relação direta com aquele da teologia, é possível entrever, abdutivamente falando, em termos da semiótica de Charles Sanders Peirce, algumas correlações com as ideias teológicas presentes na encíclica

Gaudere et Exultate, do Papa Francisco. Nesta encíclica, Francisco nos convida à santidade no mundo atual. Segundo o Concílio Vaticano II, repete ele, «munidos de tantos e tão grandes meios de salvação, todos os fiéis, seja qual for a sua condição ou estado, são chamados pelo Senhor à perfeição do Pai, cada um por seu caminho» (Francisco, 2018: 5). A Santidade, assim, é viver, como ressalta Francisco, em união com Cristo os mistérios da sua vida, a caridade plenamente vivida. Francisco, ao mostrar que santidade faz parte de todos nós e se encontra nas mais simples ações que realizamos, critica dois inimigos da santidade: o gnosticismo e o pelagianismo. O gnosticismo supõe uma fé fechada no subjetivismo, ficando a pessoa enclausurada na imanência da própria razão ou dos seus sentimentos, enquanto o pelagianismo nega a necessidade da graça divina para a salvação. A literatura borgiana convida seus leitores a se abrirem para outras perspectivas, para o mistério da sucessividade do tempo, da impermanência do espaço, do paradoxo da identidade. Também convida o leitor, «cada por seu caminho», a trilhar as sendas carregadas de assombro que perfazem a chamada realidade, problematizando, assim, nossas certezas e o lugar centrado do eu. Ao afirmar que é necessário manter o culto aos livros, pois ele ainda conserva algo de sagrado, algo de divino que vai ao encontro de nosso desejo de encontrar felicidade e sabedoria, Borges reafirma a literatura como forma de felicidade coletiva, de encontro com os múltiplos eus que constituem a todos, o que lembra as palavras de São Boaventura, para quem «[a] maior sabedoria que pode existir consiste em dispensar frutuosamente o que se possui e que lhe foi dado precisamente para o distribuir [...]. Por isso, como a misericórdia é amiga da sabedoria, assim a avareza é sua inimiga» (Francisco, 2018: 12).

A literatura de Borges nos ajuda a compreender que a busca pela santidade, inerente a todos os seres humanos, na sua trajetória rumo ao modelo fornecido por Cristo, pode ser fundamental para nos entendermos abertos ao mistério, aos paradoxos da realidade, às aporias do tempo. Pode ser que não compreendamos tudo isso, «[m]as enquanto isso, como disse Santo Agostinho, minha alma arde porque desejo saber» (Borges, 2011).

Referências bibliográficas

BARNSTONE, Willis (2021). *Borges: el misterio esencial: conversaciones en universidades de los Estados Unidos*. Editorial: Sudamericana.

Retratos e emergência do conceito de «santidade» na literatura internacional

- BORGES, Jorge Luis (1999). *Obras completas*, v.I e II. Tradução vários. São Paulo: Globo.
- BORGES, Jorge Luis (2011). *Borges oral & sete noites*. São Paulo: Cia das Letras.
- Dei verbum: sobre a revelação divina* (1965). Constituição dogmática. Vaticano.
- FRANCISCO, Papa (2018). *Gaudete et exsultate*. Exortação evangélica sobre o chamado à santidade no mundo atual. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana. Disponível em https://www.vatican.va/content/francesco/pt/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20180319_gaudete-et-exsultate.html.
- MENDES, Paula Marchesini de Souza (2007). *A eternidade na obra de Jorge Luis Borges*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=93841.
- RICOEUR, Paul (2011). *Tempo e narrativa – Vol 1: A intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Martins Fontes.
- SOLER, Guillermo Barber (2009). «Concepciones del tiempo en Jorge Luis Borges». *Tábano* 5. Disponível em <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/TAB/article/view/2996>.
- SANTOS, Gerson Tenório dos (2005). «Tempo e identidade na obra de Jorge Luis Borges». *Kalíope*, ano 1, n.º 1. Disponível em https://www.academia.edu/48919300/Tempo_e_identidade_na_obra_de_Jorge_Luis_Borges.

Figuras de santos guerreiros na literatura – A retomada da tradição em *A hora e vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa

Lucas Matteocci Lopes (USP; PUC-SP)¹

Paulo César Carneiro Lopes (PUC-SP)²

Na literatura é frequente a aparição de personagens que, de um modo ou de outro, são reconhecidos como santos ao longo da tradição literária ocidental. Deixando de lado análogos que poderiam ser encontrados em outras culturas, nos restringiremos por completo aos santos da tradição cristã, mas faremos remontar a tradição a suas bases hebraicas, considerando que muitos dos modos como se configura a imagem do santo cristão já tem seus modelos nesta literatura bíblica.

Embora os profetas e outras figuras do Primeiro Testamento não recebam a designação oficial de «santos» nas igrejas cristãs, essa associação não é inteiramente inortodoxa, já que podemos fundamentá-la em um dos níveis de leitura exegética mais tradicionais: a interpretação figural.

Se a ideia de «figura» para a exegese clássica interpreta personagens e fatos da Bíblia Hebraica (incluindo certos livros que para os judeus não são sagrados) como prefigurações sobrenaturais da vinda, então futura, de Jesus Cristo, e, por sua vez, Jesus é o grande modelo cuja imitação caracteriza o santo cristão, então há uma continuidade direta entre as figuras de Cristo anteriores a sua encarnação e seus seguidores reconhecidos como santos.

Tendo apontado este fato, entretanto, vale ressaltar que abordaremos esta continuidade, em realidade, a partir de uma perspectiva imanente, considerando-a antes como um elo de influências literárias entre textos de uma mesma tradição. Uma tradição, todavia, que, no mais das vezes, não era vista pelos autores de seus textos como ficcional, mas antes como relato de fatos de

¹ Universidade de São Paulo; Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Brasil.

² Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Brasil.

importância absolutamente essencial em sua visão de mundo. Fatos que, ademais, deveriam ser considerados pelos leitores e servir a eles como modelos não apenas para a criação de novos textos, mas sobretudo para a transformação de suas próprias vidas e seu modo de agir no mundo.

Como ressalta o teólogo e hermenêuta Juan Luis Segundo (1985), para qualquer cristão, com exceção de uns poucos coetâneos de Jesus, todo acesso ao ensinamento e ao exemplo que o Senhor nos forneceu se dá pela intermediação de textos, quer escritos por seus discípulos diretos, quer provenientes da tradição mais ou menos tardia. Desde muito cedo, também, há a recomendação explícita de se tomar como modelos de fé e de prática personagens da tradição hebraica. Isso se dá, por exemplo, na Epístola aos «hebreus» (outroa atribuída a Paulo), em que o autor dá como exemplos de fé, entre outros, Gideão, Davi e Samuel.

Para elencarmos alguns tipos de personagens bíblicos que apresentarão numerosa descendência na literatura cristã dos séculos seguintes, podemos citar o eremita ascético; o miserável desprezado pelo povo, mas exaltado por Deus; o grande pecador redimido; o missionário intrépido; o profeta que denuncia a injustiça do povo e/ou do soberano; o sábio conselheiro; e o guerreiro sobrenaturalmente inspirado.

Cada um desses tipos de personagens possui certas características típicas em suas atitudes, nos eventos de suas vidas ou mesmo em sua aparência física. Um traço essencial, porém, comum à maioria destas figuras – e que nos textos iniciais do cristianismo era fortemente apregoado como obrigação de todo cristão – é algum grau de ruptura com o «Mundo» (para utilizar uma expressão já do Segundo Testamento). Vale dizer, uma ruptura em maior ou menor grau com o *éthos* dominante de sua sociedade em nome de certos valores éticos que seriam exigidos por uma relação autêntica com Deus.

Uma vez que a Cristandade se estabelece no Ocidente como cultura hegemônica e a admiração dos santos torna-se regra geral, os esforços, em si legítimos, de recontar suas trajetórias ou criar ficcionalmente novas narrativas de acordo com seu modelo se restringirá, muitas vezes, aos aspectos mais superficiais destas figuras de santos. Assim, as motivações profundas para a renúncia ou as lutas de determinada personagem santificada podem ser substituídas por um automatismo que veja a prática de ascetes e mortificações como um método sobrenatural para se obter favores sobrenaturais de Deus,

ou o confronto em nome da fé autêntica se perverterá em um esforço intolerante e opressor de impor ideias e regras religiosas absolutizadas por força exclusiva da tradição ou da autoridade eclesiástica.

Por uma questão de brevidade e foco, nos concentraremos aqui em representações literárias de um dos tipos de santos mencionados acima que é, por sua natureza, dos mais ambíguos e problemáticos: o santo guerreiro. Examinaremos brevemente algumas de suas aparições em obras literárias diversas para concluirmos com a análise, um pouco mais extensa, do conto «A hora e vez de Augusto Matraga», de Guimarães Rosa, na qual veremos a retomada de muitas das problemáticas indicadas anteriormente.

Como ficará claro, o tipo do santo guerreiro se cruza, quase sempre, com outros dos tipos mencionados, particularmente (e de modo em alguma medida conflitante) com o do asceta.

Se olharmos para heróis guerreiros da tradição hebraica, tais como os juízes Gideão, Sansão ou Jefté; o futuro rei Davi; ou quase guerrilheiros como os irmãos Macabeus; talvez possamos considerar que a aproximação da maioria deles com a ideia cristã de santidade é exagerada. Mais, talvez, do que a de eremitas ou profetas. Entretanto, eles com certeza lançam as bases para a percepção futura do que seria um guerreiro santo, tanto no que tal ideia tem de perigosa quanto no que tenha de legítima.

Todos eles são pessoas comuns do povo que, num momento de crise, se veem chamados por Deus a assumir a frente de uma luta armada contra inimigos militarmente superiores, representantes dos grandes impérios da época. Eles o fazem em nome da necessidade incontornável de resistir a uma dominação que significaria uma perda completa de sua identidade religiosa e, por consequência, dos valores específicos da cultura judaica. Por vezes isso é apreendido pelas ramas, como no caso de Jefté, que promete um sacrifício humano em troca da vitória, tratando o Deus judaico como qualquer entidade sanguinária que aceitasse barganhas em troca do poder terreno. Por vezes o conteúdo daquilo que se busca preservar é mais bem trabalhado, como nos dois livros dos Macabeus muito respeitados, mas não canônicos entre os judeus e protestantes.

Nestes últimos livros, a luta se dá contravalores culturais profundamente contrários aos do povo judeu, tais como o politeísmo e inúmeras outras práticas helênicas, mas também contra os abusos violentos imediatos perpetrados pelo poderoso Império Macedônico contra os fracos. Mesmo aí, entretanto, as

ambiguidades intrínsecas a qualquer ideal guerreiro se mostram na violência inevitável que a escolha deste modo de resistência implica e, mais ainda, na tentação de se tornar em alguma medida igual àqueles que se procura combater. Afinal, o livro demonstra orgulho pelo fato de o reino de Israel tornar-se, ao longo das guerras contra o invasor, uma pequena potência militar local, chegando mesmo a aliar-se com a poderosa Esparta.

Na literatura medieval tardia, a guerra santa que, a despeito das muitas diferenças, deveria corresponder às guerras de sobrevivência do pequeno povo judeu era, obviamente, a guerra contra os muçulmanos. É interessante, entretanto, que um dos mais famosos santos guerreiros, São Jorge, não apresente quaisquer destes elementos em sua lenda. Na versão de *A legenda áurea* (Varazze, 2005) por exemplo, seu único feito guerreiro é a vitória contra o dragão, o restante de sua atividade consistindo em pregar o cristianismo entre os pagãos, sendo sobrenaturalmente protegido de suas tentativas de torturá-lo ou matá-lo até o momento em que o decapitam. Assim, em seu caso o simbolismo da luta contra o mal se transfere muito mais para o plano espiritual, tendo pouca relação com a problemática que estamos discutindo. Ainda assim vale notar que a narrativa implica o abandono da violência no confronto com os adversários humanos.

No que toca a uma conversão ética, parece pressuposto que o cavaleiro romano teria rompido previamente com o «mundo» pagão, levando tal oposição ao limite do martírio. Entretanto, a narrativa da *Legenda* não retrata essa crise de valores, apresentando o santo muito mais como um modelo perfeitamente idealizado do *éthos* cristão, igualmente simplificado, que o autor compartilha com seus destinatários.

Outro exemplo medieval de herói a que podemos bem considerar como um guerreiro santo é o Galaaz da interessante versão portuguesa de *A demanda do Santo Graal* (Anônimo, 1998). Este jovem herói é um exemplar ainda mais perfeito e simplista de obediência ao *éthos* cristão pouco matizado que o autor e seu meio idealizavam³. Todos que o veem reconhecem quase de imediato

³ Quando falamos deste *éthos* cristão simplista, ao discutir esta e outras obras, é claro que não pretendemos sugerir que a Idade Média o tivesse como visão de mundo única e uniforme. Como é óbvio, um período tão vasto e um conjunto de sociedades tão diversas, apresentava uma enorme gama de visões de mundo, valores e práticas. Inclusive, é interessante notar, no quarto volume de *As máscaras de Deus*, o mitólogo Joseph Campbell (2010) considera esta versão da *Demanda*, justamente como uma resposta clerical a versões mais secularizadas e, digamos,

sua pureza e excelência, sendo revelado aos poucos que estava destinado, já havia séculos, a ser o melhor de todos os cavaleiros e cumprir uma missão, digamos, alegórica, similar à de Cristo. Como é dito por um sábio monge no final do capítulo IX, o jovem Galaaz deverá por fim a todas as aventuras pendentes no reino de Artur, esclarecendo a origem de cada uma e seu significado, pelo que sua missão seria igual à de Cristo «quanto à semelhança, mas não em grandeza». (Anônimo, 1998: 67).

O interessante aqui é notar a ideia explícita do autor anônimo de que um cavaleiro perfeito seria como uma figura de Cristo surgida na história após a vinda do Salvador, tal como tantas figuras houve na era que a precedeu. Essa semelhança, entretanto, não se dá, na sua concepção, por um esforço de imitação, senão pela simples natureza do herói. Não há qualquer traço de questionamento ético, havendo uma identificação pura e simples das virtudes cavaleirescas e dos ideais cristãos. O que é bem e mal está perfeitamente claro para o herói como para seu mundo, não havendo, portanto, necessidade de qualquer ruptura do «santo» para com sua sociedade. A santidade seria apenas a capacidade de cumprir maximamente o bem, sendo que o mal sequer se mostra como uma tentação séria.

Já um caso bastante diferente em alguns sentidos, mas similar no que toca à continuidade não problemática entre o santo e seu mundo é o do clássico catalão de 1462, o romance de cavalaria tardio *Tirant lo Blanc* (Martorell, 1998).

Por vários capítulos no início do livro, a narrativa se concentra no conde Guilherme de Varoic, personagem inteiramente ficcional, mas construída explicitamente segundo um modelo de santidade. Tanto que várias vezes ele é chamado de «santo» pelo narrador ou por outros personagens. Este excelente cavaleiro parte, já com certa idade, para Jerusalém com a intenção de espiar os pecados que cometeu ao tirar inúmeras vidas durante sua longa carreira militar. É interessante, porém, que embora se fale em «pecado», não há sombra de reprovação desta violência na obra. Muito pelo contrário, a bravura com que os protagonistas exterminam brutalmente incontáveis mouros ou mesmo matam seus pares cristãos por mero esporte nos torneios é incessantemente louvada e recomendada. Isso nos leva a supor que o pecado, no caso, se

individualistas do material arturiano, o que aponta para as disputas ideológicas e sociais no seio da cristandade medieval. O que queremos dizer é, apenas, que certas obras constroem ficcionalmente um suposto *éthos* cristão autoevidente, o qual gostariam de ver partilhado por seus leitores.

restringe a alguma questão sobrenatural, não propriamente ética, que deve ser resolvida por meios igualmente sobrenaturais. Uma questão puramente ritualística.

Cumprida sua peregrinação, o conde volta à sua cidade, mas assume em segredo a vida de ermitão e pedinte, buscando, pois, maior perfeição junto a Deus ao virar as costas a seu mundo de origem. Diferente do que se daria com os primeiros cristãos ou do que nos revelam o testemunho autêntico de pessoas reconhecidas como santos pela própria Igreja, esse ato de renúncia, mais uma vez, parece mero gestuário, já que o guerreiro aposentado não reconhece qualquer problema nessa vida que deixa para trás. Tanto assim que voltará, temporariamente, a ela, salvando a Inglaterra da invasão dos muçulmanos que já a tomavam quase por completo. Não há, pois, qualquer conversão, no sentido de uma mudança profunda no que toca à visão de mundo que o grego *metanoia*⁴ torna claro. Tudo neste santo ficcional é apenas superfície. Apenas o aspecto mais óbvio que o olhar devoto automatizado reconhece nas histórias dos santos que desde o berço lhe são apontados como objetos de culto.

Já um tratamento literário da figura santa no início do período regido pelo espírito romântico é a Joana d'Arc de Schiller, em *Die Jungfrau von Orleans* (2017). Nesta obra, parte das questões que estivemos discutindo está presente, mas de um modo muito particular. O isolamento do santo, ou no caso da santa, com relação ao mundo torna-se um isolamento romântico. Não se trata da devoção um tanto convencional que as últimas obras discutidas atribuíam ao santo, mas tampouco de uma oposição aos valores mundanos concretos. Trata-se, antes, de um chamado sobrenatural, mas que ao mesmo tempo parece embasado em uma singularidade individual da jovem Joana. Não se trata de uma escolha ou qualquer tipo de esforço, mas de algo como uma natureza espontânea que a afasta da vida comum e confere à fascinante donzela guerreira uma espécie de existência etérea e inumana.

Claro que a tensão dramática da personagem se encontra, justamente, na oposição entre essa sobrenaturalidade etérea e os desejos humanos que acabam por se manifestar, muito particularmente a estranha paixão à primeira vista que, como um *Coup de foudre*, a acomete ao avistar o rosto de um dos

⁴ *Meta* significa além, *nous* significa mente; em seu sentido básico, portanto, a palavra indica uma mudança de mente.

jovens ingleses que combate e a lança em uma grande crise. Esta oposição, entretanto, parece um tanto artificial, como se se tratassem de duas forças inteiramente independentes, não tendências da natureza humana com que a santa deveria lidar em seu percurso.

Também é interessante que nessa peça o chamado divino, embora altamente recoberto pelo sobrenatural, não diz tanto respeito à ética ou à espiritualidade propriamente religiosa, mas antes a um misticismo nacionalista. Quer dizer, trata-se, sim, de religião, mas de uma religião absorvida pela idolatria da nação. Ou, melhor, uma idolatria da ideia de nação, já que o alemão nacionalista Schiller exalta o nacionalismo francês de sua personagem, o que indica que é a devoção absoluta de cada um a sua pátria, não a uma nação específica, o que o autor eleva ao mais alto pico espiritual. Aqui, a guerreira santa não luta por ideais éticos religiosos, nem mesmo em defesa de uma confissão específica, como vimos até aqui, mas é de fato a defesa da soberania nacional que se vê catapultada à condição de serviço profético e messiânico a Deus.

Joana, diversas vezes chamada de «Santa Virgem», de modo a ser quase identificada com a Virgem Santa (por algum motivo interessadíssima na permanência da dinastia francesa autóctone), acaba martirizada em nome de sua missão religiosa nacionalista, abandonando, assim, o mundo, mas não antes de um primeiro sacrifício de seu amor terreno, fazendo, ao fim, uma escolha decidida pelo caminho espiritual desencarnado.

Assim, esta obra dá um passo decisivo no que toca a opor santidade e vida terrena, fazendo de sua heroína um ser pouco humano, que parece mover-se, falar e lutar quase em transe, sentindo qualquer apelo a uma felicidade comum como uma grande tentação.

A obra de João Guimarães Rosa, *A hora e vez de Augusto Matraga*, em certo sentido também trata da questão do «santo guerreiro», mas, diferentemente do que acontece com o personagem de Schiller, aqui, essa «desumanização» do personagem principal é apenas uma etapa no processo de consolidação do santo. Nessa obra, o espiritual e o material se harmonizam por meio de um movimento representado pela dinâmica da vida do personagem principal, na qual diversas dessas concepções de santidade acima indicadas vão surgindo e desaparecendo por meio de figurações concretas que se enfrentam e se superam, até atingir a representação do que, de fato, pode ser considerado o verdadeiro ideal de santidade do cristianismo.

Nessa narrativa roseana há uma representação direta da questão da santidade. Ela já é posta – por meio de uma alegoria enigmática – desde o título. Esse título tão forte e, aparentemente tão simples, que se grava em nossa mente com tanta facilidade. Mas mesmo essa facilidade é propositalmente enganosa. Para entendermos isso, é interessante observar que, com apenas uma leitura, quase ninguém o lembra de forma correta. Quase que naturalmente, acompanhando a lógica interna da língua, guardamos a parte inicial do título como «A hora e a vez». A eliminação do segundo artigo passa despercebida. No entanto, até mesmo esse pequeno detalhe é significativo em uma hermenêutica mais acurada da obra. Quando falamos «a hora e a vez» falamos de duas coisas distintas que estão juntas; ao falarmos «A hora e vez» já não há distinção, os dois elementos passam a fazer parte de uma única realidade determinada pelo único artigo definido posto no começo da expressão. E essa reflexão linguística abstrata corresponde ao conteúdo concreto do texto.

Os nomes Augusto e Matraga, em si mesmos, remetem para a ideia de santidade. Augusto, no sentido do que está separado, do que é superior. Matraga – um alomorfe de matraca –, no sentido novo de um Deus justo e amoroso que a tradição judaico-cristã vai dando ao termo; pois, como se sabe, a matraca é um instrumento usado para substituir o sino durante a Quaresma, ficando assim, profundamente ligado à ideia paradoxal de um Deus morto e, aparentemente, impotente, do Deus Amor da tradição cristã que, por sua vez, é a culminância de uma longa tradição messiânica judaica.

Nessa, o messias – que, posteriormente, será o santo por excelência na tradição cristã (messias, ungido, é cristo em grego) – será reconhecido sob diversas concepções, desde o messias guerreiro, passando pelo messias rei e pelo messias legislador, até chegar à surpreendente e revolucionária (no sentido mais radical da palavra) imagem do messias servo sofredor de Isaías.

Como é fácil de observar, essas diversas ideias de messias estão, de alguma forma, presentes nas diferentes compreensões do que seja a santidade de que falamos anteriormente.

Assim, temos no nome Augusto Matraga uma representação paradoxal de Deus. Esse paradoxo, no entanto, é superado em parte pelo elemento tempo que, já indicado no título, mostra-se em sua completude na narrativa como um todo. Ao longo dessa, o personagem principal, não aparece desde o começo como Augusto Matraga. A narrativa se divide em três partes estruturadas de forma a mostrar em si a gênese do nome.

Esta estrutura triádica da obra não é explicitada pelo autor. Lemos o texto como um texto único, apenas por meio da análise essa estruturação se revela; com imensa clareza, diga-se de passagem.

Partindo dessa estrutura, podemos nomear as três partes da obra como:

1. Augusto.
2. Matraga.
3. Augusto Matraga.

Onde Augusto aparece como a apresentação primeira do personagem, Matraga como sua negação antitética, e Augusto Matraga como a síntese final que supera (eliminando) o que há de negativo e recupera (reorganizando) o que há de positivo na vida e caráter do personagem principal, dando assim sentido à sua história.

Esse nome final, resultado desta síntese, corresponde a uma ideia de santo bastante rica, que elimina diversos aspectos de outras concepções, mas busca recuperar o que há de melhor em cada uma delas.

Na primeira parte do conto – quando o personagem principal é designado como Nhô Augusto (sendo Nhô corruptela popular de Senhor), ele é um fazendeiro cristão, poderoso e egoísta – não se fala em santo propriamente, ou ideal de santidade. Os santos que existem nesse universo, são seres poderosos com quem os seres humanos comuns podem negociar benefícios, por meio de promessas, por exemplo, mas que não servem de modelo; o que os diferencia é exatamente o seu poder superior ao do comum das pessoas. É assim que Nhô Augusto é apresentado nesse momento da narrativa: um homem poderoso e arbitrário que pode beneficiar ou prejudicar a grande maioria de pessoas pobres daquele universo, conforme o seu arbítrio.

Essa etapa da obra se conclui com a ruína do poderoso fazendeiro que, abandonado por seus capangas e pela esposa que nunca soubera respeitar, é surrado, cai de um penhasco e é tido como morto por um de seus rivais na disputa pelo poder local.

Na segunda parte – quando o ex-fazendeiro perde tudo o que tem e vai viver como um desconhecido em um lugarejo distante – há uma mudança de perspectiva. O personagem principal – agora sem nome (o pressuposto Matraga), está arrependido de toda violência, de todo desrespeito com as mulheres; reconhece o egoísmo que estava por trás de tudo isso e luta com grande

esforço para superá-lo, para conseguir sua salvação. «Pro céu eu vou e vou mesmo, nem que seja a porrete», diz ele a certa altura da narrativa.

Matraga fora salvo por um casal de negros muito pobres e as palavras de um padre que o atendia em sua cama de convalescente foram o que o incentivou a transformar o ódio e o desejo de vingança em um empenho de salvação religiosa pelo serviço aos pobres.

Ele, que agora é pobre com os pobres, destaca-se, no entanto, pelo empenho na salvação de sua alma, que o leva a trabalhar «como um afadigado por dinheiro, mas sem querer dinheiro nenhum», só buscando ajudar todo mundo. O povo o julga ou louco ou santo, e como ele só busca ajudar a todos, o aceita bem. Nesse momento ele vê tudo como pecado e luta bravamente para vencer as tentações.

Na terceira parte os dois momentos antitéticos anteriores são superados em uma síntese que traz a verdadeira ideia do que deve ser a santidade cristã. Como diz Maria Clara Bingemer (2019), analisando uma exortação do Papa Francisco, a alegria é o primeiro sinal da verdadeira santidade; a própria exortação papal se chama «Alegrai-vos e exultai» (Francisco, 2018). E é exatamente essa atitude de alegria e exultação o que vemos no personagem nessa terceira parte, onde, pela primeira e única vez, o narrador o nomeia de Augusto Matraga.

Na primeira parte ele se entrega aos seus impulsos egoísticos; na segunda, os vê como pecados e luta contra eles, em uma luta triste e constante; na terceira, recupera o poder e a alegria, mas agora sem que sejam, como antes, determinados pelos instintos egoístas da primeira.

Um dia ele acorda sentindo que é muito bom estar deitado, assim como é muito bom poder levantar e fazer o que for para fazer; desse momento em diante ele está alegre e exultante. Ele recupera o prazer que tinha na primeira parte, recupera o poder, mas ao invés de por esse a serviço de si próprio, empenha-o no serviço do próximo.

Matraga decide abandonar o trabalho duro com que tentava forçar sua salvação e sai vagando no lombo de um burrinho, tranquilo e sem objetivo definido. Isso o leva a encontrar, por acaso, o bando de seu amigo antigo, o criminoso Joãozinho Bem-Bem. Ele, inclusive, se alegra bastante ao rever o jagunço feroz que, durante seu período de penitência, o convidara para juntar-se ao bando e retomar, de certa forma, sua antiga vida de poder. Mas quando vê que o outro está prestes a matar, por vingança, o filho de um pobre velho que

implorava por seu perdão, fica do lado dos fracos e enfrenta sozinho o bando do amigo, vencendo-os, mas sendo ferido de morte na luta.

Como vemos, ele volta a lutar, e isso em nome da fé cristã. «Não faz isso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, que o desgraçado do velho está pedindo em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria!» (Rosa, 1994: 460).

Mas diferente do que se dá com o Conde de Varoic, sua luta não é para defender os territórios cristãos contra seus rivais, garantindo o poder da Igreja. Muito menos, como no caso da Joana de Schiller, para garantir a soberania de certos governantes contra a de outros.

Ele morre para defender pessoas fracas e inocentes que estavam com suas vidas ameaçadas e, assim como na segunda parte, é reconhecido como enviado de Deus pelo seu ato. «Traz meus filhos, para agradecerem a ele, para beijarem os pés dele!... Não deixem esse santo morrer assim...» (Rosa, 1994: 462), exclama cheio de admiração e agradecimento o pai da família que ele livrou do massacre.

Podemos ver nessa cena final uma «explicação» do paradoxo – do mistério – da fé cristã de um Deus que está morto, mas que não deixa de ser Deus. Esta é a explicação: Deus morto na cruz – por amor – é a garantia (que pede a nossa aposta de fé) de que não a violência, mas sim o amor será – é – a última palavra da história.

Referências bibliográficas

- ANÔNIMO (1988). *A demanda do Santo Graal*. São Paulo: EDUSP.
- BINGEMER, Maria Clara (2019). *Santidade*. São Paulo: Paulus.
- CAMPBELL, Joseph (2010). *As máscaras de Deus – mitologia criativa*. São Paulo: Palas Athena.
- FRANCISCO, Papa (2018). *Gaudete et Exsultare*. São Paulo: Edições Loyola.
- MARTORELL, Joanot (1998). *Tirant lo Blanc*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- ROSA, João Guimarães (1994). *Ficção completa*, 2v. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- SCHILLER, Friedrich (2017). *Die Jungfrau von Orleans: romantische tragödie*. Musaicum Books.
- SEGUNDO, Juan Luis (1985). *O homem de hoje diante de Jesus de Nazaré*. São Paulo: Paulinas.
- VARAZZE, Jacopo (2006). *Legenda áurea – vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras.

Entre plenitude e escassez: ascese poética e discurso hagiográfico em Paulo Leminski

Fábio Roberto Lucas (PUC-SP)¹

Iniciamos nosso percurso em 2007, quando a crítica Flora Süssekind publica seu ensaio «Hagiografias», que revisita a obra de Paulo Leminski e de outros poetas e artistas brasileiros das últimas décadas do século xx. Süssekind questiona ali a aura hagiográfica que a crítica habitualmente cedia a esses trabalhos, em razão de seus criadores terem morrido muito cedo. Por diversos motivos, como suicídio, uso de drogas, acidentes trágicos ou doenças sexualmente transmissíveis, esse fora o caso não só de Leminski, mas também de Cacaso, Torquato Neto, Ana Cristina César e muitos outros da geração pós 1968. A partir daí, as relações entre literatura e santidade no ensaio de Süssekind se expandem, a ponto de se tornarem uma perspectiva crítica privilegiada para que ela avalie como a poesia brasileira lidou com os dilemas poético-políticos das últimas décadas do século xx, dilemas como crise das vanguardas, revolução dos costumes e os choques entre contracultura midiática e ditadura política.

Vale notar que a ideia de santidade mobilizada pelo ensaio não é objeto de nenhum tipo de reflexão detida, não é especificamente conceituada, mas sim tomada na suposta evidência de sua acepção corrente, vernacular. Por outro lado, não é menos verdade que esse conceito de santidade, inicialmente impreciso, vai ganhando alguns contornos mais nítidos à medida que se torna a principal chave de leitura tanto para as aporias e fraturas dessa poesia quanto para seus pontos fortes. Acusam-se assim os discursos hagiográficos criados por e em torno dessas obras, hagiografias que muitas vezes recalcam suas

¹ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Brasil.

O presente trabalho está vinculado ao Grupo de Pesquisa «Categorias da Narrativa», certificado pelo CNPq e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

fragilidades sob a tópica do martírio, do sacrifício da vida à experiência literária, da imagem heroica que a poesia às vezes concede a si mesma, ao enfrentar contextos que lhe são hostis, como o autoritarismo político ou o utilitarismo do mercado (Süssekind, 2007: 60-70).

Ao mesmo tempo, Süssekind também evoca aspectos do conceito de santidade para tratar das potências dessa produção poética brasileira das últimas décadas do século xx, para abordar momentos em que ela, aproximando-se do delírio místico, revela uma visão messiânica que acolhe forças sociais e existenciais reprimidas pela violência da história (2007: 70-75). Como compreender a figura do santo, em sua aproximação com a poesia brasileira da segunda metade do século xx, nessa dupla possibilidade de elevação e de queda, de dom de *revelação* do que não pode ser dito, contado ou calculado pelas formas linguísticas estabelecidas, ou de corrupção desse dom como mera estratégia calculada para superestimar certas produções literárias dentro do circuito de trocas culturais? Seria possível dizer que há algo na experiência da santidade que resiste à sua conceituação pela linguagem. Por essa razão, como notou Süssekind em Leminski e nos outros poetas que a crítica analisa em seu ensaio, o *discurso hagiográfico*, ao tentar tornar a vida do santo um objeto *sobre o qual* se fala, termina por trair a si mesmo, precificar o que se queria da ordem da graça, do dom. Outro, porém, é o efeito quando a santidade se torna um acontecimento que se desdobra *com e na criação poética*.

Para compreendê-la mais detalhadamente, é preciso mirar aquilo que poderíamos chamar de poética da ascese e da escassez em Leminski. Nesse sentido, vale antes tentar entender por que ele é o escritor que tem seu percurso e obra mais discutidos no ensaio de Süssekind. Isso ocorre porque, segundo a crítica, na obra de Cacaso ou de Ana C. a santidade se imprime no corpo do poema, como tema ou gestual poético, mas na obra leminskiana, «essas trilhas hagiográficas exerceriam função mais abrangente, e atuariam como princípio ativo, todo-poderoso, no seu processo de composição e na constituição de sua identidade intelectual» (2007: 55). De fato, em Leminski, a santidade é muito mais que um tropo desenhado no enunciado ou mesmo um gesto esboçado pela enunciação lírica, ela surge como problema formal, instiga a relação com os materiais compositivos e atravessa a experiência existencial do poeta: monástico e mundano, latinista bibliófilo e pichador de rua, contido e caprichoso como um samurai e relaxado com um malandro,

Leminski parece conhecer tanto a busca da santidade por meio da ascese, da vida regrada, econômica, de recursos escassos, dedicada à elevação do espírito, afastada do mundo, quanto a santidade visada por meio do excesso, do mergulho sem volta no desbunde mundano, na dissipação que se reencontra com o sagrado ao se entregar ao desejo, para além de todo utilitarismo ou cálculo de autopreservação, como descreve Bataille ao tratar da experiência do sagrado por meio da noção de dispêndio (2013: 9-16).

Se há múltiplas figuras do santo – o guerreiro, o mártir, o devoto, etc. – em Leminski veríamos o constante atrito entre o santo do claustro e o santo da rua: a primeira forma de busca por santidade é vivida por Leminski no Mosteiro de São Bento, quando adolescente, em São Paulo, mergulhado na vasta biblioteca onde aprende grego, latim, hebraico, e uma disciplina intelectual que será um dos principais vetores de sua poética. Ali ele conhece as narrativas de inúmeros santos dos primeiros séculos da Igreja, registradas na *Legenda Áurea* de Tiago de Voragine, e formula o projeto de um livro sobre a vida dos santos beneditinos, um projeto que, segundo seu biógrafo Toninho Vaz, o poeta jamais desistiu de levar a cabo (2001: 41-52).

Por outro lado, dessa adolescência vivida no mosteiro de São Bento, o escritor sai para se lançar intensamente, entre 18 e 19 anos, nas experiências da contracultura dos anos 1960, com todos os seus excessos e vitalismo exuberante, seu desejo de fusão entre arte e vida, seja por meio da ação política, da transgressão em relação aos costumes, do uso de psicotrópicos ou da própria produção artística, sempre em busca do «raro no reles» (como diz Leminski sobre a obra de Petrônio), a poesia na rua, na vida do lúmpen, da «massa indefinida, desestruturada e jogada de um lado para outro» da cidade, para citar o *18 Brumário* de Marx (2011: 91). Escrevendo parte de seus poemas em guardanapos de boteco, Leminski segue seu vício alcóolico até a morte, em 1989, aos 44 anos (Vaz, 2001: 105; Flores, 2010).

Ao longo de todo esse percurso, a experiência do mosteiro, contudo, jamais deixará em paz a cabeça do poeta, bem pelo contrário, ela instigará sua aproximação com os escritos do monge trapista Thomas Merton, com o zen-budismo e a cultura japonesa (Vaz, 2001: 360), diálogos fundamentais para compreendermos como a ideia de santidade e a prática da ascese vão afetar a escrita de Leminski. Afinal, longe de serem traços biográficos que supostamente explicariam o sentido da obra, essas experiências na rua ou no claustro constituem aquilo que Dominique Maingueneau chamou de «bio/grafia» (2001:

45-47), elas se enlaçam concretamente nas cenas da escrita leminskiana (produzida com gramática de latim à mão e/ou em rótulos de cerveja), escrita essa que articula tais experiências ativamente no desejo de falar com padres e pecadores, na combinação de refinamento construtivo e exuberância vitalista, de gestos de estruturação e desestruturação, geometrização concretista e carnavalização tropicalista, em suma, na tentativa de encontrar o ritmo preciso de *caprichos & relaxos* (título do primeiro livro de poemas que ele publica em distribuição nacional, em 1983).

No debate sobre a crise ou o fim das vanguardas, entre o fim dos anos 1970 e o início dos anos 1980, esses dois vetores poéticos de Leminski vão aparecer nas diferentes formulações com as quais o poeta procura lidar com o problema: assim, frente à ruína da ideia de progresso ou futuro, do acerto de contas contra a temporalidade messiânica dos modernismos e de seus «paraísos sistemáticos» – como diz Haroldo de Campos (1997: 269) em seu célebre ensaio sobre o poema pós-utópico, de 1984 – o poeta paranaense, diferentemente de muitos de sua geração, evita declarar que as vanguardas acabaram, preferindo dizer que se deslocaram, se espalharam: não estão mais a frente (como na terminologia militar original do termo), mas em toda parte, no vulgar (vulgarda), na contracultura (vanderground), mas também na tradição, na antiguidade clássica, em «Homero, lido em grego, claro» (Leminski, 1985: 44).

Nesse ponto, vale notar como a relação entre literatura e santidade estaria envolvida num acerto de contas com a questão do tempo: na poética de múltiplos vetores de Leminski, essas diferentes formas de busca por santidade estariam intensamente enlaçadas a reflexões sobre a historicidade moderna e contemporânea. A poesia aqui se move para uma perspectiva que nem anseia mais o futuro redentor único e supostamente necessário visado pelas vanguardas, nem – como veremos – se contenta com o acelerado e cada vez mais estreito presentismo pós-moderno (Rosa, 2022) – mas agencia nós de tempos heterogêneos que se redimem mutuamente: o poema se torna um *acontecimento* da ordem do inesperado, do miraculoso, da graça, por ser justamente esse elo de diferentes historicidades, irredutível ao contínuo de forças e causas de uma única história ou temporalidade homogênea (Moraes, 2018).

Se a arte moderna herda da religião a experiência do sagrado e do sublime, dos fins últimos – como diz um tópico reiterado na crítica e na filosofia de arte do século xx (cf. Siscar, 2012) – existe aqui um deslocamento curioso, em

que a vocação santa do artista deixa de se exercer pelo anúncio de um fim da história necessariamente justo e glorioso (ainda que por uma via cheia de conflitos e violências), para se fazer na busca por outras histórias e historicidades, que talvez nos ajudassem a evitar um fim definitivo da possibilidade mesma de haver histórias. Será justamente nesse nó que a tensão entre escassez e excesso, ascese e plenitude irá se exhibir mais explicitamente na poética de Leminski, como expõe a reflexão «Ascese e Escassez», publicada no *Diário do Paraná*, em 30 de junho de 1977:

Ascese é o Estilo de Vida do Monge: viver com o mínimo indispensável. A palavra é grega e aplicava-se, originalmente, à disciplina do atleta que se prepara para os Jogos, em concentração.

Parece que foi São Paulo o primeiro a empregá-la em relação à vida do espírito. Em meio cristão, ascese passou a denotar e conotar coisas como «jejum», «abstinência», «castidade», «penitência», «vigília», «silêncio», «contenção», «mortificação», «sacrifício».

Está sendo proposto que a ASCESE, em uma novíssima acepção, é a solução para a aspérrima condição que a espécie vai atravessar.

[...]

Um eremita das vastidões da Tebaida, um dos chamados Padres do Deserto, era alimentado miraculosamente por um corvo, que lhe trazia, todo dia, uma maçã no bico. Perto da gruta do monge, corria um riacho onde ele jogava a casca da maçã trazida pelo corvo. Assim foi por muitos anos. Um belo dia, o monge achou que tinha atingido o cúmulo da santidade e partiu do lugar. Descendo ao longo do riacho, encontrou outra gruta, habitada por um monge da sua idade.

Na conversação sobre as coisas do céu, o primeiro monge mencionou, com uma ponta de orgulho, a graça singular com que o Senhor reconheceu sua perfeição: durante 70 anos, um corvo lhe trouxera, todo dia, uma maçã.

O outro monge disse que, em matéria de favores divinos, não ficava atrás: por 70 anos, ele se alimentara de uma casca de maçã que, miraculosamente, vinha boiando no riacho, todos os dias.

Temos sido o primeiro monge. Vamos, logo, ter de ser o segundo.

Iniciado pelo provérbio «O pouco, por uso e tempo, faz-se muito», citado em sua epígrafe, o texto prossegue, com uma seção chamada «Pessimismo

ou realismo», que trata do caráter finito dos meios naturais e de seu dispêndio acelerado pela «febre programada de possuir cada vez mais». A vida humana estaria assim, caminhando cada vez mais rápido para uma situação de escassez, não só material, mas também existencial:

O que é verdade em cima, é verdade embaixo, diz a Cabala, diz a Alquimia. O que é verdadeiro fora, é verdadeiro dentro, em verdade vos digo. O que já está faltando de ânimo, vontade e disposição é de apavorar. Exaustos os recursos, irremediavelmente abalado o equilíbrio do meio-ambiente, vamos todos ter que nos contentar com menos. Menos coisas. Menos títulos. Menos.

O pessoal vai ter que ser mais sóbrio. Mais poupado. Mais rigoroso, numa palavra.

Nunca o desenvolvimento tecnológico (quantitativo, progressivo, inexorável, tomado como um Absoluto onipotente) vai poder estender a todos os homens de todas as raças aquele nível de vida hollywoodiana (carros na garagem, um aposento para cada filho, a geladeira cheia): os recursos naturais vão acabar bem antes [...].

[Uma nova geração] será o amortecedor entre os tempos passados da Pluto-Utopia e a Nova Era da Ascese. A Era de Aquário, meu camarada, não vai ser festival, não [...]. Vamos deixar de luxo: não podemos mais nos dar ao luxo. Morreu o luxo, viva o lixo. (Leminski, 2015: 83)

Inúmeros elementos desse texto podem ser analisados. A história dos dois monges será retomada posteriormente. Para o momento, começamos pela referência à «Era de Aquário», bastante comum no vocabulário da contracultura e de sua atração pelo esoterismo. Longe de se realizar como um festival de rock ou uma «plutoutopia» modernista – palavra-valise que associa os projetos utópicos da modernidade a um regime de plutocracia em relação à natureza e nos lembra que «a mansão das liberdades modernas assenta sobre um consumo sempre crescente de combustíveis fósseis» (Chakrabarty *apud* Danowski & Viveiros de Castro, 2014: 153) – a próxima idade dos astros seria caracterizada como a «Nova Era da Ascese», um tempo rigoroso, que exige economia e sobriedade em nossa relação com o mundo, uma vez abandonados os sonhos edenistas do Fausto europeu. Nada de aspirações infinitas, resignemo-nos com a finitude? Nada de plenitude, contentemo-nos, bem pelo contrário, com os sacrifícios necessários para a sobrevivência de nossa vida prosaica?

Ora, nada disso; tais consequências em nada parecem ecoar a vida e obra de Leminski – um discípulo, segundo Leyla Perrone-Moisés (1989), o maior – da antropofagia oswaldiana, para a qual «a alegria é a prova dos nove». Nesse ponto, vale notar que o mesmo poeta desse elogio da escassez e rigor escreve quatro biografias em forma explicitamente hagiográfica – não de santos beneditinos, mas de dois poetas, Matsuo Bashô e Cruz e Souza, um revolucionário – Léon Trotsky – e de Jesus. Na hagiografia do mestre japonês, lemos:

Humanamente, só nos santos dá para ver os deuses: só nos radicais, dá pra ver a Ideia.

Deus, chamo aqui, é tudo aquilo (ou aquilo tudo) que faz a gente viver, com plenitude mental e espiritual, vida boa de ser vivida: chame-se Ra, Amon, Aton, Zeus, lavé, Jesus, Xangô, Buda ou revolução. O sentido: a interpretação final do gesto de existir. O para quê. E o porquê.

Parece consistir a santidade em certa entrega a um princípio. O santo, uma das possibilidades humanas: o herói do espírito, da Ideia, do signo. Um exagero, portanto. (Leminski, 2013b: 77)

Como a ascese leminskiana relaciona esses dois vetores contraditórios, em direção, um ao sacrifício, ao rigor, à lida com recursos e possibilidades finitas, outro ao desejo de plenitude? Uma pista importante poderia ser encontrada nas reflexões do poeta francês Michel Deguy, sobre a relação entre poesia e ecologia: hesitação prolongada e caprichada entre seus fatores linguísticos e materiais, pílula de preguiça no mundo apressado (Leminski, 2012: 125), a poesia desacelera a entropia, o que não significa apenas «adiar o fim» por meio de uma austeridade cada vez mais estrita, mas também «fingir o fim», fazer hesitar o horizonte do fim, em busca de relações infinitamente mais sutis entre produção e consumo, austeridade e dispêndio (Deguy, 2012: 234). Assim, o que estaria em jogo nesse ascetismo leminskiano seria uma inversão do lema *plus ultra* – inspiração da ideia moderna de progresso desde as explorações coloniais até as utopias tecnofílicas contemporâneas – pelo lema *plus intra*, o cultivo de relações intensivas e não prometeicas com o mundo, de *traduções* mais refinadas entre seus diferentes limites e escalas, e *não expansões* em direção a mais territórios, fronteiras micro ou macroscópicas, a se esquadriñar, escalonar e dominar (Danowski & Viveiros

de Castro, 2018: 129²). Trata-se de «compreender o presente de forma mais sutil e densa, deixando-se habitar por sua complexidade», como diz o teólogo Faustino Teixeira³ (2019) diante dos dilemas do antropoceno. Para Everton Moraes (2018), historiador estudioso da obra de Leminski, estaria aí um dos eixos que levam a escrita leminskiana mais para a poesia do que para a prosa, mais para as formas breves que para as dispendiosas, na busca pelo máximo de ressonâncias de sentido a partir do uso mínimo dos recursos da linguagem.

Constantemente praticado pelo poeta paranaense, o haikai – com seus três versos curtos – logo vem à mente ilustrar essa busca do mínimo reverberando (a) o máximo. Afinal, como diz Antônio Risério (2004: 369), nessa forma poética da cultura japonesa, o amor pela natureza é vivido em meio à escassez característica de um arquipélago que por séculos permaneceu isolado do mundo. Atento à produção de Leminski, Faustino Teixeira vê no haikai uma sismografia de revelação do instante e, assim nos parece, registra essa tensão entre o anseio pela interpretação definitiva do sentido e o reabrir infindo da possibilidade de novas experiências, novas histórias, novas interpretações: para ele, o haikai «faz brilhar o acontecimento e ao mesmo tempo suscita a quebra do conhecimento, seu abalo sísmico, que alude uma linguagem que hospeda o vazio» (Teixeira, 2015: 49). Por um lado, trata-se de dizer as coisas como elas são, da forma mais imediata e direta, de um «despertar para o fato», mas que, por outro lado, só pode se realizar alusivamente, visando o mundo não como coisa inerte, mas como um ser agente:

confira
tudo que respira
conspira

² Para as diferenças entre o pensamento de Deguy (2012) e de Danowski e Viveiros de Castro (2014) no que diz respeito à relação entre literatura e ecologia, lida a partir da obra de Leminski, cf. Lucas (2021).

³ Pela indicação da obra de Faustino Teixeira, agradeço em especial à Maria José Caldeira do Amaral e a todos os colegas que participaram do seminário com o tema «santidade», organizado em março de 2023 pelas professoras. Maria do Rosário Lupi Bello (UCP-Lisboa) e Suzie Marra (UCP-Lisboa/PUC-SP).

Assim diz um haikai de Leminski (2013a: 95). Teixeira recupera uma belíssima imagem de Roland Barthes, para quem o haikai era como uma fotografia tirada com todo o cuidado, mas sem filme, pois o que se revela não é a realização integral e sem resto de um sentido linguístico, mas o limite da própria linguagem. Se, para o teólogo, o haikai é a experiência de *revelação* do instante é porque tal instante é incomensurável, atravessado por uma palavra cortante – *kireji* – que não só apresenta o real, mas o faz saltar, que partilha – ou seja, liga e separa, divide e põe em comum – o limiar entre a linguagem e o indizível, a circunstância geral e a percepção momentânea singular, num efeito que ele considera semelhante ao *koans*, anedotas de sabedoria exemplar utilizadas no treinamento *zen* (Teixeira, 2015: 50; Leminski, 2013b: 116).

Ambas as formas – o haikai e o koan – teriam também em comum, para Teixeira, essa capacidade de, por sua brevidade, fazer ver provocando indagações, deixando algo no ar, nunca dizendo tudo (2015: 51). Em Leminski, tanto o gênero poético quanto o narrativo partilham igualmente a exigência de um nível de rigor e de ascese que aproximariam seus praticantes da santidade (2013b: 82, 119, 176). A comparação com o koan nos será importante aqui, pois já tratamos, a partir justamente da leitura dos versos acima citados, do elo entre o haikai e a poética ascética e dispendiosa de Leminski em outro artigo (Lucas, 2021). Gostaríamos de prolongar agora essa reflexão, analisando detidamente a micronarrativa de «Ascese e escassez», lendo-a como um *koan* e como uma *parábola*, os dois modelos de narrativas curtas e alusivas que o poeta adota e aproxima, especialmente ao refletir sobre os conceitos de *parábola* e de *revelação*, em sua biografia sobre Jesus (2013b: 176)⁴:

⁴ Com efeito, essa poética da ascese em Leminski estaria presente, sob diferentes formas, nos variados gêneros literários aos quais se dedicou sua escrita: na extrema concisão e capricho de seus haicais, na busca de precisão de seus ensaios críticos, eles também cheios de «dribles curtos e passes longos», uma contínua tentativa de fazer mais com menos, que também se observa em suas canções, contos e romances (cf. Assunção, 2004). Até mesmo as suas hagiografias, como temos visto, não pretendiam ser só um discurso *sobre* as vidas hagiografadas (Jesus, Trótski, Bashô, Cruz e Souza), mas eram elas mesmas cheias de parábolas, saturadas de sentidos múltiplos e metamórficos. O modo específico como a experiência de santidade instiga a poética ascética de Leminski na escrita de cada um desses gêneros mereceria um estudo mais sistemático e abrangente. No escopo deste ensaio, abordamos algumas dessas manifestações e nos detemos mais nas micronarrativas, buscando precisar o modo como a santidade nelas se manifesta em comparação e contraste com a poética das micronarrativas traduzidas por Thomas Merton.

A parábola é um gênero oriental, enconstradição entre todos os povos da Ásia, a revelação de verdades abstratas através da materialidade de uma anedota, uma unidade ficcional mínima. Aquilo que Joyce chamava de «epifania» [...].

As parábolas de Jesus são epifanias (em grego, «sobreaparições»), nós de histórias donde se desprende um princípio geral [...] Esse procedimento de *revelar ocultando* tem um sabor, indisfarçavelmente, zen [...].

Intriga, em Jesus, ao lado de um processo de *re-revelação*, um de *velação*. [...]

Há dois mil anos, extrai-se significado das parábolas atribuídas a Jesus pelos evangelhos. Nem é outra coisa que estamos tentando fazer aqui.

«Quem tiver ouvidos de ouvir, ouça.» A linguagem de Jesus é cifrada.

É a linguagem de um nabi, um profeta, como tantos que o povo de Israel produziu, a linguagem de um poeta, que nunca chama as coisas pelos próprios nomes, mas produz um discurso paralelo, análogo, que os gregos chamavam parábola, «desvio do caminho». (Leminski, 2013b: 175-76)

A definição de parábola acima parece condizer muito bem com a «carta de intenções» que o poeta apresenta no início de sua biografia sobre Jesus, qual seja, interrogar o «signo Jesus», dando-lhe uma feição mais humana em meio às lendas acumuladas em seu entorno, «floresta de mitos que impede de ver a árvore»; reconstituir seu papel de «subversor da ordem vigente»; por fim, repoeitar a fala de Jesus, repleta de passagens líricas que teriam sido desgastadas por leituras dogmáticas de suas palavras (2013b: 141). Chama-nos a atenção a definição de «parábola» como «sobreaparição», nós de diferentes histórias das quais se extrai a *revelação* do signo, ou seja, não de um sentido unívoco e autoevidente, mas de um signo em sua dupla e tensa dimensão de significante e significado atravessado por um corte, decalagem que faz vibrar o campo de ressonâncias entre as palavras e as coisas.

Se a parábola é uma sobreaparição, um nó que entrelaça histórias heterogêneas, é porque, em Leminski, toda figura que vem à superfície interviria ao mesmo tempo sobre o fundo do qual emerge, sendo nesse sentido ao mesmo tempo um velar e desvelar desse fundo implícito: trata-se de uma revelação, pois é por meio da história visível que é possível sondar a outra narrativa, mesmo que em negativo, pela «ausência»; mas também se trata de um ocultamento, pois a via de acesso que uma história abre para a outra é também um ponto cego, um viés, um ponto de vista, como ocorre quando relacionamos

a história dos dois eremitas em «Ascese e Escassez» com a história moderna de consumo predatório da natureza.

Nesse sentido, porém, talvez valeria a pena comparar as reflexões leminskianas sobre a santidade e o gênero parábola, bem como sua própria prática de escrita de koans e de narrativas parabólicas, com as reflexões de Thomas Merton sobre a santidade da linguagem e sua tradução dos *Verba Seniorum*, as parábolas dos padres do deserto do século IV d.C. No pensamento e na escrita de Leminski, destacam-se qualidades como o duplo sentido, o desvio, a condensação polissêmica (2013b: 182), a palavra que hesita entre revelação e ocultamento, numa experiência sublime de revelação, que também dá aos acontecimentos um caráter excepcional, quando não exagerado (o santo é um radical capaz de viver 70 anos comendo uma casca de maçã por dia).

Publicadas em 1960, as narrativas dos *Verba Seniorum* traduzidas por Merton, por sua vez, dão preferência a uma linguagem mais próxima do saber útil do cotidiano. Seus protagonistas não passam por provações ascéticas extremas e extraordinárias, mas vivem na busca por um equilíbrio razoável, bastante próximo do senso comum. Nessas histórias, a ideia de sacrifício reduplica a suspeita sobre todo «arrebato» e se concentra numa «vida de solidão e trabalho, pobreza e jejum, caridade e oração, que removesse o antigo ego superficial e permitisse o surgimento gradual do eu verdadeiro e secreto, no qual o crente e Cristo fossem “um único espírito”» (2004: 8).

As histórias aqui não são poeticamente saturadas de múltiplos sentidos, mas apresentam uma sabedoria que se quer próxima da existência cotidiana das pessoas comuns e, se elas contêm alguma dimensão lacônica, é porque uma história simples e curta às vezes é melhor forma de salvaguardar tal sabedoria das minúcias e verborragias técnicas de um debate teológico (2004: 7). Estaríamos, assim, frente a uma experiência de linguagem nos antípodas daquilo que Merton tanto critica no ensaio «War and the Crisis of Language», de 1968 (1995: 300-314). Em meio às tantas turbulências políticas e culturais daquele momento, com destaque para o debate sobre a Guerra dos Estados Unidos contra Vietnã, o monge detecta um estado crítico da linguagem, associado ao caráter intransitivo, fechado, que ela adquire, sob diferentes modalidades, seja na literatura hermética, na publicidade ou na glossolalia do «falar em línguas» de algumas igrejas carismáticas, enunciações tautológicas, definitivas, diz Merton, nas quais nenhuma contradição é sequer verificável, com quais nenhum diálogo é possível e para as quais comunidade alguma pode

responder «amém» (1995: 303). Na esteira do capítulo 14 da Primeira Carta de São Paulo aos Coríntios, Merton parece advogar então por um espaço de diálogo inteligível, pelo sentido que se transmite não pela letra, mas pelo espírito, pelo entendimento da palavra comum e que reúne a comunidade em torno de um significado partilhado, compreensível. Com isso em mente, leiamos a oitava narrativa dos *Verba Seniorum*:

Uma vez, alguns irmãos saíram do mosteiro para visitar os eremitas que viviam no deserto. Chegaram até a morada de um, que os recebeu com alegria. Percebendo que estavam cansados, convidou-os a comer antes do horário habitual e colocou à frente dele toda a comida que havia. Porém, naquela noite, quando todos deveriam estar dormindo, o eremita ouviu os cenobitas conversando e um deles disse: «Estes eremitas comem mais do que nós no mosteiro». Ao amanhecer, os convidados prepararam as suas coisas para visitar outro eremita e, ao partirem, o anfitrião disse: «Mandem saudações minhas a ele e a seguinte mensagem: “cuidado para não regar as hortaliças”». (Merton, 2004: 30)

O conto segue relatando como o segundo eremita compreendeu a mensagem enviada pelo primeiro e tratou os visitantes a pão seco, sal e salmódias infinitas que se prolongavam até o amanhecer, retendo-os em seu eremitério «por exigência da caridade», até que os visitantes decidiram fugir de noite, para escapar de tamanha hospitalidade. De pronto, é possível notar já algumas diferenças frontais em relação aos dois eremitas de Leminski. Longe de buscarem uma santidade vinculada à penúria extrema de uma vida miraculosamente ascética, os dois eremitas de Merton têm acesso a uma alimentação e conforto razoáveis, o segundo decidindo submeter seus visitantes a uma hospitalidade mais espartana, para «não regar as hortaliças». A frase que é transmitida de um eremita a outro tem seu verdadeiro sentido plenamente compreendido entre os dois e o leitor, que recebe do narrador todas as informações para apreender o significado. Os únicos que o desconhecem são os pobres cenobitas, que serão castigados por não terem sido bons hóspedes e – precisamente – exigirem dos eremitas um ascetismo extraordinário ao mesmo tempo em que mediam sua situação com a deles segundo uma lógica nada generosa, para não dizer rasteira e mesquinha.

Já o koan de Leminski, como vimos, apresenta dois eremitas que viveram por setenta anos em uma situação de ascese inumana e milagrosa. Ainda

assim, a santidade do primeiro – por mais incomparável que parecesse ao comum dos mortais – termina ofuscada pela do segundo. Curiosamente, na narrativa do cultor de desvios que é Leminski, não há palavra que trafegue com duplo sentido dentro da história (mas plenamente decifrável, se não já decifrada na cena de enunciação, como ocorre com o «cuidado para não regar as hortaliças», de Merton). Ainda assim, ao final, caso extraíssemos a narrativa da reflexão de Leminski sobre a crise ecológica, teríamos o quê? Uma história que procura mostrar como tudo é comparável, basta mudar a perspectiva, a escala, e sempre se encontrará um peixe maior? Ou, pelo contrário, uma fábula que acusa o erro do primeiro eremita, qual seja, ter-se julgado capaz de atingir o «cúmulo da santidade», parâmetro terminal que submete a um instrumento de medida e torna comparável, rasurando-a, uma experiência da ordem do dom incalculável, da graça incomparável?

Entre mostrar que mesmo o mais extraordinário pode se tornar comparável e superável ou instigar a preservar a singularidade e incomparabilidade das experiências, o koan termina fazendo um salto inesperado, uma comparação – precisamente – inusitada da situação dos dois monges e da situação da humanidade diante da possibilidade de abalo irreversível do equilíbrio ambiental no qual ela vive. Do paralelo entre duas experiências inicialmente extraordinárias – e ao fim reduzidas à condição de grandezas homogêneas – passamos à transição entre dois estados dados que desde o início já se medem reciprocamente e fazem sentir uma perda, que, por sua vez, anuncia-se desdobrar em consequências incomparáveis e incalculáveis.

Por outro lado, se a compreensão do risco de catástrofe passa pela aferição da perda entre um estado e outro, não basta uma austeridade calculada para a salvação: o chamado que conclui o texto – «morreu o luxo, viva o lixo» – não deixa de aludir a toda uma tradição poética que, de Baudelaire e o *chiffonnier* à poesia concreta, celebra o dom de a poesia reciclar o sentido das palavras e das experiências, transpondo-lhes novos modos de agenciamento. E é precisamente nesse agenciamento ao mesmo tempo estranho e banal do koan pela reflexão ecológica de Leminski que vacilam e se tensionam os sentidos tanto da narrativa quanto do ensaio. Em meio a esses nós de histórias heterogêneas sobrepostas, os contornos de suas figuras são tomados no movimento vivo de suas «sobreaparições» desde o fundo, de seu (des)velamento *in fieri*, em variação. Nem tautologia hermética que mantém o outro à distância, nem palavra transparente que o integra no espaço de

uma inteligibilidade homogênea, o «amém» que a comunidade responde a tal palavra seria a aceitação de um convite para a dança que prolonga seus gestos enunciativos, interpretando, renovando e traduzindo, se não transcribindo poeticamente, seu sentido em novos contextos. Não seria esse o convite que, na leitura da encíclica *Laudato Si* do Papa Francisco feita por Faustino Teixeira, emerge na era do Antropoceno? À iminência do fim, habitar o nó onde os seres se entrelaçam em dom recíproco, campo «onde não existem pontos de chegadas, mas travessia» (2019)?

Referências bibliográficas

- ASSUNÇÃO, Ademir (2004). «Artilharia ligeira para um kamiquase ou dribles curtos e passes longos para um craque da poesia». Org. André Dick; Fabiano Calixto. *A linha que nunca termina: Pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, pp. 31-48.
- BATAILLE, Georges (2013). *A parte maldita – precedida de «A noção de dispêndio»*. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica.
- CAMPOS, Haroldo de (1997). *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago.
- DANOWSKI, Déborah e Viveiros de Castro, Eduardo (2014). *Há mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- DEGUY, Michel (2012). *Écologiques*. Paris: Hermann Éditeurs.
- FLORES, Guilherme G. (2010). «O raro do reles: um latim de bandido». Org. Marcelo Sandman. *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial.
- LEMSKI, Paulo (1985). «Cenas de vanguarda explícita». *Folha de São Paulo* (4 dez.), p. 44.
- LEMSKI, Paulo (2012). *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar.
- LEMSKI, Paulo (2013a). *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LEMSKI, Paulo (2013b). *Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trótski. Vida: 4 biografias*. São Paulo: Cia das Letras.
- LEMSKI, Paulo (2015). «Ascese e escassez». *Species – Revista de Antropologia Especulativa*, n.º 1, pp. 83-84.
- LUCAS, Fábio Roberto (2021). «Equivocologias leminskianas». *O Eixo e a Roda*, v. 30, n.º 3, pp. 81-109. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.30.3.81-109>.
- MARX, Karl (2011). O 18 de Brumário de Luís Bonaparte. Tradução de Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo.
- MAINGUENEAU, Dominique (2001). *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.

Retratos e emergência do conceito de «santidade» na literatura internacional

- MERTON, Thomas (1995). *Passion for Peace. The Social Essays*. Introdução de William Shannon. Nova York: Crossroad.
- MERTON, Thomas (2004). *A Sabedoria do Deserto: ditos dos padres do deserto do século IV*. Trad. Hélio de Melho Filho. São Paulo: Martins Fontes.
- MORAES, Everton (2018). «Da Solidão do Deserto ao Caos das Trevas Exteriores: Ascese e Invenção em Paulo Leminski». *Alea*, v. 20/2, maio-agosto, pp. 74-91.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1989). «Leminski, tal que em si mesmo». *Revista da USP*, set-nov/1989, pp. 99-100.
- RISÉRIO, Antônio (2004). «O vampiro elétrico de Curitiba». Org. André Dick e Fabiano Calixto. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, pp. 361-378.
- ROSA, Hartmut (2022). *Alienação e aceleração: por uma teoria crítica da temporalidade tardo-moderna*. Tradução de Fábio Roberto Lucas. Rio de Janeiro: Vozes.
- SISCAR, Marcos (2012). *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*. São Paulo: Lumme Editor.
- SÜSSEKIND, Flora (2007). «Hagiografias». Org. Florencia Garramuño, Gonzalo Aguilar e Luciana di Leone. *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: BVE, pp. 45-75.
- TEIXEIRA, Faustino (2015). «O haikai e a revelação do instante». *Interações – cultura e comunidade*, v. 10, n.º 17, jan/jun. pp. 48-61.
- TEIXEIRA, Faustino (2019). «Florescer na complexidade». Entrevista de Ricardo Machado. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, n.º 546 (16.12.2019).
- VAZ, Toninho (2001). *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record.

Formas de visibilidade da «santidad» na televisão e no cinema

El *quiasmo* fílmico de la santidad en *A Rainha e a Bastarda*

Caterina Cucinotta (URJC; iA)¹

Jesús Ramé (URJC)²

Introducción: puntos de observación y metodología de análisis.

La Biblia utiliza en muchos de sus pasajes la figura literaria del *quiasmo*, jugando con el intercambio de los elementos que iniciaban el valor del fragmento: «Así pues, los últimos serán los primeros, y los primeros los últimos» (Mateo 19:30). Trasladado a un plano narrativo, la vida del santo siempre vive un *quiasmo* entre su cotidianidad y su camino de santidad. Como se muestra en *La leyenda dorada* (De la Vorágine, 2014), la vida de los santos es la vida de seres humanos que son elegidos por la *gracia* divina. Estos hombres y mujeres deben «actuar esa gracia, santificarse a los ojos de Dios y en medio de los hombres, mediante las virtudes teologales —Fe, Esperanza y Caridad—, en eso consiste el proceso ascético de la perfección cristiana» (Suarez Rodríguez, 1964, p. 54). De este modo, el cine o la televisión, cuando materializa la santidad, debe mostrar la desaparición de las contradicciones en el ser humano, hecho que le traerá problemas, porque, de acuerdo con Chesterton, «muchas cosas se hacen santas al ser puestas al revés» (2023, p. 46).

Pensamos que la idea de la santidad como una historia quiasmática se refleja en el audiovisual a través de la inclusión de las categorías de Santo Tomas

¹ Universidad Rey Juan Carlos – Espanha; Instituto de História Contemporânea – Universidade Nova de Lisboa; Investigação em Artes.

² Universidad Rey Juan Carlos – Espanha.

de *integritas*, presencia de un todo orgánico, y *claritas*, entendimiento de la idea (1964). En este sentido, el cine debe hacer presente la santidad como una experiencia estética vivida por el espectador y, al mismo tiempo, permitiendo que su coherencia interna se haga comprensible.

En este ensayo se pretende analizar el reflejo de la santidad en la serie de televisión *A Rainha e a Bastarda*, donde se cuentan algunos episodios de la vida de la Reina Santa, Isabel de Portugal. Fue estrenada en 2022 y consta de 8 capítulos. La trama transcurre durante 1320, cuando el Rey de Portugal Don Dinis se enfrenta en una guerra civil a su primogénito Alfonso.

Este trabajo se centra en las materialidades que construyen el discurso fílmico y, en este caso, la emergencia de la experiencia estética de la santidad.

Como se ve en el título de la serie, los relatos empiezan con la muerte de Maria Afonso, la primera hija «bastarda» de los ilegítimos que el Rey de Portugal había tenido fuera del matrimonio. Efectivamente, el personaje de la Reina Isabel gira alrededor del secreto que esta muerte violenta guarda. En cada episodio se muestran varios aspectos de la Reina divididos entre la vida terrena y la aspiración en tornarse santa. Esta primera división cuenta con dos diferentes tratamientos de la imagen y de la luz, a través de los cuales se transmiten distintos puntos de análisis de la construcción visual del personaje y de su santidad.

En consecuencia, se reflexionará sobre diferentes aspectos que construyen el personaje de la Reina Isabel, como el valor del uso de la fotografía o del vestuario, que texturizan (Bruno, 2016) el paso de las acciones de la vida cotidiana a la puesta en escena que dan valor de santidad fílmica al personaje de Isabel. Esos gestos (Agamben, 1996), que muestran cinematográficamente la santidad, se basan en la elección de la luz, que se identifica con la idea de Dios (Eco, 2004: 102; 2015: 74) y se acerca a la categoría tomista de *claritas* en un *quiasmo fotográfico*. Al mismo tiempo los trajes, en su faceta comunicacional, «sirven para» y «dicen que» (Eco, 1989: 13). En el caso del cine y de la idea de mostrar la santidad en la reina Isabel, se mezclan los dos valores en una suerte de construcción *sartorial*.

Nuestro análisis de los estratos parte de una estética de los materiales puestos en relación, que investiga las relaciones que se dan entre los objetos, los cuerpos y los sonidos tras las tres *antropomorfizaciones fílmicas* (Lukács, 2019) que pone en juego el medio cinematográfico y que se traduce en puesta en escena (movimiento de cuerpos y objetos en un mundo organizado), puesta en cuadro (dónde se pone el dispositivo de filmación y cómo se mueve) y

puesta en serie (cómo se relacionan los diferentes planos y el sonido), de las que se hacen cargo Casetti y di Chio (1996: 126-136).

El *quiasmo* fílmico de la santidad en *A Rainha e a Bastarda*

Isabel de Aragón, (1270 – 1336) hija de Pedro III de Aragón y de Constança Hohenstaufen, princesa de Sicilia, es recordada como la Reina de Portugal, en su representación más tradicional, vestida de monja con el velo negro o vestida con el traje de fiesta real haciendo el famoso «milagro de las rosas». Se casa con Don Dinis (1261 – 1325), Rey de Portugal y de los Algarves, asegurando la continuación de la dinastía, teniendo los dos hijos legítimos Constança y Afonso, este último heredero al trono.

Conocida por su vida dedicada a los pobres y a los más desfavorecidos, ha sido representada en el cine y en la televisión, de España y de Portugal sobre todo, a través de películas de ficción y documentales que resaltan su bondad de espíritu, así como su belleza exterior. Es de 1947 la producción luso-española *Reina Santa* dirigida por Rafael Gil en su versión española, o *Rainha Santa* en su versión portuguesa por Henrique Campos y Aníbal Contreiras. También existen canciones populares recientes que relatan la vida de la Santa.

En la serie aquí analizada, el papel de la Reina Santa Isabel de Portugal fue personificado por la actriz portuguesa Maria João Bastos, adecuada en su perfil estilizado y en su mirada firme, prácticamente siempre presentada en su traje de monja con el velo blanco que, luego se explicará, ayudó en la construcción del *quiasmo fotográfico* y de la *claritas*.

La idea de *claritas* se conecta con la imaginación, una de las categorías que recoge Scruton (2014) para el análisis fílmico. El filósofo diferencia entre fantasía e imaginación, dando un valor de conciencia a esta última, frente a la primera que solo se plegaría a la satisfacción de un deseo por medio de una reproducción de la realidad con carácter sustitutivo.

la imaginación está implicada en la comprensión del arte y su propósito es el aprehender, del modo indirecto que el arte ejemplifica, la naturaleza de la realidad. La fantasía, por otra parte, constituye un escape a la realidad, y el arte al servicio de la fantasía se ha desviado o pervertido de su recto propósito (Scruton, 2014: 292).

En este sentido, el espacio de análisis se ciñe a la imaginación como medio de entendimiento, dando valor a los espacios terrenos en los que se ejerce la idea de santidad desde la representación y no desde la reproducción. Se trata de encontrar a Dios en las prácticas de Santa Isabel, respondiendo a la pregunta que hace el personaje del conde Lopo Aires Teles, compañero de armas del rey y protagonista de las investigaciones sobre el asesinato de María Afonso: «¿Dónde se puede encontrar a Dios?». Este consejero del rey, después de la presentación del primer episodio y dentro de una secuencia de guerra, se hace esta pregunta. La contestación la da la propia santa, por medio de su ama, Vataça, al decir que Isabel considera que la vida puede ser muy injusta. Este es el hecho principal que da el impulso a todas las acciones santas que la reina clandestinamente dirige, desde estar al lado de los desfavorecidos hasta enfrentarse al dolor físico para espiar los pecados de la corte y de todo el Reino.

La idea de *claritas*, en el sentido de entendimiento, acompaña la realización de las secuencias más oscuras (sin luz), filmicamente alejadas de los hechos terrenos, donde en varias ocasiones, una o dos veces por episodio, la Reina Isabel está encerrada en un espacio poco iluminado en frente de la Santa Cruz, usando una cuerda para fustigarse, hiriéndose profundamente en la espalda o usando el cilicio en la pierna que, debajo del traje, sangra a cada movimiento.

La serie muestra una distinción entre la vida pública y la vida privada de Santa Isabel. Vemos como, frente a una puesta en escena de la corte multicolor y con bailarinas de los siete velos, la reina viste con hábitos religiosos y vive paralelamente un mundo en penumbra de ayuda a los pobres y desfavorecidos. Pero reconocer a los demás como iguales implica su cuidado y estar al lado de los leprosos sin miedo, entendiendo su realidad, incluso dentro de una clandestinidad representada por espacios claustrofóbicos y oscuros, donde la enfermedad se intuye por las ropas ajadas y el deterioro de los rostros de los leprosos. En una secuencia del primer capítulo, Isabel, ayudada por su ama, limpia los cuerpos lacerados por la peste con paños húmedos, con movimientos tranquilos y cariñosos, haciendo emerger visualmente el compromiso de Santa Isabel con todos los seres humanos. Esta construcción de la santidad por medio de los diferentes estratos puestos en relación – luz, gestos, sonido, objetos —, nos acerca a la vida de otros santos como San Francisco, donde el amor por el prójimo, la santidad, convoca a la persona a querer «a todo el

mundo, pero especialmente a aquellos que a los demás disgustaba que quisiera» (Chesterton, 2014: 65). Esta práctica altruista, que cristaliza en un trozo de tela húmedo y blanco, que contrasta con la oscuridad de los rostros enfermos, crea una brecha por la que se cuela la luz, impregnada en un humilde trapo, donde se despliega el gesto desinteresado de la santidad, o, como expresaba adorno en relación el desinterés kantiano del arte, el «desinterés salvajemente interesado» (Claramonte, 2011: 198), representado, en este caso, por el cuidado del otro. De hecho, esta forma de mostrar la santidad en la serie, se da como un acto creativo dentro de un contexto hostil.

Resultados: la cristalización de la santidad fílmica

La Reina Santa Isabel aparece por primera vez de espaldas, enseñando al espectador solo su velo blanco, yendo al encuentro de su ama Vataça en los pasillos de la corte. Hecho que se repite en diferentes momentos de la serie, convirtiéndose en un plano subjetivo que nos hace, como espectadores, seguir a la santa.



Cap 1. 04:00

Las dos continúan juntas el camino y, en la secuencia siguiente asistimos a la fustigación de Isabel, finalmente pudiendo ver su rostro, su pelo y algunas partes de su cuerpo. La actriz se presenta sin velo y sin traje de monja, vistiendo un camisón. Concentrada en su momento de acercamiento a Dios, empieza una autoflagelación bajo la mirada atenta de Vataça, que aprueba y le pasa el *flagrum*. Isabel reza y mira hacia arriba, fustigándose para encontrar la remisión de los pecados terrenos.

En esta secuencia la pureza del velo blanco de monja se encuentra sustituida por un peinado de cabello ondulado muy brillante que cubre el pecho y da, a todos los gestos, la humanidad con la que, a lo largo de toda la serie, quiere envolver al espíritu del personaje, entre la tierra y el cielo.

En el segundo episodio, empieza a usarse el recurso de puesta en cuadro de composición en contrapicado, la cual parece dar valor al personaje como ser respetado, encuadre que se repetirá cuando pare la batalla entre su marido y su hijo con su sola presencia. Esto ocurre, por primera vez, en un encuentro con monjes en una salida del castillo, el diálogo es apoyado por una música de tono religioso y por el uso del latín como idioma. El recurso de la música para recalcar los momentos de santidad se repite durante toda la serie.



Cap 2. 03:31

En el momento en que Isabel recibe la noticia de la muerte de María Afonso, la bastarda asesinada en el convento de Odivelas, viste su velo blanco, notándose como la metodología fílmica usada para su personaje nos lleva a una luz diferente, si comparamos con el personaje de Vataça, muy oscuro, casi como si de una sombra se tratara. Si la práctica de la luz se asume como una materialidad simbólica en la construcción del personaje, la claridad que siempre se desencadena cerca de ella, se aproxima a un halo, elemento presente en todas sus representaciones pictóricas que nos dan la visión popular de la santidad de la reina. Sin embargo, en los cuadros que la representan aparece con el velo negro cuando está vestida de monja, o con el velo blanco, cuando está vestida de reina. En la serie han elegido mantener el velo siempre blanco para diferenciarla de las otras religiosas y, a través de una iluminación desde arriba, potenciar los momentos de santidad.

Un ejemplo evidente de esta elección fílmica es el encuentro en el capítulo 6 con los monjes devotos que mantiene la reina en los pasillos del palacio real. La luz que destaca el velo de Isabel siempre está justificada, en este caso por una ventana lateral ligeramente elevada, dando más realismo a la figura santa que se pretende comunicar.



Cap. 6. 6:37

En el tercer episodio, la metodología usada en la luz se confirma en la secuencia de los cuidados a los enfermos de peste. Aquí también, como en las otras secuencias, se enseñan gestos que son repetidos en otros capítulos, poniendo como en *stand-by* las acciones de la narración principal. Vataça e Isabel dan pan a los enfermos y la reina permanece sobre todo con los más graves para darles cuidados, agua y cariño. El velo blanco es el protagonista, no solo de la *mise-en-scene* sino también del movimiento de cámara, reflejando la luz que entra prepotente desde las ventanas superiores de los aposentos. El uso del plano secuencia da un valor más contundente a sus actos y permite comprender la valentía y la generosidad del personaje. En muchas ocasiones, todo está en sombra, el espectador solo logra ir detrás de los movimientos del velo, confirmando la idea de este objeto como halo que materializa la santidad. Las secuencias del baño purificador, de la fustigación y de los cuidados a las víctimas de la peste tienen en común exactamente el elemento de la luz, para guiar el espectador al concepto de santidad, casi inconscientemente.



Cap. 3. 07:04



Cap 3. 07:09

La visita a los enfermos de peste será un *leitmotiv* de la serie, ya que irán surgiendo diferentes cambios en el desarrollo de la trama que se pondrán en juego a través de sus gestos. En el capítulo 3, la reina obligará a la hija de un traidor del rey a tocar y dar pan a los enfermos, volviendo a aparecer la misma estructura visual de las secuencias anteriores: iluminación desde arriba, gestos dramáticos que llevan la acción y plano largo sin cortes.



Cap. 3. 37:01

De hecho, en el capítulo 5 se desarrolla una secuencia muy relevante en este espacio de compasión y solidaridad. En ella, la reina está dando de beber a los enfermos, pero, al no poder hacerlo bien con una cantimplora, lo realiza con la boca. La música de tono religioso, pero ambiental, vuelve a envolver la escena, la luz ilumina su velo blanco y, al mismo tiempo, el agua cae de su boca, emergiendo una esperanza en la oscuridad. El rey llega para presenciar este acto, pero se mantiene en la oscuridad y, además, se rompe la idea del plano secuencia para pasar a un montaje. El ritmo de montaje discurre de la imagen del gesto santo de la reina a un plano medio que encuadra la observación pasiva de Vataça y el rey. Esta construcción de puesta en serie separa la mundanidad de los observadores frente a la excepcionalidad luminosa de Isabel. A partir de esta secuencia se pondrán en peligro las acciones religiosas de la reina, ya que el rey descubre sus gestos de caridad, el soporte clandestino y misterioso de su santidad.



Cap. 5. 04:34



Cap. 5. 04:38



Cap. 5. 04:44

En el capítulo 3, hay una secuencia que muestra un encuentro de la reina con una prostituta. La realización propuesta pone en juego mecanismos audiovisuales en diferentes estratos para conseguir la idea de santidad y la influencia de la simple presencia de Isabel. Este momento fílmico funciona como construcción de la presencia imponente de la Reina Santa como figura de respeto que impacta con sus gestos y sus palabras. En consecuencia, es la forma más precisa de mostrar la santidad del personaje.

Se despliega un estilo clásico, que se hace cargo de explicar el espacio fílmico a través de un plano de conjunto picado del patio de una venta, donde la reina se encuentra con Juiz Paes de Mendonça, interpretado por Dinarte Branco. En este plano se mueven los personajes hacia su encuentro, mostrando la situación del tema y del lugar. A partir de este momento empieza un montaje de planos medios de los personajes que son inaugurados por un saludo de Juiz Paes de Mendonça, llamando a la reina «Santa». Isabel está congregando a un grupo de mujeres caídas en desgracia, para crear un lugar donde cuidarlas. En particular, el cura no quiere mostrar a la reina Isabel una de las prostitutas más violenta. Esta conversación sigue dándose en un plano y contraplano medio de los personajes, para pasar a cambios de montaje y composición en los momentos relevantes. Se elige un plano general cuando entra la prostituta enfurecida e Isabel pide que la dejen tranquila, provocando que se prostre y muestre su respeto, hecho que se aprovecha para volver a utilizar el plano picado de conjunto. A partir de aquí se construye la majestuosidad de Isabel con un plano contrapicado de la reina mirando desde arriba a la prostituta arrodillada en plano picado. Lo más preciso fílmicamente es mantener esta estructura de plano/contraplano para llegar

al momento en que, tras relatar su vida, la prostituta pregunta a la reina si todavía quiere llevársela. En ese instante surge el momento de santidad que tan esmeradamente se ha elaborado, ya que aparece un ambiente sonoro sacro que se acompaña de un plano de acercamiento a la cara de Isabel. Sin pronunciar palabras, tras un silencio ocupado por el ambiente musical y con una caricia reflejada en un primer plano de la prostituta, le anunciar que se irá con ella, ya que la llevará al palacio del rey para trabajar. Este es uno de los momentos en que la santidad, como una forma de ver a los demás como iguales y una atención cuidadosa sobre los desfavorecidos, es construida de forma más precisa.



Cap. 3. 14:53



Cap. 3. 15:02



Cap. 3. 15:05



Cap. 3. 16:10



Cap. 3. 16:13

Esta estrutura se repite en algunas secuencias posteriores, cuya protagonista es Isabel. Debemos advertir que en adelante se realizará de forma menos compleja, ya que el espectador ha reconocido la experiencia estética de la secuencia del encuentro con la prostituta. Este hecho nos hace reflexionar sobre la forma de visionado de la serie y toma un mayor valor cinematográfico si se ve en continuidad.

Un ejemplo de esta estructura es el encuentro entre Isabel y Beatriz, la esposa de su hijo Alfonso, interpretada por Carolina Carvalho. La secuencia, que forma parte de capítulo 4, se desarrolla con la reina montada en un caballo blanco, el único de este color en la serie, eligiéndose un encuadre en plano general para pasar a un montaje de primer plano contrapicado de Isabel y primer plano picado sobre Beatriz.



Cap. 4. 27:17



Cap. 4. 27:39



Cap. 4. 27:41

Hemos de resaltar que esta propuesta de puesta en escena permite que las posturas de contemplación de Isabel se asemejen a las imágenes pictóricas que la presentan como santa, ya que naturaliza una posición de la actriz con la cabeza ligeramente inclinada, proyectando un imaginario popular de la santidad femenina. Este gesto se repite en múltiples representaciones de santas, en una postura de reverencia ante Dios, que, en el caso que nos ocupa, surge como gesto representativo del personaje. Esta posición se muestra claramente en el óleo de la santa pintado por José Gil de Castro en 1820, expuesto en la Sala Capítular del Museo de Arte Colonial de San Francisco, en Santiago de Chile.



Cap. 3. 15:02 e Cap. 4. 27:39



Santa Isabel Reina de Portugal.
José Gil de Castro en 1820.

Mientras que el milagro más famoso de la Santa, la transformación de los panes en rosas, queda difuminado en una puesta en escena que luego se revela un truco frente al rey, la secuencia que concentra el valor de la figura de Santa Isabel es el momento en que, en el capítulo 5, detiene una batalla simplemente con su presencia. En este caso, su espalda, destacada por el velo, mostrará el inicio de su aparición, que luego será percibida por los combatientes que pararán la contienda. De nuevo el montaje utilizará el contraplano de la espalda de Isabel, para conseguir, en un ligero contrapicado, resaltar en un

plano medio la presencia del personaje. La música ambiental vuelve a tomar valor esencial para entender la relevancia del gesto de la reina y las consecuencias que provoca. En este ejemplo, la puesta en serie rematará el momento con un plano general lejano de la santa sobre su caballo blanco en medio del bosque y con los combatientes arrodillados, dando un valor de contexto y representando el respeto sagrado de los soldados por su reina.

Antes vimos como el plano general daba valor a los gestos de los personajes, pero ahora es la quietud la que marca la importancia de Isabel. Es interesante también el uso de un primer plano desenfocado del velo blanco desde atrás de la reina y los súbditos arrodillados con el apoyo de sus espadas al fondo, donde la presencia de la claridad, en primer término, vuelve a recalcar el modo de relación que se pone en juego en el momento de paralización de la batalla. Esta secuencia muestra esa relación entre puesta en escena (la relación espacial entre personajes), la puesta en cuadro (el valor de los cuerpos y los objetos dentro del espacio) y la puesta en serie (la idea de excepcionalidad surgida de la combinación de planos).



Cap. 5. 43:19



Cap. 5. 43:24



Cap. 5. 43:31



Cap. 5. 43:33

Conclusiones

Resulta sugestivo pensar en el *quiasmo* sugerido entre la cotidianidad y la santidad como el principio de una sororidad entre la reina Santa Isabel y las mujeres a su alrededor. En general, la visión del mundo del personaje histórico de Isabel parte de un principio de igualdad y justicia, no solo entre hombres ricos y pobres, sino también entre mujeres de la corte y otras menos afortunadas. Además, si en la serie aquí analizada, la Santidad se materializa como un cruce de varios elementos estilísticos como la luz, los movimientos de cámara, el maquillaje y el vestuario, de hecho, el eje central de este concepto se encarna en la propia Isabel y en sus gestos.

Los fragmentos aquí presentados no solo van en la dirección de una materialización estilística de la Santidad, sino que también recogen vestigios importantes para su desarrollo como fuente de paz y justicia en el mundo en general.

La Santidad de Isabel se mezcla con el valor de la solidaridad, aplicando, también para las mujeres, cuidados mentales y corporales que en aquella época estaban al alcance de pocos privilegiados. Muchas veces, a lo largo de la serie, el personaje de Santa Isabel pregunta a otras mujeres si quieren lavarse o cuánto tiempo hace que no se lavan, poniendo a todas las personas al mismo nivel, definiendo este gesto del baño como cuidado corporal en el centro de un renacimiento de la persona. El cuidado a los leprosos, la idea de congregar a todas las prostitutas para darles un trabajo digno y, en general, acompañar los acontecimientos políticos como forma de cuidar a Portugal como un todo, revelan una consciencia poco alineada con las ideas de su tiempo, porque tal vez sea muy actual y con una perspectiva abierta. De hecho, a través de esta mirada, el espectador podría olvidar la poca importancia narrativa dada, por ejemplo, a los milagros de la Santa, poniendo en primer lugar toda la construcción visual del personaje y de su relación con el entorno. Si es verdad que al milagro de la Rosas, por ejemplo, se le tacha de mero truco, posible a través de un sabio uso de las costuras del traje en el que han podido esconder el pan y mostrar al Rey las rosas previamente ocultas en otro bolsillo, esta estrategia narrativa es presentada, velada y mediada a partir de la relación de confianza entre Isabel y Vataça. Un punto este, a favor de la construcción del personaje que tiene como primera preocupación el cuidado a los más desfavorecidos, yendo contra las órdenes del Rey.

Toda la creación visual del personaje, todos sus gestos y las frases, aparentemente secundarias, capturan más el interés, tal vez, que la propia narración de la guerra y del asesinato de la bastarda. Al captar dicho interés, establecen una consecutiva aura que forma parte, junto a la gestualidad y las materialidades fílmicas, de la construcción de la santidad. Por eso, las secuencias de la fustigación aparecen como la pieza de un camino entre el mundo terreno y el mundo celestial. La *integritas* no puede alcanzar el nivel deseado sin las *claritas*. Nuestra cotidianidad llena la vida de contradicciones, pero la santidad, en cambio, «concentra toda su fuerza, toda su virtud, en una única y determinada dirección» (Claramonte, 2015: 32). Así, el *quiasmo* se resuelve llevando la santidad hasta sus últimas consecuencias.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (1996). *Medios sin fin*. Madrid: Adriana Hidalgo.
- BRUNO, Giuliana (2016). *Superfici*. Cremona: Johan & Levi.
- CASETTI, Francesco y di Chio Federico (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CHESTERTON, G. K. (2014). *San Francisco de Asís*. Madrid: Encuentro.
- (2023). *Historia de la familia*. Madrid: Rialp.
- CLARAMONTE, Jordi (2011). *La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*. Murcia: Cendeac.
- (2015). *Desacoplados. Hamlet en príncipe de los cercamientos*. Madrid: UNED.
- DE AQUINO, santo Tomas (1965). *Suma Teologica*. Edición bilingüe. Madrid: Editorial Católica.
- DE LA VORAGINE, Santiago (2014). *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza.
- Eco, Umberto (1989). «O hábito fala pelo monge» en *Psicología do vestir*. Lisboa: Asirio e Alvim.
- (2015). *Historia de la belleza*. Barcelona: DEBOLSILLO.
- (2015a). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: DEBOLSILLO.
- LUKÁCS, G. (2019). *No lo saben pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*. Madrid: Plaza y Valdés.
- SCRUTON, Roger (2014). *La experiencia estética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- SUAREZ RODRÍGUEZ, José L. (1964). *Las grandes filosofías de la educación*. Madrid: Apis.

«A Minha Olivia»: a pessoa como narrativa de amor em *Fringe*¹

Maria Pacheco de Amorim (CECC-UCP)²

Em *After Virtue*, Alasdair MacIntyre oferece-se para mostrar «*how natural it is to think of the self in a narrative mode*» (1985: 206). Mesmo num contexto contemporâneo que tende a pensar na acção humana de forma atomística, demarcando drasticamente o indivíduo dos papéis sociais que exerce, um conceito de eu «*whose unity resides in the unity of a narrative*» permanece «*an unacknowledged presence in many of our ways of thinking and acting*» (205-206). A série televisiva de culto *Fringe* (Fox, 2009-2013), criada por J. J. Abrams, Alex Kurtzman, Roberto Orci e, mais tarde, Jeff Pinkner e J. H. Wyman, parece ser um destes casos de concepção tácita do eu como uma história de vida. Em *Fringe*, acompanhamos várias versões de um pequeno grupo de personagens, enquanto investigam crimes e incidentes paranormais, em dois universos paralelos, um principal (dito azul) e outro secundário (dito vermelho), e numa linha temporal alternativa do universo principal (conhecida por universo laranja). O arco destas personagens e das suas várias iterações, especialmente as de Walter Bishop e Olivia Dunham, pressupõe uma visão narrativa do eu.

Se *Fringe* ilustra a definição, por MacIntyre, da identidade pessoal como uma história, não se limita, porém, a sugerir que «*the unity of a human life is the unity of a narrative quest*» (1985: 219), antes enquadra as vidas das suas personagens principais no género da história de amor. Como na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, a série de televisão especifica o bem último que orienta e determina o florescimento das personagens como uma relação com o amado. Só isso explicaria *Fringe* ser, em última instância, tanto um melodrama familiar como uma série de ficção-científica sobre mundos paralelos e uma divisão do FBI com a função de investigar crimes resultantes do encontro entre a desmedida arrogância científica e os intuítos obscuros de poder. Neste ensaio

¹ Por opção da autora este texto não segue o acordo ortográfico em vigor.

² Centro de Estudos de Comunicação e Cultura – Universidade Católica Portuguesa.

procurará mostrar-se que, em *Fringe*, a pessoa é implicitamente entendida como um organismo humano vivo que se concebe segundo uma narrativa unitária, partilhada e construída no seio de uma comunidade. Esta narrativa será de florescimento, será uma narrativa feliz, se a pessoa que se é resultar de uma história de amor vivida num espaço moralmente saliente, orientada a um bem último ou ao incomparavelmente mais elevado, condições sem as quais dificilmente se pode compreender o que seja a beatitude ou santidade de vida.

Numa década em que a televisão se tornou mais serializada – tendência para a qual o próprio J. J. Abrams contribuíra com *Alias* (ABC, 2001-2006) e *Lost* (ABC, 2004-2010) –, *Fringe* remava contra a maré ao começar como uma espécie de *X-Files* para o novo milénio, seguindo o formato de caso (ou melhor, monstro) da semana. Esta parecença inicial de *Fringe* com o anterior drama processual da Fox não lhe granjeou uma audiência massiva. Isto porque «*you've seen one misfit FBI team investigate strange phenomena, you've seen 'em all*», nas palavras de Liz Miller («Liz Tells Frank», 2010). Mas no contexto da progressiva revelação da narrativa de fundo sobre mundos paralelos, um filho raptado e o efeito-borboleta da travessia entre dimensões, a natureza mais episódica das primeiras duas temporadas desempenha um papel importante em ligar afectivamente os espectadores fiéis às três personagens centrais da série. Vendo-as recorrentemente lidar com os inúmeros monstros da semana, a audiência habitua-se a elas, passando a conhecer e estimar o brilhante investigador Walter Bishop, pioneiro na década de 70 da ciência marginal e de fronteira, que, tornado vulnerável e excêntrico pela extracção de um fragmento de massa cinzenta e envolvido num acidente de laboratório responsável pela morte da assistente, foi encerrado num hospital psiquiátrico durante dezanove anos; Peter Bishop, o filho de relações cortadas com o pai, que desperdiça o seu próprio imenso talento científico numa existência sem eira nem beira de negócios duvidosos; e a reservada e pragmática, embora capaz de imensa empatia, agente do FBI Olivia Dunham, responsável por manter junta esta divisão, ou pequena família. Durante duas temporadas inteiras vemos como, trabalhando juntos caso após caso, aprendendo a verdade sobre si próprios e um sobre o outro, cresce entre Peter e Olivia uma amizade que, lenta e imperceptivelmente, se converte numa afeição mais profunda. Peter e Olivia, com Walter e outras personagens como Astrid, Broyles ou Nina, acabam por partilhar entre si uma história da qual também nós, espectadores, participamos por causa do tempo e atenção investidos em seguir as suas

aventuras ao longo de numerosos episódios arrepiantes. A sua história comum, construída pouco a pouco, é também a história deles para nós, a nossa história com eles. Quando, no final da segunda temporada, vemos Olivia viajar até ao outro universo para trazer Peter de volta, só para acabar presa e substituída por Altivia (a Olivia do universo vermelho), descobrimo-nos a sofrer e torcer pela nossa Olivia e irritados com a impostora que lhe tomou o lugar, não importa quão igual a ela ou no seu direito enquanto o outro eu de Olivia. Contrariamente às experiências de pensamento habituais no âmbito da filosofia da identidade pessoal, constituídas por descrições sumárias de troca de corpos ou transplantes cerebrais, em *Fringe* fomos levados a conviver durante dois anos, ao longo de quarenta e três episódios, com as personagens tal como estas duas temporadas iniciais as estipularam e desenvolveram. Houve tempo para conhecer e afeiçoarmo-nos a uma certa versão de Olivia Dunham que, por ser a primeira e a única durante tanto tempo, identificaremos como a verdadeira Olivia, o referencial a partir do qual as restantes versões serão apreciadas e tidas por falsas, diferentes ou incompletas. Por meio das inúmeras variações, nunca hesitaremos, mas saberemos sempre com toda a certeza, mais ainda do que o próprio Peter (que não beneficia do ponto de vista transcendente dos espectadores), qual delas é a «*our Olivia*».

Sobejam em *Fringe* cenários análogos às várias experiências de pensamento postuladas ao longo da história por filósofos como John Locke, Sidney Shoemaker ou Derek Parfit e que se tornaram parte integrante da reflexão analítica sobre o problema da persistência no tempo da identidade pessoal (com implicações para a definição do conceito de pessoa). Para além de, num exercício de lógica modal, construir outras versões das mesmas personagens, pertencentes a universos alternativos, a série entretém a possibilidade de uma mente migrar para outro corpo e coexistir com a mente do hospedeiro (John Scott no corpo de Olivia, em certos momentos ao longo dos primeiros treze episódios da primeira temporada) ou substituí-la de todo (Olivia com a mente de Altivia, em T3E1-E5, ou de William Bell, em T3E17-E19); a hipótese de uma mente subsistir num suporte inorgânico (a tentativa de descarregar a mente de Bell para um computador, em T3E19) ou de ser alterada por modificações da massa cerebral (a extracção de fragmentos de massa cinzenta a Walter, em T2E10, o uso de drogas nootrópicas para estimular o desempenho intelectual de Milo Stanfield, em T3E3, ou a inserção no cérebro de Peter do implante próprio dos Observadores, em T5E6-E8); os cenários do transplante integral

de uma cabeça para um novo corpo (Thomas Newton, em T2E4), da recomposição de um cadáver, cujos órgãos foram doados e dispersos por várias pessoas, e a sua subsequente ressurreição (Amanda, em T3E9) e da existência de clones capazes de reproduzir o corpo inteiro e mesmo as memórias das pessoas que assassinam e substituem (os *shapeshifters*). O estudo do conceito de pessoa e as manipulações experimentais do corpo integram-se no interesse geral da série pela fronteira entre o humano e desumano, que limites é ou não lícito ao homem transpor (quão longe é demasiado longe?) e o impacto da ciência na vida de pessoas concretas. *Fringe* nunca deixa de mostrar os usos benéficos da ciência, através da qual o problema é no final resolvido. Mas o intuito principal é chamar a atenção para o seu poder destruidor, quando aliado à ambição desmesurada e a intuições maléficas ou falhos de compaixão. O recurso ao horror orgânico não consiste só numa alusão às inspirações que David Cronenberg e John Carpenter são na obra de Abrams, mas serve para evidenciar a realidade do impacto sofrido por pessoas concretas no que lhes é mais próximo, próprio e precioso – o corpo, do qual depende a sua existência, para si e para os outros. Descontextualizar os vários cenários hipotéticos propostos do todo da obra e das intenções que a atravessam, desde a crítica ao abuso da ciência até à importância do amor, pode levar a um entendimento errado da concepção de pessoa subjacente à série.

Ao longo de «“Grey Matters”: Personal Identity in the *Fringe* Universe(s)», A. P. Taylor e Justin Donhauser vão ponderando vários dos cenários acima enumerados para tentar explicitar a resposta que *Fringe* daria à pergunta «*what is it that makes you, you?*», isto é, «*what makes you the same person today that you were yesterday?*» (2014: 13). Para chegar à mesma os autores usarão, como método, a ideia de sobrevivência: «*By considering which of our parts we could survive losing in this manner, we should be able to discover which of our parts are vital to our continued existence as persons*» (14). Taylor e Donhauser começam por avançar que a concepção de pessoa subjacente à série talvez seja a do animalismo, uma teoria naturalista da identidade pessoal que definem como «*the view that a human person is identical to a particular human animal (a member of the species Homo sapiens)*» (16). Segundo eles, tal visão implica que a destruição do organismo humano comporte a destruição da pessoa que se é, mas não faltam em *Fringe* exemplos de sobrevivência da pessoa à destruição do seu corpo, como no caso de John Smith ou Thomas Newton (16-17). Aliás, o sucesso do transplante da cabeça deste último para

um novo corpo sugere que os criadores de *Fringe* poderão subscrever antes a teoria contrária ao animalismo. Esta leva a sério a intuição comum de que a nossa psicologia e, com isso, a nossa pessoa vão para onde vai o nosso cérebro. Se Derek Parfit tiver razão quando afirma que, no que respeita à sobrevivência, o que nos interessa não é a relação de identidade pessoal mas a de continuidade psicológica, então basta que Thomas Newton acorde no novo corpo com a mesma psicologia que possuía antes do transplante para que se trate da mesma pessoa (17-18). Os autores propõem então que a concepção de pessoa subjacente a *Fringe* seja antes a teoria da continuidade psicológica, reformulando o princípio da memória tal como John Locke o elaborara. Trata-se, «as Parfit reiterates in the contemporary literature, having a continuous awareness of being you to yourself both in the past and right now» (19). Esta hipótese tem a vantagem de explicar, sempre de acordo com Taylor e Donhauser, que o Walter do presente se sinta distinto do Walter do passado, uma vez que a perda de parte substancial da memória torna os dois Walters psicologicamente descontínuos (20). Explica a sobrevivência da psicologia de John Scott no corpo de Olivia ou a falta de memória que Peter tem da sua infância (20-21). Explica a diferença entre as versões de uma mesma personagem, já que circunstâncias distintas, em diferentes universos, originaram psicologias distintas. Explica por fim que Olivia, após o implante nela das memórias de Altivia, tenha conseguido reclamar a própria identidade ao recuperar as suas memórias originais. O que não consegue é, contudo, explicar a mudança da psicologia de Walter causada pela remoção de partes do seu cérebro (21-23). De modo a integrar este fenómeno, os autores do artigo avançam finalmente uma teoria híbrida da identidade pessoal, que capturaria os benefícios de ambas as teorias precedentes, evitando, ao mesmo tempo, as suas fragilidades, e de acordo com a qual «we are identical to neither purely psychological nor purely biological entities, but rather some conjunction of both», isto é, «we are identical with psychologically functioning brains» (24). Taylor e Donhauser reconhecem que esta última teoria tem desvantagens, uma vez que, segundo ela, nenhum de nós alguma vez foi um feto ou até mesmo uma criança muito pequena, se viu ao espelho ou segurou alguém que ama nos braços, porque «we are functions of brains, and brains and brain functions do not have faces or arms». Mas «seems to fit with many of our intuitions about personal identity, both within the context of the Fringe universe(s) and also within the context our own world» (25).

No final do ensaio, os autores confessam-se algo insatisfeitos com esta hipótese porque um caso permanece por explicar, mesmo à luz da identificação da pessoa com o seu cérebro psicologicamente funcional (27-28). Quando Andrew Rusk, oficial da marinha, é assassinado, a sua mente apodera-se do corpo de uma adolescente em coma, Lisa Donovan, a quem desligam da máquina nesse preciso instante. Mais tarde, a mente de Rusk é expulsa do corpo de Lisa e encarna numa vítima de um desastre de carro. Não parece haver qualquer explicação científica para as migrações da mente de Rusk, a única ligação entre ele e as pessoas de cujo corpo toma posse é a coincidência da hora da morte, e o episódio refere-se várias vezes a «*personal energy*» ou «*souls*» (28), sugerindo que uma pessoa pode sobreviver mesmo sem o seu cérebro (30). Embora o cenário avançado em «Unearthed» (T2E11) seja implausível (mesmo para os padrões de *Fringe*), entrando em pleno território sobrenatural, não julgo que os problemas com a teoria cerebral proposta pelos autores venham deste episódio. A minha objecção à interpretação de Taylor e Donhauser é outra. Não obstante proporem-se encontrar «*a coherent theory of persons underlying the Fringe mythology*» que explique «*all other known events of the show*» (2014: 15), o que fica de fora não é tanto um caso excêntrico como o de Andrew Rusk mas os inúmeros eventos corriqueiros onde questões de identidade se levantam no decorrer e a propósito da vida quotidiana das personagens. Não basta isolar e comparar os eventos afins às experiências de pensamento típicas da filosofia da identidade pessoal para abstrair o conceito de pessoa que ilustram. Aliás, as teorias que identificam a personalidade com a continuidade psicológica padecem cronicamente deste atomismo, reduzindo o candidato a pessoa a um indivíduo arrancado a qualquer contexto excepto aquele resíduo necessário para distinguir A de B e dar conteúdo à ideia da troca dos seus corpos ou mentes. O próprio recurso a experiências de pensamento é discutível. Katherine Wilkes sustenta que podem ser, e são muitas vezes, um instrumento filosófico enganador. Citando James Robert Brown, em *The Laboratory of the Mind*, Wilkes avança que o fardo de qualquer experiência de pensamento está no correcto estabelecimento imaginário de um fenómeno, de modo a que o salto dos dados para a teoria seja relativamente pequeno e a inferência, por isso, pouco problemática. Porque quando não se fornecem as condições de fundo relevantes, no contexto das quais se monta a experiência, faltando o detalhe ou a clareza da descrição, torna-se difícil perceber se o autor foi ou não bem-sucedido em estabelecer

o fenómeno, ponto em que «*our intuitions run awry, and the inferences are not only problematic, but the “jump” from the phenomenon to the conclusion is made the larger because of the further need to imagine just what these backing conditions, under the imagined circumstances, would be. The “possible world” is inadequately described*» (1988: 8).

A vantagem de *Fringe* face às experiências de pensamento habituais na reflexão sobre a persistência da identidade pessoal está precisamente no desenvolvido contexto da vida diária das personagens e do melodrama familiar que oferece a esses cenários normalmente sumários e que apresenta como as «*backing conditions*» relevantes para estabelecer correctamente o fenómeno em discussão. Qualquer articulação do conceito de pessoa subjacente a *Fringe* terá, por isso, de explicar não só as ressurreições ou transmigrações mentais, mas também (e talvez sobretudo) pormenores como, por exemplo, a conversa entre Peter e Olivia, em «The Firefly» (T3E10), a propósito do livro *If You Meet the Buddha on the Road, Kill Him!*. Regressada há pouco do universo vermelho, Olivia recebe o livro pelo correio, dentro do qual vinha uma nota: «*Olivia... Because you asked. Peter*». E devolve-o a Peter por entender que aquele «tu» se referia a Altivia e não ela. Depois de contar que o livro fora uma maneira de combater a sua tendência para se fechar sobre si próprio, tendência que pensava aliás ter em comum com ela (esta Olivia mais introvertida do universo azul), Peter continua dizendo: «*The book wasn't meant for her. It was meant for the Olivia Dunham that I've spent the last couple of years of my life with. Because I wanted you to read it. You're the person I wanted to share it with*» (T3E10). O que decide aqui de que Olivia se trata, quem é Olivia, são os dois anos de vida comum com Peter. É preciso resistir à visão de Altivia como uma irmã gémea de Olivia. Convém lembrar que Altivia é uma outra possibilidade de Olivia, uma versão da sua personalidade onde nunca existiram dois anos de vida comum com Peter. E essa não é a Olivia de Peter, ou a nossa Olivia, o que amonta a dizer que não é a Olivia tal como a série a foi estabelecendo. Se o teste for o da sobrevivência, saber que partes de si é possível perder sem perder a própria identidade, quanto da vida conjunta com Peter (ou Walter Bishop, a irmã, a sobrinha, etc.) pode Olivia perder sem deixar de ser Olivia? Percebe-se assim que a desorientação de Olivia venha de ter perdido parte da história de Peter no mundo a que pertencem: «*I feel like Rip Van Winkle. Everything is different. Even you opening up to me is different. And this book is just a reminder of all the things that I missed. Conversations*

we didn't have» (T3E10). Se, mesmo recuperadas as próprias memórias, Olivia permanecesse no universo vermelho, exilada da trama das relações pessoais que compõem a sua história, por quanto tempo se perceberia ela como a Olivia do universo azul?

O referente do «tu», quem Peter queria que lesse o livro, a quem Peter se queria dar a conhecer por meio dele não era o cérebro psicologicamente funcional de Olivia do universo azul. Nem foi parte do aglomerado de eventos mentais de Peter que Olivia perdeu. Como Taylor e Donhauser bem reconhecem, nem cérebros nem a psicologia que deles é função têm rostos ou braços, isto é, nada disso é aquele organismo humano vivo que parece servir para muito mais do que suportar um cérebro. Na sua crítica ao reducionismo de Derek Parfit, que (não obstante as intenções ou protestos deste último) ele considera ainda uma forma de cartesianismo, John McDowell recusa-se a compreender *«the idea that “consciousness” represents its objects “from within” except in terms of something sufficiently close to first-person reference as we know it, which is reference to particular things that live particular lives»* (1998: 376). Para McDowell *«persons are living things»* (378), *«something whose career is a substantially traceable continuity in the objective world»* (363), uma carreira da qual é possível manter-se a par. O que se lamenta na conversa entre Peter e Olivia é a perda de uma vida partilhada socialmente e, com isso, de qualquer coisa de decisivo para quem se é. O conceito de identidade pessoal, a sobrevivência ou continuidade da pessoa num qualquer sentido relevante, aquilo que faz de mim *eu* não pode ser estabelecido independentemente de uma história e da trama de relações interpessoais afectivas que determinam e dão conteúdo à consciência que se tem de si próprio. Descrevendo o que as teorias narrativas da identidade pessoal, de teor hermenêutico, têm em comum, Marya Schechtman afirma que nelas *«ethical orientation is at the heart of selfhood, and the narrative life of the self must be a quest for the good»* (2011: 403). E acrescenta que um aspecto imediatamente relacionado com isto *«is an emphasis on the fact that selves are embodied creatures, embedded in a social context in which they interact with others. The idea that selves are agents brings with it the idea that selfhood is something that emerges in a community, further distinguishing the narrative conception of self from the Cartesian picture of an isolated and independent thinking subject»* (404).

À pergunta «o que faz de mim, *eu*?» existe uma terceira grande resposta alternativa às avançadas pelo animalismo e pela continuidade psicológica.

Taylor e Donhauser nunca chegam a colocar a hipótese de que a sobrevivência da pessoa (e, por isso, a sua identidade) resida numa narrativa unificada. Mas, regressando a alguns dos cenários já invocados, é possível mostrar que uma teoria narrativa da identidade pessoal é capaz de os integrar tanto a eles como àqueles eventos quotidianos de que a oferta do livro é exemplo. Na parte inicial da terceira temporada, Olivia é condicionada a acreditar que se trata de Altivia, ao implantarem-lhe as memórias desta, e levada a habitar as circunstâncias históricas de Altivia. Entretanto, num caso mais tradicional de troca de identidade, Altivia finge ser Olivia e viaja do universo vermelho para o azul com Walter e Peter. Este tipo mais comum de troca de identidade é espelhado, no quinto episódio, pelos gémeos Rose. Durante um assalto, o ladrão de bancos Joshua Rose arrisca-se a ficar submergido numa nuvem de âmbar e Mathew, ao tentar salvar o irmão, é apanhado no processo de solidificação, ficando cristalizado em estado de animação suspensa. Para escapar à polícia e trabalhar num modo de o libertar, Joshua assume a identidade de Mathew e, durante anos, o ladrão arrependido habita as circunstâncias do irmão martirizado (S3E5). A mulher de Mathew nunca se deixou confundir, porém, pela troca. Nunca desistiu do marido, substituindo-o pelo irmão que se lhe assemelhava. Do mesmo modo, depois de descobrir a verdadeira identidade de Altivia, Peter passou a tratá-la, já não como a mulher amada, mas como inimiga, começando desesperadamente à procura de uma maneira de salvar a «sua» Olivia. Isto não prova que o corpo não seja condição suficiente para a identidade, mas apenas que a aparência física não é a única coisa que se ama e que, como diz ainda McDowell, «*a person should [not] be identified with his brain and (the rest of) his body, any more than a house should be identified with the bricks, and so forth, of which it is composed*». Mas isto não significa que haja «*some peculiar extra ingredient, which would ensure determinateness of identity, in a person's make-up*» (1998: 378-379). O que será preciso perceber aqui é o que torna «aquele» corpo, preso no âmbar ou no universo vermelho, o corpo desejável.

Como veremos mais à frente, o caso clássico de troca de identidade não oferece sérias dificuldades, a não ser para Altivia, cuja falta de informação sobre a vida de Olivia a leva a cometer deslizes e enganar, obrigando Peter a ajustar a sua ideia de Olivia, para integrar as mudanças subtis em que repara. E quanto ao corpo de Olivia com as memórias de Altivia ou, mais à frente na temporada, a mente de William Bell (que, neste contexto significa o mesmo que «memórias»)? É fácil dizer que nenhuma destas versões é Olivia.

Especialmente no último caso, nem as personagens ao seu redor a tomam por Olivia. Mas tratam-na como William Bell, tal como antes o resto da divisão Fringe do universo vermelho a tratara como Altivia. Sentimo-nos tentados a dizer que a identidade reside no tal «*peculiar extra ingredient*» a que damos o nome de mente ou psicologia, que vemos como um aglomerado de conteúdos, desde sensações e crenças até disposições e habilidades, isolável do contexto vital que o teria causado e transferível ou carregável para um novo suporte. No entanto, os produtores parecem resistir a esta ideia, entendendo que o corpo de Olivia permanece sempre e ainda Olivia. Tratando-se de mundo possíveis, seria razoável supor que o implante no corpo de Olivia de uma cópia da «mente» de Altivia exigisse a eliminação da mente original, dado que as proposições de uma e outra versão de Olivia competem pelos mesmos referentes. Por exemplo, relativamente a Marilyn Dunham, ou é verdade que esta ainda está viva (é o caso no universo vermelho) ou é verdade que está morta (como é o caso no universo azul). A mãe de Altivia/Olivia não pode estar e não estar viva ao mesmo tempo. Por isso, seria preciso eliminar a anterior rede de crenças de Olivia para a substituir pela nova rede de crenças, a de Altivia. Se os autores estivessem convictos da hipótese do implante tê-lo-iam tornado irreversível. Mas optaram por ter a mente original (de um modo que fica por descrever e explicar) soterrada sob a mente alheia, revelando com isso que pelo menos não desejavam a irreversibilidade do processo, isto é, não desejavam perder a Olivia original nem tinham a troca por indiferente. Tal subsistência da mente original revela também que, para os criadores da série, a mente não é realmente separável do corpo e do respectivo contexto histórico. Isto porque, de facto, quem sabe se a mãe está viva ou morta, quem possui uma memória fotográfica (talento de Olivia) ou é franco-atirador (habilidade de Altivia) é, como diz McDowell, o organismo vivo particular.

Em «The Plateau», recorrendo à sua capacidade de prever o resultado de cada acção de Olivia no contexto da trama de eventos no mundo, Milo concebe um plano para a matar ao qual Olivia consegue escapar porque o seu *corpo* ignora um protocolo. Na área de construção para a qual Milo deliberadamente a levava durante a perseguição, ao sinal de falta de oxigénio que obrigava toda a gente no universo vermelho a usar um inalador, Olivia não realizou este gesto instintivo mas continuou a correr, ganhando os milésimos de segundo necessários para escapar à queda de uma massa de blocos de cimento sobre ela. Estes gestos automáticos pertencem ao conhecimento prático (saber fazer)

que um organismo vai adquirindo lenta e organicamente no seio de práticas e formas de vida, destrezas e habilidades que implicam a conformação do corpo todo, ou partes suas, e não apenas o cérebro. Torna-se por isso difícil pensar que um organismo pudesse aprender tais gestos automáticos, que precisam de tempo, treino repetido e agilização corporal, com um mero «carregamento de dados» no cérebro. Os criadores de *Fringe* parecem conceber a relação entre o conhecimento e o corpo no seu todo de modo distinto da relação entre um computador e os dados que nele se introduzem. Seja qual for a concepção aqui em causa, não parece ser sistemática já que um dos «conteúdos» implantados em Olivia, a perícia de tiro de Altivia, é uma forma de conhecimento prático e não autobiográfico ou proposicional. Mas tal sistematicidade não deve ser exigida de uma obra de arte, cujo propósito não é definir e argumentar um certo conceito de pessoa. É por isso que o caso de Andrew Rusk nunca seria (pelo menos não por si só) um contraexemplo à teoria de Taylor e Donhauser, nem a série se está a contradizer ao permitir à pessoa de Newton sobreviver ao transplante, enquanto faz Barret olhar Amanda nos olhos, depois de a ressuscitar do mundo dos mortos, só para saber que não era ela. O que interessa em *Fringe* é a intuição confusa de que é o *corpo* que não aprendeu um protocolo, conhece de cor o aniversário da sobrinha ou atravessou o trauma da queda das Torres Gémeas do World Trade Center em Nova Iorque (T3E5), um saber que ao ser ficcionado como permanecendo subconsciente, é situado na órbita do corpo e não de uma autoconsciência fácil de destacar imaginativamente do contexto que a origina, um saber entendido, mesmo se não expressa sequer sistematicamente, como a rede conceptual de crenças particular adquirida historicamente pelo corpo de Olivia. Tão enraizado e impossível de apagar quanto este conhecimento «corporal» é o amor de Olivia por Peter. Perdidas as memórias dele, Peter permanece «*just a fiction of [her] imagination*» (T3E9): «*I'm the part of you that you have to hold onto. You can't forget who you are, Olivia. You can't forget where you're from*» (T3E3). Não por acaso, o saber que permaneceria inconscientemente arquivado no corpo de Olivia é verbalizado por Peter, que se converte assim na voz da sua consciência. É agarrando-se a Peter que Olivia se agarra a quem é e consegue progressivamente deixar de ser Altivia para voltar a ser Olivia, a versão dela que conhece e ama Peter. Também aqui encontramos uma sequência de eventos que visões individualistas da identidade pessoal como a biológica ou psicológica não explicam. De facto, se em todos os mundos possíveis não houver uma Olivia a quem Peter possa

chamar «a minha Olivia», pode-se dizer que ainda exista a «nossa» Olivia? Porque a Olivia que nos interessa é a Olivia de cuja história faz parte a relação amorosa com Peter.

No final de «Amber 31422», o corpo de Olivia reconquistou a plena consciência da sua própria rede conceptual de crenças, que inclui o conhecimento da história de vida do seu corpo e as afeições por Peter ou pela sobrinha. Mas qualquer coisa acerca da sua identidade ainda não está certa. De facto, de nada serve ter recuperado «a sua psicologia», se falta o contexto físico e social a que esta se refere e na qual se pode exercer. Olivia precisa de regressar ao próprio universo, aos laços continuados que contribuem para a definir, às pessoas com quem veio a partilhar a vida. Para os autores de *Fringe*, estar no mundo a que pertencemos é essencial para responder à pergunta «*what is it that makes you, you?*». Na quarta temporada, a Olivia da cronologia alternativa recupera finalmente, a certa altura, o conjunto inicial de memórias, correspondentes às temporadas anteriores. Mas Peter só a aceita como «sua» Olivia quando September confirma que ele se encontra no universo certo, garantindo-lhe que esteve sempre em casa (T4E15). Em «The First Person», Elizabeth Anscombe defende que a nossa intenção, ao usar o termo «eu», não é referir coisa alguma (sob o risco de postular uma qualquer entidade cartesiana a que o termo «eu» se referisse) mas dizer coisas verdadeiras sobre nós mesmos. Não obstante, o domínio desta prática compreende a habilidade de apontar para si próprio, de indicar «*this thing here*», este «*living human body*» como aquilo acerca do qual proposições como «*I am standing up*» podem ser verdadeiras ou falsas: «*My idea that I am standing up is verified by this body, if it is standing up*» (1981: 33-34). Se Anscombe tiver razão, então o conceito de eu, ou o uso de «eu», implica quer o corpo, quer o mundo a que pertence, como se vê pela presença do deíctico «*this*» em «*this thing here*», explicando porque tínhamos de ter o corpo de Olivia no universo de Olivia e a história que liga um ao outro. Como Anscombe diz de si própria: «*The I-thoughts now that have this connection with E.A. are I-thoughts on the part of the same human being as the I-thoughts that had that connection twenty years ago. No problem of the continuity or reidentification of "the I" can arise. There is no such thing. There is E.A., who, like other humans, has such thoughts as these. And who probably learned to have them through learning to say what she had done, was doing, etc. – an amazing feat of imitation*» (34). Estas ideias-eu, que constituem o conhecimento de si, «*are unmediated conceptions (knowledge or belief, true*

or false) of states, motions, etc., of this object here», «*of the human animal that one is*» (34). Para Anscombe, como também para McDowell, não há qualquer coisa (a mente, a psicologia) que seja corporizada no sentido de revestida, envolta ou sustentada pelo corpo. Se Olivia pode dar (o) corpo à mente de William Bell é só pela mesma razão que Altivia pode pretender ser Olivia ou, já agora, Anna Torv desempenhar ambas as personagens – porque a nossa rede pessoal de crenças se baseia numa linguagem pública, partilhável e pode, por isso, ter zonas suas escritas por argumentistas ou proferidas por outras pessoas, tal como acomoda ou é transformada por zonas de redes de crenças pessoais alheias. Tudo feitos extraordinários de imitação.

Porque estamos nós, os espectadores, numa posição melhor do que Peter para identificar a «nossa» Olivia? A resposta a esta questão pode parecer inicialmente trivial. Dada a perspectiva de terceira pessoa onisciente de *Fringe*, os espectadores podem ver o que se passa em ambos os mundos e, mesmo se a revelação de que Altivia assumiu o lugar de Olivia é adiada até aos últimos minutos do episódio final da segunda temporada, ainda assim conseguimos saber uma coisa sobre a história de Olivia que Peter não sabe. E, no final de «Olivia» (T3E1), quando a enérgica mas fútil tentativa de fugir termina com Olivia a acreditar que se trata de Altivia, os espectadores permanecem os únicos da equipa do universo azul conscientes da troca. Para todos os efeitos, está tudo no sítio certo. No universo vermelho, Olivia, percebendo-se agora como Altivia, está contente por voltar a casa com o namorado e ao trabalho com os amigos da divisão Fringe. E no universo azul, à medida que Altivia se começa a apaixonar pelas pessoas que veio espiar, é fácil supor que no tempo acabará por, à força de encarnar Olivia, converter-se nela. Numa experiência de pensamento deste género, as trocas de corpo ou fissão de cérebros são abstraídas de um contexto. Um contexto onde os organismos vivos não são perspectivados apenas num qualquer sentido especial, cartesiano, de primeira pessoa, mas são «*also a third person, something whose career is a substantially traceable continuity in the objective world*» (McDowell, 1998: 363). Tal como no caso da fissão do cérebro de John McDowell «*it would bother [his] wife to be competed for by two people, each taking himself to be [him]*» (380), também a nós indigna o duplo roubo de identidade de que Olivia é vítima em ambos universos. Em *Fringe*, os produtores querem que sejamos como Deus, que tudo vê e nada esquece. No final da série, não teremos uma Olivia que foi existindo de forma intermitente, desaparecendo durante os intervalos

de tempo em que foi Altivia e William Bell ou em que possuiu uma memória alternativa à sua história com Peter. Também não teremos uma Olivia da qual se poderia dizer que sempre existiu por se lembrar das vezes em que a sua mente foi a de outra pessoa, porque às vezes podemos ver que não é esse o caso. A única coisa de que Olivia se recorda, do tempo em que foi habitada pela mente de William Bell, é de Peter a ter ido salvar e reconhecido o seu verdadeiro eu (T3E19). E quando reconquista o seu conjunto inicial de memórias, na quarta temporada, esquece o conjunto de memórias da linha de tempo alternativa (T4E15). Quaisquer momentos de vida que Olivia tenha perdido, como em casos de amnésia, precisam de ser reconstruídos por ela a partir do testemunho das pessoas em volta. É lendo os diários de Altivia que recupera parcialmente o troço de vida do universo azul que perdeu, o que lhe teria sido dito a ela ou feito com ela. Anscombe relembra-nos que a introspecção é só um dos métodos, e nem sequer o melhor, que contribui para o conhecimento de nós próprios (1981: 34), enquanto MacIntyre chama a atenção para o papel que todos jogamos na vida uns dos outros, como «*[the] asking for and giving of accounts plays an important part in constituting narratives*» (1985: 218). Se, como MacIntyre defende, «*personal identity is just that identity presupposed by the unity of the character which the unity of a narrative requires*» (218), então o que temos no final é um corpo com uma história muito complicada, partilhada connosco e outras personagens, que encontra unidade na unidade de *Fringe*, que é a unidade de uma história de amor. E se a «nossa» Olivia coincide com a narrativa da sua vida, não é trivial afinal que a nossa posição de superioridade venha de conhecermos toda a história. Mas até que ponto desempenha o amor um papel crucial em definir Olivia, tal que a unidade da sua vida é a de uma história de amor?

A pergunta sobre quem se é não pode ser respondida apontando apenas para o próprio corpo, mesmo se a habilidade de realizar correctamente este gesto em diversos contextos faz parte da posse do conceito de eu. Charles Taylor, no seguimento de autores como Alasdair MacIntyre, Paul Ricoeur ou Jerome Bruner, concorda que uma condição essencial da identidade pessoal é que «*we grasp our lives in a narrative*» (1989: 47). Mas é intenção sua, em *Sources of the Self*, afirmar, contra várias formas de naturalismo, que tal identidade não pode ser entendida fora ou abstraída de um mundo moralmente saliente, um espaço de questões morais que envolvem uma «*strong evaluation*», isto é, «*discriminations of right or wrong, better or worse, higher or lower, which*

are not rendered valid by our own desires, inclinations, or choices, but rather stand independent of these and offer standards by which they can be judged» (4). Segundo Taylor, se Locke reconhece que não somos indiferentes a nós mesmos, ainda assim *«he has no inkling of the self as a being which essentially is constituted by a certain mode of self-concern – in contrast to the concern we cannot but have about the quality of our experiences as pleasurable or painful»* (49). Outra propriedade essencial da identidade pessoal é, então, a sua orientação para o bem (ou uma qualquer forma do incomparavelmente mais elevado). A resposta à questão de quem somos coincide também com aquilo que valorizamos, o que é de importância crucial para nós: *«To know who I am is a species of knowing where I stand. My identity is defined by the commitments and identifications which provide the frame or horizon within which I can try to determine from case to case what is good, or valuable, or what ought to be done, or what I endorse or oppose»* (27). Para Taylor, saber quem sou *«is to be oriented in moral space»* (28). É no interior deste espaço que a história de um ser humano pode ser continuamente medida, avaliada e reinterpretada na sua inteireza, com o futuro a redimir o passado, tornando-o parte de uma história de vida que tem sentido e propósito, reassumindo-o numa entidade significativa (51). Estamos nos antípodas da redução que Derek Parfit faz da identidade a uma série de eus passados descartáveis.

Quem somos não é então meramente uma narrativa, mas uma narrativa apreciada como sendo de falhanço ou florescimento, como movendo-se na direcção de um ou outro no interior do espaço moral do que conta como a vida boa e boa para si. Só isto explica por que Olivia, na quarta temporada, escolheria largar as suas memórias da linha de tempo alternativa, geradas por um passado onde, no lugar de Peter, houvera desde sempre apenas um vazio (T4E1), em favor da readquirida série de memórias de uma vida partilhada com ele. Discutindo um dos seus casos com Nina, Olivia explica porque não tentará resistir ao desaparecimento dessas memórias. Mesmo crendo-se abandonada por Peter (que por esta altura não está seguro de se encontrar no universo certo e, por isso, com a «sua» Olivia), decidiu deixar as coisas seguirem o seu curso: *«I met a woman today [...]. She had let go of the possibility of love, of finding love, and I could see myself in her. I didn't like who I was. All of these memories and feelings that I'm experiencing, they're from a better version of me»* (T4E15). Em *Fringe*, a vida que vale a pena viver, a beatitude, é uma vida de amor. A pessoa em que Olivia se tornara através da sua história com Peter,

mesmo se ele já lá não estava, era a versão melhor de si em que ela se queria converter. Escolhe ser aquela Olivia a quem Peter chama de «a minha Olivia», na qual não temia estar-se a tornar. «*I like the feeling*», diz ela num episódio apropriadamente intitulado «A Better Human Being» (T4E13).

Convém lembrar, uma vez mais, que a identidade de Olivia não está tanto nas memórias que tem de Peter (no que seria apenas uma variação da teoria da continuidade psicológica), mas mais naquilo que o conjunto de memórias ou conhecimento passado permite, que é reconhecer quem Peter é para ela e exigir-lhe igual reconhecimento: «*I feel incredibly close to you. I feel like I know you better than anyone else in the world. And then, when you look at me, it's like none of that is true [...] I want you to treat me like you know me better than anyone in the world too. Because you do*» (T4E13). É interessante ver que, em *Fringe*, os casos mais graves de desumanização consistem na perda da capacidade de reconhecer os entes queridos, como no exemplo do já mencionado Milo, que, padecendo de deficiência cognitiva profunda, se tornara um génio ao começar a pensar como um computador, mas às custas de já não reconhecer a irmã: «*I am not some collection of data you need to make sense of. I'm your sister! [...] You've forgotten us. Mom gave you this as a reminder, that you didn't have to do more than you were able to, that we loved you*» (T3E3). Tal como a maior parte das pessoas se tornam a si próprias outra vez assim que se reconectam com a história que construíram com os que amam. Peter ajuda Alice Merchant a dar-se conta de que o Derek do universo vermelho, que andava a ver e pensava ser o marido, era uma ilusão e fá-lo pedindo-lhe que se recorde: «*You've already had what most of us only dream of. A lifetime with the person that you love. Look around you. Your entire house is filled with mementos. Photographs, ticket stubs, evidence of a life shared with somebody. Proof that what you and Derek had was true and real.*» (T3E14)

E quanto a Peter, o rapaz roubado do seu universo, que nunca soube aonde pertencia até Olivia o trazer de volta, primeiro para o pai adoptivo, e depois para ela, dando-lhe «*a place to call home*» (T4E12)? Também ele tem a sua identidade totalmente definida por Olivia. No final da segunda temporada, Olivia diz a Peter que ele não pertence ao universo vermelho, com o que ele está de acordo. Mas quando Peter confessa não pertencer a lado nenhum, dividido entre os pais verdadeiros com quem nunca vivera e um pai adoptivo ao qual não perdoa tê-lo raptado do próprio mundo, Olivia responde-lhe: «*I've thought of a hundred reasons why you should come back. To fight the shapeshifters,*

to take care of Walter, to save the world. But in the end you have to come back because you belong with me.» E quando Peter arrisca sacrificar a vida entrando na máquina, no final da terceira temporada, são as memórias dela que o acompanham e dão sentido à escolha – salvará o mundo sobretudo para a salvar a ela. E na quinta temporada, quando quase perde a sua humanidade para vingar a filha assassinada, é a súplica de Olivia e as memórias da vida juntos que o trazem de volta da sua versão transumanista de Observador (T5E8). A vida boa e o florescimento destas duas personagens estão na sua história partilhada, construída em torno da tarefa insólita de salvarem o mundo juntos (o incomparavelmente mais elevado de Taylor, o espaço moral no qual o eu se posiciona), da qual nasceu uma identidade conjunta mutuamente reconhecida. «*I knew the real you would recognize me*», diz Olivia a Peter (T3E19), fazendo coincidir o verdadeiro eu dele com a capacidade de a reconhecer; ou «*when I look into your eyes, I know it's you*», diz Peter a Olivia (T4E13), no que se tornou, entretanto, um tema recorrente ao longo da série.

Em *Fringe*, é o amor e não a ciência que pode fazer florescer o humano, criar um ser humano melhor, explicando porque as habilidades especiais de Olivia, mesmo se possibilitadas pela droga Cortexiphan, só funcionam na vizinhança de Peter, e porque esta série televisiva sobrepõe uma família e o sacrifício de uns pelos outros ao projecto de Frankenstein de transpor os limites criando vida através da ciência e não da paternidade. Para J. J. Abrams, não existe a pessoa independentemente do amado, da família, do círculo de amigos e do mundo pelo qual oferecem a vida. É-se sendo para alguém. Um dos mais tristemente deformados acidentes da arrogância científica, o invisível U-gene, diz a Olivia: «*All my life I've been watching them live theirs, watching them fall in love. To be looked upon by the right person, to connect. And to see in their eyes kindness, happiness and recognition. That's when you exist.*» (T4E7)

Referências bibliográficas

- ANSCOMBE, G. E. M. (1981). «First Person», in *Metaphysics and the Philosophy of Mind, Collected Philosophical Papers, Volume II*, pp. 21-36. Oxford: Basil Blackwell.
- MACINTYRE, Alasdair (1985). *After Virtue* (2nd Edition). London: Duckworth.
- McDOWELL, John (1998). «Reductionism and the First Person», in *Mind, Value and Reality*, pp. 359-382. Cambridge, London: Harvard University Press

- MILLER, Liz Shannon (2010). «Fringe (Sorta)». *Liz Tells Frank What Happened In...*, 13 December 2010 [<https://liztellsfrank.com/2010/12/13/liz-tells-frank-what-happened-in-fringe-sort-of/>].
- SCHECHTMAN, Marya (2011). «The Narrative Self», in *The Oxford Handbook of the Self* (ed. Shaun Gallagher), pp. 395-416. Oxford, New York: Oxford University Press.
- TAYLOR, A. P. & Donhauser, Justin (2014). «“Grey Matters”: Personal Identity in the *Fringe* Universe(s)», in *The Philosophy of J. J. Abrams* (ed. Patricia Brace e Robert Arp), pp. 13-32. Lexington: University Press of Kentucky.
- TAYLOR, Charles (1989). *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard UP.
- WILKES, Katherine (1988). *Real People*. Oxford: Clarendon Press.

Ordet, de Carl Dreyer – a figura de Inger como ícone de santidade mariana¹

Maria do Rosário Lupi Bello (UAb; CECC-UCP)²

Vale a pena começar por relembrar, sinteticamente, o essencial da intriga que constitui este filme do realizador dinamarquês (que viveu entre 1889 e 1968), sem deixar de declarar que nenhuma sinopse pode sequer aproximar-se daquela que é a experiência de visionamento de uma obra de arte cinematográfica tão genial quanto esta. Estas linhas iniciais mais não pretendem ser, portanto, do que mera introdução sugestiva, eventualmente facilitadora da posterior recepção do filme, e instrumento necessário para o desenvolvimento da argumentação deste ensaio. É pertinente acrescentar que o filme consiste na segunda adaptação fílmica, feita em 1955, da peça homónima teatral de Kaj Munk, de 1925, a qual teve em 1943 uma primeira versão cinematográfica, por Gustav Molander, não particularmente assinalável.

Uma família de agricultores de apelido Borgen tem por patriarca um pastor protestante, homem de barbas brancas chamado Morten, pai de três filhos: o mais velho, Mikkel, que se define ateu, é casado e tem duas filhas, estando a sua mulher, Inger, grávida pela terceira vez; um segundo filho, Johannes, apaixonado pela filosofia em geral e por Kierkegaard em particular, parece ter enlouquecido, proferindo invectivas e admoestações de teor sagrado, como se se considerasse uma encarnação do próprio Cristo; e um terceiro filho rapaz, Anders, ainda muito jovem, apaixona-se por Anne, filha do rival do pai (um alfaiate, Peter, que pertence a uma variante da igreja luterana muito radical e fanática). Para além do problema do romance entre os jovens das duas famílias rivais e do desconforto pela presença desestabilizadora de Johannes, um terceiro drama irá ter lugar: Inger entra subitamente em trabalho de parto, a situação complica-se e, após horas de agonia para a mãe – e, por

¹ Por opção da autora este texto não segue o acordo ortográfico em vigor.

² Universidade Aberta – Portugal; Centro de Estudos de Comunicação e Cultura – Universidade Católica Portuguesa.

consequência, para toda a família – o bebé acaba por morrer. O médico, chamado de urgência, assegura que a mãe se encontra exausta, mas sem perigo de vida, mas pouco depois o inopinado – previsto apenas por Johannes, em quem ninguém queria acreditar – acaba por acontecer: Inger morre, lançando o marido no desespero e o resto da família em tristeza e desorientação profundas. Ora Johannes, que tinha desaparecido, como louco, pouco antes do trágico acontecimento, ressurgue agora, de fisionomia alterada e comportamento sereno, embora afirmando ainda o inadmissível: se tiverem fé, Inger pode voltar à vida. Perante o descrédito e o escândalo geral, só a pequena Maren, filha de Inger e Mikkel, leva a sério as palavras do tio. E será através da certeza inabalável da criança e da sua fé sem mácula que Johannes arriscará aproximar-se do caixão e dizer a «palavra» («ordet», título do filme, significa «palavra») que produzirá o milagre. Em poucos e densos minutos – dos mais extraordinários que o cinema universal já deu a ver – o corpo hirto e pálido de Inger volta a mexer-se, quase imperceptivelmente, ganhando calor e vida. E é no extático e apaixonado beijo que o casal se dá que se compreende que o milagre é duplo: à pergunta de Inger se o filho vive, Mikkel responde, convictamente, que sim. Inger ressuscitou e o marido entrou na Vida, aceitou o milagre que a sua carne e o seu espírito testemunharam, tornando-se homem de fé.

Ordet nada tem de «comum», é um filme feito de muitas camadas significativas, que pode ser olhado e analisado sob diversos pontos de vista. O mais frequente é aquele que vê na obra o exemplo do confronto entre a razão e a fé. Tanto o médico quanto o padre serão chamados à família Borgen, quando a saúde de Inger se agrava, e entre eles vai estabelecer-se um diálogo particularmente expressivo, que expõe duas visões opostas da vida. Porém, se a figura do médico corresponde totalmente à visão positivista que nega qualquer possibilidade de existência do transcendente, o padre, por seu turno, representa uma posição de fé institucional mas não total; a possibilidade de que a potência de Deus pudesse intervir de forma directa na vida concreta – nomeadamente através de milagres – não consiste, para ele, numa hipótese real; tal posição de fé incondicional só é encontrável em Johannes e na pequena Maren. Outra leitura possível é a que vê este filme como a representação do confronto entre diferentes sensibilidades religiosas. Por um lado, uma fé vivida como árido conjunto de rigorosas normas morais, representada pelo alfaiate; por outro, uma fé que, dentro da exigência de certos valores, é experimentada como real gosto pela vida, de que Morten é o testemunho mais evidente.

Mas é importante notar que este é um filme centrado na vida de uma família – esse é, aliás, o seu subtítulo: «Um filme sobre uma família» –, onde cada elemento desempenha um papel indispensável ao todo.



Cartaz da estreia do filme na Dinamarca

A família é, na cultura cristã, nomeadamente católica, considerada «igreja doméstica»; neste filme ela é também microcosmos do mundo. Não falta aqui, no sacerdote, a figura da autoridade religiosa, nem falta a da autoridade científica, na pessoa do médico; estão representadas as várias gerações (o velho, os adultos, o jovem pouco mais do que adolescente que inicia a sua vida responsável, a criança e até o bebé por nascer). E temos ainda o «louco», aquele que rompe os esquemas normais da sociedade e que cria perturbação, porque fala daqueles assuntos que, no mundo «real», devem ser remetidos para o espaço da pura subjectividade ou, quando muito, para o universo da dialética e da dúvida sistemática. É também um filme sobre a importância e o significado do tempo – o tic-tac do relógio na parede é uma dimensão diegética importante, confirmada pelo facto de esse som se suspender no momento da morte de Inger.

Ora é precisamente a figura de Inger aquela que, embora de forma discreta, sustém a estrutura desta narrativa familiar. Trata-se de um filme de homens (são eles que mandam, que discutem os assuntos e tomam as decisões),

mas o eixo que tudo interliga é uma mulher, Inger – uma mulher cuja presença parece secundária, mas que acaba por revelar-se determinante. Carl Dreyer era um homem de formação luterana, e parece não haver quaisquer registos biográficos que indiquem uma mudança de família religiosa durante a sua vida. Mas qualquer obra de arte é capaz de «dizer» mais do que o seu próprio autor eventualmente exprimiria por palavras. E, neste caso, há suficientes elementos e vetores de significado que permitem fazer, de forma não «abusiva», uma aproximação entre a dimensão conotativa, do ponto de vista da noção de santidade, da personagem de Inger, e a figura de Nossa Senhora, tal como esta é vista e interpretada no contexto da religião católica.

O teólogo suíço Hans Urs Von Balthasar distingue entre o conceito de santidade «vertical» (que acontece por influxo direto e radical da Graça – o exemplo canónico é o da conversão de S. Paulo) e o de santidade «horizontal» (que, sem dispensar a Graça, resulta do empenho pessoal, no contexto das relações com o mundo e com os outros). Porém, ao tomar-se em consideração a figura da Virgem Maria, emerge uma terceira possibilidade, ainda que excepcional a todos os títulos: o de uma forma de santidade que, sem pôr em causa a própria liberdade (antes potenciando-a), não implica o drama da tendência para o mal, fruto do pecado original, e, portanto, não se afirma através da batalha típica da forma de santidade horizontal, mas também não pode ser reconduzida meramente à resposta dada a um momento radical de Graça. Na verdade, a anunciação não foi, para a Virgem Maria, a ocasião de uma «conversão» – na medida em que o Anjo a encontrou já plenamente entregue a Deus, sem reserva nem pecado –, mas foi antes oportunidade de exercício pleno da sua própria liberdade, através do «sim» ao inesperado e incompreensível plano divino.

No filme de Dreyer, Inger surge, do ponto de vista simbólico, como uma figura «naturalmente» boa, acolhedora, amável, pura; não são identificados nela quaisquer traços de batalha moral – não a vemos irritar-se com a teimosia do sogro, exasperar-se com o ateísmo do marido ou queixar-se da pesada responsabilidade que lhe cabe na organização e gestão da casa de família. Ela é, tal como a Virgem Maria, o núcleo representativo da feminilidade da igreja, neste caso a igreja doméstica. É também aquela que cuida e que intercede – como acontece ao defender o jovem cunhado Anders junto do inflexível pai. É aquela que gera, sendo fonte de maternidade, não apenas em termos biológicos, mas também em termos existenciais e práticos – a mãe é, por

definição, quem ajuda o filho a crescer, a despertar para a sua autoconsciência, para a verdade de si mesmo, e tal capacidade extravasa aqueles que deu à luz, sendo visível em todas as suas relações, a começar pela conjugal –, já que é, de algum modo, através de Inger que Mikkel acordará para a fé e para o significado da sua própria existência.

Mas há neste filme uma dimensão fulcral que faz perceber a santidade não como mera qualidade pessoal ou subjectiva, mas como atributo que tem peso «social» e comunitário, sendo gerador de unidade. De Nossa Senhora afirmou Von Balthasar (2005: 10): «A Mulher do Apocalipse, que gera o Salvador nas dores de parto, é a unidade indivisível da inteira comunidade da salvação de Deus: Israel-Maria-Igreja»³. Santo Agostinho é o primeiro a apontar esta perspectiva mariológica, referindo-se a Maria como instrumento de unidade de todo o género humano, não apenas dos cristãos, mas também dos não-cristãos. Von Balthasar afirma que Ela incorpora «o Antigo Testamento no Novo, integra o Judaísmo na Igreja» (2005: 9), sendo, portanto, além de *Mater Ecclesiae*, *Mater Unitatis*. Essa mesma dimensão é recuperada ao longo da História da Igreja, nomeadamente com Paulo VI, que indica Maria como ícone da unidade da Igreja, e depois com João Paulo II, em *Redemptoris Mater*, 45, que declara: «Maria abraça, com a sua nova maternidade no Espírito, todos e cada um na Igreja; e abraça também todos e cada um mediante a Igreja.» Maria é «Aquele que acreditou» e através da qual todos podem acreditar.

O teólogo Manfred Hauke (2021: 65) recorda que «o “sim” de Maria na Encarnação e o seu consentimento à oferta de Cristo na cruz participam da fundação para todos os povos», portanto Maria é este instrumento discreto de Deus para as nações, raças e línguas, ela é de certo modo um ponto de intersecção espiritual e cultural, que contribui decisivamente para a operação da unidade no Espírito.

Inger tem, na economia desta narrativa, uma idêntica função: ela é o «cimento» daquela família, a qual desaba se ela desaparece; na verdade, no momento da prova, quando a família se apercebe de que a vida de Inger está verdadeiramente em risco, as relações entre todos perdem o seu ponto unitário. Dreyer representa bem essa dispersão disruptiva, essa perda do «centro»,

³ Do prefácio da edição americana (Ignatius, 2005: 10): «*The Woman of the Apocalypse (Rev 12), who bears the Savior in the pains of childbirth, is the indivisible unity of God's entire community of salvation: Israel-Mary-Church.*»

nomeadamente através do desencontro dos pontos focais nos olhares dos três homens da família:



Cap. 10, 1:27:56

A reunião dos olhares e dos corações irá acontecer perante a concretização da morte. Na morte, tanto o significado quanto o valor daquela pessoa tornam-se, por assim dizer, transparentes, a habitual invisibilidade rompe-se, emergindo toda a potência daquela presença discreta: disso dão testemunho as imagens que irão apresentar o caixão de Inger no centro dos planos mais dramáticos, e também mais belos, deste filme. Para ele irão convergir todos os que se aproximam, como se tudo subitamente se esvaziasse e se deixasse, involuntariamente, atrair por esse facto inaudito e avassalador. A morte de Inger faz parar o relógio de parede – não se trata da figuração da morte enquanto conceito abstracto, mas sim da morte «daquela» pessoa, daquela mulher em concreto, que é o centro afectivo da família, o núcleo desse microcosmo, a fonte da sua razão de existir. Na perplexidade que se gera, impera uma pergunta surda: como viver, como avançar agora, sem aquele eixo onde, afinal, tudo parecia apoiar-se?



Cap. 12, 1:40:10

Ordet é um filme que, a um nível profundo, apresenta um microcosmo matriarcal (não segundo uma leitura de «poder», mas sim num sentido ontológico e de significado), precisamente por ser um filme sobre uma família; é feminino como a própria Igreja, revelando, como os recentes estudos de Rachel Fulton Brown acabam de reconfirmar, que sem Maria não é possível compreender a Igreja, nem é possível compreender a História cristã, a começar pela Idade Média.

O estudioso italiano Massimo Cacciari reflecte sobre o lugar particularíssimo da Virgem Maria na História da Igreja e da civilização ocidental, através da análise das suas representações literárias e pictóricas. Como se pode ler na sinopse que acompanha a edição do seu livro *Generare Dio* (aqui na tradução da versão brasileira *Gerar Deus*, de 2021):

A figura da Virgem com seu menino desempenhou um papel extraordinário na civilização europeia. Por meio dessa imagem, que assume formas muito diversas e que é chamada e invocada com nomes até contrastantes, essa civilização não pensou apenas em sua relação com o divino – a relação de Deus com a história humana – mas na própria essência de Deus. Por que Deus é gerado por uma mulher? Pensar essa Mulher constitui uma forma necessária de apreender tal essência. E os grandes ícones daquela Mulher, como a Madona Poldi Pezzoli de Mantegna, não são ilustrações de ideias já defendidas em si, mas vestígios de nossa caminhada em direção ao problema que sua presença encarna.

O filme de Dreyer deixa transparecer também esta dimensão icónica e «carnal» da Virgem Maria – não se trata de uma representação espiritualizada desta figura mariana que sustenta o todo familiar, mas antes da «encarnação» de uma presença benigna que aponta para a própria Presença concreta do Homem-Deus. Tal benignidade extravasa, aliás, os limites próximos que essa figura toca, alargando-se a toda a humanidade, contagiando-a e unindo-a. Como exprimia Santa Teresinha do Menino Jesus, a santidade é uma qualidade de que incide no mundo todo: «Uma alma que se eleva, eleva o mundo.»

Por seu turno, afirmava o então Cardeal Joseph Ratzinger que Maria é «o solo fértil para a Palavra» (Balthasar; Ratzinger, 2005: 15), permitindo que o solo seja absorvido e assimilado pela semente, «morrendo» para que a semente possa germinar, tornar-se vida. Também neste sentido o filme de Dreyer parece estar em uníssono com a visão cristã da santidade mariana, ao oferecer, na figura de Inger, o retrato de uma mulher totalmente disponível para a cruz, para as dores de parto (até os seus gemidos de dor manifestam a total ausência de uma, ainda que mínima, resistência), do qual renasce, pela Palavra, uma vida nova, uma nova família, um mundo novo.

Que Carl Dreyer, homem de formação e cultura protestantes, tenha desenhado uma personagem que sob tantos prismas se coaduna com a possível leitura católica da Virgem Maria não deixa de ser surpreendente e profundamente significativo. Von Balthasar esclarece, neste sentido, que a espiritualidade mariana é uma espiritualidade para todos aqueles que procuram alcançar a santidade, não se confinando a um particular «lugar» da Igreja.

Do ponto de vista cinematográfico, é pertinente adiantar que, dentro da valorização de uma *performance* «teatral» (princípio defendido pelo realizador, que afirmava claramente que o seu interesse pelo real não se exprimia pela aposta num suposto naturalismo ou realismo «miméticos», mas antes pela transfiguração, mais profunda, operada pela arte através daquilo que apelidava de «realismo psicológico intemporal»⁴), Dreyer recusava uma catalogação que separasse a realidade do mistério: «É uma tolice dizerem que eu sou místico. O que é que as pessoas querem dizer com isso? Não se pode separar

⁴ O termo «realismo psicológico» é diversas vezes nomeado por Carl Th. Dreyer. Pode encontrar-se por exemplo em *Carl Theodor Dreyer*, de Manuel Vidal Estévez. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, p. 62.

realismo de misticismo.»⁵ Neste sentido, tanto a figura de Inger quanto o milagre que a implica são representados com a força de um testemunho real e verificável, em vez de remetidos para a esfera de uma experiência exclusivamente sobrenatural – sem, no entanto, deixarem de exigir a tomada de uma posição pessoal e livre.

Ordet revela-se, assim, como um filme que, dentro da diversidade das possíveis leituras, exprime o radical desejo de vida que habita o coração de cada ser humano, através de uma estética «enxuta» e depurada (para Carl Dreyer «a alma é revelada no estilo»⁶), que enche cada plano de uma harmonia profundamente expressiva, a qual, longe de anular o drama existencial, potencia-o até ao ponto máximo, colocando a hipótese do milagre como facto plausível e atribuindo à figura feminina o «lugar» santo, o templo onde tal milagre toma corpo e se concretiza.

Referências bibliográficas

- BALTHASAR, Hans Urs von (1993). *Teodramática. 3. Las personas del drama: El hombre en Cristo*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- BALTHASAR, Hans Urs von (2016). *Maria para Hoje*. Lisboa: Editora Paulus.
- BALTHASAR, Hans Urs von; Ratzinger, Joseph Cardinal (2005). *Mary the Church at the Source*. San Francisco: Ignatius Press.
- CACCIARI, Massimo (2018). *Generare Dio*. Bologna: Il Mulino.
- CACCIARI, Massimo (2021). *Gerar Deus*. São Paulo: Editora Àynê.
- HAUKE, Manfred (2021). *Introdução à Mariologia*. Ecclesiae: Campinas.
- JOÃO PAULO II. *Redemptoris Mater*. Carta Encíclica RM sobre a Bem-Aventurada Virgem Maria na vida da Igreja que está a caminho. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_25031987_redemptoris-mater.html>. Consultado a 05.09.2023.
- RATZINGER, Joseph (2004). *Maria, Primeira Igreja*. Coimbra: Gráfica de Coimbra.
- SANTO AGOSTINHO (1996). *A Virgem Maria: em textos marianos com comentários*. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (1997). *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Ediciones Cátedra.

⁵ Declaração apresentada no documento audiovisual «O meu ofício» – trata-se de um DVD produzido em Portugal em 2003 por Costa do Castelo Filmes e realizado por Torben Skjodt Jensen com o título original *Carl Th. Dreyer: Min Metier*, Dinamarca, 1996.

⁶ Frase encontrada no documento audiovisual acima referido.

Quando as artes plásticas testemunham um valor como a «santidade»

David ou o afrontamento humano¹

Ricardo Roque Martins (FBAUL)²

Introdução

Porque a boa pintura não é outra coisa senão um traslado das perfeições de Deus e uma lembrança do seu pintar [...] E por isto é esta pintura tão rara que a não sabe ninguém fazer nem alcançar (Holanda, 1984: 30).

Num artigo anterior – «...E Adão começou a pintar» (Martins, 2022) sugeri que a arte começara com uma queda primordial, cuja versão mais conhecida no mundo ocidental está relatada no primeiro capítulo do Livro dos Génesis como a «História de Adão e Eva». Esse momento inaugural – que na ocasião ilustrei com a queda do balão de Jefim, o camponês, no prólogo do filme *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovsky – teria despertado uma consciência artística reparadora especialmente aguda nos artistas, mas presente em toda a humanidade. Essa consciência, a que também poderíamos chamar estética ou criativa, tem uma origem moral e busca uma reparação moral. Deste ponto de vista, a arte não é, meramente, uma abstração, um ofício, um entretenimento, um deleite estético, um recurso expressivo ou sentimental, um escapismo espiritual, enfim. Não tem como principal finalidade tornar a vida suportável, ou perseguir objetivos políticos terrenos, mas antes transformar o ser humano até à plenitude através da livre adesão do homem a Deus, e assim completar a imagem do criador – *Imago Dei* – impressa na alma e no corpo do Homem

¹ Este artigo insere-se no âmbito da tese de Doutoramento em Educação Artística que o autor leva a cabo na Faculdade de Belas Artes de Lisboa sob orientação da Professora Margarida Calado e coorientação do Professor João Paulo Queiroz.

² Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

no princípio dos tempos. Este entendimento da arte parece ter tido no Renascimento Italiano um momento particularmente sugestivo ainda que esta afirmação não esteja absolutamente isenta de dificuldades e contradições. Ela obriga-nos a sopesar, por um lado esse olhar teológico ou sacramental da arte, por outro, a tentar compreender se uma certa superiorização espiritual, intelectual e criativa dos artistas, que notamos neste período, (Wittkower & Wittkower, 2022) não resulta, afinal, de um ato de sublevação moral perante o Criador. A questão que aqui se coloca não é se os artistas, como qualquer ser humano, estão afetados pela mancha do pecado e incorrem na desobediência, mas se o artista é constituído de uma matéria surda e rebelde que o instiga à insurgência por ser artista, como defenderam Richard Wagner em *A Arte e a Revolução* (Wagner, 2000) ou Gramsci e tantos outros (Konder, 1967). Note-se que muitos destes autores identificam o Renascimento Italiano como o ponto crucial de rutura e afastamento entre a cultura cristã e a arte revogando liminarmente o valor teológico, religioso ou filosófico defendido naquela tradição (Elkins, 2004).

Neste artigo, utilizarei a estátua de *David* de Miguel Ângelo para, em primeiro lugar, sublinhar a origem moral da consciência da Queda, uma vez que, no «Pecado de Adão», resulta num dano infringido ao «Homem Original» por uma má escolha. Depois, para falar da *imago Dei*, que persiste no coração do artista com mais acuidade, como reminiscência difusa da experiência original do homem que o compele a um movimento de adesão a Deus. Por fim, proponho-me refletir, também a partir daquela obra de Miguel Ângelo, sobre a relação entre arte e desobediência clarificando a diferença entre insubmissão a Deus e afrontamento humano.

David ou a Afrontamento Humano

No livro do Génesis encontramos o relato da criação do homem como imagem e semelhança de Deus (Gn 1,27). Se a imagem pressupõe aparência, semelhança sugere-nos um esforço aproximativo a Alguém cuja imagem se perdeu no início do tempo, mas que guarda uma afinidade misteriosa conosco (Anderson & Granados, 2014). Seja como for, ao ler aquele excerto, imaginamos Deus como um artífice que, tendo acendido a luz da sua oficina,

se prepara para produzir uma obra maravilhosa (Mirandola, 2018). Esta obra vai tomar do seu criador um conjunto de atributos, ainda que em menor grau de perfeição, entre os quais a capacidade criadora. Neste sentido, a afirmação de Francisco de Holanda, com que iniciámos este artigo, não pretende apenas reconhecer ao artista um estatuto intelectual e criativo privilegiado, mas um vínculo da sua liberdade à forma divina – *Imago Dei* – da qual o artista é participante. Também Miguel Ângelo parece conduzir-nos para esta mesma leitura: «Se em teu nome concebi alguma imagem, não há nela nenhuma que pareça a morte, onde a arte e o engenho desaparecem. Mas se, alguns creem, ainda me consola que se volte a viver, em tal sorte te servirei, se advém que a arte siga.» (Buonarroti, 2019: 635). Todavia, algo surge neste período que parece abalar decisivamente essa disposição. Voltando a Francisco de Holanda, contemporâneo e pertencente ao círculo intelectual de Miguel Ângelo, o seu pensamento estético e metafísico vai defender a dignificação e a ascensão do pintor. O ato criativo do artista seria comparável ao gesto demiúrgico de Platão, ascendendo, assim, a uma posição divina. A capacidade criativa do pintor torna-se original, melancólica extravagante, intelectual (Wittkower & Wittkower, 2022). Este entendimento vai marcar uma mudança na forma de entender o artista e preparar a passagem de artesão a génio. Em *On the Strange Place of the Religion on the Contemporary Art* (Elkins, 2004) James Elkins vai mais longe e fala de um período em que a glorificação dos artistas ganha flagrante ascendente sobre a glorificação de Deus (Elkins, 2004: 7)³.

Antes de mais, vale a pena notar, que a pulsão desobediente e rebelde dos artistas é tão antiga que a encontramos no Génesis no momento subsequente à Queda. Veja-se a história de Caim, o primeiro assassino da história da humanidade. Caim torna-se errante, funda uma linhagem de tocadores de harpa, ferreiros e poetas. Os artistas ganham por ele uma natural afeição. Para eles, Caim não serviu o poder e revoltou-se. O mesmo texto afirma que foi Caim que fundou a primeira cidade – «E começou, depois, a edificar uma cidade, à qual deu o nome de seu filho Henoc.» (Gn 4,17) – tal como Rómulo, outro irmão fratricida, fundou Roma, colocando-o como o primeiro urbanista da história dos homens. Parece haver aqui um apelo especial para as artes do homem caído. Algo que já tínhamos observado, em Andrei Rublev de Andrei Tarkovsky com

³ Ideia de resto vastamente debatida e corroborada por conhecidos autores como Hans Belting ou Jürgen Habermas (Elkins, 2004).

o pintor a caminhar nas terras lodosas da Rússia depois da queda de Jefim, o camponês (Tarkovsky, Schlegel, & Schirmer, 2021). Estes exemplos parecem verificar o papel reparador, emancipatório e transformador da arte, que atua no indivíduo para o melhorar, mas também podem significar o contrário, isto é, que os artistas têm uma tendência natural para a desordem e para a insubmissão. Pensamos que esta relação pode ser explicada pela noção de afrontamento que segundo Emmanuel Mounier (Mounier, 1976) nos torna pessoas e é mesmo um atributo humano fundamental para a perseguição do nosso fim último. Talvez saindo dos textos bíblicos possamos compreender melhor a *imago Dei*. De facto, outros textos seminais da educação artística parecem conduzir-nos para essa imagem e para a experiência original do homem que subsiste «espessa» na sua memória existencial. Juan Bordes, chama-nos a atenção de que Jean-Jacques Rousseau, no livro II de «Emílio ou a Educação» (Rousseau, *Émile ou de l'Éducation*, 2009), considera o ensino do desenho como fundamental para a educação integral de Emílio (Bordes, 2008). Tal relação é muito significativa porque sugere que o desenho tem um efeito reversivo no corrompimento da natureza humana. Emílio, criatura de Rousseau, é um homem sentimental, não reflexivo, sonhador, que através do desenho afirma a sua autonomia criativa. Mas sobretudo desconsidera o criador, autodetermina-se rompendo deliberadamente com a tradição «[...] juiz infalível do bem e do mal que faz o homem semelhante a Deus; tu és aquele que faz a excelência da sua natureza e a moralidade das suas ações» (Taylor, 1989: 489). É ele próprio o único a quem deve prestar contas. É a partir dele que Rousseau vai pronunciar o seu conceito de liberdade que se define, nesta sequência, como a capacidade de o homem poder escolher entre conformar-se à sua natureza ou malogradamente resistir a fazê-lo. «E a natureza é a espontaneidade do desejo. Neste seguimento, o sujeito considera-se o legislador universal das leis, as únicas que ele deve respeitar (L'Ecuyer, 2021: 131). A liberdade não depende dos fins ou daquilo que se persegue, mas do princípio *a priori* da vontade – boa por definição – pela qual legisla e à qual obedece livremente. A liberdade é, para Rousseau, ao mesmo tempo, princípio e finalidade. (L'Ecuyer, 2021: 133). Ao se demarcar do seu «mestre», Emílio vai desafiar a pedagogia e a arte e influenciar decisivamente a sociedade e a cultura contemporâneas (Taylor, 1989). As correntes expressivistas resultam da convicção de que o artista tem um poder criativo autoatribuído que o destaca daqueles que apenas imitam o que veem. Encontramos no exemplo de Emílio inúmeros pontos de contacto

entre o «Homem Original» e o «Homem Escatológico»⁴, o homem que fomos e o homem que queremos ser, ideia que tentaremos concretizar de seguida. O que encontramos também é uma divergência profunda sobre o conceito de liberdade que nos é apresentada pela tradição cristã e que encontramos defendida, em contraponto com a anterior, na obra de Miguel Ângelo e, em particular, em *David*.

Miguel Ângelo foi educado num ambiente de corte italiana do século xvi, descrito no *Livro do Cortesão* de Baldessare Castiglione (Castiglione, 2020), o espaço de encontro de muitos destes intelectuais em cujas conversas Miguel Ângelo vai participar imergindo-o na filosofia e na literatura gregas, «vivendo num mundo clássico, adquiriu uma alma clássica: foi um escultor grego» (Rolland, 1976: 33). Paralelamente, estabeleceu amizade e discutiu com pensadores cristãos neoplatónicos como Giovanni Pico de Mirandola, Marsílio Ficino, ou Nicolau de Cusa, todos eles marcados pela teologia de Santo Agostinho, (Cassirer, 2018) aquele que vai construir uma interpretação cristã da Teoria das Ideias de Platão ligando-as ao Pecado Original. A estátua de David resulta de um talento extraordinário de um homem, de um domínio técnico exemplar cultivado nos jardins dos Médicis com Bertoldo e já antes a partir das pinturas copiadas das obras de Masaccio ou Ghirlandaio, bem como do conhecimento da mitologia grega, teologia cristã e de condições políticas, geográficas, culturais favoráveis à afirmação de um interesse pelo homem absolutamente novo a que se denominou de Humanismo Renascentista. Miguel Ângelo sentia-se particularmente seduzido pelas teorias estéticas da época trazidas de Bizâncio por um conjunto de sábios⁵ que vão chegar a Itália, e com eles os manuscritos dos diálogos de Platão, as tragédias de Sófocles, os epigramas de Meleagro, até então desconhecidos ou com traduções muito insuficientes. (Brion, s.d.). Para aquele filósofo, o Belo absoluto é o modelo dos modelos, a ideia das ideias. «É daí que tudo deve partir e é aí que tudo deve desembocar; é a origem e fim do sensível, o absoluto.» (Huisman, 2012: 19) Na vida terrestre, o homem não conhecerá nada exceto pela reminiscência, tentará recordar-se da sua vida anterior. Deste modo lhe será dado a conhecer

⁴ «Escatologia significa literalmente a doutrina sobre o fim, tanto da vida individual como do mundo. Mais precisamente, é a reflexão do crente acerca do mistério da consumação que Deus tem reservado para a humanidade e para o cosmos.» (Alviar, 2017). Tradução livre do autor.

⁵ Tais como Lascaris, Jorge de Trebizonda, Musurus, Calchondylas.

o Belo absoluto. Porque o Belo não existe no mundo terrestre, está acima e para além do mundo (Huisman, 2012). Note-se como esta compreensão do mundo das ideias de Platão, parece corroborar a existência de uma imagem divina – *Imago Deo* – impressa tanto na alma – tradição grega – como no corpo do Homem Original – tradição cristã – ambas reconhecidas em David. Esta imagem divina é, ao mesmo tempo, um dom e uma obrigação (Anderson & Granados, 2014). *David* nasce de afirmação intelectual e reflexiva dos artistas do Renascimento. Combina ponderação com audácia. Pede o conselho e a bênção a Saúl. Presente no seu coração que nasceu para a glória porque a sua vontade, se funde com a vontade de Deus. O David Bíblico guarda a memória existencial do seu criador, está consciente da dignidade que decorre da circunstância de ser filho de Deus, de pertencer a um povo escolhido, mas também da responsabilidade grave que lhe pertence a enfrentar o gigante quando todo o exército de Israel recua. Mesmo sentindo-se invadir de uma tremenda angústia, mesmo quando todas as circunstâncias humanas parecem estar contra ele. A pedra de que foi feito o David Esculpido havia sido estropiada pelo uso imprudente de outro escultor. Pedra estragada e inservil que lhe fora endossada pelos construtores por não lhe reconhecerem qualquer valor, diz Giorgio Vasari (Vasari, 2020)⁶. A pedra de onde sai a figura humana carrega a contingência do pecado e da corrupção. Cabe ao escultor libertar essa figura com golpes de cinzel, com suor e sacrifício. Compete à figura libertar-se dessa clausura, procurando a imagem do criador, sob a qual foi pensada e esculpida como a mais bela obra de arte, acima de todas as outras criaturas, por predileção divina. Não obstante ser um pequeno rapaz, estar nu, sem armas e sem experiência de guerra, David pressente a vitória, tem o olhar franzido e determinado, as mãos grandes, apresenta-se gigante perante o Gigante. O corpo nu e desprotegido de David remete-nos para a «nudez original» de Adão e Eva (Wojtyla, 2021). Sendo que a ausência de vergonha não é uma carência psicológica ou estado de imaturidade e de ingenuidade primitiva como Rousseau defende em Emílio. Pelo contrário, invoca a experiência original do homem e expressa uma plenitude à qual ainda não chegámos (Anderson & Granados, 2014) como que se sobrepondo o «Homem Original» e o «Homem

⁶ Sabemos que a rocha «pertencera a dois escultores – Agostino Duccio em 1464 e Bernardo Rossellino em 1476» (Paolucci & Amendola, 2014: 9) – que a rejeitaram por não ter qualidade suficiente para ser matéria-prima de uma obra de arte.

Escatológico», o que fomos e o que queremos ser. Por outro lado, expressa a posição de humildade e de submissão de David que encontramos também em Miguel Ângelo. «Com tanta servidão, com tanto tédio, com falsos conceitos e grande perigo, à alma, para esculpir aqui coisas divinas.» (Buonarroti, 2019: 631). O artista a quem Deus entregou um talento quase divino, segundo Giorgio Vasari, «para que o mundo o elegeisse e admirasse como seu singularíssimo espelho na vida, nas obras, na santidade dos costumes e em todas as ações humanas [...]» (Vasari, 2020: 713) fala de uma servidão existencial. Miguel Ângelo insiste em representar a clausura humana resultante do Pecado Original da qual o homem se tenta libertar. «Escrava a liberdade, mortal o divo que de mim se apossou. Ó triste estado! A miséria, a vida a que estou fadado» (Buonarroti, 2019: 105). *David* parece contrariar James Elkins. Defende uma liberdade pessoal de afrontamento, insurgente e ao mesmo tempo afirma os princípios mais elementares do Humanismo Cristão como este se compreende ainda hoje.

È forza rocciosa ed è tenera bellezza. Viene dall'Antico eppure entra a pieno diritto, con la pietra e con la fionda, nel nostro tempo.

Ci entra con la «moderna» malinconica consapevolezza di chi conosce il male del mondo e sa che è irrinunciabile dovere dell'Uomo affrontare, con coraggio, Golia; il «mostro» Golia che è presente, con nomi diversi, in ogni epoca della storia a contrastare il cammino della libertà e della civiltà.⁷

(Paolucci & Amendola, 2014: 13)

«Se a natureza humana foi ferida pelo pecado original, foi o composto humano que foi ferido na sua totalidade que foi atingido.» (Mounier, 1976: 41) Segundo a tradição cristã, a *imago Dei* está originalmente impressa no corpo e na alma (Anderson & Granados, 2014). No pós-guerra o tema do Homem volta a interessar aos artistas, mas centrando-se agora no corpo dilacerado e ferido. Como se houvesse um apagamento ostensivo da «nudez original» e fecha-se qualquer caminho a uma possível redenção humana. Este olhar pós-moderno

⁷ «[...] Ela vem dos Antigos e ainda assim entra a todo o vapor, com a pedra e com a funda, no nosso tempo. Ele entra em nós com a consciência melancólica «moderna» de quem conhece o mal do mundo e sabe que é dever indispensável do Homem enfrentar, com coragem, Golias; o «monstro» Golias que está presente, com nomes diferentes, em todas as épocas da história para se opor ao caminho da liberdade e da civilização.» (Paolucci & Amendola, 2014: 13)

é muito contrário à exaltação da pedra rasgada e estropiada de onde se fez David. Se a possibilidade de salvação é suprimida, resta o desespero, o terror ou pelo menos a aflição. Lembremo-nos das imagens desfiguradas de Francis Bacon e Giacometti, das dissecações de Jean Claire. As figuras de Bacon surgem de corpo distorcido, corrompido, enquanto as roupas e objetos que compõem a cena não estão ou apresentam deformações menores. Bacon usa o termo «acidente» para qualificar as modificações deliberadas e violentas que imprime nos seus trabalhos. Ainda assim, considera-as marcas involuntárias, autoinfligidas, não por um homem concreto, mas por toda a humanidade, votada a uma solidão universal. Nas *performances* de Ana Mendieta – corpo ferido, amputado, ensanguentado não apresenta o corpo pré-moderno, mas uma leitura da realidade social e cultural onde se inscreve a pessoa humana. Emmanuel Mounier chama a atenção que a encarnação não é uma queda, nem tão pouco uma maldição e reforça que o «Cristão que fala com desprezo do corpo e da matéria, fá-lo contra a sua mais central tradição» (Mounier, 1976: 41). Lembra ainda de que foram os Gregos que transmitiram ao cristianismo o desprezo pelo corpo, mas não encontra qualquer justificação nessa insistência. Considera-o mesmo um «pernicioso dualismo» (Mounier, 1976: 41). Num caso ou noutro, as entranhas humanas, a fisicalidade visceral e crua, representam a busca interior. Desta forma, estar no meio do mundo físico, não desmerece os artistas.

A corporeidade – que em *David* é uma pedra estragada e abandonada durante anos no armazém de *Santa Maria del Fiore*, corrompida pela imprudência de um escultor e que quase a inutilizou – dirige-nos às nossas incomodidades corporais que manifestam, por sua vez, às limitações da condição humana: o cansaço, as dores, as doenças, a fome e a sede. «Oh carne, oh sangue, oh lenho, oh dor extrema, justo por vós se faz o meu pecado no qual nasci, e tal foi o meu pai.»⁸ (Buonarroti, 2019: 177). Todavia esta irrealdade, insegurança e contingência, que resulta não de a pessoa ser, mas de «estar sendo», «vir a ser», sem limite definido, confere à pessoa uma constante capacidade de inovação, sempre a aperfeiçoar-se, de voltar a começar, ou seja, de renascer, um ato performativo, na aceção artística da palavra, na medida em que se nos apresenta um corpo que age através de uma ideia. Se em Miguel Ângelo «[t]odas as estátuas [...] são, mais que uma forma, um acto», como afirma

⁸ Referência de Miguel Ângelo ao pecado original e à perda dos dons preternaturais.

Marcel Brion (Brion, s.d.: 99), estamos então no domínio da atuação, um ato artístico vivo, a ligação entre a arte e a vida. No caso da obra de *David*, esse «refazer» reveste-se de especial atualidade, uma vez que toca a nossa forma humana, de pessoa. Desta forma *David* reclama uma tangencia em relação à vida que a escultura clássica pretensamente não tem.

Mas tal não significa uma relutância à metafísica ou aos assuntos do espírito que requerem, por vezes, uma linguagem mais abstrata. O próprio Arno Stern afirma: «Quantos desejos nos habitam e quantas preocupações da nossa vida veem a luz do dia, quantos se revelam à nossa consciência; lapsos ocasionais nos quais vemos a luz através das fissuras de um tabique, uma parte desconhecida de nós próprios.» (Stern, 1974: 77-78).

A expressão «David com a Funda e eu com o Arco»⁹ atribuída a Miguel Ângelo, revela uma preocupação de análise do indivíduo que recebe a própria velhice do homem – o arco – objeto de perfuração utilizado pelos escultores que rompe a pele do homem e aprofunda a sua reflexão interior chegando ao fundo da alma. Esse infinito interior não permite uma comunicação direta, mas através de remissões indiretas como os mitos, os símbolos, as fábulas. (Mounier, 1976: 85). Mounier fala de «um certo segredo» (Mounier, 1976: 84), critica a psicologia contemporânea pela estrita exploração das profundidades infernais e por um desinteresse pelos «abismos superiores, àqueles onde a exaltação criadora e a vida mística tem raízes» (Mounier, 1976: 84). O combate dá-se a sós com o gigante de Gat. Todo o povo de Israel havia fugido aterrorizado com os insultos e as humilhações do chefe dos Filisteus. Mounier chama-lhe a conversão íntima. Só David avançou, sem armas, sem armaduras. Apenas uma funda e cinco pedras. Dizemos que *David* define a noção de pessoa na medida em que *prósopon* é aquele que olha de frente, afronta. A pessoa assume por isso um valor de rutura. Chegamos aqui ao ponto fulcral deste trabalho. «Existir é dizer sim, é aceitar, é aderir. Mas se for aceitando sempre, se não recusar e nunca me recusar, deixo-me submergir.» (Mounier, 1976: 99) O David bíblico e o *David* de Miguel Ângelo encarnam esses valores pessoais de rutura. Mounier explica melhor esta posição, ele considera próprio do homem um assentimento perante a vida, mas também ousar a recusa, protestar e desligar-se. «A mais humilde existência é já separação, de-cisão» [...]

⁹ Encontrada atrás de um esboço de David, pretensamente escrita pelo próprio artista, atualmente no Museu do Louvre.

«A rutura, a reviravolta, são categorias essenciais da pessoa.», afirma o filósofo francês (Mounier, 1976: 100). Mas não é este o alibi para muitos «inadaptados, reivindicadores, delirantes inconsequentes, impacientes ou fantasistas» (Mounier, 1976: 101)? Mounier reclama por uma revolta que não constitua uma rutura íntima com o sentido da existência. Por ter destruído o criador, o homem opera apenas o vazio e vota-se ao terror, colocando a pessoa humana num «estado permanente de alarme e de réplica» (Mounier, 1976: 102).

Conclusões

David era um rapaz-pastor que venceu Golias de Gat, o chefe do exército filisteu. Esta circunstância, de ter enfrentado e vencido um gigante, transformou David num rei lendário e símbolo de uma sublevação religiosa, política e moral. *David* de Miguel Ângelo é uma escultura colossal feita de uma pedra branca vinda dos Alpes de uma constituição mineral particularmente pura. Apresentava-se, todavia, estragada por outros escultores que antes haviam tentado trabalhá-la rasgando-lhe feridas de cinzel, deixando-a inservil e abandonada no armazém de *Santa Maria del Fiore*. É deste bloco de cerca de cinco metros de altura que o escultor vai extrair a figura de David inspirando-se nas formas dos deuses que o fascinaram no pátio do palácio dos Médicis. Note-se então que *David* toma a forma dentro de uma pedra estropiada a partir de uma lembrança dos deuses. Diz-nos a tradição cristã que no momento da criação, Deus imprimiu na alma e no corpo do Homem a sua própria imagem – *imago Dei* (Wojtyla, 2021). Pelo relato do livro do Génesis sabemos que o fez à sua imagem e semelhança. Imagem, na medida em que o fez parecido consigo próprio. Pela semelhança, na medida em que instigou no homem um esforço de aproximação e aperfeiçoamento da sua vida buscando uma relação plena com Deus (Anderson & Granados, 2014). Tanto quanto nos é revelado pela sua obra poética, Miguel Ângelo estava convencido de que essa figura original se encontrava encarcerada dentro da pedra e competia ao artista libertá-la. «[...] Vazia de obra perfeita, a forma, que só quebrada a traz para fora. [...] Que para a expulsar convém que me destrua e parta» (Buonarroti, 2019: 36). Dado o círculo intelectual a que pertencia, Miguel Ângelo fora particularmente influenciado pelo neoplatonismo. O artista é, sob este olhar, um demiurgo, um mediador privilegiado que conduz a humanidade num caminho

de restituição fazendo a ligação entre homem original, o homem caído e o homem escatológico (Wojtyła, 2021). A obra de Miguel Ângelo é, ao mesmo tempo, uma extraordinária proeza técnica, mas também representa o esforço criativo, intelectual, espiritual de completar a figura humana e de a levar à plenitude por vezes em contragosto e em contrassentido com o mundo. Também aqui a figura de David representa a sublevação e o afrontamento. Atitude de revolta de *David* define a noção de pessoa na medida em que *prósopon* é uma máscara que obriga a olhar em frente, coloca-nos entre dignidade reconhecida à pessoa humana – figura copiada de Deus – e a indignação do artista pela ofensa infringida. «[...] Na torrente, escolheu para si cinco pedras bem lisas e meteu-as no seu alforge de pastor. Depois, com a mochila e a sua funda na mão, avançou contra o filisteu.» (1Sm 17 40-50). *David* surge nu porque a experiência do homem original remete para esse homem solitário e nu. O qual não tem medo nem vergonha. Não por indigência, incapacidade psicológica ou ingenuidade, mas porque, trazendo consigo a imagem original do homem, sabe que a Deus se dirige e Nele encontrará a sua plenitude. Esta é a personalidade do artista do Renascimento Italiano e que encontramos em obras relevantes da época: erudição e virtude. Na obra de Miguel Ângelo a reparação artística visa uma reparação moral, o bem a afrontar o mal e a sair vencedor. Desta forma, poderemos dizer, corroborando Emmanuel Mounier, que a tendência demonstrada pelo artista para a revolta e para a desobediência, decorre de uma lembrança da *imago Dei*, da reminiscência de uma imagem divina que resulta ao mesmo tempo para o artista num dom e numa obrigação. Não se acometer a essa luta é trair a sua consciência moral e artística e fracassar na sua missão.

Referências bibliográficas

- AGOSTINHO, S. (2012). *Comentário ao Génesis*. São Paulo: Paulus.
- ALVIAR, J. J. (2017). *Escatologia*. Espanha: EUNSA. Ediciones Univerisdad de Navarra, S.A.
- ANDERSON, C., & Granados, J. (2014). *Criados para o Amor. A Teologia do Corpo de João Paulo II*. Lisboa: Lucerna.
- BARBOSA, J. M. (1987). *Educação e Liberdade*. Lisboa: Fomento.
- BECKETT, S. (2021). À Espera de Godot. Uma tragicomédia em dois actos. Em S. Beckett, *Samuel Beckett. Teatro completo*. (pp. 11-85). Lisboa: Edições 70.
- BERTRAND, Y. (2001). *Teorias Contemporâneas da Educação*. Lisboa: Instituto Piaget.

- BORDES, J. (2008). Um dibujo para todos. Em J. J. Molina, L. Cabezas, & J. Bordes, *El Manual del Dibujo. Estrategias de su Enseñanza en el Siglo XX* (pp. 506-510). Madrid: Cátedra.
- BRION, M. (s.d.). *Miguel Ângelo*. Lisboa: Editorial Aster.
- BUONARROTI, M. (2019). *Rimas de Michelangelo Buonarroti*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- CASSIRER, E. (2018). *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas I*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- CASTIGLIONE, B. (2020). *O Livro do Cortesão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- COSTA, A. (2002). *Génesis – das lendas e mitos da criação à fé no Deus-Criador*. Lisboa: Difusora Bíblica.
- DRESDEN, S. (1968). *O Humanismo no Renascimento*. Porto: World University Library; Biblioteca Universitária Inova.
- EFLAND, A. D. (1990). *A History of Art Education. Intellectual and social currents in Teaching the Visual Arts*. Estados Unidos da América: Teachers College, Columbia University.
- ELKINS, J. (2004). *On the Strange Place of the Religion on the Contemporary Art*. Estados Unidos da América: Routledge.
- FELDMAN, E. B. (1970). *Becoming Human Through Art. Aesthetic Experience in the School*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- FORMAGGIO, D. (1985). *Arte*. Lisboa: Editorial Presença.
- FREIRE, P. (1976). *Educação como prática de Liberdade*. Lisboa: Dinalivro.
- GIRARDI, J. (1968). *Marxismo e Cristianismo*. São Paulo: Edições Paulinas.
- HOLANDA, F. d. (1984). *Diálogos em Roma*. Porto: Livros Horizonte.
- HUISMAN, D. (2012). *A estética*. Lisboa: Edições 70.
- HUYGHE, R. (1986). *Sentido e Destino da Arte (II)*. Lisboa: Edições 70.
- JUNCO, M. F. (1996). Formación de la subjetividad. Em V. G. Hoz, *Tratado de Educación Personalizada. Enseñanzas Artísticas e Técnicas*. (pp. 17-59). Madrid: Ediciones Rialp, S. A.
- KONDER, L. (1967). *Os Marxistas e a Arte. Breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- L'ECUYER, C. (2021). *Montessori ante el legado pedagógico e Rousseau*. USA: Catherine L'Ecuyer.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1976). *O pensamento Selvagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- MARÍAS, J. (1997). *Persona*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARIE, J.-J. (1998). O pai das artes, das armas e das leis! Em J. Hassoum, *Caim* (pp. 55-69). Lisboa: Pergaminho.

- MARTINS, R. R. (2022). ...E Adão começou a pintar. Em M. d. Bello, & L. F. Pondé, *Literatura, Artes e Religião. Ensaio sobre Redenção*. (pp. 305-318). Lisboa: Universidade Católica Editora.
- MIRANDOLA, G. P. (2018). *Discurso sobre a dignidade do homem*. Lisboa: Edições 70.
- MOUNIER, E. (1976). *O personalismo*. Lisboa: Moraes Editores.
- PAOLUCCI, A., & Amendola, A. (2014). *Il David di Michelangelo da simbolo a mito*. Milão: 24 ORE Cultura.
- READ, H. (2007). *Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70.
- ROLLAND, R. (1976). *Miguel Ângelo*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ROUSSEAU, J.-J. (2020). *Emílio o De la educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- RUBIO, R. M. (1989). La educación como un processo de personalización en una situación social. Em V. G. Hoz, *El concepto de persona* (pp. 13-41). Madrid: Ediciones Rialp.
- STERN, A. (1974). *A Expressão*. Porto: Livraria Civilização – Editora.
- TARKOVSKY, A. A., Schlegel, H.-J., & Schirmer, L. (2021). *Tarkovsky. Films, Stills, Polaroids and Writings*. Reino Unido: Thames and Hudson.
- TAYLOR, C. (1989). *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.
- VASARI, G. (2020). *Vidas dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes.
- WAGNER, R. (2000). *A Arte e a Revolução*. Lisboa: Antígona.
- WINCKELMANN, J. (1880). *The History of Ancient Art*. Boston: Wildside.
- WITTKOWER, R., & Wittkower, M. (2022). *Nascidos bajo el signo de Saturno. Genio e temperamento dos artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.
- WOJTYLA, K. (2021). *God is Beauty*. EUA: Tobi Press.

Lugares santos sobre a arquitectura de iGREJAs^{1, 2}

Pedro Marques de Abreu (FAUL; CiAUD)³

Bendito seja Deus que fez de mim um criador de igrejas. E que pôs no meu coração a inteligência e o sentido das três dimensões. [...] Eu não moldo o exterior de um simulacro. Mas como o pai Noé, no meio da sua Arca enorme, eu trabalho de dentro e de todos os lados, vejo tudo erguer-se ao mesmo tempo! E que é esculpir um corpo comparado com guardar uma alma. E com o vazio sagrado que deixa o coração reverente quando se retira da frente do seu Deus? [...]

Pedro de Craon morrerá, mas as Dez Virgens suas filhas [as iGREJAs] ficarão como o vaso da Viúva, no qual se renova sem cessar a farinha e a medida sagrada do azeite e do vinho.

(Paul Claudel, *A Anunciação a Maria*. Acto IV, Cena V)

¹ Usamos aqui esta grafia – «iGREJA» – para que se distinga com clareza de «Igreja» – esta última referindo-se ao Povo de Deus, à comunidade dos cristãos; a primeira indicando simplesmente os edifícios feitos propositadamente para a Liturgia católica. O termo «iGREJA» será assim sinónimo de «igreja» (com letra minúscula) enquanto edifício. Uma vez que este é um texto de Arquitectura, parece-nos importante dar às obras de arquitectura a devida ênfase, também gráfica, razão pela qual preferimos a grafia «iGREJA» à de «igreja». Esta grafia permite também evitar confusões entre Igreja e igreja no início de períodos, em que a inicial maiúscula seria imposta a qualquer dos termos. Não usaremos esta regra, contudo, quando se trata de citações, porquanto não nos achamos no direito de alterar a versão do autor.

Teremos também um cuidado especial com a grafia de Arquitectura – com letra maiúscula, designando a disciplina – e arquitectura – designando, com letra minúscula, uma obra de arquitectura.

² Este texto não é escrito segundo o Acordo Ortográfico em vigor.

³ Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa; Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design.

I. Lugar santo, espaço sagrado, espaço de culto

«Santo» é um atributo de algum modo inapropriado quando aplicado a «lugar». Etimologicamente «santo» e «sagrado» partem da mesma raiz latina: «santo» de *sanctum*, *sancitum*, *sancio*; «sagrado» de *sacrum*, *sacer*. *Sacer* e *sancio* são afins, de tal modo que o comparativo de *sacer* é *sanctior*. *Sacer* e *sancio* são aparentados a partir do termo hitita *saklai*, que significa hábito ou rito (Ernout & Meillet, 2001).

Há, apesar de tudo, diferenças de uso (que só poderemos aqui esboçar). Deus é qualificado como «santo», mas não como «sagrado»; um homem, pode também ser «santo», uma mulher «santa», mas não se fala de homens, ou mulheres, sagrados ou sagradas. Com menos frequência fala-se de «povo santo», mas não é vulgar chamar-lhe «povo sagrado». No que concerne a lugares ou espaços, contudo, não se vislumbra diferença substancial: tanto se diz um «lugar santo» como um «espaço sagrado» (sendo, talvez, a primeira expressão mais coloquial e a segunda mais técnica).

Vimos, não obstante, em texto que publicámos recentemente (Abreu, 2022), que «espaço sagrado» é um determinante bastante adequado para indicar as obras de arquitectura ou uma ocupação humana do território. Segundo Eliade, o espaço sagrado é, para os povos arcaicos, o espaço onde se pode viver protegido e em paz, em liberdade, onde se pode viver com significado, totalmente, verdadeiramente, de maneira integralmente humana (Eliade, 1999: 35-78).

«Espaço sagrado» é, portanto, um espaço que tem as mesmas pretensões do espaço arquitectónico. É o espaço habitável, vivível humanamente, i.e., o espaço que é arquitectura ou cidade. Dada esta coincidência (entre «espaço sagrado» por um lado e arquitectura e cidade, por outro) o que interessa tratar, de modo a determinar uma especificidade possível, não são os lugares santos ou espaços sagrados, mas os *lugares de culto*.

Sob esta perspectiva, acrescenta-se ainda que, do ponto de vista cristão, após a Encarnação deixa de haver *espaços profanos*, ou seja, não há nenhum lugar, de *per si*, onde não seja possível a relação com Deus. Não existem assim, dentro da perspectiva cristã, *espaços sagrados* – ou *lugares santos* –, para além da remissão directa para o que é, verdadeiramente, arquitectura.

Ora, equacionadas as questões deste modo, releva-se outro aspecto: é que os *espaços de culto* são necessariamente subsidiários da religião que

assistem, da religião a que servem. Dito por outras palavras, não há lugares de culto genéricos – os ditos lugares de celebração ecuménica. Quando há a pretensão de gerar esses espaços, o resultado é uma atmosfera que pode facilitar a introspecção, sim, ou suscitar uma ideia de sobrenatural indeterminado – panteísta ou gnóstico – mas será sempre, de algum modo, um sobrenatural primitivo ou infantil, anterior ao estabelecimento de um caminho para aceder a esse sobrenatural, como nas religiões institucionalizadas. Além disso, em âmbito católico, a qualidade das atmosferas criadas varia inclusivamente com a espiritualidade ou ordem religiosa que servem: uma iGREJA cisterciense é diferente de uma iGREJA franciscana, por exemplo. E essa variação, da ambiência ou atmosfera das iGREJAs, dá-se também na história, decorrente especialmente dos grandes Concílios com consequências pastorais: as iGREJAs são diferentes antes e depois do Concílio de Trento, antes e depois do Concílio Vaticano II.

Em suma, aceitando uma diferença radical entre os *espaços de culto* das várias religiões – na medida em que eles são determinados pela religião a que servem, onde portanto, nada há de verdadeiramente igual (ou sequer parecido) entre eles – a questão é identificar, hoje, a *finalidade* específica de cada espaço de culto, dependente da religião que assiste, e os *meios* que põe em prática.

Não tendo nós efectiva experiência dos espaços de culto de outras religiões – na acção que lhes é típica (porquanto não cremos que tê-los simplesmente visitado nos garanta o conhecimento suficiente) – concentrar-nos-emos na iGREJA.

II. A iGREJA

O que importa agora analisar são os parâmetros de significado e morfológicos pelos quais se deve pautar uma iGREJA, na contemporaneidade.

O aspecto primeiro é a centralidade da *Liturgia*: a iGREJA é *para* a Liturgia; a sua forma é concebida de modo a *servir* a Liturgia. Com isto não estamos a defender um entendimento funcionalista: Liturgia não é o conjunto de ritos executados pelo presbítero ou pelos leigos durante a celebração da Eucaristia ou dos outros sacramentos. O sujeito da acção litúrgica é *Cristo*. Ao defender-se a primazia da Liturgia na arquitectura de iGREJAs deve, a todo o custo,

evitar-se uma redução daquela a mero rito. A Liturgia é o doar-se de Cristo à sua Igreja, Povo de Deus. A Liturgia sacramental realiza aquela promessa do Senhor: «Onde dois ou três estiverem reunidos em meu nome eu estou no meio deles» (Mt18:20).

Ora isto levanta uma questão radical quanto à arquitectura dos espaços de culto. Perguntar-se-á: Cristo, todo-poderoso, não se está sempre a doar, independentemente do lugar ou da qualificação arquitectónica deste? Ou ainda: esta ideia de arquitectura de iGREJAs, que parte da atribuição de um carácter genético à Liturgia, enquanto acção crística, não anula a necessidade do esforço arquitectónico de construir um espaço apropriado ao culto – na medida em que Ele está onde quer e age como quer?... Assim o cremos, de facto. E por essa razão nos parece inapropriado chamar às iGREJAs «casas de Deus» – não se trata de «casas de Deus», porque Deus habita onde quer. Por conseguinte, uma iGREJA não é um *templo*, onde se encontra certa divindade específica, como em outras religiões. Não obstante, sendo as iGREJAs casas – porque arquitectonicamente o são – serão casas de quem? Casas da Igreja, casas do Povo de Deus.

Essa é aliás a denominação das primeiras iGREJAs, enquanto lugares onde se realizava o memorial de Cristo (o que, *avant la lettre*, se poderia designar por liturgia da Palavra e liturgia Eucarística). Antes do Édito de Milão (313), que concedeu a liberdade de culto aos cristãos, o lugar onde estes se reuniam chamava-se *domus ecclesiae*: casa da Igreja (*ecclesiae* está no genitivo). Só mais tarde se passou a usar *domus ecclesia* (no nominativo): casa-Igreja.

Esta estação original da história das iGREJAs é determinante, porque negando a necessidade de alguma configuração particular – bastava um lugar onde a comunidade local se conseguisse reunir – afirma o destinatário e o fim da iGREJA, a saber, a Igreja – o que relativamente à celebração litúrgica coincide com a Assembleia⁴. Cristo, tal como se diz da terceira pessoa da Santíssima Trindade, pode falar onde quer; mas os cristãos precisam de circunstâncias particulares que favoreçam o reconhecimento da Sua presença e o acolhimento da Sua mensagem. É para isso que serve uma iGREJA; e é

⁴ Consideramos que esta Assembleia, enquanto corpo reunido, ontologicamente contém o seu *guia*, ou seja, o presbítero celebrante. No entanto, mais à frente, quando tratarmos das partes da arquitectura de iGREJAs, trataremos a Assembleia como distinta do celebrante, especialmente quando, durante a Liturgia, o presbítero se dirige aos leigos, na medida em que ocupam lugares diferentes no espaço e requerem tratamentos arquitectónicos diferentes.

desta consideração que brotam as disposições formais que a caracterizam. Porque, agora, de *forma* se trata, e de *arquitectura*: das morfologias espaciais que melhor se adequam ao reconhecimento da notícia da acção de Cristo na Liturgia e à sua assimilação. A questão arquitectónica da iGREJA é, por conseguinte, a *recepção*, a recepção do dom de Cristo – que, note-se, acontece num *nós*, não, habitualmente, num *eu* isolado.

Esse é, por outro lado, também o tema do Concílio Vaticano II, enquanto Concílio essencialmente pastoral. Exagero para que se compreenda: é como se o Vaticano II tivesse «inventado» um «novo» sacramento: o sacramento «Igreja». A comunhão dos crentes torna tangível a presença de Cristo, segundo Ele próprio afirma (Mt 18,20); então a preocupação quanto ao *contexto* em que essa comunhão ocorre, não é a de *sugerir* a Sua presença, mas de tomar consciência d'Ela. Logo, a operação arquitectónica de iGREJAs deve focar-se na Assembleia Eucarística. Não porque o Concílio Vaticano II tenha vindo substituir – como algumas vezes se parece depreender de discursos menos rigorosos – o antigo protagonista da Liturgia, o presbítero, por um novo protagonista da Liturgia, os leigos em Assembleia. A operação arquitectónica deve focar-se na Assembleia porque é sua tarefa principal – e humilde tarefa é esta – favorecer o *dar-se conta*, pela Assembleia, da comunhão com Cristo, que ali Se está a doar, por meio da Liturgia. Tal é de facto o propósito da arquitectura e o seu efeito característico.

Arquitectura

Não é tempo e nos atardarmos sobre a Arquitectura em si. Este assunto foi detalhadamente elaborado num texto nosso anterior (Abreu, 2022: 284-287). Recapitulando, podemos afirmar que a essência da arquitectura é a de, nas palavras de Levinas, facultar um «acolhimento que leva ao recolhimento». Santa Teresa de Ávila estabelece nas *Moradas* (capítulo I) que condição necessária à oração, ao encontro com Deus, é que a alma *entre em si: habitare secum* – habitar-se –, e nisso apropriadamente se poderia reconhecer o objectivo primeiro, e último, da arquitectura de iGREJAs. Noutros termos: é finalidade e efeito específicos da arquitectura a constituição de um contexto onde o ser humano possa tomar consciência de si, sem a pressão das solicitações constantes do mundo exterior (mesmo de outras obras de arte) que tendem a distraí-lo

de si mesmo. A arquitectura de uma iGREJA deve, pois, orientar os que nela tomam parte para a percepção, para a experiência – enquanto encontro com o Eu –, do acontecimento litúrgico – uma vez que essa é a vontade dos que lá foram (e não, propriamente, para a contemplação, a meditação, ou mesmo a oração individual). É competência da arquitectura de iGREJAs criar as circunstâncias que favoreçam o reconhecimento da presença ali do Deus feito homem – que sempre está, sim, mas pode não ser percebido. Trata-se de gerar uma *atmosfera* que facilite a consciência de uma unidade (a Igreja) que não é deste mundo – nas palavras evangélicas: que sejam uma só coisa para que o mundo veja (Jo 17,21-23.).

E segundo que ordenamento pode isso acontecer?

Dispositivos arquitectónicos da iGREJA

O Concílio Vaticano II determinou o espírito segundo o qual deve ser desenvolvida a Liturgia sacramental, mas não a *forma*, pela qual os elementos de uma iGREJA devem ser organizados no espaço. Assim o que aqui apresentamos são contributos para uma articulação desses elementos, que tenta seguir o espírito do Concílio, sem a pretensão de ser a única modalidade possível.

Sendo, como atrás dissemos, a consideração da Assembleia central para o pensamento arquitectónico sobre as iGREJAs, o que se apraz dizer sobre ela? Fundamental parece-nos ser a experiência da sua *unidade*: «como um só homem» (Ne 8,1) – invocava recentemente o Papa Francisco (Carta Apostólica *Desiderio desideravi*, §51). Isso obtém-se de dois modos: facultando a existência de pontos focais para onde convergem os olhares de todos; e ajudando à tomada de consciência de que o outro, ao meu lado, está a olhar para o mesmo que eu.

Relativamente à primeira cláusula, tal corresponde a dar, a seu tempo, destaque aos lugares onde se desenvolve a Liturgia: durante a liturgia da palavra, ao Ambão; durante a liturgia eucarística, ao Altar. Isso implica que estes dois pontos focais não têm de estar colocados na mesma área: o Presbitério. Como em tantas basílicas paleocristãs – por exemplo Sant’Ambrogio, em Milão – o Altar pode estar situado no Presbitério, mas o Ambão fora dele.

Assinale-se, todavia, que a distância a que estas duas peças centrais da Liturgia são colocadas é assunto que merece grande cuidado. Por um lado,

Altar e Ambão, devem estar suficientemente próximos de modo a que a orientação da Assembleia possa funcionar para os dois momentos litúrgicos. Não é de modo algum conveniente que um posicionamento muito separado dos dois requeira que os membros da Assembleia precisem de se torcer para seguir, à vez, a liturgia da Palavra e a liturgia eucarística, eventualmente ficando até visualmente bloqueados pela pessoa sentada ao lado. Por outro lado, a concentração de Altar, Ambão e Presidência no Presbitério, numa posição frontal para os leigos em Assembleia, como acontece em tantas igrejas pré-conciliares, promove a ideia errada de que a igreja é um *auditório*: com um palco, onde pontifica o presbítero, e uma plateia, onde amorfamente se posicionam os leigos (que, por causa desta arrumação, podem nem sequer perceber-se «em comunhão»). Esta disposição é inevitavelmente um óbice à recomendação da *actuosa participatio* emanada do Concílio (*Sacrosanctum Concilium*, parágrafos 19, 30, 113 e 124).

Há que constatar ainda que o efeito focal do Ambão e do Altar se realiza de maneiras diferentes.

Ambão

O Ambão tem por função a proclamação da Palavra (a Palavra é também ocasião da presença de Cristo – não apenas as espécies consagradas; ela conta sempre de um Deus misericordioso que vem ao nosso encontro); ele deve promover a tarefa do arauto. A colocação e configuração do ambão devem ecoar aquela tarefa, localizando-se, por exemplo, numa posição alta, visível, sobressaliente, relativamente aos outros elementos – Assembleia de leigos, Presidência, Altar. As etimologias grega e latina fornecem igualmente indicações espaciais preciosas. «Ambão», do grego, *anabaíno*, indica pôr-se em movimento (βαίνω) de baixo para cima (ανα), subir (Chantraine, 1977); do latim, *ambio*, diz-se de algo que envolve (Ernout & Meillet, 2001), esperando-se do ambão, portanto, que cinja o leitor. Há que recordar, além da rica panóplia de ambões das basílicas paleocristãs, também aquilo que o cinema percebeu quando encenou os Evangelhos, relativamente à colocação de Cristo ao proclamar a Boa Nova às multidões: sempre situações elevadas com a distribuição da Assembleia à sua volta.

Altar

Isto não significa que o Altar deva ser subalternizado relativamente ao Ambão. O Altar cumpre liturgicamente uma função tão ou mais importante do que o Ambão. No entanto a sua centralidade manifesta-se de outro modo: como que por atracção gravítica, encorajando à concentração meditativa sobre a re-presentação daqueles acontecimentos ponderosos; o Altar é mesa de refeição, mas também ara sacrificial. O Altar pede para ser pesado – ao contrário do Ambão cuja elevação pede uma certa leveza. Ainda assim, também neste caso, a Assembleia deve poder dispor-se à sua volta.

Ao dar ao Altar o carácter de centro gravítico da espacialidade da iGREGIA corre-se o risco de surgirem problemas de escala relativamente ao celebrante. Ou seja, no caso de uma iGREGIA grande, com um Altar proporcionado a essa dimensão, pode acontecer que o presbítero, ao celebrar, deixe de ser reconhecido como ponto focal. Isso verifica-se em modelos de iGREGIAS de proveniência barroca, que enfatizam a verticalidade acima do Altar, por vezes ainda colocando uma fonte de iluminação, natural ou artificial, elevada nas imediações deste, e/ou trabalhando plasticamente os tectos (com estuques ou pintura). Sucede assim nas mais proeminentes iGREGIAS barrocas de Roma.



Figura 1. Interior da iGREGIA de Gesù, Roma (fotografia do autor).

Esta disposição faz com que a Assembleia se desconcentre dos gestos do celebrante, durante a liturgia eucarística, e dos leitores, durante a liturgia da Palavra, perdendo-se na contemplação dos tectos ou da luz zenital. De facto o alteamento do tecto do presbitério dá-se sobretudo em período renascentista,

na opção pelas plantas centrais, e tem foros de paganismo – de uma relação com o divino, durante a Liturgia, que é *vertical*. Não é assim na arquitectura das iGREJAs até aí. As iGREJAs paleocristãs e românicas têm sempre o tecto do Presbitério mais baixo do que o tecto da nave onde se situa a Assembleia. (Mesmo na arquitectura gótica, com toda a ênfase que a sua arquitectura põe na verticalidade – não se o pode negar – o tecto do presbitério tende a ser mais baixo que o tecto da nave em que está a Assembleia, e é sempre mais estreito, facilitando a focagem sobre os actos litúrgicos.)



Figura 2. iGREJA de São Gens de Boelhe, Penafiel (foto WorldPress.com: <https://jfbuelhe.wordpress.com/igreja-romanica/> consultado em 15.05.2024)

Cria-se assim o efeito de um «baixar dos olhos» que leva à devida relação *horizontal* durante a celebração. Devida porque, parece-nos, é um eco directo da Encarnação. Foi, atrevemo-nos a dizê-lo, para que pudéssemos ver Deus como alguém próximo que Ele se fez homem em Cristo. A relação com Deus passa doravante a ser, esquematicamente falando, *horizontal*, não mais vertical – na relação com a Igreja, na relação com os Sacramentos. Procurar uma relação vertical com Deus é alienar a Encarnação. A arquitectura Barroca tentou resolver algo da espiritualidade pagã das iGREJAs de planta central renascentistas, com o plano em cruz-latina, sublinhando o eixo longitudinal (reabilitando as planimetrias românica e gótica), mas não o logrou – quer quanto à acentuação vertical, quer no que diz respeito à focagem num presbitério mais estreito que a nave (excepto no caso das iGREJAs do modelo jesuítico original, de planta basilical e tecto plano, como o nosso S. Roque).

Observe-se, no entanto, que esta deficiência da arquitectura Renascentista e Barroca foi prontamente reconhecida e corrigida, inserindo um dispositivo que pode ainda hoje ser um valioso contributo para a focagem nos gestos do presbítero: o *cibório* ou *baldaquino*. Em São Pedro em Roma, por exemplo, após a obra de Michelangelo (que já de si era uma importante simplificação – e cristianização – do projecto de Bramante), o génio de Bernini deu-se conta desse problema de escala, entre o presbítero celebrante e o espaço e *decor* acima dele, e realizou o famoso baldaquino – algo rebuscado, é certo, mas fundamental para centralizar a atenção da Assembleia dos leigos no que está a acontecer no Altar (faça-se o exercício de apagar o baldaquino de uma fotografia da nave de São Pedro, para se perceber como o Altar e o celebrante se perdem totalmente naquela escala titânica).

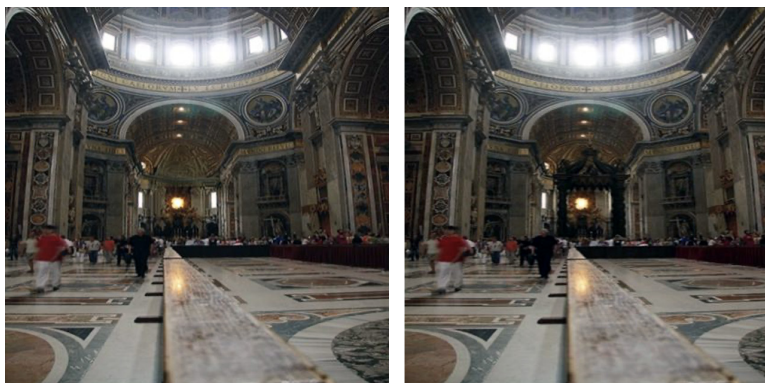


Figura 3. Fotografias do interior de São Pedro em Roma, sem e com o Baldaquino de Bernini (fotografia e trabalho gráfico do autor)

Em tempos mais recentes, Gaudí⁵, dando-se conta do mesmo problema, criou uma série de baldaquinos poligonais (normalmente heptagonais, decorando do número de Sacramentos) suspensos por cima do Altar (Catedral de Maiorca, iGREJA do Mosteiro de Montserrat, Sagrada Família, etc.)

⁵ Antoni Gaudí (1852-1926), grande arquitecto catalão, profundamente católico, realizou várias intervenções de adequação litúrgica em iGREJAs pré-existentes (Catedral de Maiorca, iGREJA do Mosteiro de Montserrat, etc.), bem como algumas iGREJAs novas, a mais famosa das quais é a «Sagrada Família» em Barcelona (outra, de menor tamanho, mas não de menor qualidade, é a cripta da iGREJA da Colónia Guell, em Santa Coloma de Cervelló, nos arredores de Barcelona).

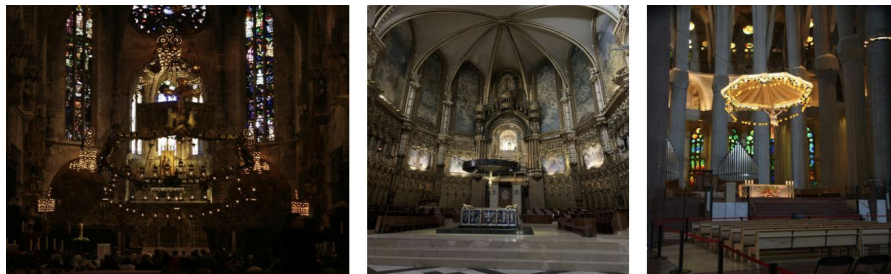


Figura 4. Baldaquinos suspensos projectados por Gaudí.

Da esquerda para a direita: Catedral de Maiorca, iGREJA do Mosteiro de Montserrat, Sagrada Família. (Fotografias do autor.)

Constituiu deste modo um entorno à volta do presbítero que facilita a concentração da Assembleia de leigos sobre os gestos desse.

Presidência

Um terceiro elemento a ter em conta na organização espacial das iGREJAS é a Presidência: o lugar onde se senta o presbítero celebrante. Por ela não passa nenhuma acção litúrgica central (liturgia da Palavra ou liturgia eucarística), pelo que não faz sentido que ela seja colocada num grau hierárquico que dispute a primazia com o Altar e o Ambão. Contudo, é a partir dela que se executa o Acolhimento, ao início, e o Envio, no fim. O seu valor, portanto, não pode ser anulado. A Presidência cumpre a função de evidenciar que a companhia dos crentes na Assembleia é *guiada* – o presbítero que preside, durante a liturgia da Palavra, orientando a tarefa de ouvir, é *guia* e *exemplo* daquilo que se pede à restante Assembleia. Consequentemente parece-nos que a Presidência não deve estar ao centro e de frente para a Assembleia dos leigos (em posição de despique com o Altar), como é corrente. Melhor se estiver voltada para o Ambão, numa posição lateral relativamente ao Altar (eventualmente em simetria com o Ambão), ainda que com um grau e obliquidade quase frontal relativamente à Assembleia dos leigos. Deste modo pertence ainda à Assembleia, no seu todo, mas tem como que um papel de recepção e de introdução-apresentação da restante Assembleia aos acontecimentos litúrgicos principais e aos lugares onde estes se desenvolvem.

Assembleia dos Leigos

Após termos reflectido acerca dos pontos focais sobre os quais se concentra a Assembleia, durante a missa, convém-nos perceber como é que a Assembleia, enquanto conjunto dos leigos participantes na Liturgia (*vide* nota 4), deve ser desenhada, de modo a favorecer a consciência de que o outro está em comunhão comigo, focado no mesmo que eu. Isso pode ser conseguido se cada indivíduo na Assembleia tiver no seu campo de visão periférica o outro que está ao seu lado, enquanto os dois se focam no mesmo pólo litúrgico. Assim cada um dar-se-á conta da acção do outro que é também sua: seguir e participar nos acontecimentos litúrgicos. Este efeito, melhor do que com bancos rectos, conseguir-se-á com bancos em arco de circunferência, concêntricos relativamente ao Altar e ao Ambão.

Esta morfologia não tem que – e parece-nos que não deve – remeter para uma organização totalmente circundante daqueles elementos focais, dando à Assembleia, por exemplo, a forma de um semicírculo. Faltaria aqui o eixo processional, importante para a entrada e saída do presbítero, e para o caminho para a comunhão (tão importante para a tomada de consciência daquilo que vai ser oferecido). Não obstante os bancos terem essa forma concêntrica, o conjunto da Assembleia dos leigos, pode estar inserido num rectângulo ao comprido (ou numa elipse), em que os lados menores são respectivamente, contíguos ao Altar, por um lado, e à entrada, por outro. Desta maneira obtém-se um eixo central suficientemente longo para a realização eficaz dos trajectos atrás mencionados.

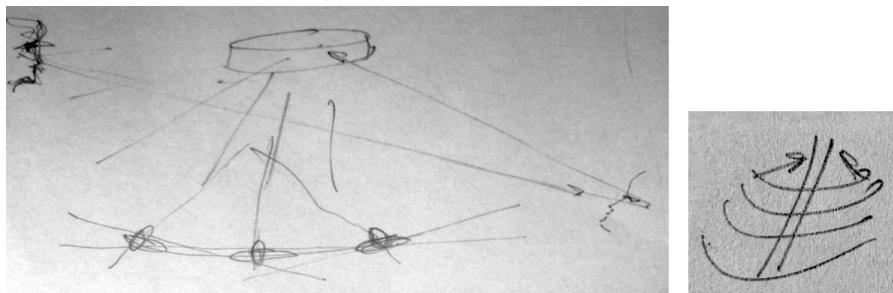


Figura 5. Disposição dos indivíduos na Assembleia Litúrgica.

Porta e Nártex

A entrada é também um espaço que merece atenção, quer no que diz respeito à Porta, quer no que diz respeito ao Nártex.

A Porta é simbólica de Cristo, porquanto Ele mesmo afirma de Si que é porta (Jo 10,9). Do ponto de vista arquitectónico, como qualquer porta, ela cumpre uma função muito importante permitindo, ou não, a passagem entre o interior e o exterior. Ela é um limiar e um diafragma entre duas qualidades de espaço. A sua solenidade e a sua expressão são proporcionais à população que ocupa o interior e às acções que nele têm lugar. Neste caso, no interior, temos por população a Igreja, e por acção a Liturgia. E, dito isto, nada mais haveria a dizer – a formalização da Porta é variada e decorrerá sempre da poética eleita pelo arquitecto, desde que plenamente consciente da totalidade do significado que da Porta se depreende (feliz é, a este respeito, o desenho de Siza Vieira para a Porta da IGREJA de Marco de Canavezes).

O Nártex, átrio ou pórtico de entrada é um elemento correntemente desvalorizado embora tenha, do nosso ponto de vista, um carácter fortemente *missionário*: ele torna visível a Igreja à Cidade. Debaixo dele, enquadrado por ele, reúne-se, antes e após a celebração, a comunidade dos fiéis, com toda a alegria que decorre da expectativa da celebração e, depois, dos seus efeitos. Homens, mulheres, novos e velhos, crianças, testemunham naquele sítio – a modos do que é narrado nos Actos dos Apóstolos relativamente ao Pórtico de Salomão – o transbordar da felicidade consequente ao encontro com Cristo. Elemento impossível antes de 313, foi prontamente inserido nas basílicas do período protocristão. Durante o estágio medieval torna-se desnecessário – a sociedade estava já cristianizada. Mas é um dos elementos que o Concílio de Trento tem necessidade de repropor, sobretudo por meio das recomendações e exemplos que decorrem do trabalho conjunto de São Carlos Borromeo, bispo de Milão, e do arquitecto Pellegrino Tibaldi – plasmado nas «Istruccioni Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae» de Borromeo, e nos projectos das entradas de IGREJAS de Tibaldi (Santuários de Rho, Caravaggio, e Saronno, e portal de San Fedele, em Milão).

A Liturgia de outros Sacramentos e a Oração pessoal

Nas páginas anteriores analisámos a arquitectura das iGREJAS relativamente à celebração da missa. Há ainda que considerá-la relativamente à liturgia de outros sacramentos – por exemplo o Baptismo e o sacramento da Penitência – e aquando da oração pessoal. Nesta última circunstância, o posicionamento do Sacrário (também denominado reserva eucarística ou tabernáculo) tem sérias interferências.

As iGREJAS pós-Vaticano II da estação *modernista* tenderam a relegar o Sacrário para fora da nave principal da iGREJA, situando-o numa capela lateral, dita «do Santíssimo». Recordamos que o tabernáculo no centro da iGREJA foi um aspecto fortemente enfatizado pelo Concílio de Trento, de modo a estabelecer uma clara e imediata diferença entre as iGREJAS católicas e os templos protestantes (donde o Sacrário tinha sido retirado). Não cremos que as necessidades que levaram a esta disposição, na sua essência, se tenham apagado completamente, pelo que somos do entender que o Sacrário deve estar imediatamente visível logo no momento da entrada na iGREJA. Dir-se-á que assim conflitua com os outros elementos centrais no presbitério, durante a acção litúrgica... Não acontece que o celebrante ficará de costas para ele?... A nossa proposta, se bem se recordam, é de que o celebrante deveria ficar numa situação lateral relativamente ao Altar e ao Ambão, eliminando assim parte dos problemas. Porventura, concedemos, manter-se-ia um certo des-pique entre Altar e Sacrário durante a missa. Cremos que tal se poderá evitar colocando o Sacrário numa posição elevada, a uma altura superior à do celebrante junto ao Altar. Assim manter-se-ia a visibilidade do Sacrário à entrada, sem concorrência com os outros elementos durante a missa. Mais ainda, poderá dar-se ao Sacrário uma imagem discreta, eventualmente coberta por um painel amovível, durante a celebração eucarística, e posteriormente valorizá-lo por meio de estratégias de iluminação concentrada. Mesmo assim é verdade que, na situação de haver um baldaquino por cima do Altar, o jogo altimétrico que permite ver o Sacrário sem que este interfira com o celebrante é complexo. Há que recordar, contudo, que a oração individual numa iGREJA não é, por assim dizer, necessariamente dirigida à reserva eucarística. Essa oração pode bem ser sustida pela memória e reevocação dos acontecimentos litúrgicos, facto para que o trabalho arquitectónico de criação de uma atmosfera de iGREJA muito pode contribuir.

No que concerne aos outros sacramentos, parece-nos que os únicos que têm alguma interferência com o espaço de celebração são o Baptismo e a Penitência.

Quanto à Penitência esta pode ocorrer durante a missa, donde a disposição dos confessionários deve considerar a simultaneidade do ministério dos dois sacramentos. Tipicamente os confessionários ocupam uma posição lateral junto à entrada, num lugar identificável logo após a passagem da Porta. Isso facilita a aproximação do penitente, sem interferência com a Assembleia envolvida na acção eucarística, e torna o seu acesso fácil, como não seria se estivesse colocado mais no interior da iGREJA, o que poderia resultar inibidor.

O Baptismo, por outro lado envolve uma movimentação complexa. O catecúmeno é recebido no exterior junto à Porta, é conduzido ao espaço da Assembleia, depois precisa de ir à pia baptismal (ou baptistério) e finalmente é levado a uma zona da Assembleia mais próxima do Altar e do Ambão. Uma solução simples é a construção de um baptistério, exterior ao espaço de celebração da Eucaristia (como por exemplo no caso da iGREJA de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa). Tal, parece-nos, tem dois defeitos: não se adequa quando o número de pessoas que está presente no Baptismo é elevado (podendo não caber num baptistério de dimensões razoáveis) e afasta o baptistério do espaço de celebração eucarístico – onde nos parece que pode cumprir uma função relevante. Inclino-nos assim para uma colocação da pia baptismal a seguir à Porta, no início do eixo processional. Embora seja uma disposição algo intrusiva na movimentação da Assembleia durante a missa, poderá realizar a acção significativa de lembrar a cada um a sua entrada na Igreja.

Simbólica

Feita esta diatribe pelos elementos do espaço celebrativo, deixámos alguns aspectos omissos. Um deles é a *simbólica*.

Não falamos aqui dos símbolos litúrgicos, constituídos por gestos (o gesto da consagração, o da paz...) e materiais (água, pão, vinho, azeite...), que são imprescindíveis à Liturgia. Importam-nos os símbolos da própria arquitectura (planimetrias ou altimetrias com certas formas) ou inseridos nela por meio de operações plásticas (imagens, etc.).

Na estação pós-modernista, após o desvario inventivo do momento modernista pós-conciliar – cheio de expressividade, mas de uma expressividade habitualmente alienígena à Liturgia – praticaram-se regressos aos modelos formais pré-conciliares. Os resultados, parece-nos, alienam as recomendações conciliares. Se bem que as disposições modernistas, tão celebradas pela História da Arquitectura, mereçam fortes críticas do ponto de vista de uma arquitectura de iGREJAs ancorada à Liturgia, tal não é razão para pôr de lado o Concílio, voltando a disposições antiquizantes – está ainda por cumprir um sério caminho de pesquisa da espacialidade que melhor realize os objectivos do Concílio. Ora, um factor desse regresso ao passado tem a ver com a introdução de uma simbologia plástica antiga. Já São Carlos Borromeo (nas *Istruções...*) chamara a atenção para os riscos que tal iniciativa comportava. O uso de símbolos desta natureza pode pecar por *hermetismo*, na medida em que é normalmente necessário que o significado daqueles símbolos seja previamente explicado antes de poderem ser lidos. A essa explicação é preciso aceder por meio de uma *iniciação*. Ora essa abordagem hermética está nos antípodas do que a Igreja sempre quis para si; e da própria Encarnação, enquanto gesto misericordioso da descida de Deus à Terra – aproximação Dele, não esforço nosso para O atingir. Também o Vaticano II, desejando uma aproximação dos fiéis à Liturgia, permitindo ou sugerindo a língua vernácula, parece indicar o caminho oposto ao uso de símbolos difíceis de decifrar na arquitectura de iGREJAs de hoje.

III. Das iGREJAs à Igreja

E decerto Justiça [a catedral] é bela. Mas muito mais bela é a árvore frutificante de todos os homens que a semente eucarística gera na sua floração. E que é como uma figura única toda ela apoiada num só ponto.

(P. Claudel, *A Anunciação a Maria*, Acto IV, Cena V)

O essencial do que quisemos dizer está condensado neste pequeno trecho de Claudel. A arquitectura, a iGREJA, pode, realmente, ser muito bela, mas muito mais bela é a comunhão dos fiéis – a Igreja – gerada, e restaurada na sua aglutinação, a partir de um só ponto: Cristo, o Deus Encarnado, o Deus feito homem por misericórdia para com os homens. Esta é, do nosso ponto

de vista, a consciência necessária ao arquitecto de iGREJAs. A iGREJA não é um local onde têm lugar certos ritos, nem é um ambiente místico, separado do mundo. A iGREJA é simplesmente o lugar onde é *facilitado* ao conjunto dos crentes (por meio de uma atmosfera construída para a Liturgia) o tomar consciência de ser Igreja, Povo de Deus; onde, à comunidade reunida, é ajudado a ser Igreja, sacramento – sinal – para si, para os outros, para os não crentes, da presença de Cristo.

De facto, no trabalho do arquitecto de iGREJAs, mais importante do que dispor funcionalmente os elementos litúrgicos (sem com isto dizer que se deve retirar a primazia à Liturgia), é criar o ambiente – por meio da luz e da escala, dos materiais e das formas –, ambiente que predispõe a Assembleia com o celebrante a darem-se conta do milagre de serem Igreja.

Assim, por exemplo, quando se trata de uma intervenção sobre uma iGREJA pré-existente – operação de Adequação Litúrgica – parece-nos mais importante preservar a *atmosfera* anterior, se esta for eficiente ao dar-se conta, pelos fiéis, de serem Igreja. (Não se trata, de defender, antes de mais, o monumento histórico.)

À arquitectura da iGREJA compete, quando muito, a tarefa de João, quando, após a Ressurreição segredou a um Pedro, como nós, desorientado e desatento: «É o Senhor» (Jo 21,7).

Muitos assuntos ficaram por tratar neste texto – o campanário, as imagens... –; outros não foram devidamente articulados e argumentados – a relação com os textos do Concílio, o pronunciamento dos liturgistas, a adequação litúrgica, a comparação com a arquitectura dos espaços de culto de outras religiões... No entanto, aquilo que nos parece ser o «ponto» fontal fica dito.

[...] Onde [com ênfase nossa no lugar «onde»] juntos cantamos, louvamos, exaltamos e adoramos Deus, torna-se presente na terra um pouco de céu.

Deveras não é exagerado dizer que numa liturgia totalmente centrada em Deus, nos ritos e nos cânticos, se vê uma imagem da eternidade. De outra forma, como teriam podido os nossos antepassados há centenas de anos construir um edifício sagrado tão solene como este? [A Abadia de Heiligenkreuz] Já a arquitectura só por si atrai para o alto os nossos sentidos para «aquelas coisas que nenhum olho viu, nenhum ouvido ouviu, nem jamais passou pelo pensamento do homem, o que Deus preparou para aqueles que O amam» (cf. 1 Cor 2, 9).

Quando as artes plásticas testemunham um valor como a «santidade»

Em cada forma de empenho pela liturgia [e, atrevemo-nos a acrescentar, pela arquitectura de iGREJAs] o critério determinante deve ser sempre o olhar dirigido para Deus. Nós estamos diante de Deus – Ele fala-nos e nós falamos com Ele.

Quando, nas reflexões sobre a liturgia [e sobre a arquitectura de iGREJAs], nos perguntamos como torná-la atraente, interessante e bela, o jogo já está perdido. Ou ela é opus Dei, com Deus como sujeito específico ou não é de todo.

Neste contexto peço-vos: realizai a sagrada liturgia [e a arquitectura de iGREJAs] tendo o olhar em Deus na comunhão dos santos, da Igreja vivente de todos os lugares e de todos os tempos, para que se torne expressão da beleza e da sublimidade do Deus amigo dos homens! (Bento XVI)⁶.

Referências bibliográficas

- ABREU, Pedro Marques de (2022). «A arquitectura salvará o mundo...?» *In* Bello, Maria do Rosário Lupi; Pondé, Luiz Felipe (eds.) *Literatura, Artes e Religião – Ensaio sobre Redenção*. Pp. 283-304. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- CHANTRAINE, Pierre (1977). *Dictionnaire Etimologique de la Langue Grec*. Paris: Klincksieck.
- CLAUDEL, Paul (2006). *A Anunciação a Maria*. Lisboa: Lucerna.
- ELIADE, Mircea (1999). *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Livro: Livros do Brasil.
- ELIADE, Mircea (2004). *Tratado da História das Religiões*. Porto: Asa.
- ERNOULT A. & A. Meillet A. (2001). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. Paris: Klincksieck.
- FRANCISCO, Papa (2022). Carta Apostólica *Desiderio desideravi* de 27 de Junho 2022.

⁶ Bento XVI – Visita apostólica à Áustria; Abadia de Heiligenkreuz, (Domingo, 9 de Setembro de 2007).

Deus se fez homem para que o homem se torne divino: a santidade na antropologia da comunhão na arte do ícone da Anastasis

Wilma Steagall De Tommaso (MAS-SP; LABÔ-FUNDASP)¹

A doutrina patrística, central no Concílio de Calcedônia (451)², contempla duas tendências essenciais da fé cristã. A primeira sublinha a salvação proporcionada por Cristo através de sua Encarnação e que é oferecida à humanidade pela Igreja. A segunda, derivada da primeira, destaca o papel da humanidade na salvação, evidenciando a colaboração divino-humana, denominada sinergia (Denzinger, 2013: 113). Nos tempos áureos da patrística, o foco principal estava na primeira tendência, mas sem negligenciar a segunda, situada dentro de uma visão cristológica otimista e de um humanismo verdadeiro.

O ícone de Cristo por excelência, é justificado pela Encarnação, também porque o Filho não é apenas o Verbo, mas também a Imagem (consustancial) do Pai, «fonte da divindade». Nas palavras de São João Damasceno (675-749): «Nos tempos antigos Deus, incorpóreo e sem forma, não podia ser representado em nenhum aspecto; mas agora, porque Deus foi visto através da carne e viveu em comunhão com os homens, eu retrato o que de Deus foi visto» (*apud* Clément, 2001: 29-30). Damasceno rejeita a objeção daqueles que consideram a matéria indigna e enfatiza que a graça, em Cristo, penetrou na matéria e libertou sua potencial sacramentalidade. «Não venero a matéria, mas o Criador da matéria, que se fez matéria por minha causa... Venero a matéria através da qual ocorreu a minha salvação, pois ela está cheia de poder e graça divina» (*apud* Clément, 2001: 70).

¹ Museu de Arte Sacra de São Paulo; Laboratório de Política, Comportamento e Mídia da Fundação São Paulo/Brasil.

² O Concílio Ecumênico de Calcedônia teve por principal objetivo condenar a heresia monofisista, a qual defendia que Jesus tinha uma única natureza, divina. O concílio declarou que Jesus possuía natureza humana e divina.



Ícone da Natividade. Escrito por Andrei Rublev.

Fonte: Galeria Tretyacov, Moscou

A Encarnação do Verbo é um marco onde Deus e homem encontram-se mutuamente. Deus se revela ao homem assumindo a forma humana, e o homem, por sua vez, alcança sua vocação máxima em Deus. Esta dualidade é bem capturada pela frase de Atanásio: «Deus se fez homem, para que o homem se torne Deus» (Atanásio, s.d., capítulo 54).

Desdobrando o significado da Encarnação, temos:

- 1) A Encarnação como revelação divina. É através dela que Deus se manifesta.
- 2) A entrada direta de Deus na história humana. Ao se encarnar, Deus ultrapassa a barreira entre o criado e o incriado, enfrentando e vencendo a morte e o mal, não apenas com seu poder divino, mas por meio de sua presença entre os homens.
- 3) A Encarnação proporciona ao homem a oportunidade de cumprir sua verdadeira vocação: tornar-se divino, uma santificação (*theosis*).

É importante perceber, ainda, que a dimensão da Encarnação estabelece um profundo paralelo com a arte sacra. No Oriente, as imagens são vistas como uma presença real de Deus, motivo pelo qual são tratadas com profunda devoção. O IV Concílio de Constantinopla (879-880) expressa que as

imagens comunicam através das cores o que é dito pelas palavras (Denzinger, 2013: 238). Já o II Concílio de Nicéia (787) destaca a relação intrínseca entre a Palavra e a Imagem e a necessidade de regulamentação de imagens veneráveis (Denzinger, 2013: 218). Nesta compreensão, a arte está longe de ser uma decoração, mas assume um papel teológico profundo na vida da Igreja. Ao invés de apenas ilustrar episódios bíblicos, esta arte, especialmente na tradição cristã oriental, simboliza e apresenta o Mistério divino (Campatelli, 2009: 64-66).

Assim, a arte eclesial atualiza e vitaliza a Escritura, e o iconógrafo é considerado um «hagiógrafo» (Campatelli, 2009: 66-68). O termo sugere que o trabalho do iconógrafo é comparável à escrita sagrada, elevando seu ofício ao nível da santidade e reconhecendo seu papel crucial na tradição e teologia da Igreja, especialmente na tradição oriental. É fundamental reconhecer, neste sentido, a diferença entre o iconógrafo e o pintor: há cânones a serem obedecidos – em conformidade com a tradição eclesial. Segundo a tradição da Igreja Católica Una do Primeiro Milênio, os iconógrafos «escrevem» um ícone que é concebido pelo Espírito Santo pelas mãos do monge-pintor; ou seja, o pintor é o pincel do Espírito (Tommaso, 2020: 11).

Esta arte, movida pelo Espírito Santo, reflete a encarnação da Palavra, abrangendo tanto a dimensão do Espírito Santo quanto a de Jesus Cristo. O protótipo divino-humano, portanto, é Cristo, ou o humano divinizado (o santo) sem qualquer opacidade ou separação. Ao contrário, torna-se a imagem presente e acolhedora que representa sua «semelhança» (Clément, 2001: 32).

Diante deste panorama, em que a arte sacra é análoga à Encarnação, à medida que torna visível a Palavra – e em que a Encarnação tem sua relação direta e necessária na santidade, que só pode ser entendida, na teologia patrística, como divinização, perguntamo-nos: De que maneira a arte sacra encarna e expressa a concepção de santidade, harmonizando-se com a santidade inerente à *theosis* revelada na Encarnação?

Esta pergunta será respondida em duas etapas: na primeira, será apresentada a figura do artista sacro em sua dimensão espiritual; na segunda, serão analisados dois ícones, a saber, a *Anastasis* e a *Transfiguração*, onde serão indicados os diversos temas teológicos que neles estão presentes.

Dada a íntima conexão entre a Palavra Encarnada e a Imagem, conclui-se que a questão da arte não é puramente estética ou cultural, mas espiritual.

A verdadeira compreensão e expressão do divino requerem um renascimento espiritual. Após a Encarnação de Jesus Cristo, a humanidade não pode mais conceber o ser humano sem Deus. A história de Adão ilustra que ele contemplava e nomeava a criação a partir de sua essência (Gn, 2). No entanto, com o tempo, interveio-se a ideia humana, perdendo essa conexão direta.

Em meio à tal compreensão, o artista sacro não deve se portar como aquele que tenta alcançar o divino através de esforços humanos, esquecendo que é Deus quem se fez homem. Sem a experiência de redenção, os artistas não podem verdadeiramente expressar a vida em Cristo. Na arte, há três níveis: arte que inspira admiração, arte que evoca sentimentos espirituais e arte que nos conecta diretamente a Deus.

Um paralelo é traçado com a tradição monástica oriental, onde um monge jovem aprende a iconografia não começando com técnicas, mas vivendo anos ao lado de um monge experiente para compreender a vida espiritual. A verdadeira arte emerge dessa profunda conexão com o Espírito (Rupnik & Špidlík, 2004: 41ss.).

Nos ícones, o mundo é apresentado como transfigurado, o santo já participa da glória do Reino de Deus. Como um reflexo, o ícone dos santos é ontologicamente prescrito pelo do seu Mestre, o Cristo, o qual eles trazem a marca impressa, a começar pelo seu Nome gravado em seu coração de carne. Seus ícones testemunham também o Espírito por quem são transfigurados e divinizados. Refletindo a mesma imagem, os santos dos afrescos e dos ícones se parecem naturalmente.

Clément (2001: 26-27) é enfático a respeito da experiência contemplativa a que a arte sacra se propõe. Para este teólogo, toda a arte propriamente litúrgica (ícones, afrescos, mosaicos, espaços arquitetônicos, hinografia, música, símbolos, gestos) tem como finalidade tornar o divino inteligível e sensível ao ser humano. Neste caminho, a arte litúrgica se torna o suporte para a contemplação – a beleza desperta a comunhão cujo fundamento e forma suprema é a revelação.

Ressaltamos que a arte, na perspectiva do cristianismo, não se limita ao prazer do sentido. A arte, e sobretudo a arte sacra, é antes entendida em sua universalidade, ressaltando seu valor supremo, altamente transcendente (Tommaso, 2020: 239). Neste sentido, vale apreciar também os ensinamentos do magistério a respeito da arte. São Paulo VI, em sua mensagem aos artistas, em 8 de dezembro de 1965, afirma que a beleza «é a que traz alegria ao

coração dos homens, é este fruto precioso que resiste ao passar do tempo, que une as gerações e as faz comungar na admiração». São João Paulo II, em sua carta aos artistas, afirma que «a Igreja tem necessidade da arte. De facto, deve tornar perceptível e até o mais fascinante possível o mundo do espírito, do invisível, de Deus» (1999, n.º 12). Finalmente, recordamos a constituição conciliar *Sacrosanctum Concilium* (1963, n.º 122), que ressalta a arte sacra como expressão, saída das mãos humanas, da beleza infinita de Deus, cuja finalidade é conduzir o espírito humano até Deus.

Em síntese, nesta perspectiva teológica a Igreja, a fé e a arte devem estar profundamente enraizadas na experiência viva com Deus. Sem essa base, as tentativas de expressão e conexão permanecerão superficiais. A mudança requer coragem e determinação para seguir o que o Espírito dita, sem se apoiar em convenções mundanas.

Na iconografia, o aspecto mais marcante da arte cristã decorre da declaração de Cristo: «Eu sou a Luz» (Jo 8,12). Nesta perspectiva, cada elemento empregado na arte eclesial é parte integrante do corpo de Cristo (Lossky, 2006: 141). Em Monte Athos, o critério decisivo para um monge tornar-se iconógrafo é a habilidade de retratar o ícone da Transfiguração. Isso ocorre pois os apóstolos perceberam, na Transfiguração, um vislumbre do que está por vir após a Ressurreição.

Antigamente, todo iconógrafo-monge começava sua «arte divina» pintando o ícone da Transfiguração. Esta iniciação viva e direta ensinava antes de tudo que o ícone se pinta não tanto com suas cores como com a luz tabórica. Segundo a tradição, a presença condutora do Espírito Santo se manifesta precisamente na luminosidade do mesmo ícone, suprimindo esta qualquer fonte definida de luz em uma composição iconográfica (Evdokimov, 1991: 299).

Ao representar este episódio, o iconógrafo mostra sua capacidade de observar o universo com uma perspectiva fundamentada na fé, uma visão realçada pela graça divina na meditação transfigurada (Rupnik & Špidlík, 2004: 41). A essência da teologia oriental se baseia na transcendência da essência divina que não pode ser acessada e na imanência das energias que podem ser compartilhadas, que refletem a interação de Deus com os seres humanos. Isso é mais do que uma simples ideia, pois se enraíza na dinâmica da salvação e na autêntica comunhão entre Deus e o homem. O ser humano não pode se

tornar a essência de Deus, mas pode ter uma verdadeira comunhão com Suas energias divinas. Essa relação é evidenciada na eucaristia, onde, através de uma pequena porção, sente-se a presença total de Deus. Esta comunhão não é baseada na substância ou personalidade, mas na energia onde Deus se faz completamente acessível (Evdokimov, 1991: 299).

A relação entre o humano e o divino transcende o que podemos compreender e sentir, permitindo que o ser humano inteiro participe da vida divina. Segundo Palamas (*apud* Evdokimov, 1991: 299), essa experiência divina não é apenas espiritual, mas também corpórea. A presença divina em Cristo é tão intensa que ilumina tudo ao seu redor, como exemplificado na Transfiguração. Mas é importante notar que, na Transfiguração, não é apenas Cristo que se transforma, mas também os apóstolos, que temporariamente transitam do físico para o espiritual e veem a humanidade de Cristo como uma luz pura. Esta luz representa a energia através da qual Deus se revela completamente e sua visão é o encontro direto entre o divino e o humano. Esse estado possui «o valor da segunda vinda de Cristo... e o Senhor nos Evangelhos a chama de Reino de Deus» (Palamas *apud* Evdokimov, 1991: 299).

É fundamental destacar que as escrituras mencionam que o sol perderá seu brilho ao se aproximar o fim dos tempos, pois Cristo, como o autêntico sol, se revelará em sua totalidade (Mt 24,29). O termo grego para Transfiguração, «*metamorphosis*», indica uma transformação. No entanto, durante a Transfiguração de Cristo, não foi sua forma que se alterou, mas a luz que emanava dele. Cristo é a origem dessa luz. Quando a luz provém de uma fonte externa, ela não revela o outro, apenas a si mesma. Contudo, Cristo afirma: «Eu estou no Pai e o Pai em mim» (Jo 14,6) e «Permanecei em mim e eu em vós» (Jo 15, 4). Isso evidencia que a verdadeira vida só é alcançada ao nos integrarmos a Cristo e ao recebermos o Espírito Santo (Rupnik, 2020: 114).



Ícone da Transfiguração, escrito por Teófono, o grego.

Fonte: Galeria Tretyakov, Moscou

Cristo é frequentemente representado com vestimentas alvas para destacar que Ele é a autêntica luz. Essa luminosidade, ao passar por suas roupas, intensifica sua alvura. No Apocalipse, o branco é associado à figura do Ressuscitado. As cores só existem devido à luz, e essa luz é a manifestação da vida divina. Quando o brilho de Deus é refletido no ser humano, ele vive a vida transfigurada conforme expresso por São Paulo: «quando Cristo, que é vossa vida, se manifestar, então vós também com ele sereis manifestados na glória» (Col 3,4). Cristo é a personificação da beleza, pois é o Logos materializado, a representação do intangível. Nele, somos conduzidos à fonte primordial de luz, o Pai. «Aquele que me vê, vê o Pai», Jesus revela a Felipe (Jo 14,9). A beleza está em perceber uma dimensão dentro de outra (Rupnik, 2020: 114).

A capacidade de discernir o intangível através do tangível, de atestar a metamorfose da matéria e reconhecer a meditação espiritual transformada define a arte sacra. O cerne desta forma artística está na frase: «E o Verbo se fez carne e habitou entre nós.» (Jo 1-14). A arte tem como papel primordial anunciar o invisível, trazer à tona, através de cores e formas, o inefável, o mais profundo e sagrado, a divindade inserida na humanidade. O artista, sob essa ótica, tem uma missão visionária, desafiando paradigmas, mas sempre à frente de seu tempo. Ele conjuga passado e futuro em sua obra, buscando a perfeição e a

consumação. A arte, como precursora de uma existência plena, cria pontes com o que está por vir e dá propósito ao agora, promovendo a transformação da vida corpórea em espiritual. Ela é responsável por trazer à tona a beleza suprema e, finalmente, contribui na edificação de um sistema espiritual global, traduzindo-se na Redenção do ser humano e do universo como um todo (Tenace, 2014: 110-111).

O Verbo encarnado manifestou-se como um ser humano entre nós, abraçando plenamente a essência humana e toda a amplitude da existência humana. A Encarnação deveria refletir toda a complexidade da vida, em suas diferentes fases e circunstâncias, para que tudo pudesse ser santificado. Essa é uma manifestação da «recapitulação» em Cristo, conceito que Santo Irineu derivou de São Paulo. A encarnação foi um momento de humildade para a Palavra, mas não diminuiu sua divindade. Em vez disso, elevou a humanidade, promovendo a «divinização» da natureza humana. Cristo representa a aspiração de Deus para a humanidade: a expressão máxima da existência humana, «o homem maior» que realiza o propósito original do homem, que foi comprometido por Adão: viver exclusivamente através de Deus e encher o universo com Sua presença.

O Catecismo da Igreja Católica destaca que, enquanto o Credo se concentra nos mistérios da encarnação e da Páscoa, não menciona especificamente os detalhes da vida privada ou pública de Jesus. Porém, os princípios da fé relativos à encarnação e à Páscoa iluminam toda a trajetória terrena de Cristo. «Tudo o que Jesus fez e ensinou desde o princípio até o dia em que... foi elevado ao céu» (At 1,1-2) deve ser interpretado sob a luz dos mistérios do Natal e da Páscoa.

Em suas ações, milagres e ensinamentos, ficou evidente que «n'Ele habita corporalmente toda a plenitude da divindade» (Cl 2, 9). Assim, sua humanidade torna-se um «sacramento», um sinal e ferramenta de sua divindade e da redenção que Ele traz.

A missão de Cristo tem um aspecto tangível, até mesmo biológico. Na jornada encarnada do Filho de Deus, culminando na crucificação e Ressurreição, a morte é superada pela vida. Em Cristo, a morte é assimilada pela divindade e dissipada, pois «não tem lugar nela».

A verdadeira medida da humanidade não está na limitação humana, mas na figura do Deus-homem. Uma compreensão puramente antropocêntrica é uma visão reducionista. Somente em Deus, o ser humano encontra sua

verdadeira essência. Uma escolha é apresentada: ou «divina-humanidade» ou «bestial-humanidade». Como um dos pais da Igreja afirmou, o homem é um ser com o potencial de tornar-se divino. Rejeitar essa vocação é regredir a um estado mais primitivo. Gregório de Nissa critica a visão dos gregos que glorificam o homem como um microcosmo, pois isso o compara a seres menores e não a Deus.

A humanidade de Cristo oferece um novo modo de ser, que revela a natureza humana em sua plenitude, conforme pretendido por Deus desde o início. Somente em Cristo, a humanidade alcança seu propósito divino.

Para captar porque os ícones refletem a deificação, especialmente ao representar a Ressurreição (*Anastasis*), é fundamental reconhecer que eles mostram seres humanos e o universo como um todo da forma que serão após a Ressurreição. Isto é, após Cristo ter redimido todas as criaturas, quando todas elas passarem por uma transformação interior. Contudo, a Ressurreição mais profunda da natureza humana é, indubitavelmente, a própria Ressurreição de Cristo.



Ícone da *Anastasis*. Escrito por Dionísio.

Fonte: Museu Russo, São Petersburgo

A Ressurreição é um novo nascimento da natureza tal como Deus a quis, a natureza transformada pela participação da natureza divina. Em sua *Kenosis*, Deus se esvazia, Ele mesmo de Seu absoluto, em um despojamento voluntário

de sua própria glória e se diminui pela criação de Seu infinito no finito, de Seu ser sem limites no limitado. Pois por Sua encarnação o Cristo Deus desce ainda até se fechar, Ele, o Incriado, na natureza humana, até se revestir na forma de um escravo, para conhecer e assumir todos os estados que constituem a condição humana, isto é: o sofrimento, a angústia, a tentação, a morte que são as consequências do pecado, mas sem cometer Ele mesmo, o pecado. Ele cumpriu Sua *Kenosis* até o último ponto em que pode conhecer a condição humana, a descida aos infernos, «lugar radical da ausência», o lugar da separação absoluta de Deus.

O ícone da Ressurreição mostra Cristo não escapando do túmulo, mas aprofundando-se nele. Contrário à noção de que ele venceu a morte sozinho, a verdadeira significância é sua jornada ao reino da morte, dominado pelo mal, para resgatar a humanidade perdida. Os humanos, buscando esconder-se de Deus, muitas vezes veem a morte como refúgio. A descida de Cristo a este mundo sombrio revela que Deus nunca esquece ninguém. Essa ação ressoa não apenas para os vivos, mas também para os falecidos. A representação simboliza a luz de Cristo penetrando na escuridão e a vitória sobre a morte, libertando a humanidade e restaurando-a a Deus. No evangelho de João, é enfatizado que Cristo veio para reunir todos os seres humanos como filhos de Deus, destacando a união com o Pai. O ícone também distingue entre a esfera da morte, governada pelo pecado e engano, e a esfera de Cristo, que promove a verdade, a virtude e o sacrifício do egoísmo (Rupnik & Špidlík, 2004: 57).

Špidlík ainda ressalta que no ícone da *Anastasis* é possível notar muitas metáforas da descida de Cristo aos infernos, mas há uma diferença substancial e um sentido dogmático distinto nelas, apresentando um novo sentido para a morte, que deixa de ser um milagre e passa a ser compreendida como força vital. Conforme esclarece o autor, há uma sensação generalizada de que «a morte é um inimigo que vence tudo, mas contra Cristo ela se mostrou fraca. Portanto, Jesus sai ileso do sepulcro». Essa sensação, argumenta Špidlík, encontra tipologia em figuras veterotestamentárias, como a saída de Daniel da cova dos Leões (Dn 6), a vitória de Davi sobre Golias (I Sm 17), a luta de Sansão contra o leão (Jz 14). Todavia, essa sensação generalizada equivoca-se, à medida que «A ideia da descida ao inferno é diferente. Jesus não escapa da morte, mas, pelo contrário, entra no seu reino» (Špidlík, 1995: 131).

Enquanto homem ao ser crucificado, Ele se abandona livremente como um cativo ao príncipe das trevas que encarcera a humanidade separada de Deus;

enquanto Deus, Ele destrói as trevas pela emanção de sua glória divina. Descendo ao mais baixo patamar da condição que o ser humano possa conhecer, Ele encontra Adão «sentado nas trevas à sombra da morte» desde a queda primordial, e na Sua compaixão Ele o levanta por efeito da Sua própria Ressurreição. Lázaro foi passivamente ressuscitado pelo Cristo, continuando mortal, mas na Ressurreição de Cristo, Adão recebeu um novo nascimento na vida eterna, um nascimento para a divina-humanidade, o Cristo consuma assim a restauração de Sua imagem.

A partir da discussão realizada, em que se traçou um panorama entre fé, arte e a experiência humana em relação a Deus, enfatiza a relação entre santidade e a Encarnação, servindo como uma recordação constante de que a verdadeira essência da humanidade não pode ser completamente compreendida à parte de Deus. Ao apresentar o potencial humano de ascensão à divindade, este texto sugere que a humanidade enfrenta uma escolha entre alcançar uma existência divino-humana ou regredir em suas formas de existência.

O ícone, com destaque para o ícone da *Anastasis*, é elevado como uma representação artística que traz uma perspectiva renovada sobre a morte. Esta não é apenas vista como um fim, mas como uma força vital que foi vencida e superada por Cristo. Neste contexto, há um chamado eloquente para um renascimento espiritual nos artistas. Ressalta-se que, para que um artista possa expressar autenticamente a vida em Cristo através de sua arte, é indispensável uma conexão espiritual profunda e enraizada com Deus.

Finalmente, a missão da arte sacra ganha destaque: longe de apenas criar obras esteticamente agradáveis, a arte sacra tem como verdadeiro facilitar a contemplação, e mais ainda, permitir que o observador adquira um conhecimento mais profundo de Deus. É através da beleza particular presente na arte sacra que se desperta uma comunhão íntima e reveladora com o divino.

Referências bibliográficas

- ATANÁSIO s.d. Contre les Paiens et Sur L'Incarnation du Verbe. Em *Sur L'Incarnation du Verbe*. Edicions du Cerf.
- BÍBLIA (2002). *Bíblia de Jerusalém*. Paulus.
- CAMPATELLI, M. (2009). *Leggere la Bibbia con i Padri*. Lipa.
- CLÉMENT, O. (2001). *Sulchi di luci. La fede e la bellezza*. Lipa.
- DENZINGER, H. (2013). *Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral*. Paulinas; Edições Loyola.

- EVDOKIMOV, P. (1991). *El arte del icono: Teología de la belleza*. Publicaciones Claretianas.
- JOÃO PAULO II (1999). *Carta aos Artistas*. Libreria Editrice Vaticana. Disponível em: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html. Consultado a 13.10.2023.
- LOSSKY, V. (2006). *À l'image et à la ressemblance de Dieu*. Les Éditions du Cerf.
- PAULO VI (1965). *Mensagem do Papa Paulo VI na conclusão do Concílio Vaticano II aos artistas*. Libreria Editrice Vaticana. Disponível em: https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti.html. Consultado a 02.05.2024.
- RUPNIK, M. I. (2020). *Il giorno al giorno ne affida il racconto: L'esperienza del padre*. Lipa.
- RUPNIK, M. I., & Špidlík, T. (2004). *La fede secondo le icone*. Lipa.
- ŠPIDLÍK, T. (1995). *Il cammino dello Spirito*. Lipa.
- TENACE, M. (2014). *La bellezza unità spirituale*. Lipa.
- TOMMASO, W. S. De. (2020). *O Cristo Pantocrator*. Paulus.
- VATICANO II (1963). *Constituição Conciliar Sacrosanctum Concilium*. Libreria Editrice Vaticana. Disponível em: https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html. Consultado a 02.05.2024.

Exemplos canônicos e místicos da santidade

Santa Dulce dos Pobres: como falar de amor. Duas propriedades fundamentais da santidade

Andrei Venturini Martins (IFSP)¹

O título deste texto não foi dado por acaso: «Santa Dulce dos Pobres: como falar de amor». Em uma entrevista de 1971, Irmã Dulce disse: «Prefiro trabalhar em silêncio. O importante é fazer a caridade, não falar da caridade». (Passarelli, 2016: 216). Se toda ação daquele que vive intensamente sua fé tem um sentido, um significado, então é justo avaliar as ações por meio das quais Irmã Dulce falava de amor. Para que o leitor possa conhecer um pouco mais desta brasileira recentemente canonizada pelo Pontífice Francisco, farei uma síntese de sua biografia (item 1), identificando, de modo especial, seu radiante amor a Deus na pessoa do mais pobre. Em seguida (item 2), a fim de cumprir o objetivo principal deste texto, analisarei como tal descrição aponta para duas propriedades fundamentais da santidade no contexto da cristandade: *o santo nunca reconhece a própria santidade e luta incansavelmente contra o orgulho*.

1 – A infância

Sua família era de classe média alta, ligada à política baiana. Era filha de Augusto Lopes Pontes, dentista nomeado professor de prótese da Escola de Odontologia em Salvador, e de Dulce de Souza Brito, que cuidava da casa (cozinha, costurava, bordava, pintava, tocava piano). O casal teve seis filhos, e a segunda, nascida em Salvador, em 1914, se chamava Maria Rita de Souza Brito Lopes Pontes. Quando criança, aos sete anos, tomou a primeira rasteira da vida: sua mãe faleceu em 1921, em razão de uma hemorragia incontrolável.

¹ Instituto Federal de São Paulo (IFSP).

(Cf. Rocha, 2019: 26). No entanto, apesar da ausência maternal, Maria Rita teve uma infância favorável.

Era uma menina alegre e brincalhona, gostava de empinar pipa e fazer guerra de mamonas com os meninos. Essa disposição para brincar lhe rendeu o apelido de «machão». Os domingos eram dias especiais: apaixonada por futebol, torcia para o Ypiranga, equipe que, entre 1920 e 1929, havia conquistado cinco títulos estaduais. O grande jogador da equipe era Apolinário Santana, o Popó, conhecido como «o terrível». Até os treze anos, o maior castigo que ela podia receber era não ir ao futebol com seu pai. Após a morte da esposa, com dificuldades para conciliar a aulas e o consultório, Dr. Augusto havia confiado os cuidados de seus filhos às suas irmãs solteiras: Georgina e Maria Magdalena.

Maria Magdalena era igrejeira, integrante do Apostolado da Oração do Coração de Jesus e, num dia em que Maria Rita estava aprontando muito, disse que a menina precisava conhecer o outro lado da vida. Pegou sua sobrinha de treze anos e levou-a ao bairro do Tororó, um lugar pobre, com casas modestas. As mulheres do Apostolado da Oração, além de rezar, tinham em sua disciplina a ação voltada à caridade. Distribuíam alimentos, remédios e roupas para os mais necessitados. Esse foi o primeiro contato de Maria Rita com a miséria. A partir deste encontro com os mais pobres, operou-se uma verdadeira conversão na vida da jovem baiana.

Subitamente, abandonou as brincadeiras e tornou-se uma adolescente triste, melancólica. Oração e caridade, características típicas da espiritualidade do Apostolado da Oração, seriam marcas expressivas da vida religiosa da futura freira. Com catorze anos já queria ser religiosa. Pediu para entrar no Convento do Desterro, mas, por ser muito jovem, foi rejeitada. Aos quinze anos, tentou de novo, e foi rejeitada. Na ocasião, já cursava a Escola Normal da Bahia, onde se formaria professora. Além disso, sob a direção de um frei franciscano chamado Hildebrando, Maria Rita aumentou a sua devoção a Santo Antônio e à espiritualidade franciscana. Seu pai – e toda a família – estava preocupado com o desejo da jovem de ser freira. Pensava que, com o tempo, ela deixaria de lado aquilo que considerava uma simples «aventura». Prometeu então que, assim que ela se formasse professora, poderia entrar no convento. Mas, com o passar do tempo, a vocação da jovem cresceu ainda mais e seu pai cedeu.

Em 1932, atingiu o grau máximo da Ordem Terceira da Penitência – hoje denominada Ordem Franciscana Secular, uma organização leiga inspirada na

vida de São Francisco de Assis – fazendo os votos da ordem dos leigos (Cf. Rocha, 2019: 35). Em fevereiro de 1933, pela indicação de frei Hildebrando, e anuência de seu pai, Maria Rita foi para o convento.

1.2 – O convento

Em vez de entrar no Convento do Desterro, entrou para o Convento das Missionárias da Imaculada Conceição da Mãe de Deus, um dos ramos femininos do franciscanismo. O Convento ficava em São Cristóvão, Sergipe, e nele Maria Rita se depararia com uma vida dura. Não estava acostumada aos trabalhos domésticos, mas, apesar de inexperiente e desajeitada, realizava todas as tarefas. Em sua formação espiritual, estudou a vida de Teresa de Lisieux, expressa na obra *A História de uma Alma*. (Cf. Rocha, 2019: 48). De Santa Teresinha, aprendeu a vida de oração, a percepção de Deus nas coisas pequenas e o acolhimento da vontade de Deus. Além disso, leu *A Imitação de Cristo*, de Tomás Kempis, publicado em 1441 – um dos livros mais lidos do cristianismo depois da Bíblia. Nessa obra, o autor prega uma vida de oração e imitação do modelo penitente de Cristo. «De certo, no dia do juízo não se nos perguntará o que lemos, mas o que fizemos; nem quão bem temos falado, mas quão honestamente temos vivido». (Kempis, I, 3, 5). Essa obra a tocou profundamente. (Cf. Rocha, 2019: 48). Maria Rita estava disposta a pregar o Evangelho, a falar de amor por ações concretas e, por esse motivo, atendeu o chamado de Deus e tornou-se freira.

No dia 15 de agosto de 1934, na ocasião de sua profissão religiosa, passou a ser chamada de Irmã Dulce, em homenagem à sua mãe falecida. «Tu, Maria Rita, de hoje em diante não mais te chamarás Maria Rita, mas Irmã Dulce» (Passarelli, 2016: 50), disse o celebrante. Tal homenagem provocou imensa emoção em seu pai. A família ficou ainda mais feliz quando soube que Irmã Dulce tinha sido enviada em missão para Salvador, sua cidade natal.

1.3 – Chegada em Salvador

Quando chegou a Salvador, na estação da Calçada, encontrou uma cidade diferente daquela que havia deixado: a seca no interior fez com que parte da

população baiana migrasse para a cidade. Além da seca, a crise econômica, com a baixa na venda do cacau e do café, aumentou a miséria, a fome e o número de doentes. Inicialmente, Irmã Dulce foi enviada para o Sanatório Espanhol, onde trabalhou na limpeza, na portaria e na manipulação de medicamentos. Em seguida, trabalhou no Colégio Santa Bernadete. Aparentemente, não levava jeito para trabalhar com as crianças na escola, mas como sempre era atraída pela condição dos mais pobres, então teve a permissão de sua superiora para trabalhar na rua com os mais miseráveis.

Inicialmente, dava aula de catequese para as crianças e, no período do almoço, para os trabalhadores das fábricas. Percebeu que o problema da miséria era estrutural: a miséria estava impregnada no Estado brasileiro. Assim sendo, em 1936, junto com frei Hildebrando, fundou a *União Operária São Francisco*, que logo depois se tornou o *Círculo Operário Bahiano* (COB). A entidade, com função assistencialista, propunha oferecer atividades culturais, recreativas, assistência médica, dentária, farmacológica, jurídica e material para os trabalhadores pobres. Nos anos 1930, o termo «operário» era sinônimo de «trabalhador pobre». A entidade estava fora das lutas partidárias, e assim Irmã Dulce permaneceu por toda vida: «A minha política é a do amor ao próximo.» (Dulce, 2002: 78) «Não entro na política, não tenho tempo para me inteirar das implicações partidárias. Meu partido é a pobreza.» (Dulce, 2002: 85). Essa pobreza bateria à sua porta.

1.4 – As obras de amor

O ano era 1939 e, um dia, enquanto fechava o ambulatório do COB, Irmã Dulce escutou um barulho na porta. Era um menino de doze (ou quinze) anos, que vendia jornais para ganhar alguns trocados e morava na rua. O infante fez um apelo à religiosa: «Irmã, não me deixe morrer na rua.» (Passarelli, 2016: 99). Ele não tinha pai, nem mãe, nem casa. Aquela cena cortou o seu coração como um raio. O garoto fervia em febre, seus amigos haviam se afastado dele com medo de infecção: tinha malária em estado avançado. Rapidamente, Irmã Dulce levou o jovem para a Ilha dos Ratos, um bairro um pouco afastado, onde havia algumas casas vazias. Pediu para um passante arrombar a porta. Depois de certa hesitação, o homem realizou o pedido da freira, que ali deixou o menino e foi buscar ajuda. Além do auxílio de Florentina, trouxe comida para

o enfermo. No outro dia, duas mulheres a levaram em um barraco no bairro da Ribeira: uma senhora idosa estava morrendo. Abandonada, estava sendo devorada viva pelos ratos e não tinha forças nem para gritar. Irmã Dulce não pensou duas vezes: levou-a para o casebre na Ilha dos Ratos. Já em um buraco no bairro de Massaranduba havia um tuberculoso. Como não podia colocá-lo com o jovem e a velhinha, uma segunda casa foi arrombada. Passaram-se alguns dias e os doentes aumentavam cada vez mais, atraindo a atenção dos vizinhos.

Diante do crescimento exponencial do número de doentes, uma denúncia anônima foi feita às autoridades, e o dono dos imóveis exigiu que os doentes saíssem de lá. Àquela altura, já eram 50 doentes e, ao ver o quadro dramático, o proprietário mudou o tom, arrefeceu. Pediu que a freira não trouxesse mais nenhum doente e informou que, quando o último morresse ou fosse embora, ele iria reformar as casas. Foi aí que Irmã Dulce teve uma ideia: ir para os Arcos que conduziam à Igreja do Bonfim.

Um pequeno exército de colaboradores deixou o lugar habitável. Os que não conseguiam caminhar foram levados de carrinhos de mão e carroças. A caravana de 50 doentes seguiu para a Igreja do Bonfim, que era um local turístico, e a ocupação trouxe um novo problema, agora com o prefeito. O prefeito da cidade, Wanderley Pinho, lhe disse: «A Prefeitura gastou muito dinheiro para fazer com que a colina sagrada se tornasse um salão à altura do Santuário da cidade. Fez com que se tornasse belo para que os turistas pudessem admirá-lo; a senhora, ao contrário, colocou ali as fezes desta cidade.» (Passarelli, 2016: 230). Hoje, curiosamente, Wanderley Pinho é nome de rua em Salvador – essa forma de anonimato público, como pensava o poeta brasileiro Mario Quintana². Apesar da resistência do prefeito, Irmã Dulce rebateu: «Aqueles que o senhor chama de “fezes” são nossos irmãos: por que não encontramos uma acomodação adequada para eles.» (Passarelli, 2016: 104). Apesar de seus esforços, a contestação foi inócua, e ela foi obrigada a sair da colina Sagrada com seus doentes, seguindo para o antigo Mercado do Peixe, agora abandonado. Contudo, mais uma vez, o prefeito ordenou que saíssem do local ocupado. Foi aí que Irmã Dulce teve outra ideia.

² «Essa coisa de a gente virar rua é uma forma pública de anonimato.» (Quintana, 2005: 251).

1.5 – O galinheiro

No Convento Santo Antônio, onde morava, havia um galinheiro. Pediu então à Madre Superiora, Irmã Gaudência, que cedesse aquele espaço para acomodar os doentes. Explicou toda a situação. Apesar de estar um pouco assustada, a superiora cedeu, indagando: «Mas onde vamos colocar as galinhas?» (Passarelli, 2016: 119). Irmã Dulce respondeu prontamente: «Deixe comigo, Madre.» (Passarelli, 2016: 119). As galinhas, como diz o ditado, foram cantar em outra freguesia, mais precisamente, na barriga faminta dos pobres.

No galinheiro do convento foram colocados 70 doentes. Havia uns poucos colchões e macas, dispondo somente de cinco lâmpadas de querosene. Para aquele lugar precário foram levados doentes em péssimas condições: gente com câncer, tuberculose, gangrena, anemia e todos aqueles que ninguém queria. E foi deste pequeno gesto de amor que surgiu a gigantesca Fundação Obras Sociais Irmã Dulce. O seu lema, *Amar e Servir*, está presente em todo espaço físico da instituição, como um lembrete a todos que se dedicam a esta obra. Irmã Dulce empenhou-se em fazer cumprir uma exortação do próprio Jesus de Nazaré: «Porque tive fome, e me destes de comer; tive sede, e me destes de beber; era estrangeiro, e me hospedastes; estava nu, e me vestistes; adoeci, e me visitastes; estive na prisão, e foste me ver.» (Mt 25, 35-36). Ela dizia que via Cristo na pessoa do pobre: «Os olhos dos que verdadeiramente veem podem facilmente encontrar a Deus. Ele sempre está naquele irmão mais necessitado, que precisa de uma mão para ampará-lo na dor e no sofrimento.» (Dulce, 2002: 56). A freira nunca quis nada em troca, e, em algumas ocasiões, sofreu humilhações, enfrentando-as sempre com serenidade, amor e compaixão.

Certa vez, Irmã Dulce estava na feira, lugar em que solicitava algum alimento para seus doentes e um feirante, vendo-a estender seu braço franzino que solicitava auxílio, cuspiu em sua mão. Ela fitou os olhos do feirante, e carinhosamente redarguiu: «Senhor, isso é para mim; agora dê alguma coisa para os meus pobres.» (Passarelli, 2016: 114). Em outra ocasião, um doente que se recusava a comer cuspiu o alimento em seu rosto. Contradizendo toda a lógica do toma lá dá cá, insistiu: «A primeira colherada é minha, mas a segunda é sua. Coma que vai fazer bem a você.» (Passarelli, 2016: 106). Dizia que era preciso ter paciência com o pobre, o doente, os mais necessitados: «Somente quem convive com o pobre pode compreendê-lo.» (Passarelli, 2016: 106).

Também dizia que a «Miséria é a falta de amor entre os homens. Deus não gosta dos insensíveis.» (Dulce, 2002: 84). Em suas obras sociais, nunca um doente foi rejeitado: «Não recuso ninguém, porque o doente é a imagem de Deus.» (Dulce, 2002: 112); «Quando nenhum hospital quiser aceitar algum paciente, nós aceitaremos. Essa é a última porta e por isso eu não posso fechá-la.» (Dulce, 2002: 103).

Mesmo na situação mais difícil, dizia, era preciso crer na Providência. Nas muitas vezes em que faltava comida para seus doentes, Irmã Dulce recorria à intercessão de Santo Antônio de Lisboa. Em uma ocasião em que rezava preocupada com a falta de alimento no hospital, recebeu um telefonema de uma mãe triste, aturdida pelo casamento frustrado de sua filha: «Irmã, é melhor que tenha sido assim... minha filha devia se casar hoje de tarde... ainda não consigo acreditar... antes de sair para a igreja... enfim, ela desistiu de se casar e eu agora me encontro com todas aquelas bandejas de doces e salgados preparados para a recepção. Não sabia o que fazer, então me lembrei da senhora. Posso mandar tudo para seus pobres? Espero que a senhora não se ofenda.» (Passarelli, 2016: 142). Irmã Dulce agradeceu a doação e disse que Santo Antônio, o santo casamenteiro, a auxiliaria a encontrar um bom rapaz. Por essas e outras, nunca deixou de enfatizar sua esperança na Providência, mesmo nos momentos mais difíceis: «O nosso hospital é como um navio navegando sobre a tempestade, mas tendo como comandante Deus. Por isso ele segue calmo, sereno, nada o perturba.» (Dulce, 2002: 115).

1.6 – Santa Dulce dos Pobres

Os ecos do trabalho de Irmã Dulce cruzaram os mares e chegaram aos ouvidos do Papa. Em 1980, João Paulo II veio ao Brasil, e ao final da celebração de uma missa convidou-a a subir ao altar para receber uma bênção especial: «Houve um momento de silêncio no meio daquela imensa massa de gente quando todos viram a sua frágil figura branca e azul subir os degraus do grande palco onde fora montado o altar. O vento agitava as suas vestes e parecia querer levá-la embora dali de um momento para outro. Quando ela ajoelhou diante do Papa, a multidão explodiu em aplausos que se misturaram ao som dos instrumentos de percussão, dos fogos de artifício, aos gritos de alegria... “Ela merece”, “Viva Irmã Dulce”, “Irmã Dulce é nossa mãe”.» (Passarelli, 2016:

230). O Sumo Pontífice retirou um rosário do bolso e presenteou-a, dizendo «Continue Irmã Dulce, continue». (Passarelli, 2016: 230). Era o início de uma grande amizade. Ao se despedir do Brasil, o papa disse a Irmã Dulce: «Continue, Irmã, mas cuide de sua saúde. É necessário que a senhora se poupe um pouco mais.» (Passarelli, 2016: 230). Mas o conselho foi em vão, já que a sua dedicação aos mais pobres aumentava a cada dia.

Em missão, Irmã Dulce esvaziou-se totalmente de si. Esquivou-se de todo amor-próprio e das honras, para seguir ao pé da letra a mensagem de amor de Jesus Cristo. Nos últimos dezesseis meses de sua vida, viveu uma verdadeira via sacra. Com apenas 30% dos pulmões, sofreu as dores do mundo, a agonia do crucificado. Em 1991, o papa João Paulo II veio ao Brasil novamente e, quebrando o protocolo da comitiva pontifícia, foi visitar aquela que muitos já aclamavam como uma santa. Irmã Dulce estava em uma cama do seu hospital, junto com os pobres. O papa lhe deu um terço e a benção pontifícia. Ao lado do Cardeal Lucas Moreira Neves, disse: «Esse é o sofrimento do inocente. Igual àquele de Jesus» (Passarelli, 2016: 256). Morreu no dia 13 de março de 1992.

Alguns anos mais tarde, foi comprovado um primeiro milagre sob a intercessão de Irmã Dulce: a cura de Cláudia Cristine dos Santos, que sofria de uma hemorragia pós-parto. (Ver Rocha, 2019: 212-220). Vale lembrar que sua mãe morreu prematuramente de um fluxo hemorrágico. Sendo assim, no dia 22 de maio de 2011, o Papa Bento XVI proclamou a beatificação de Irmã Dulce na Praça de São Pedro, sublinhando que ela «deixou atrás de si um prodigioso rastro de caridade [...], levando o Brasil inteiro a ver nela a mãe dos desamparados». (Godoy, 2019: 125). Mas, para ser canonizada, ainda era preciso a comprovação de um segundo milagre, o que aconteceu em 2014, com José Maurício Bragança Moreira, deficiente visual que miraculosamente passou a enxergar. (Cf. Rocha, 2019: 221-224). Cumpridos os requisitos básicos para receber a mais alta horaria da Igreja Católica, Irmã Dulce foi canonizada pelo Papa Francisco, no dia 13 de outubro de 2019, passando a ser chamada de Santa Dulce dos Pobres.

2 – Duas características fundamentais da santidade

A vida de Irmã Dulce foi um exemplo de santidade. Entregou-se a ponto de transformar o amor narcísico, que na literatura bíblica é visto como uma

herança de Adão, em amor ao próximo. O «anjo bom da Bahia» (Passarelli, 2016: 262; Godoy, 2019: 51) – como era carinhosamente chamada, lembra o escritor baiano Jorge Amado –, viveu para o próximo, e foi pelo exercício efetivo da caridade que Santa Dulce dos Pobres falou de amor: um amor de quem acolhe sem distinção, cuida sem medir esforços e escuta de coração aberto, principalmente os mais necessitados. Disposta a reviver tudo de novo, convém dizer que viveu a vida que vale a pena ser vivida: «Se fosse preciso, começaria tudo outra vez do mesmo jeito, andando pelo mesmo caminho de dificuldades, pois a fé, que nunca me abandona, me daria forças para ir sempre em frente.» (Dulce, 2002: 109).

Por sua vida austera, muitos já lhe atribuíam a santidade em vida. Em uma entrevista para o *Jornal da Bahia*, em 1971, o jornalista João Santana Filho lhe fez a seguinte pergunta: «Irmã Dulce, a senhora é uma Santa?» (Passarelli, 2016: 106). A resposta foi serena e convicta: «Não, sou uma pobre filha de Deus.» (Passarelli, 2016: 106). Ora, de onde vem esse «não» tão categórico de uma pessoa tão dedicada àqueles que sofrem na pele as dores do mundo, a fome, a miséria, a doença desamparada e a solidão? Essa negação de Irmã Dulce acerca de sua própria santidade aparece em muitas hagiografias, e foi curiosamente sintetizada por George Bernanos, literato de grande sensibilidade religiosa, em sua obra *Sob o sol de Satã*: «A santidade [...] só se pode ver de fora.» (2010: 310). Talvez essa seja uma das características mais marcantes da santidade: *o santo nunca reconhece a própria santidade*. Tal propriedade da santidade encontra-se presente em vários personagens de grande relevância dentro do domínio do cristianismo, entre os quais está Paulo de Tarso.

Grande difusor da mensagem cristã e intrépido apóstolo, Paulo foi um homem muito atento às armadilhas letais da vida cristã. Na 2.^a *Epístola aos Coríntios*, declara ter rogado a Deus que lhe poupasse de um «espinho» (2Co. 12, 7) que lhe feria a carne. Na tentativa de saber com mais precisão o verdadeiro significado dessa metáfora, inúmeras hipóteses foram levantadas pelos estudiosos no decorrer da história. Seja qual for seu significado objetivo – uma doença, uma paixão –, a metáfora revelava seu pendor ao pecado. No entanto, o que de fato marca de modo contundente essa passagem das escrituras é que tal espinho na carne funcionaria como um selo preventivo de Deus contra o orgulho do apóstolo: «este homem que foi arrebatado ao terceiro céu» (2Co. 12, 2), que foi elevado ao paraíso ainda em vida e tornou-se digno de escutar

«palavras inexprimíveis que não é permitido ao homem repetir» (2Co. 12, 4), corria o risco de se orgulhar daquilo que não lhe pertence, a saber, da própria santidade. Desse modo, o orgulho seria capaz de utilizar-se até mesmo da santidade para desviar o cristão do caminho. Paulo rogou inúmeras vezes ao Senhor, pedindo que fosse poupado daquele espinho na carne. E como resposta, o próprio Deus lhe diz: «A minha graça te basta; o meu poder se perfaz na fraqueza.» (2Co. 12, 9). Paulo compreende que esse espinho na carne era permitido por Deus para que ele não se orgulhasse da santidade que não é sua, mas uma dádiva de Deus pela infusão da graça. Na teologia paulina, Deus estaria no centro do processo salvífico e o homem na periferia, ou seja, a criatura depende da ação misericordiosa do Criador, pela qual *Ele* confere a santidade que somente a *Ele* pertence. Por esse motivo, o humano age injustamente quando se orgulha da própria santidade, pois vangloria-se do que não lhe pertence. Tal passagem paulina caracteriza com precisão essa propriedade capital da santidade, de que *o santo nunca reconhece a própria santidade*, e a biografia de Irmã Dulce a coloca entre aqueles que admitem com humildade seus defeitos, erros e limitações, mas não abandonam a esperança de que a graça redentora virá socorrê-los sem demora.

A outra característica da santidade é a *luta incansável contra o orgulho* – aquele narcisismo ancestral de se tornar o centro de tudo –, e que conduz o santo a uma postura permanente de despojamento. Este antagonismo entre o santo e o orgulho mostra-se na vida de um dos grandes teólogos da cristandade, Agostinho de Hipona. No livro VIII de sua obra *Confissões*, o combate contra o orgulho, o pecado, as paixões, os desejos de riqueza e de fama se manifestam: «e dentro de mim o que era pior, porém familiar, tinha mais força do que o melhor». (Agostinho, 2017: VIII, XI, 25). Próximo do momento de sua conversão, estando disposto a mudar de vida e assumir uma postura mais comprometida com a mensagem cristã, dizia que suas velhas amigas, as « vaidades das vaidades » (Agostinho, 2017: VIII, XI, 25), puxavam as suas vestes, tentavam agarrá-lo e sussurravam bem baixinho nos seus ouvidos: «Vais nos deixar? » (Agostinho, 2017: VIII, XI, 26). A força persuasiva da vaidade estaria em sua capacidade em manter a vontade cativa, presa à «lei do pecado». (Agostinho, 2017: VIII, VI, 12). Apesar disso, após a conversão, Agostinho mostrou-se muito empenhado em não ceder ao orgulho, e sua vida exemplar foi reconhecida por muitos cristãos, que o canonizaram por aclamação popular. Anos depois, em 1292, a Igreja Católica concedeu-lhe o título de doutor

da Igreja³ pela relevância de sua obra para ortodoxia cristã. De forma análoga, Irmã Dulce também combateu o orgulho, o desejo de viver somente para si. Tornou-se religiosa e, no exercício de sua vocação, voltou-se especialmente aos mais necessitados: «Neste serviço de Deus e dos pobres, chega-se a um ponto que não se vive mais a própria vida e sim, a vida deles; a gente se esquece de si para viver só para Deus e para os outros.» (Cf. Rocha, 2019: 26). A santidade se reconhece de fora porque o santo se esquece de si e vive para Deus e para o próximo.

Por esse breve descritivo biográfico é possível encontrar as razões que permitem colocar Irmã Dulce entre aqueles que possuem duas propriedades fundamentais da santidade: *o santo nunca reconhece a própria santidade e luta incansavelmente contra o orgulho.*

Referências bibliográficas

- AGOSTINHO, Santo (2017). *Confissões*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.
- BERNANOS, Georges (2010). *Sob o sol de Satã*. Trad. Jorge de Lima. São Paulo: É Realizações.
- BÍBLIA (1994). *Bíblia: Tradução Ecumênica (TEB)*. Edições Loyola.
- DULCE, Irmã (2002). *A sabedoria de Irmã Dulce em 85 pensamentos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record.
- GODOY, Mariana (2019). *Santa Dulce dos Pobres: a vida a fé e a santidade do anjo bom da Bahia*. Rio de Janeiro: Petra.
- ICARD, Simon (2017). Augustin, docteur de la grâce: histoire d'un titre. *Revue d'études augustiniennes et patristiques*, 63, 181-198.
- KEMPIS, Tomás (2008). *A Imitação de Cristo*. Trad. Frei Tomás Borgmeier. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- PASSARELLI, Gaetano (2016). *Irmã Dulce: o anjo bom da Bahia*. Trad. Regina Cony. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record.
- QUINTANA, Mario (2005). *Caderno H*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aquilar, 2005.
- ROCHA, Graciliano (2019). *Irmã Dulce: a santa dos pobres*. São Paulo, Planeta do Brasil.

³ Devido às reflexões de Agostinho sobre a graça, o pensador também ficou conhecido como *o doutor da graça* (Ver Icard, 2017: 181-198).

Canonização e veneração dos santos: história e processo

Leandro Bachega (USP)¹

Histórico

Embora os processos formais de canonização sejam tardios na história da Igreja, os cristãos em geral, desde os primeiros séculos do cristianismo, tinham o costume de venerar mártires e pessoas que viveram de maneira reconhecidamente santa. É sabido que, no período em que a igreja primitiva sofreu perseguições, nos primeiros séculos de sua história, as reuniões das congregações eram muitas vezes realizadas em catacumbas onde haviam sido enterrados os seus heróis da fé (González, 1995: 152)². Um dos primeiros relatos a respeito da veneração dos santos foi feito por Eusébio de Cesareia (263-339) em sua *História Eclesiástica* (*Historia Ecclesiae*), ao reconstruir historicamente o martírio de Policarpo de Esmirna (69-155) e a reação da Igreja após a sua morte. É curioso notar que a narrativa de Eusébio já apresenta as características do culto aos santos de forma semelhante à que conhecemos hoje, citando a veneração das relíquias, o hábito de se congregar no local de martírio e a honra prestada pela Igreja àqueles que foram exemplos de conduta por terem sido imitadores de Cristo: «Quanto aos mártires, nós os amamos com razão enquanto discípulos e imitadores do Senhor, por causa de seu invencível amor ao próprio rei e mestre. [...] O centurião, ao verificar a animosidade dos judeus, colocou o corpo no meio, segundo o costume romano, e o queimou. Deste modo, mais tarde recolhemos seus ossos, mais preciosos que pedras de grande valor e mais valiosos que o ouro e depositamo-los em lugar adequado. Quando o Senhor nos permitir e for possível, ali nós nos reuniremos,

¹ Universidade de São Paulo/Brasil.

² Posteriormente, no século II, «existia o costume de se reunir junto a suas tumbas no aniversário de sua morte para celebrar a comunhão. Esta é a origem da celebração das festas dos santos, que em geral se referiam, não aos seus natalícios, mas sim às datas de seus martírios» (González, 1995: 152).

com regozijo e alegria, a fim de celebrarmos o natalício de seu martírio [...]» (Eusébio, 2000: 196-197).

Há ainda uma famosa passagem das *Confissões* (*Confessiones*) (397-400) de Santo Agostinho (354-430), citando o hábito de sua mãe, Santa Mônica, de cultuar na tumba de um mártir (Agostinho, 2017: 140)³; o mesmo Agostinho ainda defenderia, contra os maniqueus, o costume da Igreja de venerar os mártires⁴. Segundo Cunningham, o costume cristão de venerar os mártires em seus túmulos é uma extensão do hábito romano de fazer homenagens aos mortos a cada ano (Cunningham, 2011: 29). Entretanto, enquanto os romanos visitavam o túmulo de parentes no dia do aniversário de nascimento do falecido, os cristãos visitavam os mártires no dia de sua morte (*dies natalis*), como uma espécie de comemoração, segundo a crença cristã, da passagem do santo da vida terrena para a vida eterna com Deus (Cunningham, 2011: 29). À medida que o número de mártires venerados aumentava, crescia também o número de datas comemorativas para a Igreja, o que a levou naturalmente à criação de um calendário litúrgico. Nesse período, *canonizar* um santo era simplesmente o ato de incluí-lo em uma *lista* (em grego, *kanon*) – também conhecida como martirológio – com os nomes daqueles que seriam homenageados nessas festas litúrgicas.

Com a permissão do Império Romano para a prática do cristianismo, a partir do século III, as perseguições foram diminuindo, e por consequência o número de mártires. Gradativamente, a Igreja passou a venerar homens de reconhecida e divulgada santidade em vida. Muitos deles eram ascetas e monges cujas biografias foram escritas e divulgadas por toda a cristandade. Suas histórias retratavam homens e mulheres que se dedicavam à oração, ao jejum e que viviam em situações paupérrimas – por vezes precárias – em desertos e cavernas, buscando a Deus por meio da mortificação dos desejos da carne, atraindo muitos devotos em busca de cura e orientação. Uma das mais conhecidas biografias nesse sentido é *A vida de Santo Antônio* (*Vita Antonii*),

³ «Assim, quando levou polenta, pão e vinho puro aos túmulos dos santos, como era costume na África, e foi barrada pelo porteiro, ao saber que o bispo o proibira, ela aceitou tão devota e obediente, que me admirei de quão facilmente preferisse culpar seu hábito a questionar a proibição daquele homem.» A proibição tinha vindo de Santo Ambrósio (340-397), bispo de Milão. Uma nota diz ainda que «a refeição sobre o túmulo dos antepassados (*parentalia*) era uma cerimônia paga que os cristãos readaptaram ao culto das sepulturas dos santos e dos mártires.

⁴ Augustine, «*Contra Faustum* XX, xxi». Disponível em: <http://www.newadvent.org/fathers/140620.htm> [consultado a 07.05.2024].

escrita por Atanásio de Alexandria (circa 295-373). Antão é um desses ascetas que não foi perseguido por inimigos do cristianismo, tampouco teve uma morte trágica, mas ficou conhecido por sua luta contra as tentações. Após a morte, os túmulos desses homens e mulheres de reconhecida santidade se tornavam santuários e, não raro, igrejas e basílicas, onde suas relíquias eram preservadas.

De fato, durante o primeiro milênio, as Igrejas particulares locais regulavam a veneração aos santos, realizada, nos primeiros séculos da Igreja, somente em respeito aos mártires (a beatificação e culto a pessoas que viveram e morreram de forma santa, mas sem que tivessem sofrido morte violenta, ocorreu mais tarde): «No primeiro milênio da Igreja, o culto dos Mártires e depois dos Confessores era regulado pelas diversas Igrejas particulares. Os Bispos, singular e colegialmente por ocasião dos sínodos, autorizavam novos cultos particulares, que iniciavam com a *elevatio* ou com a *translatio corporis*. Estes atos foram chamados, depois, canonizações episcopais ou canonizações particulares, porque envolviam diretamente só a igreja local.»⁵ Mas foi somente no século XI que o papado clamou para si a decisão de canonização⁶. O primeiro santo a ser oficialmente canonizado foi Ulrich, bispo de Augsburg, em 993, pelo papa João XV (950-996). Contudo, o povo cristão continuou a venerar diversas pessoas consideradas santas nas mais diversas regiões; os santos eram proclamados localmente, e seus cultos surgiam com naturalidade entre o povo (McBrien, 2013: 480). Com o intuito de evitar uma falsa reverência, ou mesmo visando obstar que as congregações considerassem dignas de honra pessoas que não apresentavam sinais de santidade em sua vida, a liderança eclesiástica passou a centralizar a decisão de beatificação e canonização dos santos: primeiramente, com o papa Alexandre III (1100-1181) e, mais tarde,

⁵ Martins, José Saraiva. «Os novos procedimentos para os ritos de beatificação», 2005. Disponível em: http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/csaints/documents/rc_con_csaints_doc_20050929_saraiva-martins-beatific_po.html [consultado a 07.05.2024].

⁶ «No século XI começou a afirmar-se o princípio de que só o Romano Pontífice, como Pastor Universal da Igreja, tem autoridade de prescrever um culto público quer na Igreja particular quer na Igreja universal. Com uma Carta ao Rei e aos Bispos da Suécia, Alexandre III reivindicou ao Papa a autoridade de conferir o título de Santo com o relativo culto público. Esta norma tornou-se lei universal com Gregório IX em 1234.» Martins, José Saraiva. «Os novos procedimentos para os ritos de beatificação», 2005. Disponível em: http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/csaints/documents/rc_con_csaints_doc_20050929_saraiva-martins-beatific_po.html [consultado a 07.05.2024].

em 1234, com o papa Gregório IX (1145-1241), tendo este último decretado que somente os papas poderiam realizar uma canonização.

Em 1588, o papa Sisto V (1521-1590) cria, com a constituição *Immensa aeterni Dei*, a Sagrada Congregação de Ritos (que posteriormente daria origem à Congregação para a Causa dos Santos), com o intuito de regular o culto e estudar questões relacionadas aos santos⁷; o papa Urbano VIII (1568-1644) revisaria os procedimentos para canonizações e beatificações, centralizando-os sob a jurisdição da Santa Sé (McBrien, 2013: 309), e proibiria a veneração de religiosos que não tivessem passado pelo processo de canonização⁸; mais tarde, a obra *De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione* (1738-1748), de Bento XIV (1675-1758), seria por muito tempo considerada o tratado por excelência sobre o tema (McBrien, 2013: 329-330).

Em 1983 ocorre a publicação do Código de Direito Canônico (*Sacrae disciplinae leges*), promulgado pelo papa João Paulo II, contendo o apêndice *Divinus perfectionis magister*, que descreve o modo de proceder nas causas de canonização dos santos. O documento tinha o propósito de tornar a indicação dos beatos à canonização menos centralizada no sumo pontífice, dando autonomia aos bispos e dioceses. Mais tarde, a respeito do apêndice citado, o papa Bento XVI (1927-2022) dirigir-se-ia aos postuladores (investigadores eclesiais da vida e das provas dos beatos indicados) das causas dos santos com as seguintes palavras:

Com este documento, publicado a 25 de Janeiro de 1983 e ainda em vigor, o Servo de Deus João Paulo II, quis rever o procedimento das Causas dos Santos e, ao mesmo tempo, prover a uma reorganização interna da Congregação que fosse em benefício das exigências dos estudiosos e dos desejos dos pastores que, várias vezes, tinham solicitado, nas causas de beatificação e de

⁷ «Arquivo: Congregação para as causas dos santos», 2005. Disponível em: http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/csaints/documents/rc_con_csaints_pro_20051996_po.html [consultado a 07.05.2024].

⁸ Princípio que permanece observado até os dias de hoje, conforme veremos mais tarde, por direção de João Paulo II (1920-2005): em suas instruções aos bispos proponentes de um processo de canonização, orienta como critério que «[...] o Bispo anexe uma declaração acerca da observância do decreto de Urbano VIII sobre a ausência de culto». Papa João Paulo II, «Constituição apostólica *Divinus Perfectionis Magister*», 1983, 4p. Disponível em: http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/apost_constitutions/documents/hf_jp-ii_apc_25011983_divinus-perfectionis-magister.html [consultado a 07.05.2024].

canonização, uma maior agilidade de procedimento, mesmo conservando sempre a solidez das pesquisas neste campo tão importante para a vida da Igreja. Através das beatificações e das canonizações, de fato, ela dá graças a Deus pelo dom dos seus filhos que souberam responder generosamente à graça divina, os honra e os invoca como intercessores. Ao mesmo tempo, apresenta estes exemplos resplandecentes à imitação de todos os fiéis chamados com o batismo à santidade que é meta proposta a qualquer estado de vida. Os santos e beatos, confessando com a sua existência Cristo, a sua pessoa, a sua doutrina e permanecendo n'Ele estreitamente unidos, são quase uma ilustração viva de ambos os aspectos da perfeição do Mestre divino⁹.

É importante lembrar que, para a Igreja Católica, o rol de santos inclui ainda importantes personagens bíblicas, como Maria, mãe de Jesus, João Batista, os apóstolos, bem como os patriarcas e profetas do Antigo Testamento.

Diferença entre beatificação e canonização

Não existe um documento formal da Igreja Católica que determine a diferença entre a beatificação e a canonização, termos geralmente confundidos inclusive pelos próprios católicos. O que se tem registrado no histórico de ambos os processos é que, a partir do século XIV, «a Santa Sé começou a autorizar um culto limitado a determinados lugares e a alguns servos de Deus, cuja causa de canonização ainda não tinha sido iniciada ou concluída. Esta concessão, está na origem da beatificação»¹⁰, ou seja, diante da veneração de um beato prestada por uma comunidade (cuja beatitude era conhecida e venerada somente por esta comunidade), o papa poderia conceder permissão ao culto, desde que realizado regionalmente. Os beatos foram assim reconhecidos a partir do papa Sisto IV (1414-1484), sendo que, durante a maior parte

⁹ Papa Bento XVI, «Discurso do papa Bento XVI aos postuladores da Congregação para a causa dos santos», 2007. Disponível em: http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2007/december/documents/hf_ben-xvi_spe_20071217_postulatori-cause.html [consultado a 07.05.2024].

¹⁰ Martins, José Saraiva, «Os novos procedimentos para os ritos de beatificação», 2005. Disponível em: http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/csaints/documents/rc_con_csaints_doc_20050929_saraiva-martins-beatif_po.html [consultado a 07.05.2024].

do período medieval, santos e beatos eram considerados de forma indistinta¹¹. Vale salientar que ambas as modalidades de reconhecimento de um bem-aventurado estão abrangidas no parágrafo 828 do Catecismo: «Ao canonizar certos fiéis, isto é, ao proclamar solenemente que esses fiéis praticaram heroicamente as virtudes e viveram na fidelidade à graça de Deus, a Igreja reconhece o poder do Espírito de santidade que está nela, e ampara a esperança dos fiéis, propondo-lhes os santos como modelos e intercessores.» «Os santos e santas foram sempre fonte e origem de renovação nos momentos mais difíceis da história da Igreja.» «A santidade é a fonte secreta e o padrão infalível da sua atividade apostólica e do seu dinamismo missionário.»¹²

A despeito da ausência de uma formalização, permanece o princípio de que a beatificação é a permissão dada pelo papa a uma determinada comunidade que, tendo conhecido ou mesmo vivido com um homem ou mulher de destacada fé e santidade, pode venerar o santo em sua paróquia local. Em suma, a beatificação seria uma *permissão* de culto, sem o reconhecimento universal da santidade do religioso «cujas virtudes a nível heroico, ou seja, o Martírio, tenham sido devidamente reconhecidas»¹³. Já a canonização é uma *prescrição* de culto, uma vez que a santidade e bem-aventurança do religioso são aceitas formalmente pela Santa Sé, que inclusive exige o reconhecimento de canonicidade. Por fim, vale ressaltar que a beatificação é uma primeira etapa no caminho para a canonização.

Veneração dos santos

A veneração dos santos é muitas vezes confundida com uma adoração, embora haja uma diferenciação feita pelos católicos, por meio do uso de expressões em grego que determinam o grau da honra prestada. Somente

¹¹ «Os Servos de Deus, aos quais era concedido um culto limitado, foram chamados Beatos a partir de Sisto IV (1483), determinando assim a distinção jurídica definitiva entre o título de Santo e o de Beato». Idem.

¹² «Catecismo da Igreja Católica.» Disponível em: http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/p1s2cap3_683-1065_po.html [consultado a 07.05.2024].

¹³ Martins, José Saraiva, «Os novos procedimentos para os ritos de beatificação», 2005. Disponível em: http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/csaints/documents/rc_con_csaints_doc_20050929_saraiva-martins-beatific_po.html [consultado a 07.05.2024].

a Deus é prestada adoração (identificada pela expressão grega *latreuo*), também conhecido como «culto de latría»; a veneração aos santos seria uma honra prestada (ou «culto de dulia»), e é identificada pela expressão também grega *douleuo*. Portanto, segundo a fé católica, os santos não são adorados, e sim venerados, isto é, honrados¹⁴.

Também a esse respeito, novamente Santo Agostinho parece elucidar a questão. Em um trecho apologético de sua obra *Cidade de Deus*, Agostinho rechaça a comparação feita pelos pagãos de que os seus deuses eram adorados tal qual os mártires cristãos:

Mas para nós, os nossos mártires não são deuses, porque o nosso Deus, sabemos-lo muito bem, e o dos mártires, é um só e o mesmo Deus. Nem também aos milagres que se realizam por meio das *memórias* dos nossos mártires, de modo nenhum se podem comparar os que eles dizem que se verificam nos seus templos. E mesmo que parecessem semelhantes, o certo é que os seus deuses foram vencidos pelos nossos mártires, tal qual como os magos do Faraó o foram por Moisés. Os demônios fizeram-nos com a mesma ostentação de impura soberba com que pretenderam ser os deuses deles, ao passo que os mártires os fazem, ou melhor, Deus a rogo deles ou com o concurso deles, para que se propague a fé pela qual acreditamos que eles não são os nossos deuses mas têm conosco um só Deus. Enfim, a tais deuses levantaram eles templos, erigiram altares, instituíram sacerdotes, ofereceram sacrifícios – mas nós aos nossos mártires construímos não templos como a deuses, mas *memórias* como a mortos cujas almas vivem junto de Deus; e nelas erigimos altares para oferecermos sacrifícios, não aos mártires, mas ao único Deus deles e conosco; e nesses sacrifícios invocam-se os seus nomes, segundo a ordem e o lugar, como homens de Deus que, confessando o seu nome, venceram o mundo – mas não são invocados pelo sacerdote que oferece o sacrifício. Na realidade, é a Deus que oferece o sacrifício e não a eles, embora os ofereça em memória deles [...] (Agostinho, 2018: 2285-86).

¹⁴ Conforme Santo Agostinho, explicando uma passagem do livro do Êxodo: «(Ex 23,33). Se servirem a seus deuses, isto te será uma cilada. O grego tem aqui *douleíses* e não *latreíses*. De onde se deduz que a *douleía* se deve a Deus como Senhor, e a *latreía* se deve a Deus somente enquanto Deus.» San Augustín, «Cuestiones sobre el Heptateuco II, xciv», tradução de Olegario Garcia de la Fuente. Disponível em: http://www.augustinus.it/spagnolo/questioni_ettateuco/index2.htm [consultado a 07.05.2024] (Nossa tradução).

O processo de canonização

Conforme vimos anteriormente, o Código de Direito Canônico promulgado em 1983 pelo papa João Paulo II conta com um apêndice relativo ao processo de canonização. A intenção de João Paulo II era, após os pedidos de bispos e estudiosos, tornar o processo mais ágil, sem prejuízo à seriedade e à confiança da investigação; não bastasse, o pontífice ainda esperava envolver os bispos em todo o processo, respeitando a colegialidade prevista pelo Concílio Vaticano II (1962-1965). Veremos a seguir cada uma das etapas descritas no apêndice, de forma detalhada.

A primeira parte do apêndice estabelece as responsabilidades dos bispos e demais envolvidos nos procedimentos de investigação «acerca da vida, virtudes ou martírio e fama de santidade ou de martírio, milagres aduzidos, e ainda, se for o caso, do culto antigo do Servo de Deus, cuja canonização se pede»¹⁵. O pedido de canonização pode ser feito por «qualquer pessoa que faça parte do Povo de Deus ou qualquer associação de fiéis admitida pela autoridade eclesiástica». Entretanto, o processo deve seguir por meio de um postulador, que pode se tratar de «sacerdotes, os membros dos Institutos de vida consagrada e os leigos; mas todos devem ser peritos em teologia, direito canônico e história, como também conhecedores da praxis da Congregação», conforme as «Normas para observar na instrução diocesana na causa dos santos»¹⁶. A seguir, o documento prescreve que o autor do pedido deverá constituir um postulador, aprovado pelo bispo competente, para elaborar um relatório com dados fidedignos e um parecer a respeito do religioso indicado. O relatório deve conter uma biografia criteriosa, incluindo o relato de testemunhas e a fama do beato entre o povo e a sociedade em geral; na hipótese de o indicado ter livros e escritos, estes também devem passar por completo escrutínio por parte do postulador, assim como de «censores teólogos», atentos a quaisquer registros que possam depor contra o processo. Uma segunda investigação é feita em paralelo, buscando avaliar e validar possíveis milagres que tenham ocorrido durante uma petição feita diretamente ao servo de Deus indicado

¹⁵ «Código de Direito Canônico», 1983, 307p. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/portuguese/codex-iuris-canonici_po.pdf [consultado a 07.05.2024].

¹⁶ Palazzini, Pietro, «Normas para observar na instrução diocesana das causas dos santos», 1983. Disponível em: https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/csaints/documents/rc_con_csaints_doc_07021983_norme_po.html [consultado a 07.05.2024].

à canonização. Toda a documentação produzida deverá ser enviada à Congregação para as Causas dos Santos.

A citada Congregação se encarrega da segunda etapa do processo, e passamos a descrever brevemente as atribuições de cada um de seus setores. O cardeal prefeito que preside a Congregação auxiliará o bispo responsável pelo pedido com suas orientações e conselhos, pesquisando de maneira profunda os relatórios e pareceres para, ao final, emitir o seu voto. Por meio de seu secretário, a Congregação administra a relação com os bispos autores, participa das reuniões entre cardeais e bispos, emitindo seu parecer, e elabora o relatório que será finalmente enviado ao papa. Ao seu Colégio de Relatores incumbirá a avaliação e preparação das posições acerca das virtudes ou do martírio do religioso e participar das reuniões do Congresso de teólogos («para tratar das causas existem Consultores convocados das diversas regiões, peritos uns em matérias históricas, outros em teologia especialmente espiritual»)¹⁷; sempre um dos relatores é particularmente comissionado para emitir parecer a respeito dos milagres relacionados, trabalhando com a Junta de médicos (a Congregação conta com «um grupo de peritos em medicina»)¹⁸ e com o Congresso de teólogos. Ao Promotor da fé (conhecido popularmente como «o advogado do diabo», tendo em vista que pode anular o processo de canonização caso encontre algo que pese contra o indicado), caberá a presidência do Congresso de teólogos e a elaboração do seu relatório. Finalmente, à Congregação cabe ainda determinar a autenticidade de relíquias, bem como sua conservação.

Após o envio do relatório investigativo e da coleta de informações pelo bispo responsável, a Congregação examinará se o processo está em conformidade com as exigências acima expostas e confiá-lo-á a um relator, que elaborará uma *Posição* baseada no histórico da vida do santo – a chamada hagiografia –, contendo uma descrição das virtudes e/ou martírio colocados na causa, para avaliação de um grupo de consultores. A *Posição* será escrutinada pelos Consultores teólogos, para emissão de parecer após exaustiva pesquisa e discussão teológica acerca dos fatos que envolvem a causa. Os pareceres dos Consultores e as conclusões elaboradas pelo Promotor da fé

¹⁷ «Código de Direito Canônico», 1983. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/portuguese/codex-iuris-canonici_po.pdf [consultado a 07.05.2024].

¹⁸ *Ibidem*.

são então encaminhados aos bispos e cardeais, que, após leitura e cuidadoso trato de todo o material reunido, emitirão parecer final a ser entregue ao papa, a quem incumbe a decisão final para que seja permitido o culto ao santo da causa. O parecer final terá investigado tanto a vida e obra do santo quanto os milagres realizados e a ele atribuídos.

Conclusão

Em nosso tempo, o culto aos santos se mantém entre os fiéis católicos, e inexistente nos círculos protestantes desde a sua *Reforma*. Entretanto, a memória dos santos permanece conhecida por um público mais amplo seja nas datas de celebração dedicadas a eles (como por exemplo o 12 de outubro no Brasil, feriado nacional dedicado à Nossa Senhora de Aparecida), seja pelas igrejas que lhe são dedicadas e que levam seus nomes. Além disso, grandes procissões, como o Círio de Nazaré, mobilizam cidades inteiras em memória e homenagem aos santos. O impacto dos santos na cultura de um país de origem ou influência cristã é inegável.

Se na grande cisão da cristandade ocidental, católicos e protestantes disputam dogmaticamente a licitude da veneração aos santos, o testemunho destes permanece incólume à celeuma, pois suas histórias de vida baseadas nos principais pilares da fé cristã, no amor a Deus (demonstrado na abnegação da vida material e na oração, símbolo da busca pelo divino) e ao próximo (com provas concretas do amor de Deus que inflama o coração a cuidar do outro) continuam inspirando multidões de fiéis.

Essa disputa oculta o fato de que a cristandade como um todo sofre neste século dos mesmos males. «Parece-me que o grande desafio do nosso tempo», diz um líder católico, «[...] é o secularismo: isto é, um modo de viver e de apresentar o mundo como “*si Deus non daretur*”, ou seja, como se Deus não existisse» (Bento XVI, 2009: 56). Coisa semelhante parece dizer um líder protestante:

A crise que hoje vivemos [...] em todo o mundo ocidental é, a meu ver, o resultado da falência de uma civilização científica e tecnocrática, que fracassou ao desconsiderar a dimensão espiritual e relacional do ser humano. Em parte, essa crise que vivemos tem suas raízes nos afetos. As transformações que

a civilização moderna vem experimentando nestes últimos anos têm provocado mudanças, muitas vezes não percebidas por nós, e que afetam profundamente nossas estruturas comunitárias e relacionais. A competitividade instalou-se no homem moderno como um vírus para o qual ainda não se descobriu nenhum antídoto. Pelo contrário, ele vem sendo alimentado pelo individualismo e o consumismo que se tornaram o passaporte para a realização do homem (Souza, 2004: 17).

O cristianismo atual corre o risco de sofrer uma perda de identidade quando as igrejas absorvem o que lhes é externo (e, portanto, não essencial), preocupas apenas com números, inovações e, em tempos de redes sociais, seguidores. O mandato de Cristo para «fazer discípulos» corre risco de se diluir em nossos tempos, influenciado por questões que não fazem parte de sua essência. «Como podemos e devemos viver a vida cristã, ou, usando a mesma linguagem dos Pais do Deserto: como podemos imitar a Cristo no mundo moderno onde o cristianismo torna-se cada vez mais popular, atraindo adeptos de todas as partes, criando um “modus vivendi” que, sob vários aspectos, nega a fé evangélica?» (Souza, 2004: 107).

Era a partir da simplicidade da fé que os santos pautavam suas vidas. Embora os santos tenham o respeito e a admiração dos fiéis, todos eles se sentiam pequenos diante da figura e do exemplo de Cristo. «Fazei de mim instrumento», orava São Francisco em fórmula que parece resumir o pensamento de todos os homens e mulheres que foram beatificados ou santificados: eles procuravam, em meio a vidas limitadas e cheias de dificuldades imitar seu mestre, Jesus. No imaginário popular, santo é aquele que, desapegado da vida terrena, dedicou seus esforços para o bem do próximo, procurando aliviar a dor de quem sofre por meio do amor de quem se doa.

Assim viveu, por exemplo, Irmã Dulce (1914-1992), religiosa brasileira canonizada em 2019, que se dedicou aos pobres e doentes que viviam próximo ao convento onde a santa fez seus votos. Outras pessoas que não foram necessariamente beatificadas ou canonizadas, mas que viveram em dedicação ao próximo e em busca por Deus são, de forma vulgar, chamadas ou entendidas como santas, como é o caso da filósofa francesa Simone Weil (1909-1943) ou do pastor luterano Dietrich Bonhoeffer (1906-1945).

A história dos santos retrata vidas cheias de significado, dedicadas a coisas simples, mas profundas, que nos apontam um caminho de solidariedade

para uma convivência mais humana. A petição de igrejas e paróquias para que esses homens e mulheres sejam reconhecidos como veneráveis demonstra a importância que tiveram em vida para suas comunidades. E permanecem, portanto, exemplos de humildade, dedicação e fé à tradição e valores da Igreja e da cristandade em todo o mundo.

Referências bibliográficas

- AGOSTINHO, Santo (2017). *Confissões*. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.
- AGOSTINHO, Santo (2018). *A Cidade de Deus*, Volume III. Tradução de J. Dias Pereira. 5.^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- AGUSTIN, San. *Cuestiones Sobre El Heptateuco*. Disponível em: http://www.augustinus.it/spagnolo/questioni_ettateuco/index2.htm Acesso em: 26/09/2023.
- BENTO XVI (2009). *Perguntas e respostas*. São Paulo: Pensamento.
- BENTO XVI. OMNIUM IN MENTEM. *Sobre algumas modificações no Código de Direitos Canônicos*. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/portuguese/codex-iuris-canonici_po.pdf Acesso em: 26/09/2023.
- CESAREIA, Eusébio (2000). *História eclesiástica*; tradução: Monjas Beneditinas do Mosteiro de Maria Mãe de Cristo. São Paulo: Editora Paulus.
- CONGREGAÇÃO PARA CAUSAS DOS SANTOS. *Novos procedimentos para os ritos de beatificação*. Disponível em: http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/csaints/documents/rc_con_csaints_doc_20050929_saraiva-martins-beatific_po.html. Consultado a 26.09.2023.
- CONGREGAÇÃO PARA CAUSAS DOS SANTOS (1983). *Normas para Observar na Instrução Diocesana da Causas dos Santos*. Disponível em: https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/csaints/documents/rc_con_csaints_doc_07021983_norme_po.html. Consultado a 30.09.2023.
- CUNNINGHAM, Lawrence S (2011). *Uma breve história dos santos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- GONZALEZ, Justo (1995). *E até os confins da Terra: uma história ilustrada do cristianismo*. São Paulo: Edições Vida Nova.
- McBRIEN, Richard P (2013). *Os papas: os pontífices: de São Pedro a João Paulo II*. São Paulo: Edições Loyola.
- PAULO II, João. *Divinus Perfectionis Magister*. Disponível em: http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/apost_constitutions/documents/hf_jp-ii_apc_25011983_divinus-perfectionis-magister.html. Consultado a 26.09.2023.
- SOUZA, Ricardo Barbosa de (2004). *O Caminho do Coração: ensaios sobre a Trindade e a espiritualidade cristã*. Curitiba: Encontro.

A experiência mística no solo da experiência da santidade

Maria José Caldeira do Amaral (LABÔ-FUNDASP)¹

A Alma aniquilada não tem mais vontade, nem é mais capaz de tê-la, nem de querer tê-la, e com isso a vontade divina é perfeitamente realizada. (Marguerite Porete – séc. XIII)²

I. Introdução

A experiência mística, neste ensaio, estará presente em passagens de algumas narrativas da Mística Feminina Medieval Cristã (séc. XII-XIII), especificamente na obra prosaica e poética lírica medieval de Mechthild de Magdeburg e Hadewijch da Antuérpia, no sentido de atravessar a narrativa de cada uma delas e identificar o solo intermitente e radical de suas experiências da presença de Deus em si mesmas. Este solo parece processar o estado anímico constituído pelo aniquilamento de si como uma condição que persiste e alcança variações de uma mesma nota a instigar a possibilidade da experiência humana rendida à experiência divina. Acreditamos que a incidência dos estados interiores, assim descritos como esvaziamento de si, alcança o sentido de algumas características integradas no discurso expressivo na vida de santidade e nos leva a compreender a resignação e a indiferença como desdobramentos categóricos dessa experiência de esvaziamento, os quais sustentam o desprendimento como a importante conduta, assim verificada, na vida dos santos portadores da ação de Deus no mundo a partir, então, de suas almas

¹ Laboratório de Política, Comportamento e Mídia da Fundação São Paulo/Brasil.

² Marguerite Porete, também mística medieval, julgada pelos autos inquisitórios, morreu queimada na Place de Grève, em Paris, no dia 1.º de junho de 1310; ela descreve essas almas libertas, sem desejo e sem vontade, como as almas que não sabem se considerar boas ou más, não tem mais a compreensão de si mesmas, e não sabem mais julgar se estão salvas ou condenadas (Porete, 1984). E dirá adiante, no espelho destas almas aniquiladas, que elas são menos que nada.

aniquiladas e esvaziadas. Nesta discussão está posta a perspectiva de Mino Bergamo (1956-1991) ao aproximar a ciência dos santos à ciência da experiência de Deus – a experiência mística – nos tratados e doutrinas que formalizam o discurso místico no século xvii na França. Para Bergamo, como parte de toda sua ciência dos santos, a indiferença é o desdobramento constitutivo da experiência mística em experiência santa, estado este que não denuncia propriamente o pensamento de santos e de místicos, mas a estrutura discursiva do mais vertiginoso instante no qual se instala o colapso do discurso místico do santo constelado na dissolência de si como coincidente com a experiência de Deus. O mais autêntico e genuíno conhecimento sobre os desígnios de Deus está constelado no momento em que a alma humana se despoja de si para alcançar o estado espiritual no qual ela esteve em Deus, isto é, no instante em que entre ela (a alma) e Deus não havia diferença; instante esse próprio e anterior à criação das criaturas como já havia sido destacado por Meister Eckhart, no século xiii. A experiência de Deus, então, supõe o esvaziamento de si como inclusivo e necessário para o alcance do desprendimento com o qual o místico e o santo, de fato, conduzem suas vidas no exercício da compaixão e da pobreza performática na práxis da santidade.

II. Mechthild de Magdeburg e Hadewijch da Antuérpia

Mechthild de Magdeburg (1207-1282/1294?) – mestra e mãe da mística renano flamenga – e Hadewijch da Antuérpia (séc. xii)³, beguinas e místicas que viveram no século xiii, parecem ter tido uma aproximação significativa ao sentido através do qual a expressividade de suas experiências destila a apreensão da união mística consumada que se desdobra na dissolução da alma em Deus, no curso de um processo do desapego, a *Abgescheidenheit*, em estilo agostiniano – a alma dobrada sobre sua interioridade verdadeira – a verdade, o verbo: processo acompanhado da ideia da *Aphairesis* dionisiana, que implica nessa dissolução da alma diante do que era atribuído por ela

³ A chamada Mística renano-flamenga é representada, de um lado por uma corrente expressiva do médio-alto-alemão (Mechthild de Magdeburg [1207-1282/1294], Meister Eckhart [1260-1328], Heinrich Suze [?-1365] e João Tauler [?-1361]) e por outro, pela corrente expressiva do médio-holandês, (Hadewijch da Antuérpia [século xii], Beatriz de Nazaré [1200-1268], Jan van Ruusbroec [1293-1381] e Jan van Leeuwen [?-1378]).

mesma como não conhecimento de Deus e, ao mesmo tempo, dissolvendo o que nela foi constituído como princípios e maneiras de conhecer e confiscar tal desconhecimento: «[...] dedica-te intensamente às visões místicas; deixa de lado as sensações, as operações intelectuais, todas as coisas sensíveis e inteligíveis, tudo que não existe e que existe, para te unires com Aquele que está acima de todo ser e de todo conhecimento; no teu abandono irrestrito absoluto e puro ao raio superessencial da treva divina esquece-te de tudo, e, de tudo esquecido, deixa-te conduzir para o alto.» (Pseudo-Dionísio Areopagita, 2005, Cap. I: 16) Na *Teologia Mística*, o Areopagita ilumina a Treva Divina que «superesplende na mais profunda obscuridade que é supermanifesta e superclaríssima. Nela tudo refulge, e ela superpleniza com os esplendores dos superbens espirituais as inteligências espirituais» (Pseudo-Dionísio Aeropagita, 2005, Cap. I: 15).

A *Abgescheidenheit*, muitas vezes traduzida como desprendimento no sentido de renúncia ou abnegação, precisa ser verificado a partir da aceitação com a qual estaremos apreendendo e desenvolvendo a perspectiva do aniquilamento atravessado pela alma mística e santa, ambas tocadas por algo que é constelado como «a essência, o ser de Deus, portanto, possui um sentido ontológico» (Eckhart, 2006: 337-338). Para Meister Eckhart, assim como aqui neste ensaio, a *Abgescheidenheit* está associada a algo resistível, original, puro, imutável. O desprendimento ou o desapego não se refere absolutamente a uma virtude ou a alguma característica exemplar religiosa ou não. «Saiba, então, que o desprendimento nada mais é do que o espírito permanecer inabalável diante de qualquer sentimento que sobrevenha, seja de amor, de sofrimento, de consideração, de difamação ou de injúria, assim como uma montanha de chumbo permanece inabalável diante de um vento fraco.» (Eckhart, 2004: 11) O amor, o sofrimento, o reconhecimento, a difamação, isto é, quaisquer que sejam as apreensões que pareçam sustentar o atravessamento espiritual processado pela graça, aqui nominado, aniquilamento, são destituídos desta sustentação porque o objeto do desprendimento genuíno é o puro nada, como vem nos dizendo nosso Meister, agora, sobre o coração desprendido, ainda em *Sobre o Desprendimento*: «O coração disponível para o Altíssimo deve estar assentado sobre o puro nada, pois é nisso que está a maior possibilidade que pode existir. Se o coração desprendido está assentado sobre o ponto mais elevado, só pode ser sobre o nada, porque no nada existe a maior receptividade.» (Eckhart, 2004: 11)

A receptividade para a graça está no nada que, nos textos místicos é, muitas vezes, aludido como o abismo insondável apresentado como a afirmativa experiencial do paradoxo vivenciado pela alma humana mística e santa. O fato é que ambos os processos, a *Abgescheidenheit* e a *Apharesis*, são constituintes da graça que flui no percurso do ato do amor esponsal extático, presente na mística medieval feminina, aqui representada por Mechthild de Magdeburg e Hadewijch da Antuérpia e fazem com que a alma saia de si própria para que Deus nela possa adentrar.

Para Mechthild de Magdeburg, o vazio total é o reflexo do brilho da luz que flui da deidade e de sua essência no qual a alma arde em amor e ela não pode dizer nada sobre isso: «Então, a alma unida a Deus flui a um lugar de plenitude sobre o qual eu não posso falar. Eu não ousa, pois sou uma pessoa muito pecadora. E, quando a alma insondável [tão profunda que o fundo não pode ser alcançado] é levada por Deus infinito às alturas, ela perde a visão da terra e, tomada por espanto, ela já não está mais consciente de seu estado terreno.» (MM, I,2) O vazio total se refere ao nada, à perda da condição terrena de si e invoca a ideia de libertação de si. Libertar-se de ser livre e tornar-se mais livre do que ser livre, subjugando a liberdade e vencendo os livres, antecipa o *Abgrund* – o fundo sem fundo da alma de Meister Eckhart⁴. No primeiro livro de Mechthild, o deserto é uma metáfora e é uma expressão da condição da alma profunda que ama o nada, é só e livre de todas as coisas. Por isso a alma que ama o nada ultrapassa a liberdade, cuida dos doentes e liberta os presos; e não tem nada, nada lhe pertence, nem mesmo suas virtudes que devem ser queimadas com o fogo do amor e, assim, é possível beber da água do sofrimento e viver no verdadeiro deserto:

O deserto tem doze coisas:

Você deve amar o nada,
você deve voar sobre algo,

⁴ «Esse *grund* (fundo) da alma não se faz senão com o *grund* de Deus, no qual sua unidade com Deus é consumada pelo nascimento do Filho nela e pela presença nela da insondável Deidade, ela mesma. Pois o justo nasce de Deus; ele é, em verdade, isto é, em seu fundo que é o em seu nada, idêntico ao filho de Deus e, assim, a ação intradivina opera nele. Mas, se no homem Deus conhecesse Deus, o homem não conheceria mais Deus, e cairmos sobre o paradoxo [...] para se unir a Deus, o homem deve se perder; ele está unido a Deus quando ele não é mais e quando não está mais unido a Deus.» (Brunner, 1984: 215)

você deve ficar sozinho
e não deve buscar ninguém.
Você não deve ficar excessivamente ocupado
e estar livre de todas as coisas.
Você deve libertar presos,
e ultrapassar os livres.
Você deve restaurar os doentes
e ainda, você não deve ter nada.
Você deve beber a água do sofrimento
e ascender o fogo do amor com a
madeira [os gravetos] da virtude:
Então, você estará vivendo no verdadeiro deserto. (MM, I, 35)

A relação entre a liberdade e o vazio operado na relação entre a alma e Deus se dá no sofrimento, na aridez do deserto, na amplitude e na profundidade da vida da alma na agonia da paixão, sofrendo golpes e experimentando a cruz. A experiência da paixão de Cristo se dá na alma de Mechthild de Magdeburg. Em sua obra, a experiência de Deus supõe a nadificação junto a esse confranger íntimo que consuma e flui da luz de Deus sendo irremediavelmente concedido por Ele e, somente poderá ser vivenciada por aqueles que foram nadificados pelo Amor – a *Minne* medieval⁵, assim como em Hadewijch. O Amor na experiência mística sponsal trinitária extática e erótica da beguina alemã é sentido como um tormento configurado na mais profunda plenitude subsidiada por algo que ela concebe, em sua linguagem revelada, como a ação violenta de Deus e, se assim não fosse, essa experiência não poderia ser considerada avassaladora, pois Amor que não arrebatava não é amor:

Sobre a maldição de Deus em oito coisas

Eu [Deus] amaldiçoo você:
Seu corpo morrerá,
Suas palavras se calarão,
Seus olhos se fecharão,

⁵ A palavra *Minne*, em tradução literal quer dizer Amor (Amaral, Villas Boas e Provinciatio, 2021: 189-214).

Seu coração fluirá,
Sua alma se elevará,
Seu corpo cairá,
Seus sentidos humanos desaparecerão,
Seu espírito se colocará diante da Santíssima Trindade. (MM, I, 7)⁶

E é, também, no abismo da natureza do Amor, no qual é nativo e ao mesmo tempo é lançado que a poesia de Hadewijch da Antuérpia é enfática e argumentativa sob a linguagem da sede e da inquietação vertiginosa, diante a um nada que é origem, a um êxtase que não pode ser conhecido e a um Deus que não pode ser experimentado, a não ser no ato poético capaz de absorver o estado aniquilante, vazio e lânguido ao mesmo tempo, estado este bem próprio ao desejo abalado por uma verdade e uma liberdade não criadas, nem criaturas:

[...] seu abismo insondável é sua forma mais bela,
perder-se nele é alcançar a meta.
Ter fome dele é alimentar-se [...]
eclipsando-se se revela, [...]
se se esconde, nos mostra seus segredos, [...]
seu mais profundo silêncio é seu canto mais alto, [...]
sua ameaça nos acalma [...]
não ter nada é sua riqueza inesgotável. [...]
sua segurança nos leva ao naufrágio [...]
sua escola nos ensina a perder, [...]
para se manifestar se esconde sem deixar rastros, [...]
(Hadewijch, 1999: 106-107)

O movimento poético sustentado pela beguina da Antuérpia impacta o paradoxo consumado ao vivenciar o abismo como a essência do Amor violento (vacuidade estrutural) que desconstrói uma identidade, assim como uma semântica que supera um mundo efêmero. Em sua construção instável, ela retorna à mesma adversidade constelando-a como falta de sentido, porém oferecendo outro sentido, não mais estável, pois indiferente a qualquer

⁶ Ver também: MM, I, 9 e MM, III, 10.

representação ou determinação. A experiência de Deus, ao mesmo tempo em que possui um objetivo mistagógico, não dispõe de uma linguagem positiva capaz de eliminar o paradoxo constitutivo na expressão da tensão do conhecimento posto na condição humana em aporia, distante da natureza divina da qual nos fala Jacob Boehme por Michel de Certeau, da «origem em um espaço vazio, sem limite, sem nome, sem Logos, sem Deus» (Certeau, 2015 v. II: 239). E, como em Mechthild de Magdeburg, o aniquilamento se dá ao fim da paixão que é dela mesma e de Deus, nesse fim onde não há mais coração nem pensamento:

Aniquilar-se no Amor
É o mais alto que sei;
Por mais distante que esteja ao meu alcance
Não conheço obra melhor.
Encarando o Amor com desejo,
Já sem coração nem pensamento,
Quando se extingue ao fim nossa paixão na sua
Encontramos a força que o conquista para sempre.
(Hadewijch, 1999: 103)

Essas mulheres não são santas, ao contrário, a maioria delas foi reputada como hereges e muitas delas condenadas em autos inquisitórios, ou acolhidas em conventos, como Mechthild de Magdeburg, que terminou seus dias no convento de Helfa (Amaral, 2014: 83-88). Hadewijch da Antuérpia foi expulsa do próprio Beguinato, temia a inquisição e, no final da vida, ajudava os doentes em hospitais, onde podia comer o necessário para viver, frequentar a capela para rezar e dormir um pouco à noite em algum canto (Hadewijch, 1980: 1-42). Mas é fato que, ao longo da história religiosa do ocidente emitiram suas vozes em santos e em santas, importunaram e intrigaram os «não santos» com o seu nada querer. Arriscamos, ainda, em dizer que suas vidas e obras tocam no espectro conceitual da doutrina sobre a natureza da santidade cristã como está discutido no *Lumen Gentium* – Constituição dogmática da Igreja no Concílio Ecumênico Vaticano Segundo (1961-1965), assim como encontramos, nas hagiografias, o atravessamento da experiência de Deus despedaçado no discurso acerca da vida da alma dos santos unida a Deus.

III. O solo da experiência mística na experiência da santidade

Ao considerar esse momento histórico do discurso místico presente e atravessando a história do ocidente, Mino Bergamo (1956-1991)⁷ expõe na literatura mística francesa do século XVII o extrato constitutivo do discurso místico no lugar onde o pensamento se converte em linguagem, «no antes» do discurso, «no antes» mesmo do pensamento. Seu argumento hermenêutico é rico na análise dos tratados espirituais de Benoît de Canfield, Jean-Joseph Surin, François de Sales, entre outros, sem deixar de percorrer o que ele mesmo denomina «cultura da interioridade» que se manifesta na experiência da alma ocidental desde Agostinho, passando pelo domínio da mística renano-flamenega – a essência da alma –, e chegando à Mística Espanhola do século XVI; fiel ao exercício da constituição do pensamento na linguagem das narrativas místicas da França do século XVII, Bergamo explora a oposição entre interior e exterior, a delimitação de um mundo interior, a descrição e a interpretação desse mundo, assim delimitado, como resultado de um processo histórico que foi desenvolvido ao longo dos séculos e que constitui uma das linhas de força da cultura europeia.

O motivo particular do aniquilamento, isto é, «da perda irreparável da subjetividade que o místico experimenta no caminho de sua união a Deus» (Bergamo, 1992: 16) é o que conjecturamos, neste ensaio, como o solo da experiência mística – o chão da alma atravessado pela perda de si integrada à união ao ser divino no mesmo solo que sustenta e rege algo conhecido na história do discurso místico e que revela o fato, pouco concebível pela ciência moderna e contemporânea, de que o conhecimento da verdade precede e provoca a deificação, e não o seu contrário. O aniquilamento próprio e distintivo deste solo é a epifania da verdade.

A Santidade, tal como a conhecemos no mundo cristão ocidental e oriental alcança esse esvaziamento: a humanidade de Deus no homem perpassa um estado agônico e culmina em uma mesma morte e, ressurreição – estado visualizado no discurso interno pessoal e fora do alcance de qualquer sistema semântico que não seja a vida da santidade. A vida da santidade é

⁷ Mino Bergamo (1956-1991) pensador italiano e professor da Universidade de Udine, na Itália e, em Paris, na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais.

o arrebatamento de uma verdade, como expõe Mino Bergamo, a partir da doutrina de Benoît Canfield (1562-1611)⁸ – herdeiro da tradição renano-flamenga: «[...] a aniquilação, pode-se dizer, é o efeito, é o corte da verdade» (Bergamo, 1992: 22). Isto quer dizer que, no jogo entre a ilusão e a verdade subjacente à consciência humana, o corte afiado da verdade é um arrebatamento, uma ação violenta que desconstrói a própria consciência: o que nadifica é a verdade que aniquila a alma. A deificação e a nadificação são coincidentes; a verdade que destrói o ser do ser humano (suas verdades e suas ilusões) não o pertence, ou não o pertencia até o instante em que é arrebatado por ela; e, ainda assim, não pode ser apropriada, de maneira consciente; a verdade que destrói deifica, pois é dela que em Deus a alma se esvazia; o santo e o místico morrem da verdade para aceder a Deus (Bergamo, 1992: 23).

De fato, a pesquisa de Mino Bergamo, ampliada com a análise da obra de Jean-Joseph Surin (1600-1655) e François de Sales (1567-1622), completa a investigação, aqui dimensionada, na perspectiva do esvaziamento de si como inclusivo e necessário para o alcance do desprendimento com o qual o místico e o santo conduzem suas vidas no exercício da compaixão e da pobreza performática na práxis da santidade. Com as referências compiladas no *Cantiques spirituels de l'amour divin*⁹ de Surin, Bergamo constrói a tese de que, no amplo movimento derivado da invasão mística do século XVII, a inserção do motivo da pobreza vivenciada no limiar da experiência mística atualiza as mais diversas doutrinas construídas no horizonte do aniquilamento como aliadas e inseparáveis. A pobreza absoluta¹⁰, como a escassez de bens e recursos – a libertação do «ter» –, assim nomeada sabedoria, está em consonância, no mesmo tom, cor e vitalidade com a libertação do «ser», assim nomeada serenidade; essa ligação entre uma e outra liberdade prepara e compõe a experiência de união a Deus, já que o *eu* que está na posição do sujeito que fala, esse *eu*, cujo discurso prediz serenidade e sabedoria, é, no entanto pura ficção, pois,

⁸ Benoît de Canfield (1982). *Reigle de Perfection*, Paris: P.U.F.

⁹ Surin, J-J (1996). «Cantiques spirituels de l'amour divin». In: *Biblioteca della rivista di storia e letteratura religiosa*. Pisa: Testi e documenti. Bergamo trabalha com os seguintes poemas de Surin: *Du délaissement de toutes choses pour vivre plus parfaitement, Le Pauvre e La Sagesse des Saints*.

¹⁰ Para Meister Eckhart, ca. (1260-1327), «a pobreza do querer é a mais elevada, a pobreza do saber a mais clara, mas a pobreza do ter é a pobreza extrema, a que remete o homem ao ser eterno. É com ela que encontramos o último nível do desprendimento, tal como qualifica o próprio Deus» (Eckhart, 2004: XXXII).

a rigor, sabedoria e serenidade não mais pertencem a um sujeito humano, são manifestações próprias do sujeito eclipsado no qual esse homem, tomado por seus excessos chega a Deus, no lugar onde ele excede em Deus, na sua pobreza serena, sábia e indiferente, porque aniquilada (Bergamo, 1992: 30-33).

Na perspectiva da experiência do aniquilamento presente no discurso do sujeito eclipsado, Bergamo invoca François de Sales no *Traité de l'amour de Dieu*¹¹ no qual está disponível o sentido místico do conceito ascético da indiferença, por ele construído. Na doutrina do santo salesiano, a indiferença é a mais nobre, pura e santa resposta que o homem pode dar à vontade divina e, não requer nenhuma escolha consciente daquele que a experimenta; além do que, os efeitos e os desdobramentos desse estado interior, configurados como abandono do sujeito passivo à vontade de Deus, escapam a toda determinação humana. O avanço espiritual na experiência mística santificada pelo estado da alma indiferente está expresso, quase que metodologicamente, se assim fosse possível pretender, no motivo esponsal e extático. No processo de aniquilamento, no qual a alma sustenta o êxtase ao se entregar a seu bem amado, ela está morta para si mesma, confusa com a conformidade ao bom prazer divino, identificada a um estado de completa passividade psíquica de si em união extática; essa alma é, também, inseparável da condição indiferente à subjetividade humana.

Mino Bergamo escuta a linguagem da santidade e configura a indiferença no «antes do pensamento», diferente – e nem por isso menos santa – da resignação, como obediência e conformidade à vontade de Deus. Para o autor, de maneira lenta e gradativa os santos do século XVI e XVII, na França, incluem uma reinterpretação mística na noção de indiferença que passa a deter como um de seus elementos a nadificação e, desta maneira, a alma liquefeita passa a possuir o coração desprendido de Meister Eckhart e está disponível no ponto mais elevado – no nada – o lugar da mais ampla receptividade da graça. Para além da escolha e do esforço da alma desejante de Deus está a alma desejada por Deus que, para Benoît de Canfield em sua *Règle de Perfection* III, 6, essa «alma tendo perfeitamente conhecido que Deus é tudo e que ela é nada, permanece, reside e vive nele, e nada nela mesma; então ela é toda em Deus, toda à Deus, toda por Deus e toda Deus e nada nela mesma, nada a ela mesma, nada por ela mesma, nada ela mesma» (Benoît de Canfield, 1982:

¹¹ François de Sales (1969). *Oeuvres*, Paris: Gallimard, Pléiade.

368-369) E, é mesmo, o aniquilamento que consagra a epifania desta verdade. Verdade que veio acompanhada da inquietação presente na construção poética de Surin que, entre tantos temas tocados pela graça, iluminou a pobreza santa, indiferente e aniquilada à plenitude, à aventura e à alegria.

IV. Considerações finais

Consideramos, neste ensaio, a possibilidade de uma extensão histórica experiencial atualizada no entre a experiência e o discurso da experiência mística, no entre o que se diz da experiência e no como ela transparece na narrativa das obras medievais femininas e na análise de Mino Bergamo sobre a ciência dos santos. Essa transparência oferece o aniquilamento como fisiologia de Deus e anatomia da alma humana. A alma humana, vítima do aniquilamento que a torna nada, pode sustentar a linguagem essencial do sentido do que é apreendido como resignação dos santos e dos místicos na mais nobre e pura indiferença a tudo aquilo que não é a verdade através da qual eles foram arrebatados por vontade de Deus. O resultado da atualização da investigação do discurso dos santos franceses do século XVII, realizada por Mino Bergamo, está na profunda percepção de que o aniquilamento da alma, tom essencial e próprio da mística medieval – não somente feminina –, é aliado e inseparável da vida da alma na santidade que experimenta o êxtase, isto é, a suspensão dos sentidos humanos e, daí, a união com Deus. Os santos trazem consigo os desdobramentos dessa experiência que não seriam possíveis a nenhum ser humano que não a conhecesse. E, esse conhecimento é o que revela o fato, pouco concebível pela ciência moderna e contemporânea, de que o conhecimento da verdade precede e provoca a deificação, e não o seu contrário. O aniquilamento constitutivo deste solo, do qual falamos, é a epifania da verdade. A verdade que destrói deifica, pois é dela que em Deus a alma se esvazia; o santo e o místico morrem da verdade para aceder a Deus. A resignação e a indiferença coincidem com a pobreza do ter, não como escolha ou opção santificada e virtuosa, mas como infusão de Deus, Ele mesmo experimentado como desprendimento.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Maria José Caldeira do (2014). *Eros e Agape – Minne: Amar de Desejar Deus na Luz fluente da Deidade de Mechthild de Magdeburg*. São Paulo: Editora Reflexão.
- AMARAL, Maria José Caldeira do, Villas Boas, Alex, Provinciatto, Luís Gabriel (2021). «É desse Amor que eu sofro. Hermenêutica Feminina da Experiência Mística – A Minne Medieval em Hadewijch da Antuérpia». *Pistis&Praxis, Teol., Pastor.*, 13, pp. 189-214. Disponível em <http://doi.org/10.7213/2175-1838.13.espec.DS12>, consultado em 29.09.2023.
- BERGAMO, Mino (1992). *La science des saints – Le discours mystique au XVII siècle en France*. Paris: Jérôme Millon.
- BERGAMO, Mino (1994). *L'anatomie de L'âme – De François de Sales à Fénelon*. Trad. Marc Bonneval. Paris: Jérôme Millon.
- BRUNNER, Fernand (1984). «Eckhart ou le goût des positions extremes», in Zum Brunn, Émilie et De Libera, Alain. *Maître Eckhart Méthaphisique du Verbe et Théologie Négative*. Paris: Beauchesne Editeur.
- BENOÎT DE CANFIELD (1982). *Reigle de Perfection*. Paris: P.U.F.
- CERTEAU, Michel de (2015). *A Fábula Mística: séculos XVI-XVII*. Vol. II. Rio de Janeiro: Forense.
- ECKHART, Meister (2004). *Sobre o desprendimento e outros textos/Mestre Eckhart: introdução Gwendoline Jarczyk e Pierre-Jean Labarrière, tradução do médio-alto alemão Alfred J. Keller*. São Paulo: Martins Fontes.
- ECKHART, Meister (2006). *Sermões alemães: sermões 1 a 60/ Mestre Eckhart*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco. Petrópolis: Ed. Vozes.
- FRANÇOIS DE SALES (1969). *Oeuvres*. PARIS: GALLIMARD, Pléiade.
- HADewIJCH DA ANTWERP (1947). *Brieven*. Antwerp: Ed. Joseph van Mierlo.
- HADewIJCH (1980). *The Complete Works*. The Classics of Western Spirituality/A Library of the Great Spiritual Masters: Translation and Introduction by Mother Columba Hart, O.S.B. Mahwah, N.J: Paulist Press.
- HADewIJCH DE AMBERES (1999). «Poemas.» in Tabuyo, María. *El language del deseo*. Madrid: Editorial Trotta.
- LUMENGENTIUM. disponível em www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_en.html consultado em 29/09/2023.
- MARGUERITE PORETE (1984). *Le Miroir des Âmes Simples et Anéanties*. Introduction, Traduction et notes par Max Huot de Longchamp. Paris: Albin Michel.
- MECHTHILD VON MAGDEBURG (1995). *Das fließende Licht der Gottheit*. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog.

Exemplos canônicos e místicos da santidade

- MECHTHILD OF MAGDEBURG (1998). *The Flowing Light of the Godhead*. Transl. and introduced by Frank Tobin. Preface by Margot Schmidt, published in *The Classics of Western Spirituality*. New York, Mahwah: Paulist Press.
- PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA (2005). *Teologia Mística*. Trad. Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Fissus.
- SURIN, J-J (1996). «Cantiques spirituels de l'amour divin». in: *Biblioteca della rivista di storia e letteratura religiosa*. Pisa: Testi e Documenti.

Posfácio

Entrevista a Costantino Esposito¹

Para a compreensão da questão da santidade no mundo atual pareceu-nos muito importante confrontar os ensaios deste volume com um livro recentemente editado em Itália, no Brasil e nos Estados Unidos: *Il nichilismo del nostro tempo – Una Cronaca/O Niilismo de Nosso Tempo: Uma Crônica/The New Nihilism. The Existential Crisis of our Time*, já que nele é encontrável um portentoso juízo sobre a contemporaneidade. Assim, entrevistámos o seu autor, o filósofo Costantino Esposito. Partimos dos conceitos-chave da obra e estabelecemos, depois, a relação com o conceito de santidade.

P: *No seu livro você trata o niilismo no mundo contemporâneo como estruturante. Poderia explicar o que pretende dizer e porquê?*

C. E.: Eu falo do niilismo do nosso tempo, porque considero que aconteceu alguma coisa nova em relação ao niilismo clássico, que começa no final do século XIX – pensemos, por exemplo, em Nietzsche e em Dostoevsky –, que nasceu como uma tentativa quase desesperada de contestar a ordem do Pai, ou seja, a ordem do Sentido. Simbolicamente, o Pai é o Sentido, a razão pela qual cada um de nós está no mundo. Tomemos Nietzsche, que, a dada altura, fez a descoberta genial de que todos os valores da tradição estavam vazios, abstratos, ou seja, eram regras sem carne, que não nasciam de uma experiência do homem e do mundo, mas sim de um programa – religioso, político ou moral – e, a dada altura, sentiu que tinha de escolher entre os valores abstratos, de um lado, e a vida, do outro. Portanto escolheu a vida. Há uma razão profunda nisto, e também uma grande dramaticidade.

¹ Professor Catedrático de História da Filosofia e História da Metafísica no Departamento de Estudos Humanísticos da Universidade de Bari «Aldo Moro» e autor de diversos livros e ensaios.

Quando a vida é alternativa ao sentido, arrisca-se perder tanto o sentido como a vida, porque não é possível aos seres humanos viverem sem sentido, No momento em que o sentido parece uma prisão, quando o sentido é separado da vida, a vida quer libertar-se, e isto é o motivo pelo qual hoje tantos jovens vêem em Nietzsche uma promessa de libertação. Mas é uma promessa ambígua, porque a pessoa julga que pode libertar-se do sentido, mas libertar-se do sentido não leva a ganhar a vida, antes a perder também a própria vida. No início isto tinha um caráter iconoclasta, revolucionário, de rebeldia contra o Pai. Ir contra o Pai foi sempre fascinante, porque corresponde ao desejo de encontrar o próprio caminho, que não é o do Pai. Mas é preciso ter um Pai, para poder matar o Pai. É uma ilusão pensar que matando o Pai está resolvido o problema; pelo contrário, o problema é reforçado. Não se consegue preencher o vazio do sentido.

Nietzsche diz, num dos seus fragmentos póstumos: o que é o niilismo? É a falta de finalidade, do «porquê», a falta do sentido. Como não se pode viver sem sentido, é preciso substituir com muitos narcotizantes, drogas: religião, moral, política, arte... No final do século xx, ou seja, num espaço de tempo de pouco mais de um século, aconteceu uma grande crise. Aquilo que parecia uma patologia tornou-se uma fisiologia. A expressão de que «Deus morreu», de que não existe um sentido, deixa de ser a expressão de um drama, de uma tragédia, torna-se um senso comum. Não é preciso ir à ao Terceiro Reich, para sentir a força telúrica do niilismo. Basta ir aos lugares habituais da nossa vida. O niilismo venceu. Mesmo as pessoas antiniilistas pensam niilisticamente: é como o fumo passivo para os não fumadores. Mesmo para as pessoas que têm valores sólidos, o sentido tornou-se impossível. Mas aqui «sentido» não significa uma ideologia – que é sempre possível –, não é uma narrativa social, cultural, mas sim uma coisa que cada um de nós conhece, mesmo que nunca fale disso, ou seja, a resposta pessoal a esta pergunta: «mas eu, porque estou no mundo? A minha existência é vã, inútil?». É claro que fazemos tantos projetos e coisas, não é que estejamos sempre a pensar nisto, mas no fundo sabemos qual é o problema.

Sem o sentido não é possível viver. Albert Camus era niilista, achava que não havia sentido, mas dizia que o seu niilismo era vencido por uma fidelidade instintiva à luz da Argélia em que nasceu, onde os homens aprenderam durante milénios a saudar a vida mesmo no sofrimento. É na própria percepção da beleza do mundo, da luz, da cor, que está o sentido. Tendo perdido o sentido,

sem o qual a vida não é possível, a cultura do século xx tornou-se uma cultura de luto, de permanente necessidade de fazer o luto desta morte, tornou-se a aprendizagem da técnica para não morrer, devido à falta de sentido. O importante é que todos possam perceber isto não enquanto análise teórica, mas enquanto experiência vivida. Portanto, no nosso tempo o niilismo venceu, já que as pessoas pensam que o sentido não existe, e portanto somos nós que o temos de construir, temos de construir uma coisa que não existe. Mas isto é impossível, porque ou o sentido está presente na realidade, ou é uma ideologia. Claro, quando acordo cada dia, tenho de «construir» o sentido, já que ele não consiste numa doutrina ou num mero facto emocional; temos de contribuir para essa construção, é certo, mas contribuimos na medida em que reconhecemos a Presença como uma alteridade de sentido dentro da realidade. A verdadeira cultura não é «inventar», enquanto estratégia própria; a verdadeira cultura é uma luta com a realidade, para lhe arrancar o sentido. É como dizia Michelangelo: a escultura é a arte do «retirar». Perante o bloco de mármore, o escultor tem de libertar a forma que está dentro, retirando, com o escalpelo, o que está a mais, e assim chegando ao essencial.

Aconteceu alguma coisa no nosso tempo. Com o COVID percebeu-se melhor que aconteceu alguma coisa de importante acerca das perguntas radicais sobre o sentido, que pareciam ter-se tornado impossíveis. Se todos dizem que o sentido não existe, ao fim de um tempo julga-se ser inútil perguntar pelo sentido. Mas, apesar disto, as perguntas mais radicais voltaram. Porque o COVID, e não só, fez compreender que é impossível viver sem a hipótese de um sentido. E por isso o niilismo, que parecia ser o pensamento, a filosofia mais radical e mais crítica, começou a quebrar-se, no sentido em que mostrou a sua inadequação e irracionalidade face ao problema de que surgiu... porque são mais radicais as perguntas, que estão dentro da razão e do coração do homem, do que o niilismo. No meu livro procurei abordar esta questão, não através de uma doutrina filosófica sobre os valores perdidos, mas antes como uma reportagem, como se fosse um jornalista: através das séries televisivas americanas, através da literatura, através da neurociência, da poesia, do cinema, porque dessa forma percebe-se melhor que alguma coisa está a acontecer: estão a regressar as perguntas irreduzíveis da razão e do coração do homem. Isto é, pois, o niilismo do nosso tempo: já não é o nome de uma perda, de uma falta, mas sim de uma chance, de uma nova possibilidade de perguntar.

P: Então esse diagnóstico sobre o niilismo atual considera-o menos como sintoma de crise do que como oportunidade?

C. E.: Sim, esta não é uma perspectiva «edificante» ou puramente moral, como se fizéssemos uma exortação do tipo: «temos de libertar-nos do niilismo». É a verificação de uma necessidade, vinda da experiência. Ou seja, dentro da vida, a partir da vida. Nietzsche escolheu a vida e recusou os valores abstratos; mas hoje o problema é reencontrar os valores *dentro* da vida, não fora, ou seja, a partir da experiência.

P: Partindo da experiência, como podemos compreender a presença real do niilismo na vida concreta, ou seja, não apenas enquanto conceito mas como modo de pensamento e de vida?

C. E.: Faço alguns exemplos. Parto de uma exemplificação literária. Posso citar Fernando Pessoa: quando uma pessoa diz «Valeu a pena? Tudo vale a pena se a alma não é pequena» já começou a superar o niilismo. Não poucas vezes, mesmo em Itália, Pessoa é apresentado como um autor niilista, com as suas mil máscaras... mas na minha opinião Pessoa é um autor absolutamente antiniilista – não porque tenha teorizado o antiniilismo, mas devido ao seu desassossego, que é o verdadeiro antiniilismo. O niilismo está pacificado hoje, é um regime, uma ordem. Mas basta uma alma que não seja pequena, que seja inquieta, para contestar o niilismo. Porque a inquietude da alma quer dizer: «amigos, o sentido existe, ele é a prova da minha inquietude».

Para além de Dostoevsky, que percebeu o niilismo melhor que Nietzsche – porque ele próprio quis superá-lo, atravessá-lo, nomeadamente através da experiência da santidade que ele procurou fazer – é importante olhar também Camus, para focar o problema, não a doutrina. Mas na literatura contemporânea, que no âmbito deste volume nos interessa mais, dou como exemplo dois americanos: Philip Roth e Cormac McCarthy, embora de formas muito distintas. Roth parece ser o clássico hebreu secularizado, niilista, que nega o sentido e apenas afirma o poder e o sexo, mas não é assim. O modo de ele dizer essas coisas é um testemunho extraordinário da presença, enigmática, do sentido. McCarthy é um outro autor extraordinário, que percebeu que o sentido da vida está dentro da vida, dentro das coisas, da realidade, mas é frequentemente silencioso. Por isso nós temos de aprender a perguntar e sobretudo a olhar – a ver através de um novo olhar. Hoje o sentido tem de ser visto e ouvido antes de ser teorizado.

Outro exemplo são as séries televisivas, que refiro no meu livro, como por exemplo *True Detective*, *Westworld*, *Euphoria*, etc... Porquê as séries televisivas americanas? Não para fazer elogio delas, mas porque todos nós, para o bem e o mal, fomos formados através desses filmes americanos. Até agora a ideologia da narrativa, do típico argumento do cinema americano, era muito «calvinista»: cada um deve construir a própria vida. Não existe um sentido, pois morre-se, portanto precisamos de nos juntar e entre-ajudar – muitos filmes americanos terminam com a ideia de «*take care of yourself*», tem cuidado contigo, toma conta de ti e dos teus. E era também a grande ideologia da *performance*, do sucesso. Começa-se do zero, pobre, sem nada, e pode chegar-se ao topo. Nessa ideia, calvinista, Deus está no próprio sucesso. Nas séries televisivas, pelo contrário, começou a entrar uma perspetiva mais «católica» (mas não o digo em sentido ideológico ou doutrinal). Quanto mais os protagonistas são jovens, tanto mais o problema está na relação com o Pai, com o sentido. O próprio fracasso da vida torna-se um desafio formidável para reconhecer que somos feitos para o sentido. Enquanto que até agora era preciso construir o nosso «eu», pois ele dependia da nossa vontade e do nosso poder, agora o «eu» deve ser recebido, acolhido, dado. O nosso «eu» não está à nossa disposição, o nosso «eu» é maior do que nós, como dizia Santo Agostinho. O nosso «eu» é relação, é dado. Isto é evidente não porque acreditemos fideisticamente, como doutrina, mas porque é a vida que o demonstra. Eu posso ser ateu e, no entanto, não posso viver sem o sentido. Isto é muito interessante, e ajuda a perceber a santidade.

O terceiro e último exemplo tem que ver com a neurociência. No livro cito um famoso psiquiatra, Oliver Sachs, cujos casos clínicos deram também origem a uma narrativa cinematográfica (como por exemplo o filme *Awakenings/ /Despertares*). Até agora, e ainda hoje, muitos neurocientistas têm dito que a nossa consciência é uma ilusão: não existe a consciência, existe apenas um conjunto de reações cerebrais, neuroquímicas, sinapses neurais. *Input, output*, ação, reação. Mas então quem é cada um de nós? Nada... apenas o conjunto fascinante de ação, reação. Nesta perspetiva, cada um de nós é um produto biológico e cultural, não é nada de irredutível. Mas um autor como Oliver Sachs, por exemplo, também diz o contrário. Precisamente quando nós desmontamos o mecanismo neuronal descobrimos que até nos nossos neurónios existe uma dimensão pessoal. Quando falamos do nosso «eu» chegamos sempre demasiado tarde, porque o «eu» já está presente; de outra forma nem sequer

poderíamos falar dele. Eu não poderia sequer dizer «o meu “eu” não existe»; só o posso dizer porque sou um «eu». Estes três exemplos demonstram que o problema do niilismo não está de forma nenhuma resolvido, mas antes volta a ser um problema inquietante para os homens do nosso tempo.

P: Fazemos então uma ligação mais clara com o tema deste volume, a santidade. Neste contexto atual, assim descrito, como é que a palavra «santidade» pode ser entendida pelo homem contemporâneo?

C. E.: Na minha opinião a santidade, ao nível não tanto dogmático ou doutrinal, mas como experiência, coincide com a nossa capacidade de perguntar; é a pergunta. Perguntar parece uma coisa óbvia, dada por adquirida, mas é a coisa mais desconhecida. Para perguntar, tenho de responder, pois a pergunta não é uma minha invenção mental, mas sim a minha reação à provocação da realidade. Por exemplo, uma pessoa amada morreu; ou reparo como é maravilhosa a natureza, ou tenho uma ferida amorosa. Qualquer coisa acontece, logo, a pergunta nunca é o ponto zero, mas sempre, pelo menos, 0,1, porque ao perguntar o que faço é dizer «porquê»? Porque aconteceu isto? Porque é que te encontrei a ti? Porque morreu esta pessoa? A forma fundamental da pergunta «porquê» é sempre suscitada por alguma coisa que acontece e que me provoca. Ou seja, a pergunta tem sempre de fazer uma ligação entre o dado da realidade e a minha espera sobre o sentido do mundo, do meu «eu». Isso é a santidade, porque a santidade não é o super-homem, é a humanidade realizada. Não é o ponto de chegada, mas sim o processo, a descoberta, no espaço e no tempo, do sentido. A minha santidade é o meu perguntar, é o desejo: essa é a verdadeira santidade, não apenas no sentido de necessidade, como uma roda que rola continuamente: fome, sede, sexo, etc., ou seja, uma sucessão de necessidades concretas que são satisfeitas no momento e depois nascem de novo, como um mecanismo. O desejo, pelo contrário, não pode nunca ficar satisfeito através de uma resposta particular, é infinito, e é desejo do infinito. Se quisermos encontrar exemplos concretos, eles estão naquelas pessoas que não desistem de procurar a felicidade, o sentido da vida.

P: Que possível «superação» pode ser encontrada para o niilismo enquanto tendência cultural? Seria possível considerar que tal superação dependeria sobretudo de uma determinada conceção do humano e da sua ontologia,

diferentemente da questão da santidade, que implicará sempre a consideração de um Fator externo ao ser humano, ou seja, Deus?

C. E.: Deus é uma palavra difícil, porque é fácil que cada um tenha a sua própria imagem de Deus. Respondo assim: se Deus é só um fator extrínseco ou paralelo à vida, não tenho necessidade de Deus. Para mim, que nisto sigo Santo Agostinho, Deus é um fator intrínseco ou inerente à vida, não no sentido doutrinal, porque as pessoas sejam religiosas, crentes, cristãs ou islâmicas, mas no interior da experiência. No interior da experiência não é possível dizer a palavra «eu» sem dizer a palavra «tu». Portanto ideologicamente, culturalmente, existem santos absolutamente laicos, grandes filantropos, por exemplo, ou seja, aqueles a que o hebraísmo chama os «justos», pessoas que têm uma consciência ideal. Mas isto seria a santidade kantiana, ou seja, identificada com o dever moral. O dever moral é muito importante, mas não basta. Aliás, na minha opinião a coisa mais interessante da santidade é compreender que podemos realizar a nossa vida mesmo se somos frágeis e cheios de limites, porque ela é sempre o encontro com um «Tu». A lei moral nasce a partir desta relação, mas o contrário não é verdade.

Entrevista concedida por zoom a 21 de junho de 2024.

Os conceitos de santificação e de sacralização, imersos na tradição religiosa que funda a civilização ocidental, são abordados neste volume temático sobre a santidade, através das palavras dos ensaístas que, numa base de verdadeira multidisciplinaridade, procuram fazer emergir as diversas formas, tanto estéticas quanto reflexivas, que tais conceitos assumem, enquanto realização última do sentido religioso, encontrável no caldo cultural contemporâneo do qual fazem parte a literatura e as artes em geral.



CATOLICA
CECC · CENTRO DE ESTUDOS
DE COMUNICAÇÃO E CULTURA

LISBOA



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

UIDB/00126, Centro de Estudos de Comunicação e Cultura