

«QUE VENHA A MORTE / MAS QUE SEJA MINHA»
 LUÍS DE CAMÕES E HELDER MACEDO:
 O SONETO DEVOTO E O ASCETA DE ARTAUD E NIETZSCHE

Mauricio Matos*

a Teresa Cerdeira, em nome da Vida, por justiça

*Mas você não morre,
 você é duro, José!*

Drummond

*When I find myself in times of trouble
 Mother Mary comes to me
 Speaking words of wisdom, let it be*

Lennon & McCartney

*Tanzen wir gleich Troubadouren
 Zwischen Heiligen und Huren,
 Zwischen Gott und Welt den Tanz!*

Nietzsche

Lisboa, 1616. Editada por Domingos Fernandes, e à sua custa impressa, «com privilégio real» e «todas as licenças necessárias», da «Oficina de Pedro Crasbeeck» sai a chamada «Segunda parte» das *Rimas* de Luís de Camões, na verdade a terceira edição de sua obra lírica, dedicada em volume «ao Ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor Dom Rodrigo da Cunha, Bispo de Portalegre, e do Conselho de Sua Majestade», que deu «ajuda de custa [*sic*] para fazer esta impressão»¹.

É em sua dedicatória, impressa em fólios não numerados, que Domingos Fernandes revela ter recebido subsídios de Dom Rodrigo da Cunha, bispo e ex-inquisidor, para imprimir a edição de 1616. É exatamente nesta que aparece a primeira série editorialmente conhecida de poemas camonianos inspirados por referências ao *Novo Testamento*: os quatro últimos sonetos da parte que inicia o volume e a elegia que os sucede imediatamente. Destacados dos anteriores por

* Doutor em Literatura Portuguesa pela PUC-Rio. Ensaísta e pesquisador de pós-doutorado na UFRJ, pelo CNPq. Poeta, autor de *Aquém das Retinas* (2006).

molduras e capitulares, além de impressos individualmente por fólio, os sonetos formam inquestionavelmente uma série, ao menos, editorial.

É certo que as redondilhas de «Sobre os rios» e o soneto «Sete anos de pastor Jacó servia», de inspiração bíblica, eram já material da edição de 1595. Todavia, são glosas em verso de passagens do *Antigo Testamento*: o célebre Salmo 136 e *Gênesis*, capítulo 29, respectivamente. Há ainda o soneto «Verdade, Amor, Rezão, Merecimento», de 1598, em cujo último verso há uma alusão a Cristo. Todavia, a referência isolada «Mas o melhor de tudo é crer em Cristo» não revela propriamente uma produção de inspiração bíblica.

Desde 1595, os sonetos ocupavam sistematicamente a entrada das edições de versos líricos de Camões, não só pelo gosto do tempo, mas também por serem «composições de maior merecimento»², em que o autor deve desenvolver todo o raciocínio proposto dentro do limite de quatorze versos, sem que nada falte ou sobeje ao leitor para seu entendimento, como largamente expõe Fernão Rodrigues Lobo Soropita, organizador, pelo menos, da primeira edição das *Rimas*.

A edição de 1616 apresenta 36 sonetos numerados, todavia o de número 22 é saltado, o 3.º é variante do 29.º (ou vice-versa) e os de número 13 e 30 tinham sido já impressos em 1595 e 1598; destes 32 inéditos, portanto, 28 são sonetos inquestionavelmente profanos, enquanto apenas os quatro últimos apresentam motivos cristãos, agrupados e destacados estes ao fim de sua parte, para se reunirem à elegia, a eles ligada pela temática. Este cuidado – bem como o de inserir «Enquanto quis Fortuna que tivesse» à entrada dos sonetos em 1595 – demonstra que as edições, quinhentistas e seiscentistas, das *Rimas* jamais foram organizadas de forma aleatória e que, na impossibilidade de se saber a última vontade de Camões, cabe ao tempo preservar o que os primeiros pósteros do Poeta fizeram. Mas isso já é outro caso...

O conjunto de poemas cristãos de 1616 não representará, naturalmente, o cantor d'*Os Lusíadas*, «braço às armas feito», nem o Poeta para o qual «bastava amor somente» e que tanto amor terá tido «para tão curta vida». Muito menos representará o freqüentador do Mal Cozinhado, bordel lisboeta quinhentista que o próprio Poeta descreve e batiza em uma de suas cartas, e menos ainda o homem que feriu Gonçalo Borges com sua espada durante as celebrações *Corpus Christi*³.

Segundo Manuel Severim de Faria, em sua *Vida de Luís de Camões*, de 1624:

Depois que Luís de Camões imprimiu os seus *Lusíadas* passou o restante da vida em Lisboa, no conhecimento de muitos, e conversação de poucos; porque tendo já passado por ele as primeiras verduras da mocidade, tinha entrado na idade madura, e só continuava com alguns homens doutos seus amigos, principalmente no Convento de S. Domingos de Lisboa, onde tinha particular familiaridade com alguns religiosos daquela santa casa.⁴

Camões, realmente, terá ido buscar conforto para o espírito ou abrigo para o intelecto no Convento de São Domingos? Terá Manuel Severim de Faria, ao escrever este passo de sua obra, seguido uma lenda já de seu tempo? Terá mentido para dignificar a memória dos últimos anos do cantor d'Os *Lusíadas*?

O fato é que não se conhece qualquer documento que ateste ou refute o que Severim de Faria publicou em 1639: se, por um lado, não há, de fato, qualquer suporte histórico-científico para validar suas informações para além de sua própria palavra, por outro, não há qualquer prova de que Camões não tenha, realmente, privado com os clérigos de Lisboa, durante a década de 1570.

No entanto, a dúvida biográfica acabou por gerar uma dúvida de ordem autoral. Iniciada nos fins do oitocentos por Wilhelm Storck e Carolina Michaëlis, a discussão sobre a autoria dos sonetos atribuídos a Camões ocupou, como se sabe, quase a totalidade do século XX. Sonetos como os de número 33 a 36 da edição de 1616, para quem não estivesse disposto a ver um Camões escrevendo sobre motivos cristãos, seriam imediatamente suspeitos. Nestes casos, tais suspeitas terão sido ainda fortalecidas pelo fato de Domingos Fernandes ter dedicado a um ex-inquisidor a edição em que estes sonetos se encontram publicados pela primeira vez.

Todavia, a documentação é, de fato, favorável à autoria camoniana. Segundo Cleonice Berardinelli: «Dos quatro sonetos [devotos] que figuram na edição de 1616, três já vinham agrupados no manuscrito de Madrid, seguidos das redondilhas de “Sobre os rios” e do soneto “Nos rios da Babilônia assentado”.»⁵

Quanto à elegia, esta é de autoria «inquestionável», pois até mesmo Leodegário de Azevedo Filho – que, em sua edição, reduz a obra lírica de Camões a proporções que sequer representam o Poeta, ao radicalizar, e a meu ver desentender, o *método* proposto por Emmanuel Pereira Filho para investigação preliminar de autoria⁶ – a considera legítima, e nos seguintes termos: «Domingos Fernandes [...] teve o mérito de incluir, no *corpus*, uma composição em tercetos certamente autêntica.»⁷

E fica, portanto, a questão: se Camões escreveu uma longa elegia de inspiração cristã, por que não teria escrito, talvez até como preparação para um trabalho mais extenso, os sonetos devotos de 1616? O fato é que a maior parte (dir-se-ia mais de 90%) da obra atribuída a Camões, e publicada até 1616, se não for de Camões, provavelmente não será atribuível a mais ninguém e, através do anonimato, cairá no esquecimento. No presente ensaio, consideram-se, portanto, de autoria camoniana os sonetos de número 33 a 36, bem como a elegia que lhes sucede na edição de 1616. Todavia, é necessário esclarecer ainda que um autor de sonetos devotos não precisa necessariamente ser cristão, e que não se está aqui procurando legitimar a biografia de Severim de Faria.

Escritos por encomenda ou motivados por algo que sensibilizasse a «espiritualidade» do Poeta, os sonetos «Para se namorar do que criou», «Desce do Céu

imenso Deus benino», «Dos Céus à Terra desce a mor Beleza», «Por que a tamanhas penas se oferece» e a elegia «Se quando contemplamos as secretas», intitulados respectivamente «À Conceição da Virgem Nossa Senhora», «À Encarnação do Verbo», «A Cristo Nosso Senhor no Presépio» e «À Paixão de Cristo Nosso Senhor» (este é também o título da elegia), não desmerecem em nada a qualidade da lírica de Camões, embora, de certa forma, destoem tematicamente do conjunto de sua obra.

Os títulos que encimam cada uma destas obras eram absolutamente incomuns na produção poética do século XVI. Apenas longos poemas, como *Os Lusíadas* ou *Crisfal*, traziam título. Os sonetos, como se sabe, eram conhecidos pelo *incipit*. No caso dos sonetos devotos de 1616, não se pode assegurar a procedência dos títulos. É relevante, apenas, notar que assim circulavam, com variantes mais ou menos expressivas, em vários cancioneiros quinhentistas, como o de Luís Franco, de Cristóvão Borges, ou da Biblioteca Nacional de Madrid. Desta forma, Domingos Fernandes deve ter colhido os títulos diretamente da tradição manuscrita. E, se colheu os títulos, por que não teria também colhido a autoria, que esta mesma tradição manuscrita atribui a Camões?

O soneto «Para se namorar do que criou», que abre a série, dá voltas à questão do nascimento de Maria, como criatura de Deus, que dará à luz o filho de Deus, também Deus, segundo o mistério da Santíssima Trindade. Trata-se, imediatamente, de um tema cristão, tratado de forma rigorosamente maneirista, como se pode perceber na leitura do primeiro terceto: «Não sei se direi nisto quanto baste / Para exprimir as santas calidades / Que quis criar em ti quem tu criaste.» O eu-lírico do poema explora a idéia da Santíssima Trindade e se volta para Maria como a fazer um jogo em que sujeito e objeto da ação criadora são um só. Não o mesmo, mas um.

O segundo e o último sonetos da série, «Desce do Céu imenso Deus benino» e «Por que a tamanhas penas se oferece» respectivamente, são dialogados, ou melhor, como Domingos Fernandes imprime abaixo da rubrica deste segundo, são *dialogismos*, «figura que consiste em construir uma reflexão sob a forma de diálogo, com perguntas a que o próprio autor responde, ou em reproduzir em diálogo as idéias e os sentimentos dos personagens» (Houaiss). Em ambos os casos, o objetivo é louvar Jesus Cristo, através da contraposição entre o humano e o divino, como se pode perceber em seus primeiros quartetos: «– Por que [Deus] desce divino em cousa humana? / – Para subir o humano a ser divino.» e «– Por que a tamanhas penas se oferece, / Pelo pecado alheio e erro insano, / O trino Deus? – Por que o sujeito humano / Não pode coo castigo que merece.» Sobre o segundo, afirma Cleonice Berardinelli: «O jogo de opostos que constitui a rede significante em que os versos se tecem e entretecem o insere no maneirismo em que Helmut Hatzfeld, 1964, situou nosso Poeta.»⁸

O soneto «Dos Céus à Terra desce a mor Beleza» e a elegia «Se quando contemplamos as secretas» também não fogem ao maneirismo, tão característico de

Camões. O Poeta, no primeiro caso, desenvolve o tema da pobreza do nascimento de Cristo e, no segundo, o de sua paixão. Todos são, portanto, exemplos bem acabados da poesia devota da segunda metade do século XVI.

*

Londres, década de 1960. Helder Macedo escreve o conjunto de poemas intitulado *Os Trabalhos de Maria e o Lamento de José*, que viria a ser publicado em 1968, reeditado em 1979 (Lisboa, Moraes) e em 2000 (Rio de Janeiro, Record).

Em resposta a uma questão que lhe propus sobre a gênese desta série de seis poemas, retorquiu o próprio Poeta em carta, datada de 23 de Maio de 2006. Passa-se, portanto, à transcrição do excerto referente à questão:

Os anos 1961-1963, quando recentemente chegado a Londres com uma nova sensação de liberdade depois de ter saído da claustrofóbica redoma de vidro da repressão política e moral que havia sido a minha experiência de vida em Portugal, constituíram o que porventura terá sido o período mais criativo da minha vida literária: escrevi meia dúzia de contos, uma novela, um romance, vários poemas e uma peça teatral. [...]

A peça, escrita em 1962, era uma transformação moderna e algo experimentalista da tradição medieval dos autos iniciáticos. Em quatro actos, o título era *A cruz*, cada uma das linhas entrecruzadas representando quatro momentos emblemáticos complementares do que, em termos genéricos, poderia ser caracterizado como «viagens»: viagem no espaço, viagem interior, viagem metafísica e a combinação de todas elas num último acto que fazia uma espécie de síntese através de uma colagem combinatória dos anteriores. *Os Trabalhos de Maria* recuperam e unificam numa só voz dramática feminina várias falas de diversas personagens do 3.º Acto: dessa mesma mulher, mais dos anjos, demónios, sacerdotes, mercadores, navegantes, crianças que recorrem em todos os actos. Na peça, a personagem de José é uma figura silenciosa e distante, de plano de fundo. Os poemas na voz de Maria foram reorganizados como uma sequência autónoma em 1963. Mas *O Lamento de José*, embora de algum modo reflectindo uma estrutura dramática implícita, só foi escrito em 1966. Ou seja, devo ter sentido que faltava um contraponto dramático à sequência.

Jorge de Sena, ao prefaciar o volume em que a série é pela primeira vez editada, afirma que «raras vezes a sugestividade poética terá criado uma tão opressiva atmosfera digamos “visceral”, em contraste de um destino espiritual e divino»⁹. Esta «atmosfera visceral» promove o que Teresa Cerdeira, em «O evangelho segundo Maria»¹⁰, viria a chamar de «catástrofe dos sistemas», neste caso, do sistema dogmático cristão, a que um soneto devoto estará necessariamente circunscrito¹¹.

Composta por seis poemas – «Anunciação», «Natividade», «O deserto», «Crucificação», «Ressurreição» e «O lamento de José» –, a série de Helder Macedo é escrita em versos livres belissimamente ritmados, como se pode *ouvir*

desde o título, *Os Trabalhos e Maria e o Lamento de José*, que pode ser lido como duas redondilhas maiores justapostas, acentuadas rigorosamente nas terceiras e, naturalmente, sétimas sílabas: *Os - tra - **ba** - lhos - de - Ma - **ri** - a / e o - la - **men** - to - de - Jo - **sé*** (em ambos os casos, 3 + 4 sílabas métricas). Em processo inverso, o dístico final da série, que encerra a fala de José, se lido como apenas um verso, será um decassílabo sáfico perfeito: *Que - ve - nha a - **mor** - te - mas - que - **se** - ja - **mi** - nha* (4 + 4 + 2 sílabas métricas)¹². Desta sonoridade, de um ritmo preciso e modulado, tiram-se dois exemplos metonímicos da complexa orquestração da poesia macediana, que irá compassar uma espécie de *Stabat Mater* semanticamente *invertido*.

Do ponto de vista formal, podem-se observar ainda alguns aspectos importantes. «Anunciação» e «O deserto» têm ambos a mesma estrutura: o *incipit* com inicial maiúscula e um ponto final no último verso, sem qualquer tipo de pontuação intermédia. Nestes dois poemas as pausas são indicadas pela medida dos versos e pelos espaços interestróficos. Em «O deserto», as duas primeiras estrofes encerram-se por uma espécie de refrão aparentemente antitético: «porque a vida que gerei / *negou a vida*» e «porque a vida que gerei / *escolheu a morte*», em que *vida e morte* convergem semanticamente através da *negação* e da *escolha*.

Em «Natividade», composto por exatos 33 versos (o número de anos que, historicamente, viveria Jesus de Nazaré¹³ a partir daquele momento até sua crucifixão) e cujo *incipit* é «Latejar *intervalado* de orgasmo já em ferida», há dois planos que se entrecruzam: as primeira, terceira e quinta estrofes são a descrição *nua e crua*, quase obstétrica, da parturiente, desde as contrações até a amamentação do recém-nascido; as segunda e quarta estrofes narram, em primeira pessoa, o amadurecimento do corpo e do erotismo de Maria, desde a puberdade, passando pela primeira menstruação («e me nasceram seios / e me cresceram pêlos / e o sexo me floriu / no afago quente / do primeiro sangue»), até chegar à liberdade da primeira relação sexual («Fiquei então sozinha / no corpo que era meu / para que o *desse*. / E *dei-o*¹⁴ / e mo romperam / com amor.»). As últimas duas estrofes funcionam como uma *síntese adversa* entre o «agora», o tempo do pós-parto, e o «antes», invocado por uma aliteração de *adversativas*, com a qual se encerra o poema: «*Mas* fui pequena / *mas* fui também pequena.»

Ainda na mesma linha, «O lamento de José», cujo eu-lírico é naturalmente masculino, configura-se como uma espécie de *cantiga de amor em versos livres*, onde a *coyta d'amor* é revelada logo no *incipit*: «Amei. Não fui amado.» Como nos cinco poemas que o antecedem, e com os quais dialoga (note-se: não há *dialogismo*, mas, sim, *diálogo dramático*), «O lamento de José» pode também ser lido como uma *cantiga de Santa Maria invertida*, já que Maria não é santa nem louvada, mas, de certa forma, até deslouvada ou *maldita*, na acepção etimológica que liga este adjetivo, a um só tempo, à designação das *cantigas de maldizer* e ao substantivo *maldição*.

Os poemas que constituem os *Trabalhos de Maria* podem ser lidos como *cantigas de amigo incestuosas* já que o *amigo* é, invariavelmente, o *filho*, Jesus de Nazaré (exceto, naturalmente, no caso de «Anunciação»). Do mesmo universo literário, da mesma economia poética, a justaposição do *filho* e do *amigo* viria a estar presente na *bailia moderna* de *Viagem de inverno*, «Bailemos amigas» (n.º 24), em cuja primeira estrofe ecoa o «José»¹⁵ de Drummond («Bailemos amigas / que a dança acabou / os rios correram / a fonte secou» ≅ «A festa acabou, / a luz apagou, / o povo sumiu, / a noite esfriou»), e em que se diz: «bailemos a dança / que a todos nivela / o *filho* o *amante* / a feia e a bela». Seja como for, estabelece-se n'Os *Trabalhos de Maria* «o uso da voz feminina, que pressupõe um discurso masculino por traz da máscara feminina, exigindo que o poeta pense no Outro feminino a partir de seu eu masculino. Este posicionamento é essencialmente teatral [...]»¹⁶ Ora, segundo Artaud:

Para o teatro assim como para a cultura, a questão continua sendo nomear e dirigir *sombras*; e o teatro, que não se fixa na linguagem e nas formas, com isso destrói as falsas *sombras* mas prepara o caminho para um outro nascimento de *sombras* a cuja volta agrega-se o verdadeiro espetáculo da vida.¹⁷

Em «Anunciação», o destinatário dos versos cujo eu-lírico é Maria é um não nomeado intermediador de uma espécie de possessão oculta por metáforas, cuja «*sombra* que cresceu sobre [seu] corpo» não «é humana», não participa do «verdadeiro espetáculo da vida»; é «sem esperança / pois não há esperança no mistério revelado»: trata-se, portanto, no sentido artaudiano, de uma *falsa sombra*, que, por isso mesmo, *não* «prepara o caminho para um outro nascimento»¹⁸.

A aproximação entre o poema de Helder Macedo e a teoria de Antonin Artaud vai ainda mais longe, em sua afirmação da vida e do legitimamente humano. A primeira estrofe de «Anunciação» é um vocativo tripartido: «Espada dúctil de fogo / negro sol latejando vertical / ave branca explodida no meu ventre.»

A espada é [...] a luz e o relâmpago: a lâmina brilha; ela é, diziam os Cruzados, um fragmento da Cruz de Luz. [...] Ela é, portanto, o fogo: os anjos que expulsaram Adão e Eva do Paraíso tinham espadas de fogo.¹⁹

Portanto, a espada é, como objeto fecundador, uma representação fálica da *cruz*. A espada dos Cruzados, com o guarda-mão atravessado, tinha propositadamente a forma d'A *cruz*, título da peça inédita e jamais encenada de Helder Macedo, gênese de *Os Trabalhos de Maria*, «uma transformação moderna e algo *experimentalista* da tradição *medieval* dos *autos iniciáticos*», ou seja, a destruição de *falsas sombras* que prepara o «caminho para um outro nascimento de *sombras*». Se as *sombras* forem compreendidas em seu mais metafórico sentido, *Os Trabalhos de Maria* (e sua gênese) serão as *sombras nascentes* da destruição dos *autos iniciáticos*.

Pode-se dizer, portanto, que Maria é metaforicamente crucificada desde a «Anunciação», através da penetração sexual, o que – levada a imagem ao extremo – poderá remeter à plasticidade cinematográfica *pop* da mais «celebrada» cena do já clássico longa-metragem de terror *O Exorcista* (EUA, 1973), em que a personagem Regan Tereza MacNeil (protagonizada por Linda Blair), uma menina de doze anos supostamente vítima de possessão demoníaca, desvirgina a si mesma ao masturbar-se violentamente com um crucifixo, enquanto desfia um rosário de blasfêmias na presença de sua mãe ²⁰.

A partir deste paralelo, parece pertinente afirmar que Helder Macedo opera semanticamente um *exorcismo invertido*: o Poeta *exorciza literariamente* a idéia judaico-cristã de *Deus*, presente nos *Evangelhos* (e na *Bíblia*, por extensão), ao dizer, pela voz de Maria, que «o que a carne concebe / é já divino / porque sem comando» («Anunciação») e, mais incisivamente, ao humanizar o ato: «E agora / por mim própria violada / me castrei» («Natividade»), o que vai plenamente ao encontro da filosofia nietzschiana: «É lícito ser cristão, se com a noção da *immaculata conceptio* a origem do ser humano é cristianizada, isto é, *maculada*?» ²¹

O *exorcismo invertido* de Helder Macedo significa *religar ao humano* o que é intrinsecamente *humano* – sem que deixe com isso de ser «re-*ligioso*» – «porque sem comando», logo indomado pelos deuses, não subserviente. A *immaculata conceptio* é uma interferência (criada pelo cristianismo) do divino no humano, subtraindo deste sua própria *origem*, *maculando* portanto sua própria identidade. O *exorcismo invertido* é etimologicamente agnóstico ²²: o Poeta, ao pôr nas *mãos* de Maria o objeto de sua própria violação («por mim própria violada»), *devolve* à Maria o que é de Maria: a consciência de sua própria humanidade ²³. Maria será, portanto, em seus *trabalhos* a metonímia do ser rigorosa e religiosamente *humano*. Artaud alarga a questão:

Diria mesmo que é uma infecção do humano que nos estraga idéias que deveriam permanecer divinas; pois, longe de acreditar no sobrenatural, o divino inventado pelo homem, penso que foi a intervenção milenar do homem que acabou por nos corromper o divino. ²⁴

Tal afirmação vai ao encontro do pensamento nietzschiano quando justaposta ao *Crepúsculo dos Ídolos ou Como Se Filósofa a Golpes com Martelo*, espécie de síntese de sua obra. Neste livro, um dos organizados e publicados em 1888, *ouve-se* ²⁵ o seguinte aforismo: «Como? O ser humano é apenas um equívoco de Deus? Ou Deus apenas um equívoco do ser humano?» ²⁶ Trata-se, portanto – dentro da economia filosófica de Nietzsche –, de uma questão retórica, como será retórica a *única* interrogação presente em *Os Trabalhos de Maria e o Lamento de José*: «Como negar-me / se fui eu quem me devora?» («Natividade»), donde se pode concluir que quem a *devora*, *desumaniza*, é o que ela foi. Logo, como negar-se agora? – Não se negar, afirmar-se, assumir-se *humanamente*

desvirginada: *dessacralizar-se, humanizar-se, exercer a vida*. A contraposição entre o *humano exercício da vida* e a *idolatria desumanizadora* será teorizado por Artaud sob forma de protesto ²⁷:

Protesto contra o estreitamento insensato que se impõe à idéia de cultura ao reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão – o que resulta numa idolatria da cultura, assim como as religiões idólatras põem os deuses em seus Panteões.

Protesto contra a idéia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida. ²⁸

À *idolatria*, Artaud irá opor, como pólo positivo, o *totemismo*.

[...] o totemismo é ator porque se mexe, e é feito para atores; e toda verdadeira cultura apóia-se nos meios bárbaros e primitivos do totemismo, cuja vida selvagem, isto é, inteiramente espontânea, quero adorar.

À nossa idéia [ocidental] inerte e desinteressada da arte uma cultura autêntica opõe uma idéia mágica e violentamente egoísta, isto é, interessada. É que os mexicanos captam o *Manas*, as forças que dormem em todas as formas e que não podem surgir de uma contemplação das formas por si sós, mas que surgem de uma identificação mágica com essas formas. E os velhos Totens lá estão para apressar a comunicação. ²⁹

Esta oposição, como se sabe, Artaud a percebeu no México, onde concebeu – em parte – a idéia do *Teatro da Crueldade*, «uma crueldade pura, sem dilaceramento carnal», pois, «do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor», «não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado», mas sim «a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida [...] sua nuance cruel» ³⁰. E Artaud considerou como o mais acabado exercício do *Teatro da Crueldade* o ritual pagão do Sol Negro ³¹:

O sol negro é o Sol em sua trajetória noturna, quando deixa este mundo para iluminar o outro mundo. Os astecas representavam o sol negro carregado nas costas pelo deus dos Infernos. ³²

Portanto, os dois primeiros vocativos do eu-lírico de «Anunciação» não são, em seu contexto, *estáticos* (idolatráveis), mas profanamente *extáticos*, através de símbolos totêmicos: no primeiro, a evocação da crucifixão através da simbologia fálica da «espada [...] de fogo» transfigurada dos autos iniciáticos medievais – ao ser fecundada, Maria é, a um só tempo, crucificada e violada pelo falo oculto divino, cuja simbologia é, tanto a cruz de Jesus de Nazaré, quanto a espada dos Cavaleiros de Cristo –; no segundo, possivelmente, a evocação de um ritual pagão ancestral do Novo Mundo, sendo representado, na *verticalidade* do

«negro sol»³³, seu aspecto fálico. No primeiro caso, a espada é humana, pois é «dúctil»; no segundo, um «negro sol», de um «deus dos Infernos», é a transfiguração poética da glândula deste falo, humanamente «latejando». A «ave branca» é, sem dúvida, o esperma, cuja explosão no ventre de Maria representa a experiência extática da *Vida*. Deste ponto de vista, o *erótico* e o *extático* promovem o *poético*.

Em «Natividade», «Um grito rouco. Um ventre rasgado de dentro. / Viscoso, um novo corpo / tomba / e limita a eternidade». A alusão é, naturalmente, histórica: limitar a eternidade significa impor-lhe um antes e um depois: a. C./d. C. Na última seção de «O *Anticristo*», que precede a «Lei contra o cristianismo», Nietzsche enuncia o seguinte:

E o tempo é contado pelo *dies nefastus* com que teve início essa fatalidade – pelo primeiro dia do cristianismo! – *Por que não pelo último? A partir de hoje? –* Tresvaloração de todos os valores!...³⁴

Composta por sete artigos, a «Lei contra o cristianismo», assinada por «O *Anticristo*», é datada da seguinte forma:

PROCLAMADA NO DIA DA SALVAÇÃO,
DIA PRIMEIRO DO ANO UM
(30 DE SETEMBRO DE 1888 DA CONTAGEM ERRADA)

Em seu «*Artigo quarto*», lê-se o seguinte: «A pregação da castidade é uma incitação pública à antinatureza. Todo desprezo da vida sexual, toda impurificação da mesma através do conceito de “impuro” é o autêntico pecado contra o sagrado espírito da vida»³⁵, o que é uma reiteração – mais alargada – da idéia de que a *immaculata conceptio* é, na verdade, o *humanidade maculada*.

Expressão de «anjos, demônios, sacerdotes, mercadores, navegantes [e] crianças» é, portanto, a voz de Maria, segundo a «Carta sobre a gênese de *Os Trabalhos de Maria e o Lamento de José*». Mas não só: é também a voz do Poeta de *Vesperal*, sobretudo no poema «Limiar», cuja primeira estrofe ressoará na terceira de «Natividade»:

Levanto a voz para invadir a treva.
A vida fustigada intenta o brusco
e fértil precipício que a sustenha.
A *rouca* identidade se suspende
e *tomba*
informe
inacabado elo
no impossível excesso
do canto que a revela. («Limiar»)³⁶

Um grito *rouco*. Um ventre rasgado de dentro.
 Viscoso, um novo corpo
tomba
 e limita a eternidade. («Natividade»)

Segundo Eduardo Lourenço, em «Limiar», «a essência» da poética de Helder Macedo «se anuncia e revela como voz da “escuridão que gera o próprio canto”»³⁷. «Limiar» é, portanto, uma espécie de *arte poética macediana*. O verbo *tombar*, no primeiro caso, tem por sujeito «a rouca identidade». No caso de «Natividade», o sujeito é «um novo corpo». A «identidade» do Poeta é «rouca», o «grito» de Maria também. Desta forma, o nascimento da «identidade», «do canto que revela», na suposta *arte poética* de Helder Macedo, será, em *Os Trabalhos de Maria e o Lamento de José*, «um novo corpo». Assim, o *canto* e o *corpo* identificam-se através da *Vida*.

A idéia de *limitar a eternidade* será retomada e reiterada em «O deserto». Todavia, a reflexão será outra, na medida em que neste momento Maria dá um salto à frente na sua argumentação contra o divino, ao atribuir ao humano um novo modo de ser eterno, qualidade que neste sentido é positiva em sua precariedade, em sua paradoxal dimensão mortal: dirigindo-se ao filho, Maria irá «lhe mostrar / que toda a eternidade / está contida / no teu corpo / que podes conhecer / a eternidade / pois não há outra / além de conhecê-la / no prazo temporário / do teu ser / e só aí / só em ti / porque ela é tão finita / como tu / e tão mutável / e tudo o que não seja / é só o nada / nada / nada».

Nikos Kazantzákis, autor de *A última tentação de Cristo*, é – por excelência – um legítimo *asceta moderno*. Tradutor de Nietzsche para o grego, em um pequeno tratado em prosa poética, *Ascese – os salvadores de Deus*, indica a idéia de *limite da eternidade* por falta de referencial humano:

Vim de um lugar obscuro, o Útero; vou para outro lugar obscuro, a Sepultura. Uma força me atira para fora do abismo negro; outra força me impele irresistivelmente para dentro dele.³⁸

A obscuridade do «Útero» e da «Sepultura» revela a inconsciência, a ignorância vital (no sentido de desconhecimento) entre dois estágios metaforicamente mortos. Ora, se o homem, este *salvador de Deus*, não tem lembranças de sua vida *intra-uterina* nem possibilidades cognoscíveis para perscrutar uma possível vida *post-mortem*, logo, dentro de sua finitude, este homem é, em relação a si mesmo, *eterno*. E através de Nikos Kazantzákis, vislumbra-se a sábia voz da Maria de Helder Macedo: «toda a eternidade / está contida / no teu corpo / que podes conhecer / a eternidade / pois não há outra / além de conhecê-la / no prazo temporário / do teu ser», para concluir de forma nietzschiana, em «Crucificação», «Um parto

é sem regresso. / [...] / Meu ventre bifurcado lembra ainda / a forma inacabada do teu crânio» e em «Ressurreição», «desceste de ti / não ao meu ventre / mas ao cego ventre amorfo / e triunfante / da terra³⁹ / [...] / para ressuscitares / em *nada* / para sempre.» E *ouve-se* Nietzsche:

Quando se coloca o centro de gravidade da vida não na vida, mas no além – no *nada* –, despoja-se a vida de seu centro de gravidade. A grande mentira da imortalidade pessoal destrói toda razão, toda natureza no instinto – tudo de benéfico, promovedor da vida, garantidor do futuro nos instintos passa a despertar suspeita. Viver de modo que já não há sentido em viver, isso torna-se o sentido da vida...⁴⁰

O conceito cristão de Deus – Deus como deus dos doentes, Deus como aranha, Deus como espírito – é um dos mais corruptos conceitos de Deus que já foi alcançado na Terra; talvez represente o nadir na evolução descendente dos tipos divinos. Deus degenerado em contradição da vida, em vez de ser transfiguração e eterna afirmação desta! Em Deus a hostilidade declarada à vida, à natureza, à vontade de vida! Deus como fórmula para toda difamação do «aquém», para toda mentira sobre o «além»! Em Deus o *nada* divinizado, a *vontade de nada* canonizada!...⁴¹

A eternidade está na vida, nem antes nem depois dela, mas na *Vida*, «a única transcendência»⁴², a única possibilidade de ascese. A partir de então, pode-se compreender o título da série de poemas na voz de Maria. Etimologicamente, *trabalho* vem do latim vulgar *tripaliare* (torturar), derivado de *tripalium* (três paus)⁴³: instrumento de tortura conhecido como Cruz de Santo André⁴⁴. Trata-se de uma cruz em forma de X, com duas traves cruzadas, e uma terceira que forma um tripé na parte inferior para dar a sustentação necessária ao corpo do crucificado. A vítima era amarrada ou pregada no *tripalium*, de modo que ficasse com os braços e as pernas abertas, no caso das mulheres, em posição propícia, tanto para um estupro, quanto para um parto. Desta forma, não será absurdo interpretar os *trabalhos de Maria* como os torturantes *trabalhos de parto*, sofridos trabalhos *em nome da Vida*.

Quanto a o *lamento de José*, Nietzsche escreveu um poema intitulado justamente «O lamento de Ariadne», com um eu-lírico feminino muito semelhante ao José de Helder Macedo. Ao fim do poema nietzschiano, todavia, Dionísio responde: «Sê prudente, Ariadne!... / [...] / *Eu sou teu labirinto...*»⁴⁵ De forma análoga, José, em seus *lamentos*, dialoga com dois momentos de «Natividade»: «Um ventre inchado golfa a expectativa de si próprio» e «E agora / por mim própria violada / / me castrei», aos quais irá responder, como se Maria fosse o labirinto do qual José reivindica encontrar a saída:

[o labirinto:]
 Teu corpo fecunde
 inchou de mim
 mas como um estupro do que te ofereci
 recusaste a verdade do meu corpo
 no filho que pariste
 em vez do meu.

[a saída:]
 Que venha a morte
 mas que seja minha.

Não terá sido por acaso que José se tenha configurado como uma figura rigorosamente muda nos quatro *Evangelhos* bíblicos. Com efeito, a figura de José aparece apenas nos textos de Mateus e Lucas: no primeiro caso, é um *homem* com um riquíssimo potencial onírico, que tem três sonhos e não os interpreta, mas, sim, obedece-lhes, renunciando à sua *humanidade*, sem dar uma palavra sequer: «[...] o Anjo do Senhor manifestou-se a ele em sonho, dizendo: “José, filho de Davi, não temas receber Maria, tua mulher, pois o que nela foi gerado vem do Espírito Santo”» (Mt 1, 20); donde o «Espírito Santo» é a «ave branca explodida no [...] ventre» de Maria, segundo o Poeta de seus *trabalhos*; no caso de Lucas, José sequer sonha, pois, afinal, para o cristianismo, ele é o pai adotivo de Jesus Cristo, o *falso pai*, por não ser *Deus*, numa *inversão dos valores humanos*. Por outro lado – e justamente por isso –, em *Os Trabalhos de Maria e o Lamento de José*, a este é dada a voz poética, a reivindicar enfaticamente, em seus *lamentos*, ao menos a *humanidade (não-divindade)* de sua própria *morte*, já que Maria «recus[ou] a *verdade* do [seu] corpo / no filho que par[iu] / em vez do [seu]». Na obra de Helder Macedo, José é o pai biológico, o *verdadeiro pai* de Jesus de Nazaré. O Poeta opera, portanto, nietzschianamente, uma legítima «tresvaloração [dos] valores» cristãos, uma veemente *afirmação dos valores humanos*. Será, portanto, o José de Helder Macedo, «no limite da blasfêmia, de tradição surreali-zante», o agente de

[...] uma originalíssima revisitação da mitologia cristã, ao mesmo tempo sublimante do estupro divino de todo o Amor e uma humanização na perspectiva mais visceral da encarnação menos para que através dela a humanidade vença a Morte do que para que através dela a Morte receba um sentido e caiba inteira na Vida, a única transcendência.⁴⁶

Fernão Rodrigues Lobo Soropita, o notório primeiro editor da obra lírica de Luís de Camões, em seu célebre «Prólogo aos leitores», impresso anonimamente nas *Rhythmas* de 1595 e identificado quando de sua reimpressão de 1616, afirma – com extraordinária consciência editorial, maior do que a de muitos dos séculos seguintes – que, em decorrência de a publicação da edição *princeps* da obra lírica de Camões ser póstuma, «alguns [sonetos] que aqui vão impressos por seus [...] foram feitos [...] à importunação de amigos, onde acontece muitas vezes acudir mais à pressa com que os pedem, que à obrigação de os limar, e depois sem vontade do autor se publicam por seus [...]»⁴⁷.

Desta forma, é muito pouco provável que o autor de *Os Lusíadas* e do soneto «Verdade, Amor, Reção, Merecimento» (1598) – em que Cristo é «menos uma solução do que um refúgio na desrazão»⁴⁸ – tivesse vontade de que se publicasse como sua a série de sonetos devotos da edição de 1616, por menos que, em termos estéticos, ela desqualifique o conjunto de sua obra. E, mesmo que o quisesse, esta série não representaria, tematicamente, o grande Poeta do Renascimento português.

Inversamente, no que se refere ao conjunto de poemas de *Os Trabalhos de Maria e o Lamento de José*, acolho o que sustenta Teresa Cerdeira, com a justa autoridade que lhe confere o tempo dedicado à obra literária, crítica e científica de Helder Macedo:

[...] ao reler hoje [2004] esse conjunto notável de poemas [*Os trabalhos de Maria e o lamento de José*], posso, com todo o direito que me concede o diálogo dos tempos, surpreender neles *um microcosmo da obra do autor*, a sua, já então, *assinatura*, através de pequenos traços distintivos, de um conjunto de sintomas ou de obsessões escriturais – temáticas e formais –, de uma rede de repetições, de diferenças, de eleições que tornam possível o reconhecimento de uma mesma mão que escreve, quer no espaço da criação poético-ficcional, quer na dimensão da escrita ensaística.⁴⁹

*

Nietzsche inicia o «Prólogo» de seu *O Anticristo – Maldição ao Cristianismo* (é este o título completo da obra) da seguinte forma: «Esse livro é para pouquíssimos. E talvez eles ainda não vivam. [...] Apenas o depois de amanhã é meu. Alguns nascem póstumos.»⁵⁰ Camões, n' *Os Lusíadas*, propõe-se a cantar «aqueles que por obras valerosas / se vão da Lei da Morte libertando» (*Lus.*, I, 2), ou seja, *homens* como Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud, Luís de Camões, Helder Macedo, que já «nasce[ram] póstumos», *homens* de «depois de amanhã», pois «com obras valerosas» foram-se «da Lei da Morte libertando», tomada aqui menos no sentido da tão românticamente cantada divindade do artista, mas no sentido de terem composto *obras* que, *humanamente*, apenas podem ser realizadas em *Vida e em nome da Vida*.

- ¹ Camões, Luís de. *Rimas – Segunda Parte*. Lisboa: Domingos Fernandes / Pedro Craesbeeck, 1616.
- ² Cf.: Soropita, Fernão Rodrigues Lobo. «Prólogo aos leitores». In: Camões, Luís de. *Rhythmas*. Lisboa: Estêvão Lopes / Manoel de Lira, 1595 (reimpresso integralmente e sem alterações na edição de 1616).
- ³ Sobre a multiplicidade presente na obra e na vida de Camões, cf. Macedo, Helder. «Cada um com seu contrário num sujeito.» In: *Metamorfoses 7*. Rio de Janeiro / Lisboa: Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ / Editorial Caminho, 2006, pp. 109-124; Matos, Maurício. «A mais antiga biografia de Camões». In: *Revista Camoniana 17*. Bauru / São Paulo: EDUSC, 2005, pp. 197-206; Matos, Maurício. «A Comédia dos Ossos – ressonâncias de Jorge de Sena em Manuel de Feitas, via Camões». In: Santos, Gilda (org.). *Jorge de Sena: Ressonâncias*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, pp. 75-87.
- ⁴ Faria, Manuel Severim. «Vida de Luís de Camões». In: *Discursos Vários e Políticos*. 4.^a ed. Lisboa: INCM, 1999, p. 144.
- ⁵ Berardinelli, Cleonice. *Estudos Camonianos*. 2.^a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 232.
- ⁶ A este respeito, cf. Matos, Maurício. «Uma edição ética dos Sonetos de Camões». In: *Convergência Lusíada 22*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura / Pólo de Pesquisa sobre Relações Luso-Brasileiras, 2006, pp. 145-156.
- ⁷ Azevedo Filho, Leodegário A. de. *Lírica de Camões – 1. História, Metodologia*, corpus. Lisboa: 1985, p. 343.
- ⁸ Berardinelli, Cleonice. *Op. cit.* pp. 233-234.
- ⁹ Sena, Jorge de. «Prefácio à poesia de Helder Macedo (1957-1968) / Post-Scriptum à colectânea: Poesia 1957-1977». In: Cerdeira, Teresa Cristina (org.). *A Experiência das Fronteiras – Leituras da Obra de Helder Macedo*. Niterói: EdUFF, 2002, p. 227.
- ¹⁰ Cerdeira, Teresa. «O evangelho segundo Maria». In: Cerdeira, Teresa Cristina; Ribeiro, Margarida Calafate; Perkins, Juliet; Rothwell, Phillip. (org.). *A Primavera Toda para Ti – Homenagem a Helder Macedo*. Lisboa: Presença, 2004, pp. 332-337.
- ¹¹ Os sonetos devotos quinhentistas analisados não foram, naturalmente, selecionados ao acaso. Para legitimar a contraposição destes a *Os Trabalhos de Maria e o Lamento de José*, foram levados em conta os seguintes critérios: 1. a temática; 2. o fato de terem sido publicados em série; 3. a presença do *dialogismo*; 4. a *altura* do Poeta.
- ¹² No presente ensaio, para as citações da poesia de Helder Macedo, utilizou-se a edição de *Viagem de Inverno e Outros Poemas* (Rio de Janeiro: Record, 2000).
- ¹³ Na economia conceitual do presente ensaio, utiliza-se *Cristo* ou *Jesus Cristo* no caso do *soneto devoto* e *Jesus de Nazaré* ou o *Nazareno* no de *Os Trabalhos de Maria e o Lamento de José*. Jesus, todavia, seja o Cristo seja o Nazareno, jamais é nomeado («não tem nome», cf. «Natividade», v. 21) diretamente na obra de Helder Macedo, como já enunciara Teresa Cerdeira em «O evangelho segundo Maria»: o «filho de Deus [...] no conjunto dos poemas não é sequer nomeado, a não ser como um “novo corpo”, ou “a vida que gerei”, ou o “meu menino”, ou “aquele que tinha em si / a morte e a vida”, ou, sobretudo, um indefinido “tu”, a quem a voz feminina constantemente se dirige, mas que se queda mudo [...]». Cf. *op. cit.*, p. 334.
- ¹⁴ Note-se que o verbo *dar*, já n’*Os Lusíadas*, era utilizado na acepção erótica de hoje, a mesma presente neste passo d’*Os Trabalhos de Maria e o Lamento de José*. Cf. *Lus.*, IX, 76, em que Efire «[...] mais caro que as outras *dar* queria / O que deu para *dar-se* a natureza».
- ¹⁵ Drummond de Andrade, Carlos. *José*. In: *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). 2.^a ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967, p. 130.
- ¹⁶ Macedo, Helder. «As três faces de Eva: imagens do feminino na poesia medieval galego-portuguesa». In: *Metamorfoses 3*. Rio de Janeiro / Lisboa: Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ / Editorial Caminho, 2002, pp. 201-202.
- ¹⁷ Artaud, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo* (trad. Teixeira Coelho). São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 8.

- ¹⁸ O substantivo *sombra* vem já do *Evangelho Segundo Lucas*: «O Espírito Santo virá sobre ti, e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua *sombra* [...]» (Lc 1, 35). Para as citações e/ou referências bíblicas, utilizou-se a *Bíblia de Jerusalém – Novo Testamento* (edição anotada). 8.^a ed. São Paulo: Paulinas, 1981.
- ¹⁹ Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 10.^a ed. (tradução: Vera da Costa e Silva *et al.*) Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- ²⁰ Ressalte-se que, neste passo, a referência é feita estritamente à cena do filme *The Exorcist*, dirigido por William Friedkin (EUA, Warner Bros., 1973), e não ao *best seller* homônimo de William Peter Blatty (EUA, 1972), no qual foi inspirado, cuja qualidade literária não é absolutamente posta em questão. Edição consultada: BLATTY, William Peter. *O Exorcista*. (tradução: Milton Persson). 4.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d. A descrição da cena encontra-se nas páginas 188 e 189. Reitera-se, todavia, que a referência presente neste ensaio é rigorosamente plástica.
- ²¹ Nietzsche, Friedrich. *O Anticristo e Ditirambos de Dionísio* (tradução notas e posfácio de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 69 (§ 56). No caso das obras de Nietzsche indicam-se as páginas da edição consultada e, entre parênteses, as seções onde as citações se encontram inscritas em qualquer edição.
- ²² Cf. Houaiss: «ing. *agnosticism* foi forjado em 1869 por Thomas H. Huxley (1825-1895, biólogo inglês) nos seus *Collected Essays*, calcado, por oposição a gnosticismo, no adjetivo gr. *ágnostos*, “ignorante, incognoscível” (com o prefixo *a-* “privação, negação”), derivado do verbo gr. *agnóein* “não saber, ignorar”; segundo sua própria confissão bastante irônica, Huxley criou o vocábulo como antítese ao *gnóstico* da história da Igreja, que sempre se mostrava ou pretendia mostrar-se sabedor das coisas que ele, Huxley, ignorava [...]».
- ²³ Ironicamente, é na leitura dos *Evangelhos* sinóticos que se encontra a mais célebre afirmação do humano (César) contraposto ao divino (*Deus*), sintetizada na célebre sentença de Jesus de Nazaré: «[...] *devolvi* o que é de César a César, e o que é de Deus a Deus» (Mt 22, 21; Mc 12, 17; Lc 20, 25).
- ²⁴ Artaud, Antonin. *Op. cit.* p. 3.
- ²⁵ Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos ou Como se Filósofa a Golpes com Martelo*. (tradução notas e posfácio de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 137 («Carta sobre *Crepúsculo dos ídolos*» n.º 4): «De resto, Gersdorff [Barão Carl von Gersdorff (1804-1904): amigo de Nietzsche desde a Escola de Pforta, onde foram colegas] me *previne* seriamente contra as wagnerianas. – Também nesse sentido o novo título *Crepúsculo dos ídolos* [paródia do título de uma ópera de Wagner, *Crepúsculo dos deuses*] deverá ser *ouvido – mais uma maldade* com Wagner, portanto...» As informações entre colchetes são de responsabilidade de Paulo César de Souza.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 10 (§ I 7).
- ²⁷ Não será desnecessária a lembrança de que este *protesto* é reafirmado nos dois *manifestos* do *Teatro da Crueldade*. Cf.: Artaud, Antonin. *Op. cit.*, pp. 101-115 («Primeiro Manifesto») e pp. 143-150 («Segundo Manifesto»).
- ²⁸ Artaud, Antonin. *Op. cit.*, p. 4.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 5.
- ³⁰ *Ibidem*, p. 118.
- ³¹ Cf. Willer, Cláudio. «Antonin Artaud: loucura e lucidez, tradição e modernidade». In: Martins, Floriano & Willer, Cláudio. *Agulha – Revista de Arte e Cultura 7* (www.secrel.com.br). Fortaleza / São Paulo, 2000: «Em *O Teatro e seu duplo*, obra na qual apresenta o conjunto de idéias que constituíram o teatro da crueldade, Antonin Artaud defende uma linguagem que pudesse *expressar objetivamente verdades secretas*. [...] Por isso, o teatro da crueldade é um ritual, valorizando o gestual e o objeto, trocando o lugar de palco e platéia. Em outras de suas obras, como *Heliogábalo*, *o Anarquista Coroado*

e *Viagem ao País dos Taraumaras*, criou uma recíproca desse teatro, uma espécie de semiologia onde as coisas têm significado e formam discursos. A leitura de *Viagem ao País dos Taraumaras*, e do que escreveu depois sobre o ritual do peiote, mostra que esse rito do *Sol Negro* foi, para ele, a mais autêntica realização do teatro da crueldade. [...] É especialmente fascinante como Artaud, depois de viajar ao México para tomar peiote entre os Taraumara, de ter uma crise ao voltar e ser internado, produziu textos literariamente superiores, pela força, ritmo e riqueza de imagens. Onde se pode ver como antagonísticos, em muitos escritos, um componente psicótico, destrutivo e um componente criador, em Artaud ambos interagiam; um alimentou o outro. Sua obra culmina, em 1947, com *Van Gogh, o suicidado pela sociedade*, esplêndido poema em prosa onde reitera que louco é o homem que a sociedade não quer ouvir, e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis.»

³² Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Op. cit.*

³³ Há ainda a presença do *negro sol* no *Apocalipse*: «Vi quando ele [o Cordeiro] abriu o sexto selo: houve um grande terremoto; o *sol tornou-se negro* [...]» (Ap 6, 12); e, antes, em Mt 24, 29: «Logo após a tribulação daqueles dias, o *sol escurecerá* [...]»

³⁴ Nietzsche, Friedrich. *O Anticristo e Ditirambos de Dionísio*, p. 80 (§ 62).

³⁵ *Ibidem*, p. 81.

³⁶ Como já foi dito, todos os poemas de Helder Macedo são citados, no presente ensaio, segundo a lição da edição de *Viagem de Inverno e Outros Poemas*, onde uma palavra é alterada em «Limiar», publicado em *Poesia 1957-1977* (Lisboa: Moraes, 1979): onde se lê «rouca», naquela, é «própria», nesta. Além disso, o verso «e tomba, informe» desta é desmembrado naquela em «e tomba / informe». Há ainda outras alterações, mas que não são imediatamente relevantes neste passo.

³⁷ Lourenço, Eduardo. «Do sangue, da volúpia e da morte». In: Cerdeira, Teresa Cristina; Ribeiro, Margarida Calafate; Perkins, Juliet; Rothwell, Phillip (org.). *Op. cit.*, p. 396.

³⁸ Kazantzákis, Nikos. *Ascese – os Salvadores de Deus* (introdução e tradução direta do grego por José Paulo Paes). São Paulo: Ática, 1997, p. 51.

³⁹ «Conotações camonianas? Creio que não directas ou, pelo menos, conscientes.» (Excerto da «Carta sobre a gênese de *Os Trabalhos de Maria e o Lamento de José*», de Helder Macedo, 23 de Maio de 2006). Inconscientes talvez e, portanto, mais literárias. Como não ouvir nestes versos os ecos da célebre Canção X de Camões: «Quando vim da materna sepultura»? Obs.: A estrofe que se inicia por este verso não existe na edição de 1595, nem está no *Manuscrito apenso*, mas já aparece na edição de 1598. O motivo da supressão na edição de 1595, bem como sua fonte para a inclusão na edição de 1598, são desconhecidos.

⁴⁰ Nietzsche, Friedrich. *O Anticristo e Ditirambos de Dionísio*, p. 50 (§ 43).

⁴¹ *Ibidem*, p. 23 (§ 18).

⁴² Lourenço, Eduardo. *Op. cit.*, p. 399.

⁴³ Cunha, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

⁴⁴ Born, A. Van Den. *Dicionário Enciclopédico da Bíblia*. Rio de Janeiro / Lisboa: Vozes / Centro do Livro Brasileiro, 1971.

⁴⁵ Nietzsche, Friedrich. *O Anticristo e Ditirambos de Dionísio*, p. 123-129.

⁴⁶ Lourenço, Eduardo. *Op. cit.*, p. 399.

⁴⁷ Soropita, Fernão Rodrigues Lobo. «Prólogo aos leitores». In: Camões, Luís de. *Rhythmas*. Lisboa: Estêvão Lopes / Manoel de Lira, 1595, fôlio sem numeração.

⁴⁸ Macedo, Helder. «Apetite e razão na lírica camoniana». In: Gil, Fernando & Macedo, Helder. *Viagens no Olhar – Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*. Porto: Campo das Letras, 1998, p. 392.

⁴⁹ Cerdeira, Teresa. *Op. cit.*, 333.

⁵⁰ Nietzsche, Friedrich. *O Anticristo e Ditirambos de Dionísio*, p. 9.

