

«A TENTAÇÃO DE SÃO MACÁRIO» E «LA LÉGENDE DE SAINT JULIEN L'HOSPITALIER»: UMA ABORDAGEM INTERTEXTUAL

Quando se relê uma obra poética tão vasta e inovadora como a de Eugénio de Castro, não é difícil encontrar aspectos novos ou menos estudados que vêm alargar inesperadamente o horizonte que estrutura a experiência estética individual.

Vem isto a propósito do poema narrativo *A Tentação de São Macário*¹, que ocupa um lugar discreto na vertente menos explorada da bibliografia eugeniana — aquela que corresponde à última fase de produção do Poeta — e faz parte de uma série de composições editadas entre 1922 e 1925, cujos títulos (*Canções desta Negra Vida, Cravos de Papel, A Mantilha de Medronhos, A Caixinha das Cem Conchas, Descendo a Encosta, Chamas duma Candeia Velha*) parecem traduzir, na sua coloração neo-romântica, a intenção de recuperar um realismo lírico de cunho popular. Também se verifica nalgumas delas o apuro «de certas qualidades de narração» já anteriormente reveladas, como bem observou Óscar Lopes², e proporcionadas, agora, por uma orientação temática de timbre folclórico e religioso, a par de uma depuração estilística que se extremará nos *Últimos Versos*, publicados em 1938.

Com a publicação desta obra em 1922, Eugénio de Castro concretiza o projecto de explorar a seu modo o filão da hagiografia³, aproveitando elementos da tradição oral relativos à lenda de São Macário, patrono das povoações situadas na serra que tem o seu nome. Na «Advertência preliminar», podemos ler que o poema se

¹ In *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, vol. VIII, Lisboa, Lumen, 1940, pp. 79-116.

² Cf. LOPES, Óscar — *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Col. «Temas Portugueses», Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 91-107.

³ Lembremos os contributos anteriores de Eça de Queirós (*Lendas de Santos*, 1912), Raul Brandão e Júlio Brandão (*Vidas de Santos*, 1891) e António Correia de Oliveira (*Tentações de S. Frei Gil*, 1907).

inspira na «lenda nacional» ligada ao culto ainda vivo do Santo, a qual apresenta, nas próprias palavras do Poeta, «vários pormenores de efabulação idênticos ou semelhantes aos da lenda francesa que Gustave Flaubert aproveitou para o seu admirável conto *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*».

Apontando como fonte culta do seu texto o *Portugal Antigo e Moderno*, de Pinho Leal, Eugénio de Castro faz questão de lembrar aos leitores que a fonte inspiradora de Flaubert foi «o vitral duma igreja da sua província». Uma declaração de intenção tão formal, cujo objectivo imediato é defender o texto daqueles que, «com honrado ou malévolu intuito» (sic), pretendessem pôr em causa a sua originalidade, apesar de as coincidências serem vulgares nos hagiológicos, corre porém o risco de produzir um efeito de sinal contrário. Neste caso, pensamos que o risco foi calculado pelo próprio Eugénio de Castro, o qual, por linhas travessas, parece querer provocar no leitor aquela curiosidade que só se satisfaz no confronto dos textos. Assim, respondendo ao repto por ele lançado, procuraremos ver até que ponto o *Saint Julien*, de Flaubert, lhe poderá ter guiado a inspiração ou interferido, muito embora como modelo denegado, no jogo de integração poético-narrativa e simbólica de uma lenda de contornos imprecisos, que o Poeta laboriosamente refaz. Pela «Advertência» ficamos ainda a saber que, entre as várias versões da lenda disponíveis na tradição oral, o Poeta seguiu aquelas «que fazem de São Macário o mimoso filho dum poderoso castelão» e não o moço humilde que tem «por pai um obscuro almocreve», pelos «efeitos artísticos» que a escolha lhe possibilitava. O esclarecimento é tanto mais importante quanto é esta variante que comparece numa página de *Mulheres da Beira*, de Abel Botelho, que passamos a resumir: Macário é filho de um humilde almocreve que regressa a casa depois de uma prolongada ausência. Ao surpreender o pai deitado com a mãe, mas não o reconhecendo, o moço mata-o sem piedade. Ao dar pelo engano foge para uma ermida situada no alto da serra, por cujos caminhos se arrasta «a fazer penitência por toda a vida»⁴. De vez em quando, desce ao povoado para pedir pão e brasas, que leva nas mãos sem se queimar. Até que um dia, encontra uma moça no caminho e é tentado por ela; mas as brasas que traz nas mãos incendeiam-se, como um aviso do céu.

⁴ Cf. «A Ponte do Cunhede», in *Mulheres da Beira*, 2.^a ed., Col. «Lusitânia», Porto, Lello & Irmão, s.d., pp. 45-101.

Debrucemo-nos, agora, sobre a variante literária de Eugénio de Castro: o poema⁵ divide-se em quatro cantos e abre com os gritos desesperados de Macário que, sob o efeito de uma maldição, acaba de atingir mortalmente o pai, quando tentava caçar um veado. Macário refugia-se na serra para dar largas à sua dor e é abordado por um homem «piedoso» (sic), que procura indagar o motivo dela. Sensibilizado pela sua «estranha voz divina» (sic), o moço conta-lhe a sua desdita, referindo as circunstâncias felizes em que nascera e crescera, num castelo onde o pai, senhor de nobilíssima linhagem, sustinha os ataques dos inimigos e velava pelo bem dos súbditos. Quis o destino que um bandido perigoso por ele condenado à morte o amaldiçoasse a caminho da forca, rogando-lhe esta praga: «Que a tua raça finde em breve e desgraçada!» (p. 91). Para afastar a tristeza daqueles lugares, organizou-se uma batida de veados, dando-se o parricídio. Depois desta longa analepse (pp. 88-93), Macário é aconselhado pelo «afável caminhante» (sic) a regressar ao castelo, já que «foi a mão do Destino» (p. 94) que cometeu aquele crime. Mas Macário, revoltado e fora de si, fica na serra a expiar a sua culpa, sem reparar que o homem que dele se afasta, tem «uma chaga em cada pé e em cada mão» (p. 95). No segundo canto, depois de um sono que nem a tempestade conseguiu abalar, Macário desperta e pede perdão a Deus pela sua revolta. A fé ilumina-o e «num triunfo total dos seus cinco sentidos» (p. 102), Macário atinge a impassibilidade absoluta: «Hirto, sem o menor, mais leve movimento» (p. 103). Mais perto «de Deus e de seu pai» (p. 104), experimenta a tortura da fome e lança aos abismos os anéis de safiras que traz nos dedos. A raiz amaríssima do zimbro, de que se alimenta, fá-lo «sentir o encanto dos mártírios» (p. 106). No terceiro canto, Macário socorre uma águia ferida, só depois descobrindo a sua semelhança com «uma gárgula estranha, hedionda e pavorosa, / Que, de nariz recurvo e de eriçado pêlo, / Representava o Diabo em seu natal castelo!» (p. 109). No dia seguinte, volta a águia a visitá-lo e deixa cair do bico um pão. Macário toma-o por uma dádiva de Deus e cede à tentação de o comer. Mas logo se apercebe do ardil do demónio, que começa a tentá-lo com sonhos de luxúria e lembranças da vida que abandonara. No quarto canto, é flagelado pelos ventos

⁵ Cf. *ed. cit.*, a partir da qual serão feitas todas as transcrições, cuja ortografia actualizámos, seguidas da indicação, entre parênteses, da(s) respectiva(s) página(s).

do Inverno e, ao avistar do alto da serra as casas humildes e fume-gantes do vale, resolve descer à aldeia. Bate a uma porta e pede a uma velhinha pão e brasas para se aquecer, levando-as nas mãos sem se queimar. No dia seguinte, regressa à aldeia e o milagre repete-se perante a gente que o veio presenciar. Ao terceiro dia, sem reparar no povo que o contempla, Macário volta para a serra com as brasas nas mãos. Mas, de súbito, vê uma «loira donzela» (sic) que o fita com um sorriso e sente «a tentação de a despir e beijar» (sic). Então as brasas queimam-lhe as mãos, que ficam «em carne viva» (sic), e Macário corre para a montanha gritando de dor. Na manhã seguinte, um pastorinho que guarda o seu rebanho, vê Macário subir ao céu por uma «radiosa escada d'oiro» (sic), entre um anjo e «o caminhante celestial das cinco chagas!» (p. 116).

Não é nosso intuito abordar o texto segundo aquela perspectiva que permitiria, com base nos originais manuscritos, reconstituir o caminho que levou o nosso Poeta da *forma simples à forma literária* da lenda, e que seria a da crítica genética, empenhada em questionar o prototexto e os mecanismos de produção textual. Preferimos tentar uma abordagem pelo lado da *intertextualidade* e, na linha de pensamento de Michael Riffaterre, entendê-la «comme un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation et qui est le contraire de la lecture linéaire»⁶. Partindo do princípio que há uma relação intertextual explícita entre *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* e *A Tentação de São Macário*, e que essa relação deve ser vista como «le conflit du texte et de l'intertexte»⁷, verificamos que, no caso do poema de Eugénio de Castro, os dados do conflito aparecem enunciados logo no *paratexto*. Com efeito, pela «Advertência» ficamos a saber que a modelização intertextual se fez a partir de algumas versões orais da lenda e das informações de carácter etnográfico, geográfico e histórico colhidas no dicionário de Pinho Leal, não sendo mencionada *La Légende* como *fonte literária*, nem havendo alusão a qualquer outro texto congénere⁸. Poder-se-á até admitir que a escolha do título, onde em vez de *lenda* aparece a palavra *tentação*, tenha sido determinada por uma estratégia

⁶ Cf. RIFFATERRE, Michael — *L'Intertexte inconnu*, «Littérature», n.º 41, Paris, Larousse, 1981, pp. 4-7.

⁷ *Id.*, *ibid.*

⁸ A influência de *Tentações de S. Frei Gil*, de António Correia de Oliveira, na génese do poema é mais do que plausível.

de despiste, a qual acaba, todavia, por reconduzir a Flaubert e ao título *La Tentation de Saint-Antoine*, obra publicada em 1874, três anos antes de *Trois Contes* (1877). Em ambos os textos aparece o nome próprio, mas enquanto *A Tentação de São Macário* é um título subjectal (ou temático), designativo do acontecimento principal, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* é um título objectal (ou remático)⁹, que, ao indicar o género do texto, não deixa de entrar em litígio com o título genérico do tríptico de que ele faz parte (*Trois Contes*). Esta contradição, para a qual chamou a atenção R. Debray-Genette¹⁰, torna-se por demais evidente no *excipit* de *La Légende*: «Et voilà l'histoire de Saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve sur un vitrail d'église, dans mon pays» (p. 135)¹¹, onde Flaubert não deixa de sublinhar o carácter ficcional do texto. Pondo de lado o imbricado problema das suas fontes, indissociável desta questão, vemos que o título faz apelo a um modo de leitura sobredeterminado pelo código limitativo e prescritivo do *legendário*, que obrigatoriamente incorpora o maravilhoso cristão na história, abrindo-lhe «uma dimensão sobrenatural, atemporal, meta-histórica», para citarmos Benjamin F. Bart, estudioso da obra de Flaubert¹².

Mas, antes de prosseguirmos, relembremos sumariamente *La Légende*: Julien, filho de ilustres senhores feudais, é iniciado na arte da caça pelo pai. Mas o gosto de caçar depressa se converte numa prática compulsiva e sádica (prenunciada na infância pelo prazer de matar bichos indefesos), que o leva à chacina gratuita dos animais. Certa vez, ao matar um cervo, este prediz-lhe que ele assassinará os seus próprios pais. Para escapar à terrível profecia, Julien foge do castelo paterno e luta por causas justas e pela fé cristã. Casa-se com a filha de um imperador e, acreditando que estavam afastadas as condições para a profecia se cumprir, cede à tentação de ir caçar. Na sua ausência, chegam ao castelo dois pobres velhos que andam à procura do filho há muito desaparecido. Reconhecendo os pais de Julien, a castelã oferece-lhes o seu próprio leite para eles repousarem. Ao amanhecer, depois de uma sinistra caçada, Julien entra nos aposentos da mulher e julgando ser ela que está deitada com um

⁹ Cf. GENETTE, Gérard — *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1988, pp. 132-134.

¹⁰ DEBRAY-GENETTE, Raymonde — *Métamorphoses du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1989, pp. 132-134.

¹¹ FLAUBERT, Gustave — *Trois Contes*, Paris, Garnier, 1969.

¹² BART, B. F. — *Flaubert et le Légendaire*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», n.º 4-5: *Flaubert*, Paris, Armand Collin, 1981, pp. 609-620.

suposto amante, trespassa os pais com a sua infalível espada. Desesperado, abandona aqueles sítios fatídicos e entrega-se à mendicância. Por fim, instala-se num lugar inóspito, perto de um rio perigoso, oferecendo os seus préstimos de barqueiro àqueles que necessitam de o atravessar. Um dia, ouve uma voz a chamá-lo: é um leproso de aspecto repugnante, que ele atravessa de uma margem para a outra, levando-o depois para a sua cabana. Dá-lhe de beber e comer, e, ao vê-lo moribundo, deita-se sobre ele para o aquecer. Mas o leproso é, afinal, Jesus Cristo, que o leva para o céu.

Consideremos, agora, os textos em função de uma evidente analogia temática: ambos nos narram vidas de santos que, de acordo com as respectivas fontes hagiográficas, pertenceram a nobres famílias e nasceram em sumptuosos castelos medievais, recebendo uma rigorosa educação cristã. Em consequência de uma praga maléfica, ambos cometem involuntariamente o parricídio, expiando a culpa na mais austera pobreza, sem saberem que, fortalecidos pela mesma fé, vão ao encontro da santidade e de um fim glorioso.

Por razões diversas, ambos os escritores foram atraídos, numa determinada fase do seu itinerário espiritual e artístico, *pelo mundo obscuro e profundo da legenda*¹³. Sabe-se, pela correspondência de Flaubert, que *La Légende* foi escrita «pour échapper au désespoir»¹⁴. Eugénio de Castro, por seu lado, afirma na «Advertência» que *A Tentação*, dedicada à memória do pai, foi a primeira obra que escreveu depois da sua morte, o que favorece uma interpretação do texto que vise pôr em evidência um efeito de especularidade autobiográfica (nomeadamente como parábola da condição do artista, vocacionado para um destino de excepção).

Num dos estudos que consagra a Flaubert em *Métamorphoses du Récit*, Debray-Genette dá-nos uma sugestiva definição de legenda: «un récit imaginaire, à base de merveilleux, en l'occurrence chrétien, qui peut fort bien s'opposer non seulement à la vérité historique par son caractère fabuleux, mais encore à toute forme de crédibilité, en particulier morale»¹⁵. Efectivamente, Julien está longe de corresponder

¹³ Cf. BART, B. F. — *Ibid.*, p. 609. De notar a forte dimensão edipiana das duas lendas.

¹⁴ Cit. por BIASI, Pierre Marc de — *Le Palimpseste hagiographique*, in «La Revue des Lettres Modernes», *Gustave Flaubert-2*, Paris, Minard, pp. 69-124.

¹⁵ Cf. DEBRAY-GENETTE, Raymonde — «Saint Julien: forme simple, forme savante», in *op. cit.*, p. 137.

ao «modelo imitável», susceptível de criar «adesão imediata» ou espontânea simpatia¹⁶. Como demonstra com toda a clareza Debray-Genette, tomando por referência algumas observações pertinentes de Jolles, trata-se de uma *douta* recriação artística da hagiografia, em que o protagonista é uma réplica literária do santo «que começa a existência como contra-santo»¹⁷. Do ponto de vista do Autor de *Formas Simples*, «tais santos talvez sejam, justamente, os mais próximos para o comum dos mortais»¹⁸. Só que, como afirma Sartre com alguma malícia numa passagem de *L'Idiot de la famille*, oportunamente lembrada por D. Genette, «l'Oedipe moderne n'est pas celui qui devient parricide sans le savoir, mais celui qui rêve de tuer sans aller jusqu'au crime»¹⁹.

A perversidade de Julien contrasta em absoluto com a ingenuidade de Macário, sublinhada pelo Poeta através de expressões como: «o ingénuo parricida» ou «o ingénuo penitente». Macário aproxima-se, talvez excessivamente, do pecador *naïf* que se salva pelo arrependimento e por uma fé singela, ou do santo milagreiro recortado pelo imaginário popular no hagiologismo folclórico veiculado pela tradição oral. Mas a variação conflitual entre o texto e o seu intertexto, elabora-se através de procedimentos muito mais subtis.

Um efeito de relação que de imediato se impõe, resulta de o facto religioso, explorado num caso pela forma breve do conto e, noutro, pela forma do poema narrativo, se reportar a uma Idade Média evocada em ambos os textos por meio de *clichés* históricos, que tornam presente o Oriente e as guerras santas. Diz Macário:

«E baptizado fui, em radiosa função,
 Por um santo cardinal, com água do Jordão,
 Que um meu ilustre avô, em épocas passadas,
 do Oriente trouxera, ao regressar das Cruzadas.» (p. 89)

Mas também, através do pormenor que sinaliza a presença muçulmana como um elemento simultaneamente fascinante e funesto,

¹⁶ Cf. *op. cit.*, p. 137.

¹⁷ Cf. *op. cit.*, pp. 135 ss. As citações que fazemos são retiradas da tradução brasileira da obra de Jolles: *Formas Simples*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1976, p. 54.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Apud* DEBRAY-GENETTE, Raymonde — *Op. cit.*, p. 137.

o qual, pela sua essencial alteridade²⁰, pode de um momento para o outro pôr em perigo a ordem estabelecida:

«Son père, le voulant réjouir, lui fit cadeau d'une épée sarrasine.

Elle était au haut d'un pilier, dans une panoplie. Pour l'atteindre, il fallut une échelle. Julien y monta. L'épée trop lourde lui échappa des doigts, et en tombant frôla le bon seigneur de si près que sa houppe en fut coupée: Julien crut avoir tué son père, et s'évanouit» (pp. 99-100)²¹.

Para o Romantismo, a Idade Média representa o período áureo da fé cristã — uma fé intuitiva, que não separa Deus e Natureza, e através da qual é possível atingir uma verdade transcendente. É este sentido profundo de religiosidade, recuperado pelo legendário romântico, que vem refractar-se no hagiografismo pré-rafaelita e neo-romântico, o qual pode ser visto como a expressão translata de um idealismo estético. Vejamos, por exemplo, como é tratado nos dois textos o *motivo da tempestade*, que a literatura romântica replasmara. Flaubert introdu-lo na parte final do seu conto para designar a presença do sobrenatural divino no mundo natural, explorando intensamente o seu potencial de visualidade. Como refere B. F. Bart, este elemento «nous préparera à l'apothéose du saint, la synthèse de cette oeuvre, en nous aidant à transcender les affres de Julien, passeur assailli de moustiques, mordu par le froid, subissant les assauts d'un monde naturel qui le punit de ses pêchés»²². Eugénio de Castro recorre ao mesmo motivo para abrir o segundo canto do poema, explorando igualmente a sua plasticidade e as suas virtualidades cenográficas:

«Uma nuvem, no azul, fuliginosa e densa,
Velou a lua exangue; e a treva, sem detença,
Das cumieiras desceu aos luarentos prados,
Apagando o fulgir dos ribeiros prateados,
Calando os rouxinóis nos vergéis sonolentos.
E acordando, sinistra, os furibundos ventos,
Que se alçaram bramando, em convulso alarido,
Como se no alto céu Deus tivesse morrido!» (p. 97)

²⁰ Vd. BIASI, Pierre-Marc de — *Un Conte à l'orientale. La tentation de l'Orient dans «La Légende de Saint Julien l'Hospitalier»*, Extrait de «Romantisme», n.º 34, Paris, Éd. C.D.U. et SEDES, 1981, pp. 47-66.

²¹ As citações são feitas a partir da edição Garnier, seguindo-se a indicação da(s) página(s) entre parênteses.

²² Cf. *op. cit.*, p. 618.

Mas se o parricídio, mesmo involuntário, parece exigir a punição de Macário pela Natureza irada, a verdade é que ele, beneficiando da protecção divina, está mergulhado num sono purificador que o prepara para assumir um destino de santidade.

A religiosidade que impregna o universo diegético desempenha um papel fundamental no desenvolvimento estrutural dos dois textos. É certo que as três profecias que encontramos em *La Légende* se reduzem a apenas uma n' *A Tentação*: a do assassino condenado à força pelo pai de Macário. Mas esta dissimetria é compensada pelos três momentos em que a fé do parricida é posta à prova. O primeiro, quando este se desfaz dos anéis de safiras, símbolo da riqueza e da vida mundana que ele troca por uma vida de asceta simbolizada pelo zimbro, cuja raiz lhe mitiga o tormento da fome. O gesto de lançar ao abismo os anéis inscreve no texto a oposição *alto vs baixo*: à queda vertical vai opor-se a apoteótica ascensão de Macário ao céu no fecho do poema. O segundo, quando a águia, descendo pela segunda vez dos espaços, abre o bico e deixa cair «um grande e loiro pão», antecipando simbolicamente no desenho do seu voo a queda de Macário na primeira tentação. O terceiro, quando ele desce pela terceira vez do alto da serra ao povoado e, já no regresso, é tentado pelo desejo «de despir e beijar» a «loira donzela» que lhe sorri, lançando-se em seguida numa fuga de sentido ascensional que o levará ao topo da montanha — patamar da eternidade, onde virá pousar «a radiosa escada d'oiro» pela qual irá subir ao céu.

Em *La Légende*, as predições que assinalam momentos-chave da narrativa obedecem a uma ordem simbólica. A primeira é feita à mãe: «Réjouis-toi, ô mère! ton fils sera un saint!» (p. 81). A segunda é feita ao pai: «Ah! ah! ton fils... beaucoup de sang!... beaucoup de gloire!... toujours heureux! la famille d'une empereur» (p. 82). A última é feita ao próprio Julien pelo cervo: «Maudit! maudit! maudit! Un jour, coeur féroce, tu assassineras ton père et ta mère!» (p. 98). Mas, como faz ressaltar Jacques Neefs²³, na ordem da sua realização elas quase se invertem, visto que Julien comete o duplo parricídio já depois de se ter tornado imperador, atingindo por último a santidade, no momento crucial da ascensão ao céu.

Em qualquer dos casos, porém, os santos têm um fim de vida apoteótico, o que poderá corresponder a uma mesma intenção de *dar*

²³ NEEFS, Jacques — «Le récit des croyances: *Trois Contes*», in *Flaubert, la dimension du texte*, Manchester, University Press, 1982, pp. 121-140.

a ver o facto religioso e despertar «le sentiment (...) le plus naturel et le plus poétique de l'humanité» (Flaubert)²⁴. Para Jacques Neefs, no entanto, a afirmação tem um alcance estético e «se trouve enveloppée dans l'interrogation sur l'adhésion au symbolique qui caractérise l'oeuvre esthétique elle-même»²⁵. É por demais evidente que Eugénio de Castro quis também abordar a questão religiosa pelo lado estético. A fé instintiva de Macário permite-lhe reconstruir espiritualmente a vida «longe do mundo vil, naquele alto deserto» (p. 104), isto é, no isolamento e no silêncio meditativo. A postura inicialmente rígida da personagem, que parece comprazer-se no *odi profanum vulgus*, dá lugar, porém, a uma humanização progressiva, suscitada pela revelação dos valores primordiais da fé, ligados a um franciscanismo difuso. Em nosso entender²⁶, *A Tentaçao* é uma obra que faz, embora veladamente, a apologia dos princípios básicos do cristianismo, na medida em que estes podem contribuir para um revigoramento espiritual capaz de gerar uma ideia renovada de Pátria, na estrita fidelidade aos seus valores mais genuínos.

Mas, voltando ao confronto dos textos, consideremos agora a oposição que se estabelece entre um *espaço aberto*, referido à esfera do natural, e um *espaço fechado*, reportado à esfera do cultural. Este último é representado n'*A Tentaçao* por um castelo e em *La Légende* por dois — o dos pais de Julien e o dele próprio. Na descrição do castelo «roqueiro» (sic) onde nasceu Macário, fulguram detalhes que lembram a descrição flaubertiana do castelo onde Julien, também ele filho único, veio ao mundo e cresceu, sugerindo a mesma abundância de senhores feudais onnipotentes. Neste castelo, apoiado «sur les quartiers de rocs, qui dévalaient abruptement jusqu'au fond des douves» (p. 77), festeja-se o nascimento do filho longamente esperado «dans l'illumination des flambeaux, au son des harpes, sur des jonchées de feuillages. On y mangea les plus rares épices, avec des poules grosses comme des moutons; par divertissement, un nain sortit d'un pâté; et, les écuelles na suffisant plus, la foule augmentait toujours dans les

²⁴ *Apud* NEEFS, Jacques — *Ibid.*, pp. 122-123.

²⁵ *Ibid.*, p. 123.

²⁶ Veja-se, a propósito da evolução estética do Poeta, o importante estudo de José Carlos Seabra Pereira intitulado: *No centenário de «Caristos» — em prol de Eugénio de Castro*, in «Colóquio/Letras», n.º 113-114, Janeiro-Abril de 1990.

oliphants et dans les casques» (p. 80). A tranquilidade que se vive aqui contrasta com a agitação do castelo de Macário, provocada pela alternância da paz e da guerra. Os momentos festivos são interrompidos pelas surtidas contra os mouros e outros atacantes:

«Depois, caída a noite, enchiam-se os salões
Onde, em rases de cor's discretas e serenas,
Se viam reviver mitológicas cenas,
Ao sanguíneo fulgor d'altos brandões alçados
Em férreos argolões na parede chumbados,
E aonde à mesma luz, numa cadência mansa,
Cada par se ajeitava ao tonilho da dança,
Enquanto pelo ar, como vivos estoques,
Silvavam dos anões os perversos remoques...
Mas a paz era então mais rara do que o oiro!
Ao sentir-se o inimigo, o leonês ou o moiro,
Danças, jogos, festins findavam num momento!
Tudo era então furor, cólera, movimento;» (p. 89)

Como se pode ver, Macário move-se num cenário que é também requintadamente idealizado e num momento histórico decisivo para a consolidação da autonomia da Nação recém-fundada.

O espaço natural, contraponível ao espaço cultural, corresponde aos lugares onde Julien se entrega às suas mortíferas caçadas, proporcionando a Flaubert belíssimas descrições. A região onde se situa o castelo paterno é montanhosa e escarpada: «Trois heures après, il se trouva dans la pointe d'une montagne tellement haute que le ciel semblait presque noir. Devant lui, un rocher pareil à un long mur s'abaissait, en surplombant un précipice; et, à l'extrémité, deux boucs sauvages regardaient l'abîme.» (p. 93).

O castelo de Macário surge, do mesmo modo, numa paisagem grandiosa e acidentada:

«Nasci, vinte anos há, num castelo roqueiro,
Teatro secular de sangrentas querelas,
Onde, alta, dominando ameadas quadrelas,
E olhando eternamente a mais linda paisagem
Gigantesca e morena, a torre de menagem,
Toda orgulhosa, vê três léguas de arredores
Que são bens ancestrais dos seus ricos senhores.» (p. 88)

O acidente de caça dá-se na tapada e Macário, «na maior confusão, insensato, sem norte» (p. 93), corre até ao «alto da serra erma, rude, escalvada» (p. 103), permanecendo «inteiramente só naquelas serranias» (p. 106), de onde avista o «val' onde um rio serpeia» (p. 113). A caça e a guerra, actividades ligadas ao universo cultural, semantizam de uma forma positiva (porque eticamente justificadas) o espaço natural. Temos ainda que considerar a função dos lugares avistados de longe por ambos. Lugares de conjugação e felicidade, de que voluntariamente se excluíram, e que os compelem a realizar repetidas vezes a descida: «Quelquefois, au tournant d'un côte, il voyait sous ses yeux une confusion de toits pressés, avec des flèches de pierre, des ponts, des tours, des rues noires s'entrecroisant, et d'où montait jusqu'à lui un bourdonnement continuel.

Le besoin de se mêler à l'existence des autres le faisait descendre dans la ville» (p. 124).

Vejam os em seguida este fragmento do último canto d'*A Tentação*:

«Veio a noite... Do inverno o vento enregelado
Soprou do norte, hostil. Macário, arripiado,
Sem se lembrar do céu, na escuridão da serra,
O ardente olhar baixou à mentirosa terra,
(...)

Viu, calmas, fumegando, as casas numa aldeia...
(...)

Nessas casas, lá em baixo, humildes e discretas,
Como a vida seria um paraíso! e quietas
Decorreriam lá as passageiras horas,
Sem remorsos e sem ansias devoradoras!
No lar fervia o caldo, e, em puro, honesto alinho,
Dos leitos alvejava o imaculado linho...
(...)

— «Lá em baixo,»

Disse ele, «ali, ao pé do serpentino riacho,
«Vive gente feliz, que, rindo prasenteira,
«Conversa sem ter frio ao calor da lareira!
E em repentino impulso, ei-lo que ao vale desce
No rompante febril dum homem que endoidece!
(...)

(pp. 114-115)

Num e noutro caso, este movimento descendente corresponde simbolicamente à tomada de consciência de uma solidão irreversível, condição *sine qua non* da subida dos dois santos ao céu. Resta referir que é no espaço natural que ocorre a irrupção do maravilhoso ou do sobrenatural divino. Em *La Légende*, a profecia do cervo atingido mortalmente pela última flecha de Julien dá-se na floresta; e o chamamento do leproso vem da outra margem do rio ²⁷. *N'A Tentação*, a aparição do «suave caminheiro» dá-se no alto da montanha, onde Macário será tentado pela água diabólica. E o milagre das brasas realiza-se quando Macário, vindo da aldeia, regressa à serra. Esta, como vimos, é um espaço de mediação entre a terra e o céu, onde Deus se revela, com uma função semelhante à que assume, nas últimas páginas de *La Légende*, a cabana de Julien, que ele construíra «avec de la terre glaine et des troncs d'arbres» (p. 127) e que se abre no momento apoteótico da ascensão do santo, «face à face avec Notre-Seigneur Jésus, qui l'emportait dans le ciel» (p. 135).

Quanto à caracterização das personagens, parece-nos que Eugénio de Castro, ao preferir o «filho do castelão», abriu a possibilidade de o aproximar de Julien, retratando-o como um «mancebo loiro e esbelto» (sic), nobre e culto, repartindo os seus dias, tal qual o seu *modelo*, por festins, caçadas, actos litúrgicos e leituras que, no seu caso, são de poemas! Há um passo bastante elucidativo quanto a esta aproximação, em que Macário surge «como um rei adolescente e loiro» (p. 101). A primeira imagem de Julien é, na verdade, a de um recém-nascido «bien serré dans ses langes, la mine rose et les yeux bleus» (qui) «ressemblait à un petit Jésus» (p. 88). Numa outra passagem, ao evocar cenas felizes do passado, Julien vê-se nostálgicamente como «un adolescent à cheveux blonds» (p. 129).

As figuras femininas, na sua brevíssima aparição, não lembrem em nada o tipo de mulher mais vulgar na região: «Minha Mãe... que olhos azuis e que angélico portel!» (p. 90), diz Macário. Também a jovem que o tenta, «sorrindo-lhe viçosa», é:

«Uma loira donzela idealmente formosa
 Etéreo serafim de palidez lunar,
 (...)» (p. 116)

²⁷ A primeira profecia dá-se porém num espaço fechado. A aparição do ermita à mãe de Julien, prefigura a cena final: «(...) il s'éleva dans l'air doucement, puis disparut» (p. 81). A segunda é feita por um Boémio, que surge ao pai de Julien «en dehors de la poterne» (p. 82).

Nesta formulação um tanto paradoxal, o tipo físico da mulher beirã, de que mais se aproxima «a toute mignonne et potelée» (p. 105) mulher de Julien, é preterido pelo *cliché* parnasiano da mulher angelical.

Repare-se, agora, na descrição da figura misteriosa que aparece a Macário depois do parricídio:

«De súbito, eis que surge em luarentas vestes,
Mais pálido que a Morte, um fantasma divino,
Um homem singular de nariz aquilino,
Alto, de fina barba e longa cabeleira...

(...)

Com descarnadas mãos, que são garras d'amor,

(...)

(p. 87)

Em nada se parecendo com o Leproso de *La Légende*, mas apresentando, como ele, indícios de sobrenaturalidade, não deixa de nos recordar a imagem do pai de Julien que este vê reflectida na água, quando é assaltado pela tentação de se matar: «(...) il vit paraître en face de lui un vieillard tout décharné, à barbe blanche et d'un aspect si lamentable qu'il lui fut impossible de retenir ses pleures» (p. 126). Nela vislumbramos ainda «un vieillard en froc de bure, toute l'apparence d'un ermite» (p. 81), que vem anunciar à mãe de Julien que ele será santo.

A percepção do sobrenatural, que pode ser não apenas visual, mas também auditiva, é desencadeada nos dois textos pela voz daquele que interpela, a qual é percebida com um apelo divino. A utilização do discurso directo pelos narradores vem reforçar o carácter sobrenatural da apelação: o Leproso repete três vezes o nome de Julien e «cette voix haute avait l'intonation d'une cloche d'église» (p. 130). Macário, por sua vez, estremece ao ouvir «a voz que lhe falava» e que «era uma estranha voz divina» (p. 88).

Gostaríamos, por último, de assinalar n'*A Tentação* o notável trabalho de Eugénio de Castro ao nível da perspectiva, de que resulta uma perfeita fusão do real e do irreal. A focalização omnisciente, que se harmoniza com uma linguagem convencional, tributária de um estilo decadente e propenso à alegorização, mas empenhada em conferir ao enunciado uma coloração medieval, cede frequentemente o passo à focalização restritiva. Esta propicia a inscrição de marcas de oralidade que vinculam o texto às versões folclóricas da lenda e produzem um efeito de contraste com as características atrás

apontadas. A oralidade está também presente em *La Légende*, através de um profundo trabalho do ritmo, o qual se desdobra no admirável «travail de coloration, de rendu (...) celui d'un artiste en miniature ou en vitraux»²⁸, mas cujo único instrumento é a palavra.

O pitoresco não está também ausente da escrita de Eugénio de Castro, sobretudo no realismo de alguns passos, onde certos pormenores descritivos criam uma forte sugestão visual, a qual se combina com a sugestão musical advinda dos recursos melódicos da linguagem e do ritmo.

A leitura d'*A Tentação de São Macário* deixa-nos, porém, longe do envolvimento provocado pela escrita resplendente e fortemente erotizada que comparece em obras como *Salomé* ou *Belkiss*, e nos faz pensar outra vez em Flaubert. Mas não terá sido Eugénio de Castro, entre os nossos poetas decadentes e simbolistas, o que melhor soube fazer reverberar a intensidade da pulsão visual num estilo poético simultaneamente vigoroso e original? Na verdade, alguns dos seus poemas narrativos e dramáticos lembram-nos irresistivelmente a pintura de Gustave Moreau, como se ele tivesse perfilhado o mesmo princípio estético que levou o pintor a afirmar que: «L'art est la poursuite acharnée par la seule plastique de l'expression du sentiment intérieur».

Maria João Reynaud

²⁸ Cf. PLANQUE, Joel — *La poésie des «Trois Contes»*, in «Études Normandes», 3, 1981, pp. 57-64.