

ANNA, SOROR...:

A DESCOBERTA DO EU NO MEIO DO INTERDITO

Ana Fernandes

RESUMO

Obra de juventude, *Anna, soror...* revela como muitos dos escritos de Marguerite Yourcenar são a projecção da sua autora. Como se o mito de Narciso se actualizasse na criação desta obra romanesca, ele só é compreensível nas suas diferentes dimensões, se analisarmos as suas personagens nas suas relações interpessoais.

Ser inquieto, angustiado pela sua sexualidade, o Narciso yourcenariano teme responder ao apelo do outro. Com horror do feminino, ele não suporta a presença do outro que o deseja. Ao tentar afastar a figura feminina ameaçadora, o protagonista busca o seu alter ego viril e assegurador. Só pela espiritualidade se consegue ultrapassar o desejo incestuoso e atingir o Absoluto. Conjugando diferentes imagens (Narciso, o Duplo, os Gémeos), Marguerite Yourcenar dá às suas personagens a consciencialização de uma sexualidade sacralizada.

ABSTRACT

Anna, soror... is a Marguerite Yourcenar's youth novel which reveals how her writings are a projection of the author. As if the myth of Narcissus was actualized when the novel was created, it is only fully understood when we analyse the characters in their interpersonal relationships.

Feverish and anguished by his sexuality, Marguerite Yourcenar's Narcissus fears to respond to the Other's desire. Trying to turn away the threatening feminine figure, the protagonist looks for his virile and reassuring alter ego. Only through spirituality we can exceed the incestuous desire and accede to Absolute. Combining different images (Narcissus, the Double and the Twins), Marguerite Yourcenar makes her characters conscious of a sacred sexuality.

Anna, soror... é uma obra de juventude, visto que as suas primeiras versões remontam a 1925 e 1933, mas ao mesmo tempo é uma obra de maturidade, entrando na senda dos últimos escritos, não tendo aparecido sob a sua forma definitiva e com o seu título actual senão em 1981, sete anos antes da morte da autora.

É aos 22 anos de idade que Marguerite Yourcenar escreve o primeiro rascunho deste texto: a narrativa actualmente desaparecida

deveria fazer parte de um grande fresco romanesco não realizado e cujo título teria sido *Remous*. Depois de alguns retoques sobretudo estilísticos, o texto foi publicado pela primeira vez na antologia *La mort conduit l'attelage* sob o título «D'après Greco». No posfácio da versão de 1981, a autora sublinha a «quase-identidade» de *Anna, soror...* com os textos precedentes: nem o desenrolar da narrativa, nem a sua substância foram modificados¹.

Anna, soror... pertence a esse grupo privilegiado de obras que, tal como *Mémoires d'Hadrien* e *L'Œuvre au noir*, se tornaram parte integrante da vida da autora. A romancista não escondia o prazer que tinha ao fazer-se acompanhar pelos seus heróis, e já desde a primeira redacção, em 1925, ela confessa ter conhecido “le suprême privilège du romancier, celui de se perdre tout entier dans ses personnages, ou de se laisser posséder par eux.” (YOURCENAR, 1980: 938).

Um sentido mais profundo deste prazer experimentado pela autora aquando da sua criação emerge à leitura de *Anna, soror...* Enquanto leitores assistimos à plena sacralização da realidade e à simbolização da história narrada que, ao desenrolar-se durante a Semana Santa, se caracteriza pela solenidade de um mistério da paixão.

A narrativa aproxima-se muito da temática intimista da trilogia identitária e sobretudo de *Coup de grâce* na medida em que se opõe a este. Esta história de um incesto entre irmão e irmã aborda a problemática sexual, mas para operar a divinização do desejo e para reabilitar o amor, sacralizando-o. O carácter antitético de *Anna, soror...* em relação a *Coup de Grâce*, romance mergulhado num pântano de desejos, de paixões violentas, cruéis e desesperadamente carnavais, surge de forma evidente.

Dito isto, passamos ao estudo de *Anna, soror...*, estabelecendo uma rede de analogias e de contrastes entre os dois textos, tarefa tanto mais pertinente quanto no emaranhado de símbolos e arquétipos actualizados por Marguerite Yourcenar, se misturam as figuras de Narciso com as dos Gémeos e de Andrógino.

A primeira analogia manifesta-se já ao nível evenemencial. Como Eric, Sophie e Conrad que viviam no espaço fechado do castelo de Kratovicé, Anna, Miguel e sua mãe Valentine são obrigados a levar uma existência quase claustral, numa habitação calabresa tendo

¹ Sobre a génese da narrativa, cf. Yourcenar, 1980: 935.

“l’aspect d’un château fort” (YOURCENAR, 1980: 856)². Este lugar choca por um aspecto insólito: a casa situada em “vastes domaines coupés de marécage” (p.856) está estragada pela humidade. Suja, cheia de moscas e de pó, ela é preenchida por um cheiro insano de sujidade.

O retiro para a casa arruinada de Acropoli, imposta aos heróis pelo pai autoritário (ele obriga-os a vigiar esta terra onde tenta implantar cepos), é em breve reforçado pelas circunstâncias políticas: tal como os aristocratas cercados pelos bolcheviques em *Le Coup de Grâce*, estes nobres de origem espanhola, até então donos da província napolitana, têm falta a partir de então de segurança no país perturbado pelas tensões da Contra-Reforma e os ímpetos para a independência. O seu isolamento é ainda reforçado pela epidemia de malária que assola o país (p.857).

As duas primeiras páginas evocam uma existência feliz dos protagonistas na altura que precede o seu exílio para o domínio pantanoso de Acropoli. A infância pura e edênica dos protagonistas faz-nos pensar na época de inocência de Eric que vivia, unido a Conrad, em “une espèce de grand paradis calme, sans interdiction et sans serpent” (YOURCENAR, 1980: 91). Em *Anna, soror...*, somos confrontados com a imagem do par perfeito, ainda mais próximo do andrógino primordial porque bissexual. Anna e Miguel formam um casal feliz e quase indissolúvel no qual eles se fundem um no outro: “leurs cheveux s’entremêlaient sur les pages” (p.855). Como duas metades de um todo, eles são quase idênticos: “Miguel à cet âge ressemblait beaucoup à sa sœur; n’étaient les mains, délicates chez elle, durcies chez lui par le maniement de la bride et de l’épée, on les eût pris l’un pour l’autre” (p.855). Unidos por um elo místico e íntimo, estes dois seres puros não necessitam de palavras para comunicar. E parecem viver numa atemporalidade feliz: “leurs journées toutes pareilles se traînaient, chacune longue comme tout un été” (p.856-857).

Vários críticos são de opinião que Anna e Miguel encarnam o ideal amoroso, o Andrógino platónico, símbolo da plenitude do homem, mergulhado na indistinção do Mesmo e do Outro. Martine Gantrel (GANTREL, 1996: 44) explica nomeadamente: “De façon significative, la différence sexuelle se résume chez eux à une différence toute superficielle, épidermique s’il en est, puisqu’elle ne concerne que la peau des mains. À ce moment de l’histoire, l’entité quasi gémellaire que représente le couple Anna-

² Todas as citações serão a partir desta edição daí que nas citações seguintes passaremos a reportar unicamente a paginação.

Miguel ne s'est pas encore divisée: l'image du frère et de la sœur évoque le couple primordial, figure de l'Un, qui réunit les deux sexes à la fois, tel cet androgyne originel que Platon fait décrire à Aristophane dans *Le Banquet*".

Valentine parece preencher o papel de guardiã do par andrógino. Como o observou André Courribet em "La figure de la mère dans *Anna, soror...*" é em torno da mãe que se organiza a vida dos protagonistas, é ela que preserva esse estado paradisíaco, feito de inocência e de felicidade.

Marguerite Yourcenar refere-se assim a um dos principais arquétipos que aproximam a noção do Paraíso ao domínio da protecção materna. Partilhamos da opinião de André Courribet quando afirma que o forte de Saint-Elme torna-se para Anna e Miguel refúgio de natureza materna, lugar privilegiado de intimidade. E "la pièce dorée comme l'intérieur d'un coffre" (p.855) é um lugar matricial por excelência de acordo com a ideia de Gaston Bachelard de que a intimidade da casa bem fechada apela de forma muito natural a outras intimidades maiores, em particular à do seio materno (COURRIBET, 1992: 77; BACHELARD, 1980: 123-124).

Os jovens heróis vivem assim num espaço materno, no isolamento que – como o constata Blanca Arancibia – cria à sua volta uma espécie de bolha onde se acham continuamente voltados um para o outro (ARANCIBIA, 1993: 277).

O texto sugere pelo menos por duas vezes a importância de Valentine, o seu papel de alicerce no qual se constrói a união dos filhos. Sabemos que *Le Banquet* de Platão – obra que actualiza o mito de Andrógino (PLATON, 1992: 35-39) – é a leitura preferida desta cristã fascinada pelo misticismo antigo.

Lembremos ainda que a divisa de Valentine é "*Ut cristallum*". Esta fórmula, inscrita na parede da pequena sala onde os três passam os seus momentos de felicidade inocente, aproxima-se do simbolismo da água. Como o explicam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o cristal, embora material, permite ver através, como se não fosse material. Ele representa o plano intermédio entre o visível e o invisível. Ele simboliza também a sabedoria, a divinação e sobretudo a clarividência (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982: 314).

Valentine, mãe ideal, clarividente e de uma pureza de cristal, detém o segredo dos seus filhos como a água que foi testemunha do amor de Narciso. Com efeito, quando Anna inquieta com a força da sua afeição sororal confessa: "Nous nous aimons", Valentine, no seu leito de

morte, admite num tom de consentimento: “Je sais cela”. E para acalmar a angústia da filha, ela acrescenta: “Ne vous inquiétez pas. Tout est bien.” (p.866).

É óbvio que a doença e depois a morte da mãe ameaçará a harmonia do casal. Desprovida da protecção materna, a união Anna-Miguel arrisca-se a partir de então a desmembrar-se, ou, pelo contrário, a escapar a todo o controlo para se virar para espaços interditos e para desembocar numa sensualidade excessiva. Assim, o aumento do desejo de Miguel resulta em larga medida do caos que se insinua na vida dos heróis a seguir à doença da mãe. A este propósito podemos citar a ideia de Blanca Arancibia (ARANCIBIA, op. cit.: 275): “Le désir commence à naître encore obscur et informe avant la mort de Valentine, il grandit malgré l’effroi de Miguel pendant la maladie et le convoi funèbre, il envahit pleinement le frère quand lui et Anna reprennent leur solitude à deux.”

Existe até um paralelismo entre o aparecimento dos sintomas sucessivos da fraqueza de Valentine e a manifestação do desejo de Miguel sob o simbolismo da víbora e da serpente. Os episódios relacionados com o encontro do herói com “*la fille aux serpents*”, porta-voz do seu desejo e também encarnação fantasmática e sensual de Anna, precedem imediatamente a agonia da mãe.

Os motivos da doença da mãe e do aumento do desejo de Miguel estão ligados pelo símbolo da víbora. Ao levar o médico perto da moribunda, Miguel torna-se vítima de um fantasma – ele apercebe-se de uma víbora e pensa ouvir um riso embora tudo esteja deserto à sua volta. Então o médico constata, ao ver a agonia do rapaz e do seu cavalo: “Le bouillon de vipère n’est pas un remède à dédaigner” (p.865). As suas palavras, que dizem respeito ao estado de saúde da doente, lidas em segundo grau, podem aplicar-se também à situação dos jovens ameaçados não só pelo desaparecimento da «guardiã da felicidade», mas também pelo aumento do seu desejo recíproco.

Com efeito, ao entrar «no domínio da víbora», isto é, ao deixar-se dominar pelo seu amor por Anna, Miguel tenta preservar a androginia primitiva. Ele deve reforçar os elos e proteger a união selada até então por Valentine.

A ideia de que Miguel tenta abandonar o mundo fechado e protegido de Valentine para afirmar a sua virilidade, não nos parece convincente, visto que tudo leva a crer que o protagonista visa antes manter a ordem materna ao preservar a união «quase gemelar».

Segundo Couribet, a separação da mãe permite ao herói abrir-se ao mundo exterior e descobrir o outro na relação carnal (COURIBET,

op. cit.: 81). Esta explicação que poderia aplicar-se a uma relação vulgar não se aplica ao que há de essencial no incesto de Miguel e de Anna. Esta união transgressiva baseia-se num apagamento quase completo das fronteiras que separam o eu do outro; sendo o outro de tal forma semelhante que os seus contornos se dissipam e a sua autonomia desaparece. Esta estranha afeição ao alter ego traduz a vontade de preservar a separação relativamente ao mundo. O recolhimento sobre si e sobre o outro idêntico a si encontra-se nos antípodas da tensão de Ulisses para com o pai; ele coloca-se decididamente sob o signo de Narciso.

É através do mito de Narciso que se exprime, em *Anna, soror...*, o amor obsessivo votado ao outro gemelar, quase idêntico, mas diferente pela sua feminilidade. É de todo lógico que a história do irmão e da irmã espanhóis reutilize sobretudo alguns componentes da versão de Pausanias, tais como o motivo da atracção gemelar e os jogos da alteridade e da identidade que se lhe seguem. Contudo algumas imagens aproximam de igual modo *Anna, soror...* do mito de Ovídio.

“Au retour d’une longue source, un jour qu’il faisait fort chaud”, Miguel do mesmo modo que o Narciso de Ovídio cansado e com sede depois de um dia de caça, “descendit du cheval et s’agenouilla pour boire à même la terre comme un animal.” (p.861).

Deitado por terra, o rapaz assemelha-se a esse Narciso pintado por Caravaggio que, debruçado sobre a água, apoia-se sobre os seus cotovelos numa pose quase animalesca. A comparação da cena literária com a imagem pictural é permitida pela própria romancista que admite no “Postface”: “le décor de Naples et une certaine fougue sensuelle me ferait aujourd’hui (...) songer à Caravage.” (p.934).

Contrariamente ao que se poderia supor, Miguel não se entrega à admiração do seu reflexo, porque o seu breve momento de recolhimento é rapidamente interrompido por um movimento dos arbustos. Miguel ouve então as palavras proféticas pronunciadas por “une fausse serpente”: “L’eau rampe, frétille et miroite, et son venin vous glace le cœur” (p.861).

Esta “siffleuse de reptiles” (p.859), semelhante a uma feiticeira, surge à sua frente como um fantasma para simbolizar o nascimento da sua sexualidade. Ela faz-se acompanhar por figuras animais que possuem o valor de atributos mágicos e que simbolizam as zonas de sombra da psique de Miguel. Como o explicam Jean Chevalier e Alain

Gheerbrant, a víbora trai entre outras as pulsões não integradas na hierarquia dos valores; quanto à serpente, esta encarna a psique inferior, o psiquismo obscuro, tudo o que é raro, incompreensível, misterioso (CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit.: 1021).

Citemos ainda a explicação de Martine Gantrel: “Hypostase romantique du démon et de la tentation, c’est cette figure onirique et inquiétante, qui servira d’interprète entre Miguel et son désir.” (GANTREL, op. cit.: 51). E é numa breve e sugestiva frase que Miguel verbaliza o seu desejo: “*J’ai soif*” (p.861).

Ele não mata a sede na água da fonte assim como não pode contemplar o seu reflexo: a água perturba-se e só reflecte a face da feiticeira: “Il était encore assez près du rond formé par la source pour apercevoir, dans l’eau faiblement remuée, le reflet de l’étroit visage aux yeux jaunes.” (*Ibidem*).

O reflexo da “*filles aux serpents*” surge desta vez como o duplo sensual e sedutor de Anna³. Ela veicula a simbologia bíblica da tentação e do pecado. Carregada de conotações sexuais, dentre as quais a simbólica da serpente é a mais recorrente; a pitonisa representa sobretudo o poder de sedução de Anna: “votre sœur vous attend près d’ici avec une coupe pleine d’eau pure. Vous boirez ensemble” (p.861), profetisa ela.

Este presságio sugere que a sede de Miguel só será satisfeita graças a Anna, tanto mais que a taça é o augúrio da união tanto carnal como mística: beber de uma taça é um rito de casamento ainda usado no Extremo Oriente⁴.

E pela sua esfericidade, este copo de cristal torna-se sobretudo o símbolo do andrógino: é fácil imaginar os reflexos dos dois seres quase idênticos que se fundem e se unem na água de uma pureza de cristal. Ao pronunciar esta frase enigmática, a rapariga sarracena parece verbalizar o fantasma de Miguel sobre o amor ao mesmo tempo incestuoso e narcísico.

Interpretado deste modo, o presságio da pitonisa realiza-se no episódio seguinte: quando Anna entra de madrugada no quarto de Miguel, este, atormentado com a aventura misteriosa e uma noite de insónias, toma a sua irmã pelo seu duplo especular: “Ce visage effarouché

³ Partilhamos aqui a opinião de Blanca Arancibia que considera a pitonisa como o alter ego de Anna. Cf. op. cit., p.273.

⁴ Este motivo é estudado no artigo de Marie José Vazquez de Parga, “Érotisme sacré, Anna, soror...”, in: *Le sacré dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar* [Actes du colloque international de Bruxelles]. Tours, SIEY, 1993, p.289.

parut à don Miguel si semblable au sien qu'il crut voir son propre reflet au fond d'un miroir." (p.863).

A sua experiência aproxima-se da ilusão de Narciso descrita por Pausanias, mas ela inverte os dados do mito: o protagonista yourcenariano toma a figura de Anna por seu duplo especular, contrariamente ao herói de Pausanias que se engana ao ver no seu próprio reflexo a sua irmã ressuscitada. E contudo esta diferença não põe de forma alguma em questão a importância da figura de Narciso em *Anna, soror...*, visto que a narrativa actualiza a significação essencial do mito: como em Pausanias, a relação para consigo confunde-se aí com o tema do incesto – forma suprema e transgressiva da relação com o outro.

A referência explícita à figura de Narciso já foi mencionada por Jean-Luc Wauthier. Ele constata em "*Anna, soror... l'eau et la soif*" que Anna e Miguel, duas crianças leitoras de Platão e fechadas na rigidez religiosa do final do século, são mesmo não o sabendo duas imagens de Narciso (WAUTHIER, 1993: 74). E Martine Gantrel, ao comentar o episódio da fonte, precisa ainda: "C'est «chancelant» qu'il remonte à cheval, signe que le désir phallique de Miguel, en se greffant sur Anna, s'est laissé prendre au piège narcissique et mortel, maternel ou sororal, de l'eau." (GANTREL, op. cit.: 51).

A figura de Narciso serve ainda na obra de Marguerite Yourcenar de intérprete entre o herói e a sua sede de completude andrógina. Mas pela primeira vez, é o outro feminino que aí desempenha o papel de primeiro plano. O que distingue Miguel de Eric, que tentava banir qualquer traço de feminilidade para reencontrar a paz, e de Alexis, que se libertou de Monique ao escolher o recolhimento extático sobre si, e também, em menor grau, de Stanislas, que não conseguiu definir-se nem em relação a Thérèse nem em relação a Emmanuel, é porque na sua busca da plenitude, ele é animado por um desejo imperioso de se fundir com o feminino.

A despeito desta diferença flagrante, *Anna, soror...* assemelha-se à trilogia identitária pelo facto de a narrativa ser dominada pela sensibilidade masculina. Isto permite-nos ler o texto em paralelo com *Le Coup de Grâce*, tanto mais que, a dado momento, a atitude de Miguel faz eco à de Eric, não fosse senão para se mostrar finalmente antagonista.

Neste ponto, devemos precisar que esta narrativa narrada na terceira pessoa está focalizada na personagem masculina. Anna é

apresentada do ponto de vista do seu irmão de forma que o leitor, ao entrar na intimidade do homem, não transpõe de todo o limiar do mundo interior da mulher.

Como o prova Martine Gantrel, enquanto o texto detém o leitor no diapasão do desejo de Miguel, nós permanecemos à distância de sua irmã, em parte, porque nós a vemos através dos olhos de Miguel (*Ibidem*).

Vejamos agora a técnica adoptada em *Anna, soror...* Durante a última ceia com Valentine, don Miguel – que acaba de encontrar a encantadora de serpentes – “les yeux baissés, cro[ît] sentir le regard que Valentine pose sur lui.” (p.861). Posteriormente ele tem a ideia de se fechar no seu quarto, o que acaba contudo por o assustar; em seguida, ele decide ir respirar numa esplanada. E enquanto o leitor é confrontado com a angústia do rapaz, a sua irmã só é apresentada do exterior: “Anna parlait ni ne mangeait” (*Ibidem*) – é tudo o que sabemos sobre ela. Raramente colocada fora do campo de visão de Miguel (o que não é verdade senão na primeira parte da narrativa terminada com a morte do protagonista), Anna permanece sobretudo o objecto do desejo deste, eis porque lhe falta a ela consistência psicológica.

A focalização da narrativa em Miguel surge ainda mais claramente na cena na igreja: vemos Miguel contemplar Anna que se assemelha à escultura de uma santa e cujos pensamentos permanecem indecifráveis: “Ils communiquèrent. Les lèvres d’Anna se tendirent pour recevoir l’hostie; Miguel songea que ce mouvement leur donnait la forme du baiser, puis repoussa cette idée comme sacrilège.” (p.863).

Esta técnica narrativa aproxima-se do estilo da trilogia identitária escrita na primeira pessoa pela predominância concedida à voz masculina. E – como já o mencionámos – a atitude de Miguel para com sua irmã reproduz por um momento o comportamento de Eric relativamente a Sophie. Sobretudo quando num primeiro momento, Miguel, assustado com a natureza do seu desejo, quer libertar-se deste. Visto que a feminilidade de Anna o seduz, ele tenta afastá-la do seu olhar e desacreditá-la: “Il devenait dur. Il lui adressait d’incessants reproches au sujet de son oisiveté, de sa tenue, de ses vêtements.” (p.871).

Miguel força assim sobre Anna a atitude evasiva, consistindo em afastar tudo o que poderia seduzi-la: “Comme il avait horreur des nudités de gorge habituelles aux praticiennes, Anna pour lui plaire s’étouffait dans des guimpes.” (*Ibidem*). Tal lembra-nos os esforços de Sophie que, sob pressão de

Eric, elimina da sua conduta qualquer esperteza: “acceptant une fois pour toutes la laideur, elle consentait héroïquement à paraître devant moi [Eric] avec des cheveux plats.” (*Le Coup de grâce*, op. cit., p.108).

Notemos que, tal como em *Le Coup de grâce*, a feminilidade rejeitada toma uma forma fóbica de animal repugnante: num pesadelo, Miguel vê-se envolto em escorpiões e por um nó de víboras de onde emergem os pés nus de Anna nos seus chinelos de cetim preto (p.860).

E finalmente, tal como Eric von Lhomond, Miguel tanto foge da irmã como se aproxima dela: aquando da morte de Valentine, ele desinteressa-se de Anna ao pretender combater a sua paixão, mas a sua resistência não dura muito tempo: “Elle lui fit pitié. Il eut honte de lui-même. Il s’en voulut de ne pas assez l’aimer. Ils reprirent leur vie d’autrefois.” (p.870).

A ideia de Martine Gantrel que sublinha as analogias na atitude de Miguel e de Eric pode servir-nos de conclusão: “Jalousie, rancune, douleur, haine: l’amour incestueux ne semble pas différent des amours torturées que Yourcenar a dépeintes ailleurs, notamment celles d’Éric et de Sophie dans *Le Coup de grâce*” (GANTREL, op. cit.: 47).

Contudo, se Éric se obstina até ao fim em recalcar o feminino, Miguel ultrapassa a etapa de angústia que lhe inspira o desejo e acaba finalmente por aceitá-la.

A recorrência do motivo da prostituta é bastante significativa: ela dá conta de uma oposição que se estabelece entre as atitudes dos dois protagonistas. Eric tenta por várias vezes rebaixar Sophie, preferindo a companhia das «raparigas perdidas». Sophie deixa-se então reduzir ao nível de uma prostituta: “Il y a si peu de distance entre l’innocence totale et le complet abaissement qu’elle descendit d’emblée jusqu’à ce niveau de bassesse sensuelle où elle s’essayait de tomber pour plaire.” (p.113).

Quanto a Miguel, a ideia de que ele possa comparar a sua irmã a uma mulher perdida escandaliza-o: tendo sabido que uma rapariga “avec aux coins des lèvres le pli amer de ceux qui servent au plaisir des autres” tem o nome de Anna, ele reage violentamente: “Ivre de dégoût, il se leva et sortit.” (p.875).

Contrariamente a Eric que recalrava obstinadamente a ideia de que Sophie pudesse contar para ele e se revoltava, através de um comportamento contraditório, contra o amor que lhe era dirigido, Miguel domina a sua angústia do feminino. Ele chega a sacralizar o seu desejo: efectua a apoteose do amor, o que coloca finalmente a sua experiência nos antípodas da aventura trágica do protagonista de *Coup de grâce*.

A feminilidade recalçada por Eric von Lhomond eleva-se, graças a don Miguel, ao pedestal da santidade; a relação amorosa

desvalorizada pelo herói de *Coup de grâce*, visto que reduzida às dimensões puramente carnis, horrível como o contacto com um polvo, é a partir de então reabilitada porque toma o valor de uma prática ritual, de uma missa; ela corresponde ao enlace do divino.

A beleza do texto, a ambiência de uma terna e piedosa melancolia é devida com efeito a esta mistura de inocência, de religiosidade e de sensualidade. Marguerite Yourcenar faz banhar a história no clima da piedade barroca – pesada, teatral, esplêndida tanto mística quanto carnal. Recolhida em Deus, Anna evoca uma santa em êxtase. Blanca Arancibia mostra nomeadamente que o aspecto extático de Anna “[l]a tête un peu renversé, [l]es mains disjointes” lembra a santa Teresa de Bernim (ARANCIBIA, op. cit.: 275).

O amor do irmão e da irmã confunde-se constantemente com a sua fé: a sua paixão amadurece durante a quaresma da Páscoa para terminar na Semana Santa. Na Igreja, Miguel venera a sua irmã como uma Madona: ela surge à sua frente como uma figura divina que inspira a veneração dos fiéis: “sa beauté et la magnificence de ses vêtements arrêtaient un instant le mouvement des rosaires.” (p.878).

A oração serve-lhe de meio para comunicar com Anna e para se unir a ela num impulso místico para transcender o absoluto: tendo ouvido a voz de Anna, “don Miguel, insensiblement, joignit les mains et s’unit à cette prière.” (p.873).

A ideia de incesto que toca Miguel encontra a sua confirmação na Bíblia. Paradoxalmente, embora tal possa parecer sacrílego, é a Santa Escritura que faz emergir e concretizar-se a ideia maldita e rejeitada do amor transgressivo: “C’était le passage des Rois où il est question de la violence faite par Ammon à sa sœur Thamar. Une possibilité qu’il n’avait jamais osé regarder en face, lui apparut. Elle lui fit horreur.” (p.870). Mais uma vez, a paixão mistura-se com a piedade, tornando-se a Bíblia o médium entre Miguel e o seu desejo.

Esta tensão perpétua leva Miguel à infracção do tabu. Ele tem de ultrapassar o estádio doloroso da dualidade do corpo e da alma, estádio que se caracteriza pela rivalidade sacrílega com Jesus quando o herói disputa a totalidade do amor de Anna⁵.

⁵ A cena de ciúme emerge quando Anna anuncia a seu irmão a decisão de se retirar para um convento: “Et je vous permettrais un amant parce qu’il est crucifié? Êtes-vous aveugle ou vous mentez? Croyez-vous que je veuille vous céder à Dieu?” (p.880)

Em *Anna, soror...*, transgredir a lei fundamental da humanidade, não significa afundar—se na animalidade; bem pelo contrário, é afirmar a espiritualidade do homem, abolir a fronteira entre o que é carnal, então acessível ao homem mas ao mesmo tempo «baixo», e o que é de ordem espiritual, mas inacessível e interdito.

Esta significação espiritual do incesto em *Anna, soror...* constitui o tema do artigo de Maria-José Vazquez de Parga, “Érotisme sacré, *Anna, soror...*”. Esta autora demonstra que a apresentação do casal Anna-Miguel corresponde à famosa tese de George Bataille exposta em *L'Érotisme*. De uma forma fundamental, para Bataille, é sagrado o que é objecto de um interdito. E o acesso ao interdito comporta a violência da infracção. Sendo o incesto interdito, ele é, neste sentido, sagrado. Para aí aceder, a única atitude é a transgressão (VAZQUEZ DE PARGA, op. cit.: 281; BATAILLE, 1970: 41).

Anna e Miguel reconstituem de forma ritual a androginia primordial. Como o constatou Vazquez de Parga, “L’inceste Anna-Miguel, androgyne initiatique et alchimique, se déroule comme un véritable sacrifice au dieu dans son temple” (VAZQUEZ DE PARGA, op.cit.:287).

O carácter sagrado e sacrificial do acto de amor explica a razão pela qual em seguida as contradições são ultrapassadas e as tensões interiores desaparecem. Visto que o casal atinge o estado do andrógino primordial de Platão que é a *coincidentia oppositorum*. O êxtase amoroso tem a força de unir os contrastes – não só o feminino e o masculino, mas também o puro e o impuro, o alto e o baixo, a queda e a apoteose no ambiente solene da Ressurreição e do renascimento do divino. A entidade nova emerge assim desta hierogamia de Anna e de Miguel: o casal intimamente unido, mas que se abre para o divino. O rito cristão serve assim de ambiente solene à epifania do êxtase amoroso, ele transforma-se numa espécie de religião primitiva, cósmica e atemporal que permite ao homem descobrir a divindade que existe nele e no outro e fornece-lhe o meio de aceder à completude primordial.

Miguel consegue libertar-se do peso das noções cristãs tais como o pecado, o pecado original, o remorso. Ele torna-se o contrário do seu pai, don Alvare, mergulhado desesperadamente na ideia da corrupção do homem, estranho ao seu corpo, estranho a si mesmo. O protagonista liberta-se de qualquer medo de Deus: “il laisse monter sa gratitude envers la vie, la mort et Dieu.” (p.884). Reconciliado consigo mesmo e com o divino, ele persiste num êxtase místico, livre, feliz, realizado: “Il priait éperdument. À chaque prière en succédait une autre, plus ardente: chaque fois un élan

nouveau l'emportait vers une troisième prière. Il ressentait avec un étourdissement d'ivresse, cet allègement du corps qui semble libérer l'âme. Il ne regrettait rien. Il remerciait Dieu." (*Ibidem*).

Esta experiência libertadora só pode terminar com a morte do herói que surge como o fim voluntário, a entrada definitiva na dimensão sagrada: "N'ayant plus rien à atteindre de la vie, il se lançait vers la mort comme vers un achèvement nécessaire." (*Ibidem*).

A morte permite também a Anna aceder ao nível espiritual superior: ela une-se a Miguel para reconstituir a androginia cósmica, perfeita e atemporal. Estas últimas palavras - "*Mi amado*", selam a união metafísica com Miguel que já não é todavia um irmão nem um amante, mas o Absoluto, o que a última frase da narrativa sugere: "Elle parlait peut-être à Dieu." (p.901).

Anna, soror... constitui o contrapeso à trilogia identitária dos anos trinta. Nas três histórias de jovens, a figura de Narciso surge para exprimir o desinteresse ou a incapacidade do protagonista em instaurar relações com o outro. A problemática narcísica está ligada, em vários graus, com a indiferença, a angústia e o desgosto experimentados pelo outro feminino. O Narciso yourcenariano é então um solitário, voltado para si mesmo, inapto a retirar satisfação do contacto com o outro.

A narrativa «espanhola» de Marguerite Yourcenar serve-se pelo contrário do tema de Narciso para ilustrar a união perfeita da entidade feminina e masculina. O desejo incestuoso, próximo do fascínio narcísico, acaba na completude andrógina, na fusão ideal dos dois seres que abole todos os contrários.

Mas o incesto, para além de ser o meio da fusão narcísica, permite também reabilitar a sexualidade, que no seguimento à infracção do maior tabu, se torna sagrada. Paradoxalmente, o que era interdito, até escatológico, torna-se puro, espiritual, divino.

Difícil, controversa, audaciosa, a narrativa *Anna, soror...*, publicada na sua versão definitiva nos anos oitenta, inscreve-se antes no domínio dos escritos intimistas dos anos trinta. O problema da identidade de Miguel passa por imagens míticas que obsecavam a autora nessa altura: Narciso, Andrógino e Gémeos dão a mão na história do herói que desce ao mais profundo de si. A sexualidade permanece esse ponto nodal do indivíduo, desembocando não só em domínios mais interiores e mais obscuros, mas também numa luz sagrada.

BIBLIOGRAFIA

YOURCENAR, Marguerite. (1980). *Oeuvres romanesques*. Paris, Gallimard. «La Pléiade».

ARANCIBIA, Blanca. (1993). «Infraction du tabou. L'inceste dans Anna soror...». In: *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. [Actes du colloque international de Bruxelles mars 1992]. Tours, S.I.E.Y., pp.267-280.

BACHELARD, Gaston. (1980). *La Terre et les rêves du repos*. Paris, Corti.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. (1992). *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont.

COURRIBET, André. (1992). «La figure de la mère dans Anna, soror...». In: *Bulletin de la S.I.E.Y.*, n° 10, juin 1992, pp.75-81.

VASQUEZ DE PARGA, Marie José de. (1993). «Érotisme sacré. Anna, soror...», in: *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. [Actes du colloque international de Bruxelles, mars 1992]. Tours, S.I.E.Y., pp.279-290.

WAUTHIER, Luc. (1993). «Anna, soror... l'eau et la soif», in: *Regards belges sur Marguerite Yourcenar*. Bulletin du C.I.D.M.Y. , n°5.Bruxelles, pp.74-76.