



Manifestações não canônicas no Corpus Christi medieval lisboeta em O Monge de Cister, de Alexandre Herculano

Non-canonic manifestations in the Lisbon's medieval Corpus Christi in O Monge de Cister, by Alexandre Herculano

Antonio Augusto Nery*
Eduardo Soczek Mendes**

Resumo: Alexandre Herculano (1810-1877), escritor e historiador português, é conhecido como o introdutor do romance histórico em língua portuguesa, sendo que tal forma romanesca já era muito cultivada, por exemplo, em França e Inglaterra. O autor teve a preocupação com a pormenorização de dados históricos e descrições de conjuntos arquitetônicos, ritos e indumentárias para melhor ambientar as suas narrativas no passado. Contudo, essas descrições também eram maneiras de refletir acerca do tempo presente de suas publicações, bem como sobre o futuro de Portugal. Analisamos, neste estudo, alguns excertos da procissão medieval de Corpus Christi, descrita em “O Monge de Cister ou a época de D. João I” (1848), romance ambientado no século XIV. Verificamos como são representadas as manifestações populares em um cortejo de uma festa oficial do calendário litúrgico católico a fim de compreender o porquê de o narrador se demorar tanto em pormenorizações de um préstito – em uma longa digressão narrativa – e qual a relação desse relato com o período de publicação. Para tanto, dialogamos, sobretudo, com os trabalhos de José Mattoso (1993), Mikhail Bakhtin (2010), Peter Burke (2013) e Rui Ferreira (2017).

Palavras-chave: Alexandre Herculano. O Monge de Cister. Romance histórico. Carnaval. Corpus Christi. Procissão.

Abstract: Alexandre Herculano (1810-1877), a Portuguese writer and historian, is known as the introducer of the historical novel in the Portuguese language, and such a novelistic form was already widely cultivated, for example, in France and England. The author was concerned with detailing historical data and architectural sets, rites, and clothing to set his narratives in the past better. However, these descriptions were also ways of reflecting on the present time of its publications, as well as the future of Portugal. In this study, we analyze excerpts from the medieval procession of Corpus Christi, described in *O Monge de Cister ou a época de D. João I* (1848), a novel set in the 14th century. We verified how the popular manifestations are represented in a procession of an official feast of the Catholic liturgical calendar to understand why the narrator takes so long in details of a procession – in a long narrative digression – and what is the relationship of this report with the publication period. To do so, we dialogue, above all, with the works of José Mattoso (1993), Mikhail Bakhtin (2010), Peter Burke (2013), and Rui Ferreira (2017).

Keywords: Alexandre Herculano. O Monge de Cister. Historical novel. Carnival. Corpus Christi. Procession.

* Professor Associado de Literatura Portuguesa na graduação e na pós-graduação em Letras da UFPR (Curitiba-PR). Doutor em Letras (USP, São Paulo-SP). ORCID: 0000-0001-7561-7804. Contato: gutonery@hotmail.com

** Doutor em Letras (UFPR, Curitiba-PR). ORCID: 0000-0002-0554-5750. Contato: edu.soczek@gmail.com

Introdução

O autor português Alexandre Herculano (1810-1877) é conhecido por ser o introdutor do romance histórico em língua portuguesa e por instaurar os estudos historiográficos modernos em Portugal. Um de seus mais célebres romances dessa estirpe é “O Monge de Cister ou a época de D. João I”, publicado em tomos em 1848, mas que teve os três primeiros capítulos divulgados no jornal “O Panorama” entre janeiro e fevereiro de 1841, sendo que, no período, Herculano dirigia o referido semanário.

Em tentativas de uma circunscrição temporal e, para que haja o transporte, ainda que imaginário, para o século XIV, o narrador “[...] descreve minuciosamente o vestuário de algumas personagens [...]. A pormenorização da indumentária [...] evidentemente se destina a mais facilmente *presentificar a efabulação*” (Marinho, 1999, p. 58, grifos nossos)¹ ou, ainda, realiza “Exaustivas descrições de cidades, castelos e monumentos [que] [...] contribuem também para acentuar a *cor local*” (Marinho, 1999, p. 58, grifo da autora). Neste estudo, debruçar-nos-emos, especificamente, sobre o capítulo XVII de “O Monge de Cister”, denominado “A procissão de Corpus”. Nele, o narrador, em uma longa digressão, pormenoriza o cortejo medieval do *Corpus Christi* em Lisboa. Tal préstito já não era como foi descrito na narrativa quando o romance veio a lume, porém recupera uma longínqua tradição popular e religiosa de Portugal.

A pergunta que nos guia é justamente em que medida a revisitação de um cortejo medieval *sui generis* pode estar conectada com o período no qual o autor produz: momento de grande instabilidade política no reino lusitano, dadas as múltiplas revoluções, invasões, tentativas de golpes e contragolpes que eclodiram na Guerra Civil Portuguesa (1828-1834), entre liberais e absolutistas. É possível ensejar essa discussão porque, ao retratar a procissão, para além de mera ambientação histórica, Herculano defende as especificidades da cultura católica do povo português: já que o romance histórico, para a época, era uma maneira de “[...] ensinar, deleitando, na crença profunda de que a melhor maneira de divulgar os feitos da nação pretérita será transformar em arte, passagens históricas mais ou menos conhecidas” (Marinho, 1999, p. 18). Nesse sentido, o escritor se inscreve dentre os intelectuais que, de acordo com Peter Burke (2013), descobriram beleza nas manifestações culturais e religiosas do povo: “[...] o “povo” (o *folk*) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus” (p. 26) e “Houve a descoberta da religião popular” (Burke, 2013, p. 30). Portanto, discurrir sobre os dias santos, descrever ritos populares com tantos pormenores e louvar as manifestações do catolicismo popular são uma maneira de resgatar a cultura pátria e tentar preservar “[...] essa gente da extrema Europa, ibérica, católica” (Lourenço, 1999, p. 9) frente às transformações, inclusive culturais, do século XIX e frente aos ataques de outras nações.

Levando isso em consideração, averiguaremos, portanto, como são realizadas as descrições ficcionais do cortejo popular, mas que, historicamente, de fato, acontecia como um grande festejo carnavalesco, sendo que “Tais rituais eram denunciados como

1 Optamos por atualizar a ortografia em nossas transcrições, segundo o acordo ortográfico de 1990. As obras publicadas em Portugal foram atualizadas respeitando a sua respectiva grafia atual.

irreverentes, blasfemos, sacrílegos, escandalosos, ofensivos a olhos e ouvidos piedosos, profanadores dos mistérios sagrados e escarnecedores da religião” (Burke, 2013, p. 284).

Para tanto, em nossas análises de excertos do romance – objeto de estudos neste trabalho – dialogaremos, sobretudo, com as propostas de José Mattoso (1993) e de Rui Ferreira (2017), que discorrem sobre as manifestações religiosas em Portugal, bem como com os trabalhos de Mikhail Bakhtin (2010) e de Peter Burke (2013), que se debruçaram sobre materializações da cultura popular, principalmente as questões relativas ao Carnaval.

A fim de cumprir com o nosso plano de averiguação, passaremos, primeiramente, a uma discussão sobre o conceito de Carnaval, presente, sobretudo, na obra de Bakhtin, e verificaremos como ele pode ser aplicado à leitura do romance de Herculano. Depois, em outra seção, abordaremos mais precisamente os trechos selecionados da narrativa ficcional em questão.

O “grande drama popular”: o Carnaval, o Corpus Christi e as reformas

A fim de melhor compreender o sentido de festejos para a cultura popular, levamos em conta que “Os católicos [...] insistiam que alguns dias eram mais sagrados que outros” (Burke, 2013, p. 290) e que, em diversos lugares, para a cultura popular, o tempo era contado segundo as festas, conforme propõe Peter Burke:

Na cultura popular europeia tradicional, o tipo de cenário mais importante era a festa: festa de família, como os casamentos; festa de comunidade, como a festa do santo padroeiro de uma cidade ou paróquia [...]; festas anuais comuns a muitos europeus, como a Páscoa, o Primeiro de Maio, o Solstício de Verão, os doze dias de Natal, o Ano-Novo e o dia de Reis, e por fim o Carnaval. Eram ocasiões especiais em que as pessoas paravam de trabalhar, e comiam, bebiam e consumiam tudo o que tinham. [...] Em oposição ao cotidiano, era uma época de desperdício justamente porque o cotidiano era uma época de cuidadosa economia. Seu caráter de ocasião especial vinha simbolizado nas roupas que o povo usava para dela participar – as melhores. / [...] As pessoas contavam o tempo pelas grandes festas, como o dia de São Miguel (29 de setembro) ou o dia de São Martinho (11 de novembro). (2013, pp. 243-244).

Em outras palavras, a ficção de Herculano, ao apresentar um cortejo de dia festivo, apreende muito do que Burke propõe em seu estudo: trata-se de uma questão que, de fato, está na centralidade da cultura do povo, pois o calendário festivo era fundamental na contagem do tempo, inclusive pela distinção com os “dias comuns”. E esses dias de folgares ultrapassavam, inclusive, as fronteiras das liturgias institucionais, extravasando para celebrações que nem sempre eram prescritas pela Igreja, como os dias de abastança e de desperdício ou alguns préstitos ou outras cerimônias não institucionais, que são mencionadas por Burke: eram os momentos nos quais a realidade quotidiana parecia estar suspensa.

Embora o calendário prescrevesse as festas litúrgicas, os folguedos poderiam se desbordar em manifestações não canônicas, tal qual vemos o narrador de “O Monge de Cister” descrevendo, no capítulo XIX, a procissão como “[...] o grande drama popular” (Herculano, 19--, p. 118), em consonância com as afirmações de Burke:

O local do *Carnaval* era ao ar livre [...]. O *Carnaval* pode ser visto como uma peça imensa, em que *as principais ruas e praças se convertiam em palcos, a cidade se tornava um teatro sem paredes*, e os habitantes eram atores e espectadores, que assistiam à cena dos seus balcões. (2013, pp. 248-249, grifos nossos).

Ressaltamos que Burke está tratando do *Carnaval*. Então, podemos questionar o porquê de utilizarmos tal termo para referir uma procissão, em um dia de solenidade para o calendário oficial da liturgia do catolicismo. Conforme verificaremos, a procissão era uma grande dramatização ao ar livre, na qual a cidade fazia as vezes de teatro, tendo por palco as suas ruas: “As procissões são uma das manifestações mais relevantes entre os cerimoniais públicos promovidos frequentemente pela Igreja Católica” (Ferreira, 2017, p. 233). No entanto, o cortejo era permeado de manifestações não canônicas, as quais, muitas vezes, pareciam anticônicas, mas que garantiram a popularidade de diversos ritos processionais em Portugal. Em outras palavras: algumas procissões, para a cultura ibérica, em muitos termos se assemelhavam ao “carnavalesco” e não é exagero designar o préstito descrito no romance como tal, pois:

Num certo sentido, toda festa era um Carnaval em miniatura, na medida em que era uma desculpa para a realização de desordens e se baseava no mesmo repertório de formas tradicionais, que incluíam procissões, corridas, batalhas simuladas, casamentos simulados e falsas execuções [...]. O emprego do termo “carnavalesco” não pretende supor que os costumes da Terça-Feira Gorda fossem a origem de todos os outros; ele apenas sugere que as grandes festas do ano tinham rituais em comum, e que o Carnaval constituía um agrupamento especialmente importante de tais rituais. (Burke, 2013, p. 270).

Isto é: o Carnaval, na terça-feira anterior ao início da Quaresma, catalisava e reunia um tanto de ritos que eram comuns a outras solenidades oficiais do calendário católico. Tais ritos também se conservam no repertório das formas carnavalescas das festas em geral, embora possam ter evoluído de maneira diferente com o passar do tempo. Portanto, de acordo com Burke, podemos afirmar que a procissão de *Corpus Christi* também era uma oportunidade *carnavalesca*. Todavia, como se pode melhor definir esse termo? Para a resposta, é possível recorrer às propostas de Mikhail Bakhtin:

Damos ao termo “carnavalesco” uma acepção ampla. [...] O carnaval revela-nos o elemento mais antigo da festa popular, e pode-se afirmar sem risco de erro que é o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico. Isso autoriza-nos a utilizar o adjetivo “carnavalesco” numa acepção ampliada, designando não apenas as formas do carnaval em sentido estrito e preciso do termo, mas ainda toda a vida rica e variada da festa popular no decurso dos séculos e durante a Renascença, através dos seus caracteres específicos representados pelo carnaval nos séculos seguintes, quando a maior parte das outras formas ou havia desaparecido, ou degenerado. / [...] Esse termo [o carnaval] unia sob um mesmo conceito numerosos folguedos de origem diversa, que caíam em diferentes datas, mas tinham todos características comuns. Esse processo de reunião, sob o termo “carnaval”, de fenômenos locais heterogêneos, o fato de que fossem designados por um mesmo termo, correspondia a um processo real: [...] as diferentes formas da festa popular levaram ao carnaval alguns dos seus elementos: ritos, efígies, máscaras. E, por causa disso, o carnaval tornou-se o reservatório onde se guardavam as formas que não tinham mais existência própria. (2010, p. 190).

Portanto, conforme discorre Bakhtin, o carnaval, de fato, resguarda muitas das tradições populares – ritos e imagens, por exemplo – que estavam presentes em diversas

festas, as quais aconteciam no decorrer do ano e, nas quais “A vida é extraída das suas fronteiras banais, a teia das convenções se rasga, todas as fronteiras oficiais e hierárquicas são varridas, um ambiente específico se cria, que concede o direito exterior e interior à liberdade e à franqueza” (Bakhtin, 2010, p. 237). Mesmo, assim, há um grau de complexidade, pois tais ritos poderiam ser heterogêneos e relacionados a um dos folgedos, ou a um espaço, ou, ainda, a um período.

O romance histórico de Herculano está circunscrito em uma cultura muito específica – a portuguesa. No entanto, se “O Carnaval, em suma, era uma época de desordem institucionalizada, um conjunto de rituais de inversão” (Burke, 2013, p. 259), nos quais “As regras da cultura eram suspensas” (Burke, 2013, p. 259), é possível pensar que essa espécie de “grotesco” ou não canônico tivesse lugar no préstito.

Para melhor compreender o que estamos discorrendo, passemos a uma das descrições do cortejo processional de *Corpus Christi* em “O Monge de Cister”:

De todos os outros mesteres, cujos membros, em maior ou menor número, ajudavam a tecer aquela enfiada de cenas ridículas ou brutescas, distinguiam-se, pela singularidade que ostentavam, primeiramente os pedreiros e carpinteiros pelo seu *engenho* ou máquina de guerra, servida por dois feios demônios, e os armeiros pelo seu *sagitário*, símbolo do soldado peão, e no meio destas duas corporações os tanoeiros por uma torre grandemente historiada e semelhante a dos correeiros e cortadores. Os moedeiros, corretores, tabeliães e mercadores, como mesteres mais nobres, fechavam aquele extenso séquito. Danças de espadas, danças mouriscas, danças de pelas ou mulheres sustentadas sobre os ombros de outras, bailando e volteando conjuntamente; tudo, enfim, quanto se possa imaginar de caricatura, de burlesco, de doidejante servia de moldura a este quadro singular, em cujo topo figuravam alguns magistrados municipais, e sobre o qual flutuavam dezenas de pendões, bandeiras e guiões variegados. (Herculano, 19--., p. 85-86, grifos do autor).

O excerto supratranscrito trata do fim dos quadros populares da procissão de *Corpus Christi*. Atentemos, em primeiro lugar, para algumas expressões utilizadas pelo narrador para definir o séquito popular: as cenas são *ridículas* e *brutescas*. Embora pareçam, à primeira vista, pejorativos, cada um dos termos empregados, em suas diferentes acepções, pode ser muito mais do que depreciativo. A expressão “ridículo” designa, por exemplo, algo espalhafatoso ou extravagante, ou, ainda, o que é risível. Pelo que verificamos, as cenas do rito processional são, de fato, esbanjadoras em cores e tamanhos, além de que também podem causar riso, pois “O momento peculiar das manifestações da cultura popular é a festa, como acontece também, afinal, com os nobres. [...] Daí a importância que nela reveste a procissão, com a sua *ostentação de insígnias identificadoras das hierarquias e dos grupos*” (Mattoso, 1993, p. 266, grifos nossos).

Percebamos como podemos encontrar muitos pontos em comum entre a explicação de José Mattoso e o cortejo processional descrito no romance: o ostentar as insígnias identificadoras dos grupos, sobretudo em alguns carros alegóricos, que representavam os ofícios dos mesteres. Mas também encontramos o relato da presença de estandartes, bandeiras, guiões e pendões. Tudo isso “dá cor” à procissão e, igualmente, caracteriza os grupos que os empunham em cortejo. Se os pendões são descritos, nas batalhas, como identificadores dos grupos que pelejam, no séquito não é tão diferente: claramente, não se trata de um combate sangrento, mas não deixa de ser uma competição pelo lugar no cortejo e pelo quadro mais extravagante, que, portanto, chame mais a atenção do público.

Há também a menção de danças com espadas, provavelmente simulando batalhas; danças mouriscas, que remetem à miscigenação cultural da Península Ibérica e, por fim, bailados com mulheres aos ombros, em uma nítida alusão que não parece nada sacra ou litúrgica.

Obviamente que tais cortejos de *Corpus Christi* não sobreviveram impunemente, sob o poderio das autoridades religiosas, até o período da publicação do romance de Herculano, pois:

[Alguns dos] [...] elementos da festa vêm certamente de mais longe, como os espetáculos dos bufões, histriões e saltimbancos, que a Igreja condena, porque há neles um excesso corporal incontrolável, que os torna de algum modo um prolongamento do paganismo. [...] / As autoridades pretendem também intervir neste campo. A Igreja tenta disciplinar as festas, controlar as manifestações carnavalescas, alterar o sentido dos rituais mágicos (Mattoso, 1993, pp. 266-267).

Ou seja, muitos dos elementos populares da procissão de *Corpus* possuíam suas raízes no paganismo. Fortunato de Almeida (1967), por exemplo, refere à “[...] aparatosa procissão, em tempos posteriores revestida de aspectos extravagantes que foi necessário corrigir” (p. 272). Entretanto, foi no período da Contrarreforma Católica, com início no século XVI, que as tentativas de “depuração” do préstito se intensificaram:

Gostaria de cunhar a expressão “reforma da cultura popular” para descrever a tentativa sistemática por parte de algumas pessoas cultas [...] de modificar as atitudes e valores do restante da população [...]. Seria errôneo sugerir que os artesãos e camponeses não passavam de “receptáculos passivos” da reforma; [...] Contudo, a liderança do movimento estava nas mãos dos cultos, geralmente do clero. [...] / Esse movimento de reforma não foi monolítico, mas assumiu diversas formas de região para região e de geração para geração. Os católicos e protestantes nem sempre se opunham às mesmas práticas tradicionais ou, se se opunham, nem sempre era pelas mesmas razões. (Burke, 2013, pp. 280-281).

Burke refere certa tentativa de *reforma da cultura popular* como algo genérico e que partia das camadas mais letradas da sociedade, mas reconhece que não foi uma exclusividade do catolicismo, além de ter variado de lugar para lugar e de tempo para tempo. Por fim, o autor reconhece que nem sempre as camadas de artesãos e de camponeses aceitaram passivamente as tentativas de intervenção em seus costumes. Poderíamos, a esta altura, questionar o porquê de estarmos tratando de certa reforma das tradições populares se a procissão de *Corpus Christi* que analisamos está circunscrita na Lisboa do século XIV, enquanto que as Reformas Protestantes pulularam no século XVI, seguidas da Contrarreforma Católica no mesmo período. Exatamente aqui não podemos nos olvidar do contexto de publicação do romance histórico de Herculano: o século XIX, um período de intensas transformações sociais. Se pensarmos estritamente na procissão eucarística, ela já não existia, conforme fora descrita em “O Monge de Cister”. Em outras palavras: já havia sido *depurada* pela ressonância da Contrarreforma, da qual Portugal foi grande receptáculo e propalador. Burke chega a mencionar que católicos e protestantes – porque estes últimos também se empenharam na reforma dos costumes populares – tinham preocupações distintas acerca da cultura popular e chega a sumarizar tais distinções:

Alguns argumentos pela reforma são especificamente protestantes, como a ideia de que as festas são resquícios do papismo. Os protestantes usualmente querem abolir tantos os feriados religiosos como as festividades, e alguns se opõem tanto à Quaresma como

ao Carnaval; [...] Alguns protestantes opunham-se a todos os dias santos além do domingo, outros eram contrários à própria ideia de festa, isto é, à ideia de que alguns dias são mais sagrados do que outros. [...] / Os católicos, por outro lado, insistiam que alguns dias eram mais sagrados que outros, mas essa própria insistência levou-os a objetar contra a profanação do tempo festivo – tempo sagrado – com atividades mundanas. (Burke, 2013, pp. 289-290).

Levando em consideração as exposições do autor, que sublinham como os protestantes enxergavam as festividades como vestígios *papistas*, e que, por isto, era necessário abolir os *dias santos*, o discurso narrativo do romance histórico de Herculano está em consonância com a defesa de uma religiosidade popular própria de Portugal: primeiramente, porque se retrata um cortejo eucarístico e o sacramento da Eucaristia é um grande distintivo entre os católicos e os protestantes. Depois, porque é uma afirmação da cultura lusitana, inserida em uma narrativa publicada no contexto oitocentista, momento histórico bastante delicado para Portugal enquanto Estado independente.

Entrevistos, grosso modo, os conceitos de Carnaval em um cortejo religioso oficial e a singularidade de tal rito para Portugal, passemos à averiguação de outros elementos que extrapolam o canônico nessa procissão muito *sui generis* ficcionalizada por Alexandre Herculano.

A forma de narrar o “extenso teatro” e alguns elementos *sui generis* da procissão eucarística de Lisboa

O narrador de “O Monge de Cister” é bastante característico: ele abre digressões narrativas e reflexivas, cita trechos de outros autores, provoca o leitor, pausa o que está relatando a fim de iniciar uma reflexão e, depois, retoma a história, dentre outras peripécias de idas e vindas. Sergio Paulo Rouanet define tal estilo narrativo como *forma shandiana* ou desenvolvida por um narrador *shandiano*. O termo, segundo o autor, tem origem em uma obra do escritor Laurence Sterne (1713 – 1768):

Em 1759, um obscuro pastor de Yorkshire [Inglaterra], chamado Laurence Sterne (1713-68), que até então só tinha publicado alguns sermões e um panfleto satírico, lançou as duas primeiras partes de um livro com o título *A vida e as opiniões de Tristram Shandy, cavalheiro*. O livro deliciu e enfureceu o público, transformando-se num imenso sucesso (Rouanet, 2007, p. 17).

É dessa obra – originalmente nomeada como “The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman” – e, sobretudo, da personagem Shandy, que se origina o termo *shandiano*. Sendo Laurence Sterne “[...] patriarca da família shandiana” (Rouanet, 2007, p. 236).

Vejam, por exemplo, como o narrador de Herculano define a procissão – com várias expressões específicas – e como o seu discurso é permeado de singularidades em relação à História de Portugal:

Para assistir a este *maravilhoso espetáculo*, a este *drama litúrgico*, amontoavam-se desde o romper da alva, não só os moradores de todos os bairros da cidade, mas também os das aldeias e vilas que demoravam por algumas léguas em volta. Exceção da regra geral eram unicamente os judeus e mouros, cujos trajos especiais os faziam distinguir

da outra gente e lhes poderiam acarretar neste dia insultos, violências e, até, risco de vida no meio da gentilha feroz, se ousassem aproximar-se daquele *extenso teatro*, na conjuntura em que a devoção do povo subia naturalmente até o grau de fanatismo pela ebriedade do entusiasmo. (Herculano, 19--., p. 65, grifos nossos).

No discurso narrativo de “O Monge de Cister” está implícita uma longínqua tradição cultural, histórica e religiosa. A manifestação do narrador remonta ao contexto de publicação do romance histórico, às particularidades da formação do país e às peculiaridades dos rituais católicos em Portugal, que são diferentes dos de outros países europeus: ainda que não possam comparecer ao cortejo festivo, por exemplo, os judeus e os muçulmanos estão presentes no reino, o que é um grande distintivo cultural na Península Ibérica.

Feitas essas considerações, passemos a alguns quadros descritos no romance, como o que abre o préstito:

A primeira cena do espetáculo [...] representavam-na os almuñeiros ou hortelões de Valverde, de Alvalade (hoje Campo Grande), e de outros sítios ao redor de Lisboa. Doze deles conduziam sobre os ombros uma arrazoada máquina de paus e bragaiis pintados, que representava uma almuinha com os seus alfobres, canteiros, nora, canaviais e hortaliça. Após eles, com insígnias figurativas dos diversos misteres que exercitavam, os vendilhões de pregão, os ganha-pães e albardeiros e depois os almocreves e atafoneiros ocupavam um comprido tracto da procissão. Seguiam-se os carneiros em número de vinte e dois, *rodeando dois graves máscaras, que representavam um imperador e um rei, cujos ademanes de gravidade e altiveza ridícula e acanhada revelavam bem que era rei e imperador de um dia* (Herculano, 19--., p. 83, grifos nossos).

Os hortelões conduzem uma *máquina*, que reproduz uma *almuinha* – isto é, uma horta murada – montada com paus e juntas, e com um tanto de seus componentes: *alfobres*, que são as sementeiras ou os tabuleiros da horta, plantas, canteiros e até noras, que, em se tratando de uma plantação, são uma tecnologia de irrigação. Chama-nos a atenção a escolha vocabular do narrador: *almuinha* e *alfobres* são termos muito específicos, talvez até mesmo já em desuso no contexto da publicação e que poderiam ser substituídas por expressões como *horta* e *sementeiras*, respectivamente. Todavia, o narrador insiste em vocábulos originários do árabe e que foram assimilados pelo português. Hipóteses podem ser lançadas acerca dessa escolha vocabular do narrador: possível valorização da peculiar História de Portugal com a presença mourisca? Ou um remontanço ao século XIV, quando, talvez, tais termos eram mais correntes? Enfim, podemos pensar que ambas as suposições sejam plausíveis, já que não nos parece um uso desprezioso desses vocábulos.

E o que tem a ver a reprodução de uma grande horta, levada por representantes dos hortelões em uma procissão que, em tese, seria uma grande homenagem à Eucaristia? E essa questão se intensifica quando verificamos que o caso dos hortelões não é isolado. Após eles, seguem, trazendo as insígnias de seu ofício, os vendilhões de pregão, isto é, aqueles que vendem apregoando pelas ruas e espaços públicos; os ganha-pães, que provavelmente são os que se empregam por diárias em diversos serviços braçais; os *albardeiros*, cujo termo de origem árabe é utilizado pelo narrador para os designar, e que são os fabricantes e possíveis vendedores de selas para montaria e, por fim, os atafoneiros, que trabalham na moagem. Todos esses misteres ocupam, de acordo com

a voz narrativa, um extenso espaço no rito processional. Portam instrumentos que os identificam com os seus ofícios, como já está claro, desde a representação dos hortelões.

Para além da participação dos trabalhadores do espaço urbano no cortejo, organizados em diversas corporações, os festejos de *Corpus Christi* podem ser, como vimos, interpretados como uma das *comemorações carnavalescas* ao longo do ano:

O verão [no Hemisfério Norte] também tinha seus carnavais, principalmente Corpus Christi e a festa de São João Batista. A festa de Corpus Christi, que se difundiu pela Europa a partir do século XIII, era um dia de procissões e peças. [...] na Espanha, [...] os procedimentos eram permeados de elementos carnavalescos. Elaborados carros alegóricos passavam pelas ruas, transportando santos, gigantes e, o mais importante, um enorme dragão, explicado em termos cristãos como a festa do Apocalipse, enquanto a mulher às suas costas representaria a prostituta da Babilônia. Os ouvidos da multidão podiam ser tomados por sons de fogos de artifício, gaitas de foles, pandeiros, castanholas, tambores e cornetas. Os diabos tinham um papel importante a desempenhar, dando cambalhotas, cantando e travando batalhas simuladas com os anjos. O bobo tinha outra oportunidade de bater nos circunstantes com a sua bexiga. (Burke, 2013, pp. 264-265, grifos nossos).

O que Peter Burke sumariza, no excerto transcrito, podemos observar em “O Monge de Cister” com muita semelhança: quando o autor se refere diretamente à Espanha, podemos transpor as informações também para Portugal, dada a semelhança nas expressões católicas populares da Península Ibérica e levando em conta que o cortejo de *Corpus Christi*, tal como representado no romance histórico de Herculano, não era uma exclusividade da Lisboa medieval. Obviamente, a sumarização de Burke é um apanhado geral para o que ocorria nos mais diferentes ritos processionais do dia de *Corpus* pela Península Ibérica.

Sobre a carnavalização, que já explicamos anteriormente, vejamos como ela está manifesta, igualmente, em outros quadros do cortejo: o narrador relata que, após os atafoneiros, vinham vinte e dois carniceiros, que conduziam duas grandes máscaras – estas não eram *insígnias figurativas* de seu ofício – que reproduziam um *imperador* e um *rei*, ou seja, as duas figuras político-governamentais maiores. O narrador trata ambas as máscaras por *um rei* e *um imperador*: temos algo indefinido, pois a máscara, por exemplo, não era a representação de D. João I, propriamente dito, embora reproduzisse um monarca e as pessoas tinham o referencial concreto do monarca reinante. Por outro lado, a voz narrativa descreve que as máscaras possuíam características afetadas – *ademanas* – e uma altiveza ridícula. Ora, um dos comportamentos popularmente criticado na figura de um monarca é a *altiveza ridícula*, que leva os súditos a não o respeitarem, mas, segundo o narrador, no préstito de *Corpus*, esta característica revelava que as máscaras representavam o imperador e o rei *de um dia*. Em outras palavras, *reinariam apenas durante o período da festa*, o que desvela certa *característica carnavalesca*, pois:

Nesse sistema, o rei é o *bufão*, escolhido pelo conjunto do povo, e *escarnecido por esse mesmo povo*, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado, da mesma forma que hoje ainda se escarce, bate, despedaça, queima ou afoga o boneco carnavalesco (Bakhtin, 2010, p. 172, grifos do autor).

Obviamente, na procissão descrita em “O Monge de Cister”, o narrador trata de máscaras e não de duas pessoas específicas, eleitas pelo povo. Essas, sim, reproduzem

a ideia de que são o imperador e o monarca por um dia. Os *momos*, isto é, os trejeitos afetados e exagerados ou mesmo ridículos, que caracterizam as máscaras levadas pelos carniceiros de Lisboa, representam a ideia do *rei bufão* e, por conseguinte, a concepção que “Durante a festa, o poder do mundo oficial – Igreja e Estado –, com suas regras e seu sistema de valoração, parece suspenso. O mundo tem o direito de sair da sua rotina costumeira” (Bakhtin, 2010, p. 226). Poderíamos, então, nos questionar: mas, como ocorre a suspensão das regras eclesiais, por exemplo, e da rotina pré-estabelecida e quotidiana, se a procissão de *Corpus Christi* é um evento religioso institucional, presente no calendário litúrgico do catolicismo, e se “[...] todas essas formas continuaram a gravitar em torno das festas religiosas” (Bakhtin, 2010, p. 191)? José Mattoso refere que, de fato, havia certa resistência acerca dessas representações populares em préstitos religiosos; entretanto, por vezes, durante a Idade Média, eram toleradas, inclusive pelas autoridades eclesiais:

No âmbito da religião, convém lembrar [...] [a] luta das autoridades espirituais contra a superstição e a magia, o que, como consequência indireta, isola a religião popular, que tende a refugiar-se em áreas privadas ou clandestinas [...]. A vigilância oficial só é menos rigorosa em certas manifestações religiosas públicas menos conotadas com a magia, embora de evidentes raízes pagãs, como as romarias o culto a alguns santos e algumas procissões. (Mattoso, 1993, p. 255).

Evidentemente, o caso do cortejo de *Corpus Christi* descrito no romance de Herculano é uma dessas manifestações referidas por Mattoso. Muitas das representações na procissão, de acordo com o teórico, possuem raízes pagãs e, para além da existência de um festejo institucional, a procissão tem a sua seção de quadros populares carnavalescos e irreverentes. Assim sendo, de acordo com Rui Ferreira,

A presença de práticas cujo conteúdo chocava com os cânones preconizados neste gênero de cerimonial acabou por influenciar positivamente, num determinado momento histórico, a sua popularidade e mediatização. Fenómenos que localizamos ao nível do grotesco, dada a antinomia com o próprio imaginário que pretendem ressaltar, foram decisivos para captar o interesse coletivo e gerar a polémica necessária para cativar a afeição da comunidade (2017, p. 257).

Portanto, essas manifestações fora do cânone e que, muitas vezes, afrontavam o cânone, garantiam a popularidade de tais cortejos. Reiteramos que a representação do cortejo eucarístico na Lisboa medieval traz à baila algumas questões, tais como: I. a identidade católica de Portugal, como “cor local”; II. as especificidades dos ritos católicos e as devoções, que são marcas identitárias do catolicismo, sobretudo no país do autor; III. uma contestação aos estrangeiros e nacionais que fazem chacota com as Espanhas pelo que consideram exagero em suas formas próprias de celebrar a fé, no período de veiculação do romance. Ademais, muitos intelectuais se interessaram vivamente por esses debates. No caso de Herculano, a título de ilustração, ele recua ao medieval, a fim de retratar uma manifestação deambulatoria que já não existia àquela maneira no Portugal oitocentista.

Regressemos à procissão de *Corpus Christi*. Vimos como no préstito na Lisboa medieval, de acordo com o relato do romance histórico de Herculano, carregavam-se máscaras de soberanos de um dia, mas também carros alegóricos, com as insígnias do

trabalho dos mesteres que os projetavam e os carregavam na procissão. Vejamos, pois, como prossegue a descrição:

Igual número [vinte e dois] de tecelões se metiam de permeio entre aqueles simulacros de realza e os peleteiros, cuja insígnia era um gato-montês, chamado o *gato-paul*. Em seguida dois diabos faziam momices e trejeitos no meio de vinte oleiros, fabricantes de telha e vidreiros, cujo lugar no préstito aquele era. Os merceiros, vendedores de especiarias e boticários conduziam, logo atrás dos vidreiros, um descomunal gigante, que contrastava com um pequeno anjo, que parecia dirigi-lo. Aquela espécie de Golias excedia em altura quatro torres de madeira, duas das quais pertenciam aos correiros, e duas aos cortadores. A imediata representação, ordenada pelos sapateiros, mostrava mais arte e despertava, talvez mais que todas as outras, a atenção dos espectadores. Vinha a ser o dragão infernal, sarapintado de vivas cores, que vigiava dois diabos, os quais procuravam induzir dois frades noviços a voltarem aos deleites do mundo, ao que eles mostravam resistir heroicamente, posto que, como de reserva aos dois infernais pregadores, os tosadores acompanhassem dois diabretes espertos, prontos a socorrer seus discretos colegas. Se, porém, como autores dramáticos os sapateiros levavam imensa vantagem aos mesteirais dos ofícios imediatos no préstito, nem por isso vinte e quatro alfaiates deixavam de pavonear-se após eles ao redor da serpe tentadora da nossa mãe Eva, a que fazia sombra uma torre, solidíssima na aparência. (Herculano, 19--, pp. 83-84, grifos do autor).

Na cena transcrita, para além das insígnias de trabalho, como é o caso dos peleteiros, que levam a representação de um gato-montês ou, popularmente, um gato-paul, felino do qual, obviamente, obtinham as peles, temos outras alegorias na procissão de *Corpus*, levadas por outras corporações de mesteres. Pensemos, primeiramente, nos diabos a fazer momices e que aparecem entre os oleiros, fabricantes de telhas e vidreiros. Vejamos: os diabos não representam insígnias desses mesteres citados, mas são extremamente importantes dentro da tradição popular portuguesa.

Contudo, podemos nos perguntar, mais uma vez, o porquê de haver a representação do mal em um cortejo solene e eucarístico, de uma festividade institucional católica. A explicação pode estar no que já verificamos: a procissão carrega muito do carnavalesco, ao menos na parte conduzida pelas guildas dos mesteres, tendo em conta também que, na aceção popular, os diabos podem ser compreendidos da seguinte maneira:

Determinados santos cristãos têm fama de manterem relações com o Diabo; é por intermédio deles que se invoca o maligno. Segundo um provérbio, “o Diabo não é tão feio como o pintam”; nos contos populares ele é dado como padrinho das crianças pobres a que ninguém protege, e diz-se que é vantajoso estar de bem com Deus e com o Diabo oferecendo a ambos velas de tamanho igual, porque “Deus é bom mas não tenho que me queixar do Diabo”. / [...] As fúrias do Diabo acalmam-se com “orações às avessas”, fórmulas cristãs a que se inverte a ordem das palavras, e com sinais da cruz executados da direita para esquerda. [...] O papel do Diabo é ambivalente – umas vezes é mau [...] e outras é prestável, conselheiro das mulheres oprimidas ou abandonadas pelos maridos (Espírito Santo, 1980, p. 124).

Como mesmo refere Moisés Espírito Santo, popularmente, a figura do diabo nem sempre foi assimilada como propõe o discurso oficial do catolicismo, passando a ser uma figura ambígua. Em outras palavras: a reprodução de dois diabos a fazer gracejos no curso da procissão está relacionada à imagem popular que se tem da entidade: são mais risíveis, por ser espalhafatosos e atrapalhados, do que assimilados como seres sobrenaturais, dignos de terror. Isso fica ainda mais nítido pelas suas momices, pois elas encarnam o que, de fato, as figuras representam: a inversão, o deboche e o burlesco.

São apenas caricatos: por um lado, ri-se da entidade diabólica pintada pelo discurso oficial católico e, por outro, ri-se da própria seriedade da instituição. A procissão de *Corpus Christi* é, portanto, uma forma de Carnaval na obra de Herculano, em que “[...] o princípio corporal alegre, superabundante, vitorioso, opõe-se à seriedade medieval que encarna o medo e a opressão com os seus métodos de pensamento *assustadores e assustados*” (Bakhtin, 2010, p. 197, grifos do autor).

Percebamos, ainda, que há outros pares de diabos, descritos pelo narrador de “O Monge de Cister”: os sapateiros trazem para o préstito a representação de dois demônios, que tentam dois frades noviços e se esforçam para tentar desviá-los da vida religiosa. É possível conjecturar, a partir de tal informação, que não deixa de haver uma alegoria anticlerical no meio da procissão de *Corpus Christi*, pois a cena reforça a ideia comum acerca dos religiosos, explorada, inclusive, nos relatos hagiográficos: são constantemente tentados a retornar aos “deleites do mundo”, conforme cita a própria voz narrativa.

Outro par de diabos – ou diabretes, de acordo com o discurso narrativo – vem pelas mãos dos tosadores no curso da procissão, mas, mais do que eles, podemos mencionar outras duas figuras bastante significativas na representação do mal: o *dragão*, trazido também pelos sapateiros, e a *serpente tentadora*, guiada pelos alfaiates. Percebamos, entretanto, como o narrador deixa patente haver certa disputa entre os mesteres no cortejo, pois ali “[...] também podia ser expresso nos esforços de diferentes paróquias, guildas ou bairros da cidade para apresentarem exposições melhores do que seus rivais” (Burke, 2013, p. 271). A voz narrativa expressa que, embora os sapateiros, pela reprodução de um dragão pintado de cores muito vivas, levassem vantagem sobre os tosadores, os alfaiates podiam se “pavonear” da sua representação da serpente tentadora, com a reprodução de Eva sob uma torre. A expressão “pavonear”, empregada pelo discurso narrativo, que obviamente é um verbo referente ao pavão e à sua conhecida cauda exuberante, tem aqui significado de “vanglória”. Assim, os mesteres preparam o que irão levar ao cortejo, tendo em vista a exibição para o povo e para outras associações laboriosas, em competição de quem ostentará uma representação maior, mais bonita ou mais chamativa.

Mister mencionar, entretanto, que o valor dessas representações imagéticas pode ser bastante diferente de acepções que teríamos atualmente: “Visto que os artesãos e os camponeses de que tratamos frequentemente eram analfabetos e tinham mais facilidade em usar as mãos do que a palavras, a abordagem iconográfica de suas atitudes e valores deve ser fecunda” (Burke, 2013, p. 119).

Provavelmente, portanto, representações como as da serpente e do dragão numa procissão medieval tinham um caráter muito mais significativo do que em uma sociedade de maioria alfabetizada. O uso recorrente de imagens é mais popular, pois comunica a mais pessoas, que nem sempre teriam acesso ao texto escrito, mas conheciam as referências da mitologia judaico-cristã (Gênesis 3; Apocalipse 12) por ouvir as pregações ou ver outras intervenções artísticas. É ainda provável que, em um universo muito religioso, como o medieval, e que é revisitado no romance de Herculano, essas imagens tinham um impacto muito maior nas pessoas do que em um contexto mais secularizado, como o nosso.

Além disso, é possível depreender como a procissão, figurada em *O Monge de Cister*, perfaz-se um verdadeiro sincretismo cultural e religioso, bem como um carnaval,

pois residem nessas representações a comunhão entre o profano e o sagrado, entre o não oficial e o institucional, entre o risível e a seriedade. E, em meio à “festa”, o questionamento das forças instauradas, sobretudo do poder religioso, com o desfile de alegorias de significados ambíguos, expressadas em uma festa do calendário oficial da Igreja Católica.

Isto posto, vejamos que há também outras representações na procissão do romance histórico, como a do gigante, comparado a Golias – o que fora derrotado por David, de acordo com a narrativa bíblica (I Samuel 17) – guiado por um anjo. Tal gigante, levado na procissão, é maior do que outras quatro torres, que também figuram no cortejo. Pensemos, em primeiro lugar, que antes de ser uma reprodução da personagem bíblica, o gigante é uma figura disforme: é um corpo desajustado, dentro da dita “normalidade”, o que reforça o caráter carnavalesco do cortejo, pois “*O rito atribui o direito de gozar de certa liberdade, de empregar certa familiaridade, o direito de violar regras habituais da vida em sociedade*” (Bakhtin, 2010, p. 174, grifos do autor). A representação do grotesco, portanto, fazia parte dessa liberdade do rito carnavalesco popular, ainda que difundido no préstito de *Corpus*. Nesse caso, o gigante poderia ser uma remissão a Golias ao mesmo tempo em que poderia ser uma referência a outra figura mitológica de raiz pagã.

O narrador de “O Monge de Cister” cita ainda a presença, na procissão, de quatro torres, sendo que duas eram conduzidas pelos correiros e outras duas pelos cortadores. Se remontarmos aos episódios da tradição bíblica que envolvem uma torre, provavelmente o mais popular seja o de Babel (Gênesis 11,1-9), quando houve a tentativa da construção de uma cidadela que penetrasse o céu – lugar em que Deus habitaria – e os homens, que até então falavam uma única língua, foram confundidos com a exposição a várias línguas diferentes, resultando no fracasso da construção da torre. É, obviamente, uma história mítica da gênese das diferenças linguísticas, com o cunho moral de que a vaidade e a ilusão humanas de alcançarem a divindade, resultam em uma grande confusão – a *Babel*. Conforme já referimos, tais imagens, no contexto medieval de ambiência do romance de Herculano, eram muito mais significativas do que em sociedades majoritariamente letradas.

No entanto, sobre as torres levadas ao préstito, valem algumas considerações: certamente, as relações que temos com o significado das torres na atualidade são muito diferentes do que no medievo. As torres, muitas vezes, figuravam nas cidades muradas como sinal de alerta e de proteção, pois dali o agente de atalaia teria uma visão privilegiada e poderia alertar os demais em caso de perigo. A torre, portanto, poderia significar a defesa fortificada de um lugar. Retomemos que são quatro as torres levadas na procissão de “O Monge de Cister”. O número também é interessante, pois evoca os quatro pontos cardeais, bem como as quatro estações do ano ou as partes de uma cruz, para além de tantos usos bíblicos ou em outras religiões pagãs.

Feitas essas análises, em que, por ora, averiguamos algumas pormenorizações das alegorias, é possível retomar às propostas de Bakhtin:

Esse travesti da procissão religiosa do dia de *Corpus Christi* só é monstruosamente surpreendente e profanador à primeira vista. A história dessa festa na França e no estrangeiro (sobretudo na Espanha) revela-nos que imagens grotescas do corpo, extremamente

licenciosas, eram nessa ocasião moeda corrente, consagradas pela tradição. Pode-se mesmo dizer que a imagem do corpo, no seu aspecto grotesco, dominava na parte popular da festa e criava uma atmosfera corporal específica. Assim, as encarnações tradicionais do corpo grotesco figuravam obrigatoriamente na procissão solene: monstro (mistura de traços cósmicos, animais e humanos) levando no seu dorso a “pecadora de Babilônia”, gigantes da tradição popular, mouros e negros (desvios grotescos em relação ao corpo normal), multidão de jovens executando danças eminentemente sensuais (na Espanha, por exemplo, uma sarabanda quase indecente); depois dessas efigies, vinha o clero carregando a hóstia (Bakhtin, 2010, p. 199).

Se ainda nos resta alguma dúvida de que a procissão descrita no romance histórico oitocentista remonta às alusões de Bakhtin, o próprio teórico russo, em nota de rodapé às suas proposições, cita “O Monge de Cister” como um exemplo de reconstrução do cortejo medieval: “Uma descrição minuciosa da festa de *Corpus Christi* em Lisboa no século XIV encontra-se no romance de Alexandre Herculano *O Monge de Cister* vol. II, cap. ‘A Procissão de Corpus’” (Bakhtin, 2010, p. 199). Sabemos que raras são as obras de nosso vernáculo que são mencionadas como referência por autores estrangeiros, até mesmo porque, na Europa, só há um país falante de português. Todavia, podemos verificar como Bakhtin conheceu o romance de Herculano e o referencia como exemplificação sobre o que discorre.

Quando, porém, o teórico russo designa o préstito como “travesti” é porque está utilizando o termo em sua acepção mais proveta: um disfarce ou algo que se traveste de alguma roupagem, conforme propõe: “Podemos dizer [...] que a parte pública e popular da festa era, em certa medida, um drama satírico que travestia o rito religioso do Corpo de Deus (a hóstia)” (Bakhtin, 2010, p. 200).

Pensemos, ainda, que dentre o que designa como *efigies*, Bakhtin cita a possibilidade da presença de corpos grotescos ou, em outras palavras, corpos que destoavam do que era o “normal”. O gigante, que já verificamos no romance, seria um desses representantes do grotesco, além de figuras de outras etnias que, na concepção medieval, também estabeleciam discrepância com a ordem vigente.

Isto posto, vejamos, pois, como é descrito o derradeiro trecho do séquito de *Corpus Christi*:

[...] seguiam-se as comunidades monásticas, mancha escura no dorso daquela imensa cobra que se estirava pelas ruas de Lisboa: frades negros, frades brancos e pretos, frades crises, frades pardos, frades de todas as cores tristes; agostinhos, bentos, bernardos, dominicanos, franciscanos, beguinos. Depois, um sem número de cavaleiros de Cristo, do Hospital, de Avis, de Santiago, precedidos dos respectivos mestres e comendadores e seguidos dos freires leigos e serventes de armas. Depois, os magistrados da corte, os oficiais da coroa e o próprio monarca rodeavam a hóstia triunfante nas mãos do bispo de Lisboa e sustentavam as varas do riquíssimo pálio. O esplêndido dos trajos cortesãos, as telas custosas das vestes sacerdotais, as renques de tochas acesas que faziam cintilar as lhamas e brocados, os arrases, que, forrando as paredes das ruas, serviam de decoração à cena, os tangeres e folias, que se entressachavam com os diversos grupos, o sussurro do povo, [...] o perfume de incenso, que se espalhava em rolos de fumo transparente, a fragrância das murtas e rosmaninhos, de que o chão estava juncado, produziam um composto de sensações capazes ainda hoje de excitar o entusiasmo frenético das multidões, quanto mais numa época em que as crenças, tão ardentes como grosseiras e sinceras, santificavam as cenas mais burlescas e, até, mais indecentes, associando-as ao culto e fazendo delas, como diria Sterne, parte instrumental da religião. (Herculano, 19---, pp. 85-87, grifos do autor).

Quando o narrador menciona as ordens religiosas e coloração dos frades, ele não está se referindo, obviamente, à etnia dos monges e sim à cor dos seus hábitos. É interessante, contudo, como a voz narrativa deixa evidente o contraste entre o desfile colorido e vibrante das torres, insígnias, danças e de outras alegorias com a coloração escura e soturna das vestes dos religiosos que seguem em cortejo na procissão de *Corpus Christi*. Isso parece separar bem a parte do festejo popular da seção do rito oficial e institucionalizado, embora ambos ocorressem ao mesmo tempo e no mesmo cortejo pelas ruas de Lisboa. Contudo, institucionalmente, o que vai ao fim tem um prestígio hierárquico maior. Os magistrados da corte, oficiais da coroa e próprio rei, segundo o narrador, vão, no cós do cortejo, às varas do *pálio* – que é uma espécie de toldo móvel com varas ou hastes para ser transportado por quatro pessoas – uma das quais, no romance, é o próprio Mestre de Avis, D. João I. Tal insígnia costuma ainda hoje ser usada em procissões eucarísticas para manifestar a dignidade régia do divino. Sob o pálio, vai o bispo de Lisboa, trazendo a hóstia. A relação é clara: o monarca, investido pelo poder divino, ombreia com o próprio Corpo de Deus, junto ao pálio. A manifestação, a essa altura, deixa de ser carnavalesca e passa a ser *pedagógica* para que se compreenda o porquê o rei tem a dignidade de reinar, sendo que lesar o monarca é também lesar o próprio Deus.

Conclusão

É inegável o quão marcante se constituiu a procissão de *Corpus Christi* para a cultura portuguesa, e em termos literários Alexandre Herculano não foi o primeiro nem o único a representá-la em uma obra literária: já em “Mestre Gil – Crónica (século XV)”, publicada pelo próprio Herculano em “O Panorama” (1838), há a pormenorização do cortejo; Frei Luís de Sousa (1555-1632) menciona o préstito em “Vida de Dom Frei Bartolomeu dos Mártires” (1619), o mesmo faz Camilo Castelo Branco (1825-1890) no romance “O santo da montanha” (1866), e em “Memorial do Convento” (1982), de José Saramago (1922-2010), a procissão é pormenorizada já depurada pela Contrarreforma. Recordamos, entretanto, que “Para além das reproduções literárias do cortejo do Corpo de Deus, há um conjunto de cerca de 1600 peças em cerâmica [...], idealizado pelo empresário António Diamantino Tojal (1897-1958), que foi apresentado pela primeira vez ao público em 1948” (MENDES, 2022, p. 49). Tal acervo pertence à igreja do Senhor dos Passos da Graça, em Lisboa.

Ao pensarmos a procissão de *Corpus Christi* especificamente em “O Monge de Cister”, designada pelo narrador como a festividade “[...] nacional por excelência” (Herculano, 19-- , p. 83), verificamos que as descrições são muito mais do que tentativas de circunscrições temporais para conferir verossimilhança à ambientação medieval. Em outras palavras, a pormenorização desses espetáculos litúrgicos e públicos ultrapassa o propósito da aproximação do relato com os períodos históricos, nos quais as narrativas estão ambientadas. É inegável que isso ocorra. Todavia, a discussão posta nas narrativas de ficção é muito mais profunda: elas rememoram um passado e refletem sobre as peculiaridades das formas celebrativas católicas de Portugal.

Por isso, dado o contexto histórico oitocentista, a pormenorização do préstito medieval de *Corpus Christi* é uma reafirmação de que as Espanhas têm sua maneira própria de celebrar desde muito tempo. Tal reafirmação se faz necessária perante os que acusam a Península de ser o lugar onde o progresso não chegara, mas também é uma resposta à cultura uniformizadora do ultramontanismo católico. Conforme abordamos neste estudo, a procissão é, de certa forma, um *Carnaval*, na acepção bakhtiniana do termo, pois seria um dia em que, mesmo dentro de uma solenidade litúrgica formal do calendário católico, eram permitidas as inversões temporárias dos papéis sociais: no cortejo, havia reis e imperadores “de um dia”, isto é, somente para aquela expressão ritual; mas também representações populares de diabos, serpentes e dragões; bem como danças mouriscas e encenações de lutas com espadas.

A cidade, nas palavras do narrador, se tornava um grande palco daquele teatro carnavalesco, no qual as representações não canônicas, de cores vibrantes, se mesclavam, ao fim, aos hábitos dos monges e dos frades e às indumentárias litúrgicas do bispo, sob o pálio, com a hóstia consagrada nas mãos. Os odores, o visual, o tátil e o sonoro eram para o povo uma catequese, além de também ser uma forma de diversão e de descanso dos outros dias de trabalho. Na verdade, a própria existência de uma data distinta e festiva já seria muito pedagógica para o povo. O cortejo, no entanto, era a forma portuguesa de celebrar o solene dia da Eucaristia, um dos sacramentos mais questionados pelo protestantismo, a partir do século XVI. Por isso reiteramos que a pormenorização do préstito de *Corpus* resulta desse ideário, comum ao século XIX, de autoafirmação das peculiaridades nacionais, inclusive visando a cultura católica da Península Ibérica, visto que há a tomada de consciência dessas particularidades perante os outros povos. Porém, ao mesmo tempo, existem as instabilidades políticas – no caso de Portugal, um risco que fora de desaparecimento enquanto Estado nacional – que fazem a ficção recriar um passado, não como refúgio, no caso de Herculano, mas como forma de reflexão. E as ditas reflexões acontecem não apenas sobre o passado, mas, sobretudo, visando o presente enevoado e de futuro muito incerto.

Referências

ALMEIDA, Fortunato de. História da Igreja em Portugal. Porto: Portucalense, 1967.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Editora Universidade de Brasília, 2010.

BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ESPÍRITO SANTO, Moisés. A Religião Popular Portuguesa. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

FERREIRA, Rui. O grotesco e a perpetuidade das procissões da Semana Santa de Braga. *Misericórdia de Braga*, Braga, n. 13, pp. 231-268, 2017.

HERCULANO, Alexandre. O Monge de Cistér ou a época de D. João I: Tomos I e II. Lisboa: Livraria Bertrand, 19--.

LOURENÇO, Eduardo. Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARINHO, Maria de Fátima. O Romance Histórico em Portugal. Porto: Campo das Letras, 1999.

MATTOSO, José (Coord.). História de Portugal: A Monarquia Feudal (1096-1480): Segundo Volume. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

MENDES, Eduardo Soczek. “Do drama litúrgico” ao “maravilhoso espetáculo”: representações de ritos católicos em Alexandre Herculano. 408f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná, 2022.

ROUANET, Sergio Paulo. Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Editor responsável: Alfredo Teixeira

Recebido: 27 dez. 2022

Aprovado: 29 jun. 2023