

ISSN 0871-0635

Volume 4 Número 1 Dezembro de 1992

ANNAIS

Forum de Literatura e Teoria Literária



Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Vila Real

UTAD

47

Volume 4 Número 1 Dezembro de 1992

ANAIS DA UTAD

Forum de Literatura

e

Teoria Literária

(Realizado na UTAD de 12 a 15 de Março de 1991)



ANAIS DA UTAD

Editores

José M. G. Torres-Perelra
Nuno Morelra
Estela Pinto Lamas
Henriqueta Maria Gonçalves
Isabel Maria Alves
José Eduardo Reis
José Esteves Rei
Luísa Benvinda Álvares
Maria da Assunção M. Montelro
Maria Luísa de Castro Soares
Maria Teresa Casal

Reitor
Pró-Reitor SDE
Secção de Letras
Secção de Letras
Secção de Letras
Secção de Letras
Secção de Letras
Secção de Letras
Secção de Letras
Secção de Letras

SDE - Serv. Gráficos da UTAD
Edição: 1200 exemplares
Depósito Legal: 1107/92
5000 Vila Real, Portugal

ÍNDICE

'INVENÇÃO DE ORFEU': SITUAÇÃO E RAZÃO DO POEMA ALVES, Hélio J. S	1
UMA LEITURA DE PRAZER - A MÁGOA DE FLORBELA AMARAL, Isabel Vaz	9
FERNANDO PESSOA, PERSONAGEM DA FICÇÃO DE MÁRIO DE SÁ CARNEIRO BRANCO, Maria Luísa Carvalho	19
LE LOUP ET L'AGNEAU ANALYSE D'UNE FABLE PAR LA MÉTHODE DES CHAMPS LEXICAUX BROSSERON, Francis	27
YEATS E A IRLANDA - A "TENTAÇÃO" DE UM DRAMATURGO CARVALHO, Paulo Eduardo	37
LE POÈME EN PROSE AU CARREFOUR DE LA MODERNITÉ: PROBLÉMATIQUES. CONORT, Benoît	47
O ROMANCE DE RODRIGO ESTEVES, Elisa Rosa Pisco Nunes	59
CONTOS DE EÇA DE QUEIRÓS: O PERCURSO DE UM HOMEM PORTUGUÊS GONÇALVES, Henriqueta Maria	69
ARTE(S) POÉTICA(S) COLLART, Rosa	77
RÉCIT E SALVAÇÃO NA QUESTE DEL SAINT GRAAL GUENCIO, Maria dos Anjos Brandão Maurício	89
VAMPIRES AND STREET PEOPLE: THE ORAL READERSHIP OF 'PENNY DREADFULS' IN VICTORIAN JACOBS, Edward	97
A ORDEM DO DESCRITIVO NA NARRATIVA E A MUDANÇA DE DOMINANTE DO REGISTO DISCURSIVO - ALGUMAS HIPÓTESES SOBRE O ROMANCE CONTEMPORÂNEO A	

METAPOESIA E DIMENSAO PEDAGOGICA DA POESIA	
Lamas, Estela Pinto Ribeiro	125
WORDSWORTH AND THE MIRROR OF LANGUAGE THE LANGUAGE OF MYSTICAL EXPERIENCE AND MORAL BELIEF IN <i>THE PRELUDE</i>	
Lamb, Nigel Patrick	133
PROBLEMÁTICA DA LEITURA LITERÁRIA NO ENSINO SECUNDÁRIO	
Laranjeira, Cristina de Mello	167
MODOS DE GUERRILHA REFERENCIAL: A TOPONÍMIA E A ONOMÁSTICA NALGUNS POEMAS DE CRAVEIRÍNHA	
Laranjeira, Pires	175
PESSOA E TORGA : POR UM PAGANISMO NOVO	
Lopes, Teresa Rita	181
AGUSTINA BESSA LUÍS - DA IBERANÇA ROMÂNTICA A MARGUERITE YOURCENAR	
Maciádo, Álvaro Manuel	187
"NADINE GORDIMER - A CHALLENGE TO INTERCULTURAL COMMUNICATION"	
Martins, Maria Isabel	195
COESÃO TEMÁTICO-IDEOLÓGICA E UNIDADE ESTRUTURAL EM <i>BICHHOS</i> DE MIGUEL TORGA	
Monteiro, Maria da Assunção Morais	197
FINISTERRA - UMA ESCRITA (IN)DIFERENCIADA	
Moreira, Fernando Alberto Torres	209
"LES LETTRES PORTUGAISES": PASSION, WRITING, AND TRANSGRESSION	
Mourão, Maria Manuela Martins	221
PORTUGAL - DO "NOUVEAU ROMAN" AO ROMANCE NOVO: UM ITINERÁRIO	
Oliveira, Anabela Dinis Branco	229
AS ORIGENS DE LUIS DE CAMÕES EM VILAR DE NANTES	
Parapita, Alexandre	239
O AUTOTEMATISMO NO TEATRO: UMA OUTRA HISTÓRIA NO TEATRO	
Pedroso, Ana	247
LITERATURA TRADICIONAL ORAL: LETRA OU VOZ?	
Pereira, Cláudia Sousa	253
O PROBLEMA DA ALTERNÂNCIA DO <i>ROMAN DE TRISTAN DE BÉROUL</i>	
Pena, Margarida Esperança	259

SIGNO SINAL DE VERGÍLIO FERREIRA: DO PRODUTO, À PRODUÇÃO E À TEORIZAÇÃO LITERÁRIAS	
REI, José Esteves	265
"IDEOLOGIA, CRÍTICA, LEITURA"	
REIS, Carlos	281
ACERCA DA LITERATURA E A CERCA DA LITERATURA	
REIS, José Eduardo	291
ALEGORIAS DE PORTUGAL NA NARRATIVA PÓS-25 DE ABRIL	
ROCHA, Clara.....	301
A LITERATURA INFANTIL E AS INSTITUIÇÕES DO ENSINO SUPERIOR	
RODRIGUES, Cecília da Natividade	307
O ENCONTRO DO DESENCONTRO: UMA LEITURA "BRASILEIRA" DA CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA	
SACHET, Celestino	315
"MODERNA MÚSICA PORTUGUESA": UM TEXTO VIRTUAL...	
SANTANA, Maria Olinda Rodrigues	325
A LITERATURA MARGINAL	
SARAIVA, Arnaldo	341
METALINGUAGEM E LINGUAGEM LITERÁRIAS - A PROPÓSITO DE UMA CARTA A CARLOS MAYER DE EÇA DE QUEIRÓS	
SEQUERA, Maria do Carmo Castelo Branco de	347
RELATIVISMO E CEPTICISMO DE UMA TEORIA DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA	
SILVA, Vítor Aguiar e.....	355
A POESIA DE CORTE	
SIMÕES, Aura Maria Espada	357
O INTEGRALISMO LUSITANO E O SAUDOSISMO: ANTÓNIO SARDINHA E TEIXEIRA DE PASCOES	
SOARES, Maria Luísa de Castro	367
PARA O ESTUDO DO CONCEITO DE AUTOR NA TRADIÇÃO MEDIEVAL	
TORRE, Elisa Maria de Oliveira Gomes da	379
MÃOS QUE PRESTAM: RAMALHO ORTIGÃO E A ESTÉTICA DOS BONS COSTUMES	
VILELA, Ana Luíza L. Vieira	389

‘INVENÇÃO DE ORFEU’: SITUAÇÃO E RAZÃO DO POEMA

ALVES, Hélio J. S.
Universidade de Évora
Departamento de Linguística e Literaturas
7001 Évora, Codex

RESUMO

Invenção de Orfeu, livro publicado em 1952 pelo poeta brasileiro Jorge de Lima, é um dos cumes da poesia em língua portuguesa. Contudo, o poema encontra-se bastante arredado das grandes questões relacionadas com a arte poética do nosso século. Pretende-se, assim, que esta comunicação traga consigo uma reabertura alargada do debate crítico que o poema suscitará.

Faz-se, em primeiro lugar, uma exposição do poema como objecto físico para depois se passar ao que se pensa ser a sua **situação**. Aqui, haverá duas vertentes a considerar: uma que diz respeito à possível posição do poema na diacronia literária de língua portuguesa e outra em que se pretende fazer o ponto da situação quanto à sua fortuna crítica. Finalmente, o autor proporá uma aproximação, resultante da investigação por ele realizada, às causas e finalidades do poema, isto é, à sua **razão** de ser, ao seu ‘dictum’.

Apesar da variedade actual de conceitos dentro da teoria literária e da dificuldades lexicais com que ela se debate, é geralmente pacífico o enquadramento de um poema, aqui no sentido aristotélico do termo, num género ou modo literário que a crítica mais ou menos académica reconheça. Identifica-se o *Macbeth* com a tragédia mesmo que não siga estritamente as regras clássicas deste modo da literatura dramática, associa-se um soneto de António Nobre ou de Vitorino Nemésio com o lirismo e ninguém se lembraria de chamar a *Os Lusíadas* outra coisa que não uma epopeia.⁽¹⁾ Nada disto se passa em relação a *Invenção de Orfeu* (1952). Massaud Moisés chama-lhe “poema épico”⁽²⁾, Gilberto Mendonça Teles julga-o vertente máxima do lirismo,⁽³⁾ José Guilherme Merquior diz que nem é uma coisa nem outra, chama-lhe simplesmente poema órfico.⁽⁴⁾ João Gaspar Simões acha o poema de “um barroquismo deliberado”⁽⁵⁾ enquanto outro grande nome da crítica prefere “classicismo tropical”.⁽⁶⁾ E depois há o caso de Wilson Martins que lhe chama, a um só tempo, “epopeia falhada”, “paradoxo da poesia hermética”, “género impossível” e, para rematar, “mais uma daquelas ‘memoráveis catástrofes’ que transformam a história literária

legível”, como conclui Sebastião Uchoa Leite⁽⁸⁾, ao encómio mais elevado, de tudo se encontra quando se fala de Jorge de Lima e do seu poema maior. De facto, César Leal afirmava já em 1964 que esta poesia, nalguns aspectos, era “mais importante do que a de Fernando Pessoa; e, entre os poetas da língua portuguesa, talvez só encontre rival em Camões” o que veio a corrigir posteriormente para: “acredito que sua poesia é tão importante quanto a de Fernando Pessoa, e seguramente igual à dos maiores poetas antigos de nossa língua, inclusive Camões”.⁽⁹⁾ Embora a tendência recente seja para o considerar um dos mais altos poemas do Idioma (Massaud Moisés, 1989) e mesmo a concretização do sonho pessoano do supra-Camões, como pensava Ruggero Jacobbi,⁽¹⁰⁾ Mário Faustino sintetizou a controvérsia à volta de *Invenção de Orfeu* escrevendo que o poema “contém alguns dos mais altos e dos mais baixos momentos da língua poética luso-brasileira”.⁽¹¹⁾

Convém pois cingirmo-nos aos factos. Estes poder-se-ão escalonar de várias maneiras, sendo a que proponho aqui privilegiadora da abordagem do texto como espaço; olhemos então para *Invenção de Orfeu* mais como se fora a rosácea de uma catedral observável a um só tempo do que como uma sonata cujos temas progridem e se relacionam à medida que a trama musical se vai deslindando.

Visto do alto, existe um texto dividido em dez partes denominadas, à maneira clássica, Cantos que, por sua vez, se segmentam em poemas num total de cento e oitenta para toda a *Invenção de Orfeu*. Como se inserem estes subpoemas no conjunto? Eles ocupam espaço da mais variada forma: não se encontram os versos/versículos de livros anteriores do poeta, mas há manchas tipográficas grandes, maciças, próximas da aparência física da prosa, e outras finas, delicadas como a linguagem que encerram. Isto não induz, no entanto, a que se conclua apressadamente que o verso livre tem peso no cômputo geral do poema. Uma análise métrica dos subpoemas revela a nítida preferência jorgeana pelo decassílabo que é o verso utilizado em quase 60% do poema, a grande distância dos outros tipos de verso mais empregues no texto, como são o heptassílabo, e o alexandrino.⁽¹²⁾ Existem vários subpoemas (cerca de 10% do total) de construção heterométrica onde, mesmo aí, existe uma tendência para preferir o decassílabo, donde se conclui que não há verdadeiramente versos livres em *Invenção de Orfeu*. Pelo contrário, à parte a tendência para o uso abundante do verso de dez sílabas, guarda-se aqui o que é, talvez, o mais rico manancial de ritmos poéticos em língua portuguesa reunidos num único livro.

Se quanto ao aspecto visual e à versificação testemunhamos grande variedade, o mesmo se pode dizer da extensão. Com efeito, do poema de oito versos (III, XVIII) aos espectaculares 2286 versos do único subpoema do canto VIII, passando por mais de setenta sonetos, alguns dísticos, tercetos e sextilhas em versos brancos, oitava rima e até duas sextinas entre outros sistemas estróficos isométricos ou não, encontramos de tudo um pouco, iniscuindo-nos num mundo que exige de nós inicialmente uma leitura irrespitada que se não detenha nos infundáveis pormenores da poética jorgeana para poder apreender

com ela, uma segunda perspectiva que lhe é assimétrica em que a forma do poema dá a alternativa a si mesma. O próprio poema aponta para uma dualidade de visão, para duas naturezas numa só ordenação.

De facto, uma avaliação quantitativa permite complementar a ideia de que o poema exige um determinado projecto de interpretação. Outra leitura leva-nos a constatar que os primeiros cinco Cantos têm muito mais subpoemas que os últimos cinco (133 em relação a 47). Esta assimetria equilibra-se quando consideramos que o número médio de subpoemas é dezoito (18), já que se os dez Cantos tivessem cada um exactamente dezoito poemas teríamos o total já observado de cento e oitenta (180). Ora, dezoito é o número de subpoemas do Canto V tornado assim canto mediático tanto pelo número de unidades que inclui como pela posição central que ocupa. Vemos depois que os Cantos anteriores ao V contêm todos mais subpoemas do que ele enquanto os Cantos que se lhe seguem têm menos, à excepção do X e último. O mais curioso é que se somarmos as diferenças no número de subpoemas em relação aos dezoito do Canto V e da média absoluta ficamos em quarenta e cinco (45) para o total das diferenças dos Cantos anteriores ao V e também 45 para o total das diferenças dos Cantos que se seguem a esse mesmo Canto V.⁽¹⁴⁾ O próprio conteúdo dos Cantos parece equivaler-se: se o Canto IV se chama *As Aparições*, o Canto VI é o *Canto da Desaparição*; a meio fica o já conhecido Canto V que curiosamente se intitula *Poemas de Vicissitude*. Se a última afirmação de *As Aparições* é “eu nasci”, a primeira do *Canto da Desaparição* é “aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do mundo”. Entre estas duas polarizações, que faz o Canto da Vicissitude? Começa por estabelecer um “dó” e a sua escala a oito, em ambos os sentidos (V, i: “dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, / dó, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó.”), e termina, no tal subpoema 18 com versos de conteúdo quiasmático como “Quem é que há pouco em cinzas se carpia? e do passado vem agora, e clama/Que coisa é que anoitece nesse dia?”. O equilíbrio assimétrico de opostos como figura aplicada à macroestrutura do poema satisfaz completamente em casos de relação intertextual próxima, como aquela entre os versos do Canto I, i e os do Canto X, i: se se tratasse duma estrutura circular tipo ‘eterno retorno’ ou duma construção simétrica como o reflexo do espelho, a relação do primeiro poema seria sempre como o último de todos (neste caso, X, xx) e nunca com o primeiro do último Canto, como é o caso.⁽¹⁵⁾ Tudo isto aponta para um cuidado ordenamento formal, reflectido numa metrificação constante e disciplinada, embora afastado dum monolitismo que recusasse a impressão perfeitamente legítima de desenvolvimento caótico, tornada mais veemente pela quantidade e complexidade dos tropos constituintes da linguagem poética jorgeana.⁽¹⁶⁾ Estas e outras considerações derivadas de uma observação mais aturada do texto⁽¹⁷⁾ indicam que as perspectivas essencialmente negativas, como a de Gaspar Simões, que escreveu “não há exórdio, não há episódios, não há evolução, não há conclusão, não há tempo na *Invenção de Orfeu*”,⁽¹⁸⁾ devem ser postas de parte para dar lugar a uma nova avaliação da razão de ser do poema.

Em contraste com a progressão linear que este e outros críticos pretenderam procurar, o poema apresenta-se talvez em uma outra dimensão, mais moderna e ao mesmo tempo pré-racionalista, cuja base poderá se a anamorfose.⁽¹⁹⁾ A estética anamorfótica exige um espelho interior em que aquele que se reproduz não é já o original embora seja reconhecível. Ao contrário dos espelhos normais que reflectem simetricamente o original, a anamorfose é o resultado de espelhos deformados que, ao reflectir os originais, não os reproduzem correctamente. Inimiga da mímese na sua recusa em aceitar uma realidade unívoca e da metamorfose em que a imagem original se vai sempre transformando, a anamorfose implica uma dualidade assimétrica em que forma e conteúdo são um só corpo, harmónico na sua desarmonia, inteiro na sua fragmentação. Ela permite o jogo entre realidades e ilusões, como nesse livro tão adulto que é *Alice no País das Maravilhas*, ou a distorção das formas, como na pintura de Braque e Picasso. Deste modo, o trabalho de Luiz Busatto em busca de raízes cubistas na *Invenção de Orfeu* (a que chama “cubismo literário”) poderá ser inserido num contexto estético mais vasto que aprofunde ainda mais o campo referencial.⁽²⁰⁾ Nesse contexto incluir-se-á também a pesquisa por Jorge de Lima que consiste em compor sobre um ou mais metatextos o texto novo que só parcialmente os cobre.

Com efeito, um dos mais ricos caminhos da crítica nestes últimos anos tem sido o estudo da intertextualidade tanto geral como restrita⁽²²⁾ em *Invenção de Orfeu*. Do primeiro caso o trabalho fundamental deve-se a Gilberto Mendonça Teles e, principalmente, ao já referido Luiz Busatto. À antiga descoberta do metatexto camoniano em várias passagens do poema juntou-se a revelação da montagem sobre textos traduzidos de Virgílio e, mais tarde, sobre textos do livro bíblico do Apocalipse.⁽²³⁾ Mais recentemente, este último investigador encontrou palimpsestos sobre textos do livro *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa* de Afonso Arinos, bem como de *Macunaíma* de Mário de Andrade no subpoema XXXI do Canto I em cinquenta e nove sextilhas constituindo o equivalente índio à poesia que Jorge de Lima tinha já dedicado ao negro.⁽²⁴⁾ A isto podem-se acrescentar com segurança as leituras da *Divina Comédia* de Dante e do *Paraíso Perdido* de Milton, ambas através de traduções, as quais, associadas à *Eneida* e a *Os Lusíadas*, denotam uma preocupação em reutilizar material da tradição épica; por outro lado, o intertexto com as *Geórgicas* de Virgílio⁽²⁵⁾ e com as *Metamorfoses* de Ovídio⁽²⁶⁾ aponta para uma tradição diversa, lírica e bucólica, servida, entre outros, pelos poemas VIII, XVIII e XXIV do Canto I. Quanto à reelaboração de textos do próprio poeta, encontramos o Canto IX e o subpoema XIX do Canto II, os quais foram por sua vez trabalhados sobre o episódio de Inês de Castro em *Os Lusíadas*, temos os sonetos II e IV do Canto IV reenviando-se um ao outro e, por exemplo, as estrofes 33 e 276 do Canto VIII ambas produzidas juntamente com um texto do *Livro de Sonetos*, volume publicado três anos antes de *Invenção de Orfeu*. Aliás, considerando unicamente a apropriação de textos do *Livro de Sonetos* para o Canto VIII, pude até hoje descobrir pelo menos trinta instâncias diferentes formadoras de palimpsestos.⁽²⁷⁾

Assim, tanto se deseja evitar a rejeição insubstanciada como o elogio mais ou menos gratuito: antes de afirmá-lo há que demonstrá-lo! Mesmo a crítica negativa não poderá deixar de concordar que a *Invenção de Orfeu* pelo menos isto merece após quarenta anos de apressada justiça.

* *

Em jeito de fecho, queria somente referir-me ao título desta apresentação que é uma forma de homenagear quem foi, em palavras escritas recentemente, “um dos mais destacados intelectuais brasileiros deste século”, José Guilherme Merquior.⁽²⁸⁾ Embora ele sempre tivesse confessado a sua falta de apetência pela poesia de Jorge de Lima, o demasiado pouco que nos deixou sobre o assunto revela a lucidez e argúcia que tem faltado aos comentadores. Pena foi que não tivesse trabalhado em profundidade esta poesia que ele reconheceu ser a maior influência sobre as novas gerações de poetas brasileiros e a vitoriosa precursora do regresso a uma visão do mundo renovada, cujas raízes se encontram no pensamento anterior ao racionalismo. Realce-se a sua permanente postura crítica (quantas vezes em relação a si mesmo) e a atitude de rejeição da aceitação passiva de modas e juízos que, juntamente com a agudez de percepção, são de certeza qualidades modelares para pensadores e críticos. Arriscando uma repetição trinitária, diria que com José Guilherme Merquior era a Poesia que tinha razão.

NOTAS

- (1) Claro que principalmente a partir do romantismo se viram aparecer áreas de penumbra na terminologia dos géneros: exemplos conhecidos na literatura portuguesa são as hesitações de Almeida Garret e de Alexandre Herculano em relação à classificação das suas obras *Frei Luís de Sousa* e *Eurico, o Presbítero* respectivamente. Assiste-se desde então a um crescimento de áreas modais nebulosas que têm levado a pôr em causa a própria genologia como ciência delimitadora e anticriativa. O estudo de *Invenção de Orfeu* terá de ter este aspecto em consideração antes de se chegar à frontalidade fácil de afirmações que não abonam a maturação cuidada do texto.
- (2) *História da Literatura Brasileira*, Vol. V - ‘Modernismo’, ed. Cultrix/Universidade de São Paulo, 1989, pp.151-159.
- (3) *Camões e a Poesia Brasileira*, Livros Técnicos e Científicos, 3ª edição, Rio de Janeiro, 1979, pp. 173/4.
- (4) *O Elixir do Apocalipse*, ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1983, pp. 130-133.
- (5) ‘Nota Preliminar’ à primeira edição de *Invenção de Orfeu*, ed. Livros de Portugal, Rio de Janeiro, 1952 e reproduzida em Jorge de Lima, *Poesia Completa*, Vol. II, 2ª edição, ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1980 (cit. p. 21).
- (6) Luciana Stegagno Picchio, ‘Jorge de Lima: Universal Poet’ in *Portuguese Studies*, Vol. 1, MIIRA, Londres, 1985, pp. 151-167 (cit. p. 163).

- (7) *História da Inteligência Brasileira*, Vol. VII, ed. Univers. de São Paulo, São Paulo, 1979, pp. 309 e 310.
- (8) *Participação da Palavra Poética*, ed. Vozes, Petrópolis, 1966, p. 48.
- (9) Citações de *Universalidade do Poeta Brasileiro Jorge de Lima*, in 'Journal of Inter-American Studies', Vol. VI, nº2, Miami, 1964, p. 157 e *Universalidade de Jorge de Lima* in 'Os Cavaleiros de Júpiter', 2ª edição, Tempo Brasileiro, Recife, 1986, p. 127.
- (10) Na 'Introduzione' a *Invenzione di Orfeo*, ed Abete, Roma, 1982, p. 9.
- (11) *Poesia-experiência*, col. debates, ed. Perspectiva, São Paulo, 1976, p.212. Estes artigos foram publicados originalmente no *Jornal do Brasil* entre 1956 e 1958, de três a cinco anos, portanto, depois da morte de Jorge de Lima.
- (12) O hexassílabo, o verso de redondilha menor e o tetrassílabo são outros metros usados com alguma frequência (à volta de 5% do total, cada).
- (13) *La Letteratura Brasiliana*, ed. Sansoni-Accademia, Florença e Milão, 1972, p.547 (tradução minha).
- (14) O esquema seguinte torna isto mais claro:

Cantos	Subpoemas	Diferenças da média	
		Menos	Mais
I	39	-	21
II	20	-	2
III	27	-	9
IV	29	-	11
V	18	-	-
VI	11	7	-
VII	14	4	-
VIII	1	17	-
IX	1	17	-
X	20	-	2
TOTAL	180	45	45

Note-se que se somarmos os dois totais obtemos 90 o que é exactamente metade do total de subpoemas; este será mais um factor a atestar a dupla realidade que este poema engloba.

- (15) Os poemas a que me refiro são os seguintes:

Canto I, i - "*Um barão assinalado
sem brasão, sem gume e fama
cumpre apenas o seu fado
(...)
barão ébrio, mas barão, de manchas condecorado;
entre o mar, o céu e o chão
fala sem ser escutado
a peixes, homens e aves,
bocas e bicos, com chaves,
e ele sem chaves na mão*".

Canto X, i - "*Barão sem chaves*

- (18) João Gaspar Simões, *op. cit.*, p.22.
- (19) Como em muito mais, devo ao Prof. Luís de Sousa Rebelo a revelação deste conceito.
- (20) Luiz Busatto, *Intertextualidade de 'Invenção de Orfeu'*, Tese de doutoramento (policopiada), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.
- (21) Gérard Genette, *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
- (22) Esta terminologia, segundo Jean Ricardou, refere-se às relações intertextuais entre textos de autores diferentes (intertextualidade geral) e entre textos do mesmo autor (intertextualidade restrita).
- (23) Vide Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*; Luiz Busatto, *Montagem em 'Invenção de Orfeu'*, Âmbito Cultural Eds., Rio de Janeiro, 1978; *idem*, "'Invenção de Orfeu" e o Apocalipse' in *Letras de Hoje*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nº Dezembro 1979, pp.26-32.
- (24) A intertextualidade com *Macunaíma* fora aliás prevista em 1986 quando, graças a uma observação da Prof^a Dra. Juliet Perkins, pude constatar o relacionamento entre as metáforas do papagaio em Jorge de Lima e na prosa de Mário de Andrade, observando igualmente o modo como essa imagem foi recriada para o efeito pretendido em *Invenção de Orfeu* (Hélio J. S. Alves, *op. cit.*, Primeira Parte, nota 13). O texto de Luiz Busatto é *Intertextualidade etc*, *op. cit.*
- (25) A primeira quadra de I,xv corresponde à Geórgica III traduzida por António Feliciano de Castilho em 1867. Curiosamente, muito antes de Luiz Busatto ter aproximado os dois textos, Mário Faustino fazia este comentário: "A quadra é uma das 'pedras-de-toque' da língua. Mas em seguida o soneto se lirifica, liquefaz em demasia, e perde o interesse" (*op. cit.* p.244). É como se, desaparecido o palimpsesto de Faustino ignorava, o poema viesse a ressentir-se deste facto e baixasse de nível.
- (26) Além da referência explícita que o poeta faz a Ovídio ("grande Ovídio" - I,xxxviii), esta aproximação é da minha responsabilidade, faltando ainda o texto exacto a confrontar, provavelmente outra tradução.
- (27) Uma dessas instâncias está publicada em Hélio J. S. Alves, 'Jorge de Lima's "A Túnica Inconsútil": Fifty Years On' in *Portuguese Studies*, vol. 5, MIRA, Londres, 1989, pp.129-144 (*cit.*, pp.142/3).
- (28) Refiro-me ao livro *Razão do Poema* de 1965. Citei do artigo publicado no *JL* nº445 de Janeiro de 1991 'Na morte de José Guilherme Merquior'.

UMA LEITURA DE PRAZER - A MÁGOA DE FLORBELA

AMARAL, Isabel Vaz
Universidade Católica
Departamento de Direito
4000 Porto

RESUMO

Há um inexplicável pudor oculto que leva, por vezes, a ignorar a poetisa que foi Florbela. Dada a pouca ortodoxia da sua vida, temos e, simultaneamente, somos aliciados por especulativas análises biografistas e um vector de cariz mais intelectualizante manifesta-se displicente na análise da sua obra.

É uma leitura da poesia de Florbela que aqui vimos propor. Isto porque, independentemente de tudo, não se pode ignorar que foi poetisa em toda a acepção da palavra.

A missão do poeta surge-nos com uma força indómita, numa tentativa de superação do humano. E é essa missão que ela tenta cumprir para se superar a si própria. Daí a sua frustração cuja panaceia encontra, esporadicamente, nas terras do seu Alentejo, num telurismo latente ao longo da sua obra.

Mas este sentimento telúrico amargura-a também, já que, como terra, ela sofre a mutação das estações — as contrariedades do destino.

Perseguida pelo fado, o Amor é vertente marcante da sua poesia. Amor que, só pontualmente, lhe traz fugaz visão da felicidade, já que ele é, por norma, causa das suas angústias e frustrações, de um evidenciado complexo de inferioridade.

A fonte de ternura e carinho torna-se angustiante, como angustiantes são as súplicas que, num gesto impudico, sistematicamente ergue às fontes que a possam saciar.

A agonia e a dor de ser só emerge de todas as suas palavras e a ascese, obsessivamente procurada, dá-se tão só, na irreversível fase agónica, já condutora da morte.

Terá a morte sido, para Florbela, a **Libertação**?

“Quis ser mais do que sou, mais do que gente,
No alto orgulho de o ter sido em vão!” (p.197)

frenético, se quer transcender proclamando “Mais alto, sim! mais alto, mais além” (p.145) e que constata com desencanto, qual “Mendiga” errante, que “Na vida nada tenho e nada sou;”.

São aliás estas contradições tão carismáticas quanto aliciantes determinantes de uma personalidade que, necessariamente, se projecta numa poesia.

Um temperamento doentio e nervoso, sem deixar de ser exuberante, teve em Vila Viçosa o seu palco. Aí nasceu em 1894 num dia 8 de Dezembro, dia escolhido também, 36 anos mais tarde para rematar o círculo que foi a sua vida, festejando assim, a tragédia que foi o seu nascimento.

Do liceu de Évora à faculdade de Direito de Lisboa, o seu percurso demarcou-se por uma originalidade de vivências, quase a raiar a marginalidade, numa contestação tão inconsciente quanto sistemática a uma ordem moral insitucionalizada.

Surgem o *Livro de Mágoas* e o *Livro de Soror Saudade* a denunciar uma luta contra a desintegração da sua personalidade, à maneira dos decadentistas, que se pressagia desde logo vã.

Ainda que colaboradora de algumas revistas e jornais, os meios tradicionais e provincianos preferem ignorar as confissões arrojadas de uma alma que, ainda por cima mulher, os provoca quer pelas páginas do *Diário*, quer pelo despuddorado confessionalismo dos seus versos. Mas, qual “rapariga corajosa”, as provocações não cessam, e Florbela vinga todas as mulheres que desde o séc. XV, começando por Luísa Sigca, passando por Soror Violante do Céu (Séc. XVI), Marquesa de Alorna, a Maria Amália Vaz de Carvalho (Séc. XIX/XX), foram premeditadamente ignoradas no seu tempo. A sua poesia impõe-se nos alvares do Séc. XX, e a mulher assume o seu lugar na literatura portuguesa, não através de uma poesia feminina, mas sim de um vigor poético, de uma força inusual e insaciável.

É a leitura desta força que se pretende fazer. Não uma leitura de identificação, mas uma leitura projectiva, de distanciamento, reveladora da actualidade de uma obra que apaixonava a ingenuidade e o ardor da adolescência, distancia o aparente calculismo da juventude, e chama a si o impudor confesso da maturidade ciente já de que o ser, por ser humano, oscila entre a depressão e a exaltação, ainda que ávido sempre de uma concentração em si próprio.

É afinal uma obra que atravessa os tempos; é aquela que José Régio define em 1927 na revista *Presença* como “Literatura Viva” - “aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo este artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço”.

ALÉM talvez o signo que melhor sintetize a ânsia de uma obra que resistiu e se sobrepôs às erosões espacio-temporais. A busca desse ALÉM, causa e consequência do nascimento de um poeta, da morte de uma mulher.

Procura do Absoluto Amoroso

“O amor dum homem? (...)

(...)

(...) - Quando eu sonho o amor de um Deus!...”(p.139), desabafa Florbela numa atitude de perplexidade que denuncia o seu permanente conflito na perseguição do ideal amoroso já que constata que:

“Viver neste mundo sem amar
É pior que ser cego de nascença!” (p.82).

Está instaurada a tragicidade que emerge da sua vida atribulada de casamentos e divórcios na procura do “Prince Charmant” (p.88) que, porque “charmant”, nunca encontrado - “Nunca se encontra aquele que se espera! ...”.

É na figura do irmão Apeles que ela faz confluír todos os seus ideais:

“- Eu fui na vida a irmã de um só irmão,
E já não sou a irmã de ninguém mais!” (p.150).

Assim chora Florbela a morte daquele ser de excepção que constituía o seu ideal tanto física como espiritualmente. Ele era a sua alma gémea e, por isso, a sua projecção pessoal e o seu orgulho

Amiga ... noiva ... o que quiseses!
Por ti todos os céus terão estrelas,
Por teu amor, mendiga, hei-de merecê-las
Ao beijar a esmola que me deres.

Podes amar até outras mulheres!
- Hei-de compôr, sonhar palavras belas,
Lindos versos de dor só para elas,
Para em lânguidas noites lhes dizres!

Crucificada em mim, sobre os meus braços,
Hei-de poisar a boca nos teus passos
Pra não serem pisados por ninguém.

“Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!” (p. 121)

“Ó meu Deus, ó meu dono, ó meu senhor” (p.189),

grita Florbela!

“Joana, minha irmã, minha prima”

suplica o Garrett das *Viagens*.

O confessionalismo, quase a tocar o exibicionismo, é professado por Florbela tal como o foi pela geração romântica. O eu que se contempla, que se vê acima do mundo e que se dissolve e aniquila na inconcretização de um ideal, é relevado com frenetismo num misto de orgulho e frustração.

“Este querer-te bem sem me queres,

Este sofrer por ti constantemente,

(...)

Mas que me importa a mim que não me queiras,” (p.192).

O culto do sofrimento arrasta aqui o desejo de plenitude que, se a aproxima dos românticos, não a afasta dos decadentistas.

A curiosidade da poesia de Florbela reside precisamente e também na profusão dos “ismos” observáveis mas não cultivados.

É da contemplação do eu narcísico que irradiam as contradições:

- do amor à incapacidade de amar

“Eu quero amar, amar perdidamente!

Amar só por amar (...) (p.137)

(...) o segredo

De não amar ninguém, de ser assim! (p.63)

- da ternura à raiva

“Deixa dizer-te os lindos versos raros

Que a minha boca tem pra te dizer!” (p.81)

“Rasga esses versos que te fiz, Amor!” (p.193)

- do esquecimento à lembrança

“Ah! a doce agonia de esquecer

A lembrar doidamente o que esquecemos!...” (p.199)

- do achar ao perder

“E agora, que te falo, que te vejo,
Não sei se te encontrei ...se te perdi ...” (p.117),

tudo, no fundo, à maneira romântica tão conflituosamente patente em *Folhas Caídas* de Garrett:

“Se estou contente, querida,
Com esta imensa ternura
De que me enche o teu amor?
- Não. Ai não; falta-me a vida;
Sucumbe-me a alma à ventura:
O excesso de gozo é dor.”

Toda a poesia de Florbela é aliás excessiva na tentativa ascética da realização. Realização frenética e conflituosa donde emerge um erotismo demonstrante da urgência de uma interpenetração dos corpos, para que haja uma comunhão de almas:

“E que eu moro - tão bom! - dentro de ti
E tu, ó meu Amor, dentro de mim” (p.129)
“Ama-me doida, estonteadoramente” (p. 136).

As mãos e a boca são símbolos de sensualidade em Florbela. As mãos que contornam e que agarram mas que paradoxalmente estão vazias; a boca metaforizante da internização de um corpo e de uma alma. Será o beijo na boca que leva ao beijo na alma mas que lamentavelmente fica retido nas mãos - lamento ora murmurado ora gritado de quem não consegue a volúpia divina de uma posse completa.

Há então que procurar outras vias. Essa procura não é negligenciada. A posse por intermédio de terceiros, tão evidente em *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro, aparece-nos numa heterodoxia quase maquiavélica, num hermafroditismo psicológico, como lhe chamou José Régio:

“Nesse corpo vibrante de mulher
Será o meu que hás-de encontrar ainda” (p.131)
“E se mais que eu, um dia, te quiser
Alguém, bendita seja essa Mulher,
Bendito seja o beijo dessa boca!!” (p.58)

estoicismo:

“Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo pra me ver
E que nunca na vida me encontrou!” (p.39)

Por isso tão excessivas quanto desalentadas as entregas e as renúncias amorosas denunciadas por um tom hiperbólico, marcado por sucessivas anáforas onde imperam as várias flexões da palavra amor, associada a “alma”, “corpo”, “dor”, “morte”, “vida”, “ilusões” ...

“As minhas Ilusões, doce tesoiro,
Também as vi levar em urna de oiro,
No mar da Vida, assim ... uma por uma ...” (p. 46)

Procura do Absoluto Poético

Outra vertente da vontade de se transcender é, em Florbela, a procura da absoluto poético. E isto porque, por definição, o poeta é o que sofre em tentativas vãs de alcançar o absoluto mas, porque o tenta, é que ele é poeta, é que ele tem o condão de sofrer, é que ele paira por cima de todo o ser humano e, logo, se eterniza!

E é com um grito orgástico que aparece definido

“Ser poeta é ser mais alto, é ser maior
Do que os homens! Morder como quem beija!
É ser mendigo e dar como quem seja
Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!

É ter de mil desejos o esplendor
E não saber sequer que se deseja!
É ter cá dentro um astro que flameja,
É ter garras e asas de condor!

É ter fome, é ter sede de Infinito!
Por elmo, as manhãs de oiro e de cetim ...
É condensar o mundo num só grito!

E é amar-te, assim, perdidamente ...
É seres alma, e sangue, e vida em mim
E dizê-lo cantando a toda a gente!” (p.134)

O vigor, a garra, o dinamismo que emana este poema são geradores de um estarecimento. Está tudo dito - eis o poeta, o ser que paira por cima dos homens, que comete excessos mas que também cai nas maiores contradições. Da figura mítica inicialmente criada é, aos poucos, levantado o véu e o ser sublime que tem "sede de Infinito" é, paradoxalmente também, aquele que "ama perdidamente".

Mais uma vez deparamos com duas influências evidentes na obra de Florbela: a romântica, na definição incontrolada de poeta enquanto ser superior, logo imortal; a decadentista, no vocabulário e nas imagens criadas na formulação dessa definição de arrojados voos: "astro que flameja", "garras e asas de condor", "manhãs de oiro e de cetim", "Rei do Reino de Aquém e de Além Dor" (p. 134).

Urge ainda reflectir na linha de conduta independente visível em Florbela. O seu drama pessoal é a sua maior preocupação e, daí, toda uma espontaneidade da sua poesia que agarra a vida como um sonho. Da definição de poeta à sua irrealização ressalta o seu irresolúvel caso humano. Mas é também dessa irresolubilidade que nasce a insatisfação geradora da arte.

O sentido do texto poético é inseparável do trabalho do poeta. É da simbiose *significante/significado* que nasce o poema. E ele nasceu em Florbela. Nasceu com a forma fixa do soneto.

Oriundo do renascimento italiano (que o recuperou da lírica provençal), o soneto impõe-se a toda a Europa nos Séc. XVI e XVII. É ignorado pela liberdade poética da inquieta geração romântica mas impõe-se enquanto forma fixa da poesia moderna pela mão de Antero de Quental.

Diframos que em Florbela, amante incondicional da poesia, à ordem do soneto se opõe toda uma desordem humana.

Se, como tentámos demonstrar, o poeta será aquele que supera a condição humana, que "pode gritar uma verdade/Ao mundo vão nas sílabas dum verso" (p.180), ele desce também à "miserável condição" quando vertiginosamente admite que:

"Meus nervos de oiro, esplêndidos que são
Toda a arte suprema dos meus versos!" (p.146)

numa atitude denunciante de uma postura egocêntrica que olha a doença, a neurastenia, o tédio de viver.

É pela palavra poética que ela pensa e define a sua poesia, a simbologia dos seus versos, mas é também pela palavra poética que comunica a tragédia do poeta. É que, para o ser, é preciso alcançar o verso perfeito, o absoluto. Ergue-se então a insaciabilidade

“(…) A minha Dor não cabe
Nos cem milhões de versos que eu fizera!...”(p.68)

Frustram-se então os altos voos tão ao jeito de Sá-Carneiro e, da constatação da inoperância dos versos “oculos e rudes”, ergue-se o grito em que o desespero é marcado metaforicamente por uma adjectivação múltipla.

“Quem dera encontrar o verso puro,
O verso altivo e forte, estranho e duro” (p.41)

Só o sonho pode ser panacea para este desespero mas o acordar torna-se ainda mais cruel porque “acordo do meu sonho ... E não sou nada! ...”

Paixa como que um anátema sobre a poetisa! Numa identificação total com a charmeica alentejana, fonte de inspiração com a qual comunica com intensidade telúrica, já que o sofrimento é simultâneo, também esta parece, por vezes, revestir-se de um tom ameaçador em profecias carregadas de duplicidade e, amargurantes, por isso, da complexidade do eu poético

“Já fui um dia como tu...
Ainda hás-de ser tília como eu sou ...”

Afinal o ser desejoso de eternização aparece sistematicamente ameaçado pelo efémero! E é desta duplicidade que surge a fragmentação e a conseqüente dispersão, numa arquitectura perfeita de uma profunda dor poética incapaz de comunicabilidade

“Não ser poeta assim como tu és
Para gritar num verso a minha Dor!...” (p.49)

A queda e a ascensão alternam-se na poesia de Florbela e é esta alternância, prenhe de rupturas, paralelismos, sonoridades, geradora do conflito traduzido na incapacidade de realização plena.

Também aqui o Além não foi alcançado.

CONCLUSÃO

“Tudo é vago e incompleto!” (p.177), confessa com desalento esta colecionadora de desilusões que parece encontrar no sofrimento o caminho para o Absoluto, que porque absoluto, é inatingível para aquele que lamenta “não ter asas para ir ao Céu...” (p.153).

Do fascínio à desilusão tanto amorosa como poética é instaurada a desintegração, a interioridade caótica, apenas vivificada pelas saudades de um mundo quimérico, de um paraíso perdido:

“Saudades das saudades que não tenho...
Sonhos que são os sonhos dos que tive...” (p.89)

Também Mário de Sá-Carneiro confessa:

“Saudosamente recordo
Eu nunca vi ...mas recordo.” (p.63),

erguendo um hino à “tristeza das coisas que não foram”.

Afinal apenas e só mundos diferentes e excessivos a fantasmagórica causa da destruição destes dois seres!

Afirma Florbela numa carta a Guido Battelli: “O meu mundo não é como o dos outros, quero mais, exijo demais, há em mim uma sede de infinito, uma angústia constante que eu nem mesmo compreendo, pois estou longe de ser pessimista; sou antes uma exaltada, com uma alma intensa, violenta, atormentada, uma alma que se não sente bem onde está, que tem saudade ...sei lá de quê!”

Emparceira assim Florbela com os “Boémios, vagabundos e poetas” (p.108), numa atitude de marginalidade vulcânica logo geradora de conflito.

Da irresolubilidade do seu conflito interior à desistência provocada pela dor de viver a desintegração - mais grave ainda porque consciente.

É numa atitude corajosamente trágica, numa oblação total ao destino que ela constata que “Tudo será melhor que esta vida” (p.119). Encontra finalmente a sua verdade absoluta, pode tirar a máscara. A imensidão da morte abre, pelo menos, os seus braços acolhedores a quem, numa atitude consciente, desiste da vida. Com ela Florbela poderá contar! Não a decepcionará como a decepcionou toda uma vivência! E a sua gratidão é confessa numa profecia de ternura:

Morte, minha Senhora Dona Morte,
Tão bom que deve ser o teu abraço!
Lânguido e doce como um doce laço
E, como uma raiz, sereno e forte.

Não há mal que não sarar ou não conforte

Vim da Moirama, sou filha de rei,
Má fada me encantou e aqui fiquei
À tua espera ... quebra-me o encanto! (p.202)

É a súplica final de quem quis na vida saber quem era e porque era, mas nunca se conseguiu encontrar.

Há uma nota de disforia na aceitação da morte que pontualmente a afasta do decadentista Sá-Carneiro já que este, numa atitude exuberante, sugere a celebração do fim dos seus dias, numa atitude apoteótica:

Quando eu morrer batam latas,
Rompam aos saltos e aos pinotes,
Façam estalar no ar chicotes,
Chamem pallaços e acrobatas!

Que o meu caixão vá sobre um burro
Ajaezado à andaluza ...
A um morto nada se recusa,
E eu quero por força ir de burro!

Bem ao contrário, Florbela procura esse fim mas não como um fim, sim como o mal necessário e urgente, via de libertação, a quem foi a viva personificação da Dor que sistematicamente lhe sugere “Que linda a cova!”.

Fecha-se assim, de uma forma coerente, o círculo de quem se sufocou por só conseguir olhar para o seu drama pessoal - a transcendência: a sua libertação e, paradoxalmente, a sua *Mágoa*.

FERNANDO PESSOA, PERSONAGEM DA FICÇÃO DE MÁRIO DE SÁ CARNEIRO

BRANCO, Maria Luísa Carvalho
Escola Superior de Educação de Bragança
5300 Bragança

RESUMO

Partindo dos Contos de Mário de Sá-Carneiro, tentaremos alinhar os traços do perfil ficcional que este autor atribui ao poeta-amigo Fernando Pessoa, presença-sombra constante e paradigmática da sua ficção.

Actualizando os conceitos bakhtianos de “corpo exterior”/“corpo interior”, será nosso objectivo explorar alguns caminhos possíveis da construção desta(s) personagens.

Numa realização deste tipo, um Forum de Literatura e Teoria Literária, parece-nos estar em aberto todo um conjunto de questões cuja reflexão sistemática não está, por ventura, programada mas que julgamos pertinente considerar como pano de fundo em que cada uma das intervenções se projectará, quer queiramos quer não.

Pensamos, obviamente, e em primeiro lugar, nos entendimentos vários que do próprio objecto - LITERATURA - cada um de nós perfilha, sendo certo que nenhum deles é, em si mesmo, qualitativamente superior ou sequer totalizante.

Em segundo lugar, temos em mente o papel da instituição universitária e até da Escola, no seu sentido mais global. Será ela a mera máquina produtora e/ou reprodutora de rotinas científicas maioritariamente aceites e de métodos mais ou menos estáveis, como alguns querem que ela seja? Ou será que nela se alimentam também as linguagens marginais, as semióticas inesperadas, “os regimes de signos minoritários”, para utilizar uma terminologia cara a Deleuze?

Questões tão complexas e irrespondíveis, quanto é verdade que nada na linguagem se diz duma vez por todas e nada na literatura, que de linguagens se faz, é duma vez só, uno e definitivo.

O que permite que hoje estejamos nós aqui e amanhã talvez outros e noutros lugares, tentando “ver” nos textos que constituem a nossa herança cultural algo de diferente que outros não viram; não porque o nosso olhar seja mais perspicaz, mas sim porque é da natureza do texto literário produzir um excesso de sentidos que recusa classificações definitivas e permite a pluralidade de leituras.

mas um uso produtivo da máquina literária”.

Foi o que tentámos fazer.

E avançando em direcção ao nosso tema que, como quase sempre acontece nestas ocasiões, surgiu num instante de rápida reflexão e de pretensa inspiração, o certo é que tudo quanto dele se possa inferir, continua a ser, para nós, motivo das mais diversas interrogações: foi Fernando Pessoa o inspirador das personagens de quase todas as novelas que Mário de Sá-Carneiro escreveu ou foram os “casos literários” inventados por Mário de Sá-Carneiro que inspiraram Fernando Pessoa? Mário de Sá-Carneiro enquistou-se em si-mesmo em busca de outro que nunca teve ou quis matar Fernando Pessoa todos os outros que ele teve em excesso? O que, imperceptivelmente, nos empurraria para domínios ainda mais imprecisos, como seja o de determinar a variável hegemonia que fez funcionar este sistema de vasos comunicantes que constituiu, sem dúvida, o caso humano e artístico destes dois poetas.

Do conjunto de oito novelas que constituem *Céu Em Fogo* (corpus textual que motivou esta nossa reflexão), destacamos a presença de uma personagem que diríamos obrigatória que, quase sistematicamente, se relaciona com uma outra personagem, ambas masculinas e tocadas por uma mesma obsessão: a Suprema Arte Literária.

Só assim acontece na novela “A estranha Morte do Professor Antena”, onde o artista é substituído por um cientista, mas atenção, não um cientista “convencional” mas um autêntico criador: “com efeito um grande sábio cria - imagina tanto ou mais do que o Artista. A Ciência é talvez a maior das Artes - erguendo-se a mais sobrenatural, a mais irreal, a mais longe em além”.

Situamo-nos, assim, num entendimento da ciência enquanto área movediça, não fixável, feita de verdades que afinal o não são, capaz de proporcionar experiências fantásticas, a convivência com o mistério, tão obsessivamente prescrutado também pelo Artista.

E a tal ponto que “na memória do Prof. Domingos Antena devemos relembrar, atónitos, Aquêle que, por momentos, foi talvez Deus - Deus, Ele-Próprio, que realizaria, num instante, o Deus que nós, os homens, criámos eternamente”.

(E talvez esta divina metáfora justifique a existência única e sólida desta estranha personagem prescrutadora de possíveis Mundos sobrepostos ao nosso!)

Ora se o trabalho científico ocupa, neste universo ficcional, esse lugar vacilante de verdades em constante revisão, não se estranhará, por certo, que a Literatura, área artística aqui privilegiada, se assumia como a Arte maior, a Arte do imprecisável, do indefinível, indiferente a toda a verdade, feita duma linguagem esquecida do mundo e da sua função representativa e/ou instrumental.

Linguagem poética que configura, a nosso ver, o que poderemos considerar um novo paradigma estético e de que Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro foram, sem dúvida, os primeiros projectistas e arquitectos.

Se invocarmos a definição que Judith Shlanger propõe de matriz paradigmática enquanto “complexo sui generis de dados nacionais, de predisposição, de atitudes e de valores”, facilmente identificaremos, como o verdadeiro motivo destas novelas, o apontar, sem rumo, de predisposições, atitudes e valores numa Arte Nova, superior, enfim, todo um programa poético que os dois mentores do grupo de Orpheu se inventaram, e coincidente, nesses anos loucos da segunda década do nosso século, com o que de melhor se fazia na Europa. E cuja novidade e incompreensão, em termos nacionais, Fernando Pessoa resumiu nesta frase, citada por Mário de Sá-Carneiro, numa das cartas que lhe escreveu: “Afinal estou em crer que em plena altura, pelo menos quanto a sentimento artístico, há em Portugal só nós dois”.

É este comum sentimento de grandeza, esta aguda percepção do mundo artístico que lhe foi dado viver que alimenta a correspondência (mutilada, embora!) que deles nos ficou e que nos dá conta dum entendimento produtivo de que queremos sobretudo salientar o profundo e mútuo exercício de troca e de sugestão de trabalho teórico-estético.

A coincidência - que diríamos total - de sensibilidades e de gostos literários; a construção a dois dessa nova concepção de Arte, ora apenas sugerida, ora exemplificada pelos textos que um e outro iam produzindo e trocando; os processos individuais de maturação estético-poética (que em Mário de Sá-Carneiro coincidirá com a emergência súbita da Poesia, ele que se considerava um prosador e que, em Pessoa, corresponderá ao eclodir da heteronímia): tudo isto as cartas no-lo revelam e as novelas no-lo dizem de uma forma que só à Literatura cabe fazer.

E porque o tempo urge e a matéria é vasta, lembremos a pergunta que Petrus Zagoriansky faz ao narrador-Artista da novela “ASAS”: “Para que sempre fazer idêntico se tantas coisas outras nos envolvem?”

E é na empenhada construção dessa Arte que desafia o regime de signos dominantes e que abre brechas no previsível, que se alicerçou a amizade e o trabalho dos poetas e que, como num espelho diabólico, irá reflectir-se estranha e falseadamente, no sistema de relações internas que se estabelecem entre as personagens de ficção que povoam estes textos.

Deles se escreveu já serem o resultado do “narcisismo” do autor (António Quadros); outros, que da dramática dissociação entre a realidade e a idealidade (Dieter Woll, *Realidade e Idealidade em Mário de Sá-Carneiro*). Nós diremos que é tão-só o resultado de um profundo trabalho de teorização e de experimentação literária, exercícios de escrita que, involuntariamente, dão razão ao que, quase duas décadas mais tarde, Bakhtine escreveria - que a “linguagem e o pensamento, construtivos do homem, são necessariamente inter-subjectivos”.

Com efeito, as opiniões e os medos, as sensibilidades e as ânsias de que os vários narradores-Artistas sempre padecem, nesta novela, assimilam de tal forma o que contituiu

Daf que a sombra de Fernando Pessoa se projecte, continuamente, obliquamente, por sobre estes textos, se imiscua em quase todas as personagens, se confunda, por vezes, sem qualquer pudor, com aquilo que o próprio Sá-Carneiro disse que queria ser.

Na construção desta inter-subjectividade que fomos buscar a Bakhtine, sobressai como caso particular o das relações entre o autor e as personagens que, segundo o teórico russo, se revela indispensável para que o ser humano se possa pensar como um todo, já que a noção de “acabamento” de totalidade de cada um de nós, não pode senão vir do exterior, dada pelo olhar dos outros sobre nós próprios.

E esta relação pode estabelecer-se em dois planos: o plano especial, cuja categoria fundamental é o corpo, estrutura física que constitui cada um de nós e que apenas pode ser visto como totalidade, por quem está de fora, do seu exterior, isto é, pelos outros. O segundo plano de que falamos é o temporal e age ao nível da “alma” global e específica de cada um: eu começo a ser consciência quando nasço e acabei quando morrer; mas a minha consciência dessa Totalidade que foi a minha vida será sempre impossível. Uma vez mais, só os Outros poderão ter dela uma percepção Total.

E assim o Outro se torna construtivo de ser de cada um, sendo que cada um de nós é também complemento necessário de todos os Outros.

Esta situação exterior de privilégio, a que Bakhtine chamou de exotopia (e que nada tem a ver com o lugar absoluto de outro narrador onisciente que conhecemos em outras narrativas) parece ter sido o lugar estratégico de onde Mário de Sá-Carneiro se descobriu capaz de “furar” o jogo do previsível e do real, constituindo personagens que vivem para desafiar os limites que separam o interior e o exterior de cada corpo, gozando o privilégio de as moldar, ora por fora, ora por dentro, perfectas e belas ... já que ao seu próprio corpo outra coisa não poderia fazer senão aceitá-lo ... esquecê-lo ... ou destruí-lo! (E foi onde a ficção se tocou tragicamente com a vida!)

É pacífica, com efeito, a centralidade que o corpo adquire na obra em prosa como na poesia de Mário de Sá-Carneiro. Corpo que, na linha do pensamento bakhtiano que vimos invocando, conhece duas dimensões essencialmente diferentes: “corpo exterior” e “corpo interior”.

O “corpo exterior” é aquele que apenas pode ser visto de fora, que se compõe na totalidade visível aos outros mas que é inacessível ao eu que o constitui. E que, para além disso, é sempre não coincidente para os olhares vários que sobre o mesmo possam recair: questões de pontos de vista, de variável posição espacial, de excesso de visão no meu saber relativo ao Outro. E correndo o risco de simplificar excessivamente o pensamento de Bakhtine diremos que é esta dimensão do “corpo exterior” que permite ao autor criar as suas personagens, ter delas uma visão nítida, pormenorizada, impressiva e acabada, enquanto o eu do autor (ou narrador!) se apaga quase sempre na impossibilidade física de se ver a si mesmo.

Em “A Grande Sombra”, a primeira das novelas de *Céu Em Fogo* (e dedicada a Fernando Pessoa), a morte da rapariga mascarada não habita o corpo exterior de um lorde inglês? Cujá vacuidade é sugerida, metaforicamente, pelas “telas vazias das molduras douradas” que acabarão por conter o retrato de Lord Nevile, a partir do momento em que o Amante assassino descobre a sua identidade e, como Artista que é, tocado pela ânsia do Mistério e do Impossível, acaba por aniquilar-se fisicamente, para eternizar esse Triunfo: o de ter podido privar com a Morte!

Numa outra novela, intitulada “Mistério” assistimos à morte, sem razão objectiva, de um casal que, na procura de “uma comunhão inteira” como escreve Sá-Carneiro, ou, como diria Bakhtine, “na tentativa de reduzir ao mínimo a diferença de horizontes que necessariamente os separava”, se destróem mutuamente, num abraço fatal, enquanto seus espíritos, vitoriosos, se escapam e sobem nos ares, qual “forma luminosa”.

O texto que parece ter sido feito para ilustrar tal princípio de construção estética é a novela “Eu próprio o outro”, em que um narrador de 1ª pessoa confessa, logo de início “Apenas sou covarde em face de mim próprio. Ah! Se eu fosse belo...”, tornando clara a consciência problemática das duas dimensões que atrás diferenciámos: a beleza exterior do corpo que o eu interior não reconhece e de cuja ausência padece profundamente, mau grado essa outra beleza, a interior, que a si próprio, sem dificuldade, se atribui: “E contudo sinto-me tão orgulhoso ao varar-me ... Ah, se eu fosse quem sou ...”

Esta não - coincidência interior/exterior, levada ao extremo absurdo, alimenta a narrativa, e alimenta a amizade que entretanto se estabelece com um Artista, assim apresentado: “Como é belo” ... “Tive vontade de o morder na boca”, “Aquele, sim, aquele é que me saberia ser”. “Em frente dele reconheço o que eu quizer ser: o que sou erradamente. Nele, não me sobejaria”.

Da amizade à dependência total, será um passo e a presença desse Outro torna-se de tal forma absorvente e desequilibrada que esse Outro “foi-me sugando pouco a pouco, e deixámos de ser nós-dois. Somos um só”.

A única saída para a salvação do eu-narrador, num caso tão virguladamente estranho, - “O que eu digo, é ele quem o pensa” - , a única saída, dizíamos, parece ser o assassinio do Outro que, hegemonicamente, abusivamente, se instala no lugar do corpo exterior do narrador.

Resta-nos, ainda, a complicada questão do “corpo interior”, que nos remete para todo o tipo de sensações interiores organicamente vividas, de necessidades e de desejos reagrupados em torno de um centro interior que, obviamente, coincide, com enorme facilidade, com o eu do Artista-narrador que Mário de Sá-Carneiro incumbiu de sustentar as suas ficções.

Em “A Grande Sombra”, mais uma vez, podemos ler isto: “Assim, quando me peso, irremediavelmente, em tristeza e tédio desolados - lembro-me que virá só disto a minha vida, a minha existência, e de tudo o que me rodeia, e de tudo o que me interiormente todo e como, e outra coisa

nos seus vértices, em gumes cortantes de aço. Ah, se fosse possível fazer um fio ao meu corpo (...) breve cessaria a minha desolação”.

Difícil será ultrapassar em negatividade esta íntima consciência de si que, condenada à limitude da sua própria visão de dentro, mais não pode do que aspirar ao completo esvaziamento, tomar-se apenas invólucro, “esfinge de papelão”.

Mas seremos levados ainda mais longe, nesta abordagem ao “corpo interior” do eu-narrador, caindo mesmo na tentação de invocar uma outra abordagem teórica, a proposta por Deleuze e Guattari, (a que chama de esquizo-análise) e concretamente o conceito de corpo-sem-órgão, aberto sobre a materialidade do *continuum* do mundo e das coisas, como uma enorme pele que busca colar-se a tudo e todos.

Ainda da mesma novela “A Grande Sombra”, tiramos estas palavras:

“Veneza! (...) A ti me devo misturar para sempre./(...)”

Confundo-me com os teus monumentos, os teus mármore, as tuas douraduras, ...Quem sabe se eu já fui a tua alma? “(p. 88), onde aflora outra das obsessões de Mário de Sá-Carneiro, a das grandes capitais cosmopolitas que não passa, afinal, senão de uma outra maneira de problematizar a relação física do eu que habita o “corpo interior” com o seu exterior físico e geográfico. E falemos de Paris, cidade mítica de Mário de Sá-Carneiro, a cuja aprendizagem se dedicará a personagem de “Fixador de Instantes”, da forma que se segue:

“Assim a comecei fixando, emoção após emoção - pouco a pouco, pois ela era enorme - como quem pregasse com alfinetes, lentamente, cuidadosamente, uma grande peça de linho. Petrifiquei-a, sim, no meu coração, a capital das ânsias” (...) Tenho-a ... Tenho-a ...”(p. 189).

O que melhor se perceberá se tivermos presente a explicação que o narrador-artista nos adianta:

“É que para mim tudo quanto me impressiona se tornou sexualizado - (...) Eis porque cataloguei, excitadamente e a par, os corpos nus, esplêndidos; as cidades tumultuosas de Europa - os perfumes e os teatros rutilantes, atapetados a roxo - as paisagens de água, ao luar - os cafés de ruído, os restaurantes de noite, as longas viagens - o murmúrio contemporâneo das fábricas, das grandes oficinas - a loucura e as bebidas geladas - certas flores, como as violetas e as camélias - certos frutos, como o ananás ... e os morangos, na sua acidez toda nua, de caprichos afilados”. (p. 68, “A Grande Sombra”).

E vejamos quão próximos estamos das “máquinas desejantes” que nas *Odes* futuristas de Álvaro de Campos têm “cio de tudo”...

Quisemos que este trabalho fosse um exercício de “aprendizagem do incerto”. O nome de Fernando Pessoa que destacámos, em título, acabou por perder-se um pouco no arrumar destas linhas. Diremos, apenas, que Fernando Pessoa é personagem de duas destas novelas, com este nome e a auréola de criador de “admiráveis trabalhos”. Inácio de Gouveia reaparece em “Ressurreição”, na pele (não no corpo) de personagem principal, depois de ter sido referido, apenas de passagem, na novela “Asas”, com o mesmo estatuto de romancista, privando com Artistas. Que Petrus Ivanovitch Zagoriamsky, “um vago artista russo”, que nos seus versos perseguia a Perfeição, publicará, no número único da revista RENASCENÇA (Fev./1914) o seu texto intitulado “Além”, o único que foi possível subjugar às leis da gravidade, ao contrário de toda a sua restante obra que, de perfeita se evaporou no espaço! (“Asas”)

Por tudo isto nos parece que a ficção de Mário de Sá-Carneiro é essencialmente um interminável processo de re-escrita, estabelecendo consigo mesma uma profunda intra-textualidade que afecta, praticamente, todas as categorias narrativas: as personagens surgem e desaparecem para reaparecerem, com o mesmo nome e estatuto, em outra novela; os espaços repetem-se, quasi sempre reduzidos a cenários sensualizados de corpos esculturais de sedutoras mulheres; para já não falarmos da matéria significativa de que se tecem estes textos. Textos continuamente re-formulados, o que faz deles uma infinita regressão, uma sequência sempre feita de recomeços, solicitando e permitindo renovadas leituras mas preservando sempre a obscuridade essencial desta prosa, afirmada pelas próprias palavras do poeta:

“Eu estava farto de luz (...) essa luz enfadonha, sempre a mesma, sempre tirando o mistério às coisas ... Assim parti para uma Terra ignorada, perdida em um mundo extra-real, onde as cidades e as florestas existem perpetuamente mergulhadas na mais densa treva ... Não há palavras que traduzam a beleza que experimentei nessa região singular” (“O Homem dos Sonhos”).

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTINE, M., ESTHÉTIQUE DE LA CRÉATION VERBALE, Paris Ed. Gallimard, 1984, (trad. Franc.)
DELEUZE, G. GUATTARI, F., CAPITALISME ET SCHIZOPHRÉNIE, 2 vols, Paris, Ed. Minuit, 1980.
SÁ-CARNEIRO, M., CÉU EM FOGO. Livros de Bolso Europa-América, 1985.
SCHLANGER, J., “Mutations et Révolutions”, COMMUNICATIONS, n°25, Paris, Ed. Seuil, 1976.

LE LOUP ET L'AGNEAU ANALYSE D'UNE FABLE PAR LA MÉTHODE DES CHAMPS LEXICAUX

BROSSERON, Francis
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Secção de Letras
5001 Vila Real, Codex

RÉSUMÉ:

L'établissement des champs lexicaux qu'un lecteur pressé ou simplement non-initié risquerait de négliger, voire de déprécier - s'il n'a pas en vue la problématique générale dans laquelle ils s'inscrivent - peut être rapproché dans la théorie sémiotique de Greimas et Courtés, de celle d'isotopie. Cette opération consiste au tout début de l'analyse à abstraire le thématique du figuratif (première approximation sémantique du discours). Elle peut sembler à première vue d'ordre d'abord opératoire et pédagogique (voir en effet son efficacité à tous les niveaux scolaires). En réalité, cette manière de procéder trouve aisément sa place dans le cadre de la théorie sémiotique.

Le montage des champs lexicaux - le contenu n'est pas ici référentiel mais sémantique (rappelons-le) - constitue donc une opération de lecture particulière. Lire *Le Loup et L'Agneau* ne consiste pas à essayer de retrouver un monde soi-disant réel - la peinture, par exemple, d'un phénomène abstrait comme la force - qui serait représenté par le texte: lire, c'est construire du sens pour accéder à un monde nouveau.

La raison du plus fort est toujours la meilleure:

Nous l'allons montrer tout à l'heure.

Un Agneau se désaltérait

Dans le courant d'une onde pure;

Un Loup survient à jeun, qui cherchoit aventure,

Et que la faim en ces lieux attiroit.

«Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage?

Dit cet animal plein de rage:

Tu seras châtié de ta témérité.

C'est répond l'Agneau, que Votre Majesté

Et que par conséquent, en aucune façon,
 Je ne puis troubler sa boisson.
 — Tu la troubles, reprit cette bête cruelle;
 Et je sais que de moi tu médis l'an passé .
 — Comment l'aurois-je fait si je n'étois pas né?
 Reprit l'Agneau, je tette encor ma mère.
 — Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.
 — Je n'en ai point. - C'est donc quelqu'un
 Car vous ne m'épargnez guère, [des tiens;
 Vous, vos bergers et vos chiens.
 On me l'a dit: il faut que je me venge.»
 Là-dessus, au fond des forêts
 Le Loup l'emporte, et puis le mange,
 Sans autre forme de procès.

I CHAMPS LEXICAUX

A - Actorialité

Récit

Discours

	<u>narrateur</u>		
un Agneau	nous (v2)	(Loup)	(Agneau)
un Loup		te	Sire
cet animal		mon	Votre Majesté
l'Agneau (v10)		tu,ta	elle (v12,v15)
Cette bête cruelle		je, moi	je, me
l'Agneau (v21)		la (v18)	sa (v17)
le Loup (v28)		toi, ton	ma
l', le		quelqu' un des tiens	
		vous, vos (v25)	
		on (v26)	

B - Temporalité

toujours
l'allons montrer
tout à l'heure

Agneau
se désaltérait
courant (v4, v14)
survient
cherchait aventure
seras châtié
ne se mette
l'an passé
pas né
tette encor
me l'a dit
il faut que
là-dessus
et puis
sans autre forme
procès

C - Spatialité

tout à l'heure

dans le courant
onde
survient
cherchait aventure
en ces lieux
dans le courant (v14)
plus de vingt pas
au-dessous
au fond des forêts

2 - COMMUNICATION

l'allons montrer

dit (v8)
répond
considère
reprit (v18)
sais
médis

3 - ALIMENTS

liquide

courant
désaltérait
onde
pure
troubler (2 fois)
breuvage

solide

Agneau
à jeun
faim
le mange

raison
du plus fort
meilleure
aventure
hardi
plein de rage
châtier
témérité
Sire
Majesté
elle (v12, v15)
colère
cruelle
je sais
c'est donc (2 fois)
épargner
me venge
là-dessus
(l') emporte
(le) mange
sans autre forme
troubler
procès

Agneau
onde
pure
si hardi
troubler
témérité
pas né
telle encor
procès
aventure

Agneau
Loup
troubler
châtié
rage
colère
médis
m'épargnez guère
venge
l'emporte
le mange
procès

7 - LOGIQUE

a)
raison
du plus fort
la meilleure
seras châtié
tu la troubles
je sais
c' est donc
car
on me l'a dit
il faut que
sans autre forme

b)
raison
mais plutôt
considère
par conséquent
en aucune façon
comment ... si
était pas né
telle encor
n'en ai point
plus de (v15)

II COMMENTAIRES DES CHAMPS LEXICAUX

I. Cadre situationnel

a) Actorialité:

La fable¹ commence par deux vers détachés du corps du récit dans lesquels est donnée d'entrée de jeu la morale² (chute).

Ce dispositif oriente résolument la lecture du passage. Dans le vers. 2, est mise en place la structure énonciative. Le lecteur - spectateur interpellé pas «nous» (narrateur - régisseur) et «montrer» est guidé vers le sens de la mise en scène qui suivra.

Au niveau du récit, les deux protagonistes sont présentés simplement par deux substantifs «agneau», «loup» mais tous deux comportant une majuscule et précédé d'un article cataphorique «un» (qui renverrait normalement le lecteur à une post-information). En fait, cette «indéfinition», doublée de la majuscule, renforce le caractère symbolique (codage culturel) que ces deux animaux ont dans l'imagerie populaire: le loup, force et cruauté (la peur inspirée par le «personnage» du loup en Occident, comme peut le faire celui du tigre en Orient, sera ici complètement absente); l'agneau, faiblesse et pureté. De plus, si la brebis ou le mouton est de par son caractère docile, toujours en référence à un des ses emplois métaphoriques, une victime potentielle du loup, l'agneau l'est encore plus de par sa totale innocence (naïveté)

Par la suite, seul le loup verra son image directement complétée: «animal» (v7), «bête» (v18) confirment le caractère d'animalité vs humanité du protagoniste, «cruelle» (v18) spécifie clairement une des caractéristiques du loup mythique. L'emploi de l'article démonstratif («cet» v7 «cette» v18) marque la présence du narrateur (fonction d'interprétation - évaluation) et accentue le relief de la caractérisation du loup en attirant l'attention sur les synonymes qui lui sont attribués (procédé d'emphase).

Au niveau du discours, nous pouvons relever un grand nombre d'éléments, souvent répétés. Ce nombre s'explique par la place que tient le dialogue dans le texte. Nous notons l'emploi du vouvoiement par l'Agneau en marque de déférence, complété par «Sire³», «Votre Majesté» (v10) ainsi que l'utilisation du pronom «elle» (v12 v15), reprise de «Votre Majesté», marque également de respect et de distanciation.

Au contraire, le Loup emploie le tutoiement, marque de domination, «tu, te, toi, ton, des tiens», et «vous», «vos» (v25) morphèmes pluriel se référant à une entité indéfinie qui

indique le caractère permanent de la sentence. La proximité de la démonstration de cette affirmation (v1) est marquée par l'emploi du futur périphrastique «allons montrer» (v2) et le syntagme «tout à l'heure» [tout de suite, par la suite (dans le temps); un peu plus loin (dans l'espace: sur le lieu de l'action)].

Dans un second temps, nous relevons les éléments qui permettent de présenter la situation avant l'émergence du drame: une atmosphère paisible traduite par l'imparfait «se désaltérait» (v3) et «courant» (v4), le temps se mesurant aussi par cette eau qui s'écoule⁵. Nous pouvons noter que lorsque le mot «courant» apparaîtra pour la deuxième fois (v14), un temps se sera écoulé, inéluctablement, temps qui rapprochera l'Agneau de sa fin.

L'irruption du Loup et du *Présent* dans le récit est assuré par le verbe «survient» (v5). A partir de ce moment, l'actualité du récit est ancrée, «dit, reprit, répond, l'emporte, le mange». Un futur, «seras châtié» (v9), à la dimension prospective et au caractère impératif reprend déjà la sentence et l'idée de son aspect inéluctable. Plus tard, «il faut» (v26) annoncera l'imminence du dénouement.

Trois expressions reprennent et mettent en relief la jeunesse de l'Agneau: - Agneau, qui en lui-même, est déjà expression de ce temps vécu si court - «l'an passé» (v19), «pas né» (v20), «tette encor» (v21). Enfin, en l'espace de quatre vers (v26-29), cinq syntagmes vont révéler la rapidité et la violence de l'exécution. A partir de «on me l'a dit» (v26) (tout est dit; c'est fini) vont suivre «il faut que» (injonction impérative), «là-dessus» (alors), «et puis» et «sans autre forme» renforcé par l'opposition avec le dernier élément du texte, «procès» (v29) (nous savons qu'un procès juridique est une chose qui demeure; de même un procès de fabrication dure un certain temps).

c) Spatialité:

Trois éléments permettent de situer le lieu du drame qui apparaît avant l'arrivée du Loup comme un cadre idyllique⁶: «dans le courant» (v4), «onde» (v5) puis «en ces lieux» (v6). La position des protagonistes est exprimée, pour le Loup: par «survient» (v5) et «cherchait aventure», traduisant le caractère inopiné de l'apparition de celui-ci faite au gré du hasard; pour l'Agneau: par «se désaltérait» (v3) puis «plus de vingt pas au-dessous» (v15), ce syntagme manifestant l'espace qui sépare les deux matériellement et peut-être socialement.

Pour finir, le syntagme «au fond des forêts» présente le lieu de la mort (hors-champ au hors-scène) doublement renforcé, «au fond» «forêt» (sèmes «obscur», «insécurité», «errance», «mort»). Nous pensons également que l'emploi de l'article indéfini pluriel «des» augmente la valeur symbolique du terme forêt.

2 - Communication

Nous relevons d'abord le syntagme verbal «allons montrer» qui interpelle le lecteur. Suit ensuite une série de verbes qui ne servent qu'à introduire les différentes phases de la communication «dit» (v8), «répond» (v10), «reprit» (v18, v21).

Enfin, trois expressions qui montrent une opposition entre l'Agneau et le Loup. Alors que celui-là sollicite du Loup une prise en compte de la réalité (des faits) avec «considère» (v12), celui-ci se contente de deux éléments «sais» (v19) et «on me l'a dit» (v25) marquant son refus de toute collaboration. La communication ne pourra être établie pour amener à une appréhension commune de la situation.

3 - Aliment

Là encore, nous notons une opposition entre les champs lexicaux se rapportant au Loup et à l'Agneau. L'un recherche un aliment solide, l'autre satisfait un besoin dont ne dépend pas sa survie immédiate. Il se désaltère (sème «boire»): il apaise sa soif tout en goûtant, appréciant le moment («courant» (v4), «onde» (v4) vocable poétique renforcé par l'adjectif «pure»). Boire représente une activité source de plaisir pour l'Agneau qui «tette encor».

L'apparition du loup ne fait que «troubler» cet acte, ce moment et ce liquide qui recevra alors l'appellation de «brevage» (v7) (dont nous connaissons la connotation très souvent péjorative) opposé au substantif «boisson» (v17), élément neutre évoquant le caractère naturel de l'acte de boire pour apaiser sa soif.

Les besoins du Loup sont tout autres et particulièrement plus violents: «à jeun» (v5), «faim» (v6) et «attirait» (v6) expriment cette impression. De plus, un point crucial sépare Loup et Agneau; le second peut représenter la satisfaction des besoins du premier, «le mange» (v28), ce qui est impensable à l'inverse.

4 - Pouvoir

5 - Innocence

6 - Victime

Trois champs lexicaux qui se combinent:

Dans le champ lexical «POUVOIR», nous plaçons d'abord un ensemble d'expressions qui fondent celui-ci: «raison» (v1) «plus fort» (v1) «la meilleure» (v1).

Celui qui incarne le pouvoir est aussi celui qui détient le savoir, la vérité (cette faculté renforçant en retour sa puissance): «je sais» (v19), «c'est donc» (v22, v23), «on me l'a dit» (v26). Le morphème «c'est» traduit, ici, le fait qui *existe* sans doute possible. Un autre point, apanage de l'exercice du pouvoir, est celui du droit de justice. Le Loup peut «châtier» (frapper, sanctionner d'une peine sévère un coupable) ou «épargner» (v24).

«cruelle», «se venger», «le mange», «sans autre forme») sans s'embarrasser de discussions que d'ailleurs il pourrait lui-même contrôler («procès» (v29)).

Face à ce premier champ lexical, nous pouvons inscrire le champ suivant «INNOCECE» dans lequel apparaissent des éléments qui s'attachent plus particulièrement à l'Agneau: «Agneau» (auquel nous associons les sèmes «pureté», «blancheur (virginales?)»), «onde» (sème «eau claire, limpide») doublement vérifiée avec l'adjectif «pure». «Je n'étais pas né» (v20) et «je tette encor» (v24) illustrent l'extrême jeunesse du protagoniste et son état d'innocence. Celle-ci peut aussi se tourner parfois naïveté, ingénuité que nous retrouvons alors dans «hardi» (v7), «témérité» (v9), «aventure» (v5) (sème «imprudence») d'où le premier «trouble» lorsque l'Agneau est confronté à la dure réalité des rapports sociaux⁷. Il n'aura pas l'occasion de faire valoir son «innocence», dans les deux acceptions du terme, car le Loup ne lui permettra même pas le droit à un «procès».

Pour finir, le champ lexical «VICTIME» s'articule, d'une part, avec les deux champs lexicaux présentés précédemment, d'autre part, avec le dernier champ lexical qui suivra «LOGIQUE».

La victime en puissance, «l'Agneau», est confirmée puisque sujette à la «rage», la «colère» du Loup, elle se verra soumise à sa force «châtié», «l'emporte», «le mange». Mais un élément nous paraît intéressant; le Loup (sophiste?) peut être considéré comme victime également: c'est lui qui voit sa boisson «troublée» (v7, v18). C'est lui dont on «médit» (v19), c'est lui que l'on «n'épargne» pas (v24), c'est lui qui est soumis à la vindicte des «bergers» (v25) et à l'acharnement des «chiens» (v25), c'est lui qui a besoin d'être «vengé» (v26).

Sa force lui permet de ne pas recourir à la démarche fastidieuse du «procès».

7 - Logique

Ce champ lexical est présenté sous forme de deux sous - champs lexicaux auxquels nous n'avons pu trouver de titre et qui regroupent, d'une part, ce qui peut être attribué à la logique du Loup, et, d'autre part, ce qui revient à celle de l'Agneau.

Nous notons tout d'abord des éléments qui composent, presque en son entier, la morale de la fable («raison», «plus fort», «la meilleure») puis une série de verbes, à indéniable caractère perfectif, introduisant des déclarations qui ne peuvent souffrir discussion («seras châtié» (v9), «tu la troubles» (v18), «je sais» (v19), «c'est donc» (v22, v23), «on me l'a dit» (v26), «il faut» (v26)).

Toute l'argumentation du Loup se construit donc sur une négation complète de la réalité et des faits les plus facilement vérifiables et vérifiés d'ailleurs par le lecteur.

Le Loup n'a pas «raison».

À l'apposé, l'Agneau a «raison», formellement, idéalement. Il est le seul qui développe une véritable argumentation que l'on suit à travers les moyens linguistiques utilisés: «mais

plutôt» (v12), «considère» (v12), «plus de» (v15), «par conséquent» (v16), «en aucune façon» (v16), «comment... si» (v20), «encor» (v21), «point» (v23).

Nous pouvons vérifier que l'emploi du morphème «si» (v22) par le Loup ne permet pas l'introduction d'une supposition ou d'une hypothèse qui s'intégrerait dans un débat. De même au vers 24, le morphème «car» n'introduit qu'une nouvelle preuve de la mauvaise foi du loup.

Nous pourrions, ici, revenir sur le champ «INNOCENCE». L'Agneau, en effet, fait peut-être preuve d'une bien grande innocence à croire ou même à envisager qu'il peut débattre sur un pied d'égalité avec le Loup, avec comme seul élément de référence la «raison». Et si «faiblesse» peut être un sème d'Agneau, cette faiblesse n'est que physique, à preuve la qualité du raisonnement produit ici. La seule faiblesse intellectuelle de l'Agneau serait de ne pas encore savoir qu'avec le Loup la discussion est inutile et qu'il vaut mieux à tous coups fuir⁸.

NOTES

- 1 - Nous plaçons ici, à titre de mise en garde la citation suivante: «Du fait de son caractère représentatif, la fiction littéraire se trouve également confrontée, consciemment ou non, au système de représentations collectives qui dominent une société pendant une époque donnée; autrement dit, à l'idéologie. Celle-ci n'est pas le référent, pas plus que ne le sont les règles du genre; c'est encore un discours, mais de caractère diffus, discontinu et dont nous prenons rarement conscience».

Tzvetan Todorov «Le discours de fiction» in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. p. 336 - 1972.

- 2 - «Cette «morale» a souvent pour fonction d'explicitier la finalité du récit, de faciliter le passage de l'enchaînement événementiel à la dimension configurationnelle, en permettant de saisir une histoire comme un tout qui fait sens. Elle garantit la *lisibilité* et l'*efficacité* pragmatique du récit, en se présentant comme un saut du *faire* des acteurs (privés ou fictifs) à la dimension du *savoir* des sujets engagés dans l'échange».

J. M. Adam. *Le texte narratif* - 1985. Nathan. p. 52

- 3 - Sire: titre donné primitivement à un noble; employé seul il s'adressait au roi. La rousse de la langue Française - Lexis - 1979.
- 4 - «Une certaine imprécision dans la signification du pronom *on* résulte de l'étendue du registre de la neutralisation opérée par ce pronom. Or, la situation de communication est souvent telle, que cette imprécision est non seulement tolérée, mais encore peut être bienvenue aux interlocuteurs ou à l'un d'entre eux».

et de la morale.

- Vers 3 et 4: la valeur de la même vibrante associée aux voyelles nasales [ẽ], [õ], [ɔ̃] traduirait l'idée de mouvement des eaux, de l'agneau et une quasi sensation auditive.
- Vers 5 à 9: les occurrences nombreuses de la vibrante [R], des sourdes [t], [k] combinées aux voyelles orales [i], [a], [e] accentueraient ici l'aspect terrible de l'apparition du loup et de la fin tragique qui s'annonce. Voir en particulier le vers 9 qui ne comporte que des voyelles orales: «Tu seras châtié de ta témérité»; à ajouter, toujours dans ce vers, la répétition du phonème [t]

7 - «Jupin pour chaque état mit deux tables au monde:

L'adroit, le vigilant et le fort sont assis.

A la première; et les peüs

Mangent leur reste à la seconde».

La Fontaine (X - 6)

- 8 - Une fable comme celle-ci sert moins à illustrer un mécanisme abstrait telle que la force qu'a le fonder légitimement en nature. L'ordre naturel n'est pas alors requis par le récit métaphorique pour expliciter les phénomènes sociaux ou interindividuels, le culturel en général, mais pour le dénoncer comme leurre, leurre idéologique et symbolique.

YEATS E A IRLANDA - A “TENTAÇÃO” DE UM DRAMATURGO

(Um comentário comparativo de *Cathleen ni Houlihan* e
The Dreaming of the Bones)

CARVALHO, Paulo Eduardo
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Secção de Letras
5001 Vila Real, Codex

RESUMO

A identidade de uma nação, a Irlanda, a função do artista, a definição de um público, eis algumas das questões centrais a toda a produção artística de W.B. Yeats, no contexto da qual o teatro vai, muito cedo, surgir como a resposta tida pelo poeta como a mais adequada às circunstâncias políticas e culturais suas contemporâneas. Resposta também mais adequada para a prossecução de um seu propósito recorrente: tornar-se a voz da nação, o “poeta nacional”, numa espécie de predestinação e necessidade histórica.

A expressão dramática de pensamentos e emoções relativas à história política da Irlanda impõe-se assim como um meio privilegiado para, substituindo-se à retórica nacionalista, mas com um alcance e uma eficácia idênticos, conquistar um público e assim contribuir para o alargamento da imaginação nacional. Esta Irlanda, com uma herança e valores próprios, será sempre, assumidamente, o motor da sua actividade dramática e teatral, continuidade que justifica e explica a consideração comparativa de *Cathleen ni Houlihan*, de 1902, e de *The Dreaming of the Bones*, de 1919, dois momentos particularmente distintos da estética teatral yeatsiana e do seu significado político, mas criações igualmente significativas de um, assim o queremos apresentar, coerente projecto artístico. Dois momentos particularmente reveladores da actividade de um criador atento e inquieto, empenhado em rever a adequação e eficácia das suas opções e em legitimar(-se) as suas próprias respostas a essa “tentação” que os heróis das suas peças parecem protagonizar.

A identificação de algumas das especificidades que distinguem as duas peças já referidas e o reconhecimento da continuidade que melhor as explica levar-nos-ão a concluir com Jorge de Sena que a grandeza do autor de *Easter 1916* é ter “crescido sempre, de metamorfose em metamorfose”.

“I am of Ireland,
And the Holy Land of Ireland,
And time runs on, ‘cried she.
‘Come out of charity,

que se dirigem, tenham amor pelo teatro e experiência técnica deles [...] e que, constantemente, confirmem o valor dos seus êxitos e das suas experiências, observando cuidadosamente se aquelas e estas continuam a processar-se em função de fins específicos a que a comunicação teatral, que emprenderam, se destina.”

Jorge de Sena, “*Teatro Popular*”⁽²⁾

A identidade de uma nação, as responsabilidades do artista, a identificação de um público, eis algumas das questões centrais a toda a produção artística yeatsiana, no contexto da qual o teatro vai, a dada altura, impôr-se, primeiro, como a resposta tida por ele como mais adequada às circunstâncias culturais e políticas suas contemporâneas, e depois, como espaço privilegiado para um conhecimento mais correcto da vida, do destino e mistério das sociedades humanas. Meio privilegiado também para a prossecução de um seu propósito recorrente: tornar-se a voz da nação, o poeta “nacional”, numa espécie de predestinação e necessidade histórica, imperativos cuja evolução se revelará sempre atenta à alteração das diversas coordenadas da Irlanda contemporânea do poeta.

A prática artística de Yeats, particularmente no domínio do teatro, traduzirá assim também um esforço no sentido de libertar a Irlanda do preconceito segundo o qual uma literatura nacional teria que estar sujeita a uma causa ou às razões de Estado: contra esta atitude, redutora como qualquer propaganda, Yeats promoverá as potencialidades oferecidas pela arte. A criação de uma literatura nacional será antes o resultado do jogo de influências entre o poeta e a sua nação, o primeiro empenhado em recuperar as memórias necessárias ao presente histórico (um pouco à imagem do projecto wagneriano do “Anel dos Nibelungos”, que Arthur Symonds dera a conhecer ao poeta), a segunda um conjunto heterogéneo de mentes imaginativas.⁽³⁾ O “nacionalismo” yeatsiano será, assim, “cultural”, “emocional” ou “intelectual”, e por consequência “político”, mas num sentido diverso daquele que as forças políticas nacionalistas irlandesas então o entendiam. Ouçamos o próprio poeta:

“If creative minds preoccupy themselves with incidents from the political history of Ireland, so much the better, but we must not enforce them to select those incidents. If, in the sincere working out of their plot, they delight on a moral that is obviously and directly serviceable to the National cause, so much the better, but we must not force the moral upon them. I am a Nationalist, and certain of my intimate friends have made Irish politics the business of their lives, and this made certain thoughts habitual with me, and an accident made these thoughts take fire in such a way that I could give them dramatic expression. I had a very vivid dream one night, and I made Cathleen ni Houlihan. But if some external necessity had forced me to write nothing but drama with an obviously patriotic intention... I would have lost, in a short time, the power to write movingly upon any theme.”⁽⁴⁾

A “expressão dramática” dos pensamentos e emoções relativas à história política da Irlanda, à qual o poeta é sensível, tonar-se-á um meio privilegiado para, substituindo-se aos discursos políticos, alcançar mais facilmente o público e assim contribuir para o alargamento da imaginação Nacional.⁽⁵⁾

A *Cathleen ni Houlihan* a que se refere o dramaturgo na passagem citada, a peça que “inaugura” o teatro nacional irlandês, é talvez o primeiro e melhor exemplo da (re)conquista de um espaço na imaginação popular, o exemplo do tipo de teatro capaz de “agarrar” o público, que Lady Gregory e Synge continuariam diversamente a praticar. O significado emblemático da peça cedo ultrapassou os seus próprios horizontes artísticos (a que também não terá sido estranho o facto de Maud Gonne, a rebelde “filha de Erin”, ter aceitado interpretar a protagonista)⁽⁶⁾. Num histórico artigo retrospectivo, um espectador presente na estreia da peça a 2 de Abril de 1902, atribuía a essa experiência a descoberta das possibilidades que o teatro oferecia:

“(…) here in one brief theme he had expressed what a hundred others have tried to do, the very spirit of a race for ever defeated and for ever insurgent against defeat (…). They made a live thing so true an expression of the life of Ireland, out of what had been a literary experiment.”⁽⁷⁾

A reacção imediata do público e a receptividade generalizada à peça foi tal que mesmo os líderes políticos nacionalistas mais radicais, habitualmente hostis às iniciativas do emergente movimento dramático irlandês, concordaram com Yeats relativamente à importância de criar um “teatro nacional”.⁽⁸⁾

Dezassete anos mais tarde, em 1919, Yeats confessaria a Lady Gregory que os sucessos do Abbey Theatre (cujo programa de inauguração, em 1904, incluiu *Cathleen ni Houlihan*) eram para ele, então, um desencorajamento e uma derrota. Este comentário surge numa carta “pública”, curiosamente intitulada *A People's Theatre*⁽⁹⁾, dirigida à co-autora da referida peça e sua mais íntima colaboradora na promoção dos êxitos a que faz referência. Texto que funciona, simultaneamente, como “prefácio” político e estético à edição próxima das suas *Four Plays for Dancers* (1921) e como uma espécie de balanço da sua actividade criativa no domínio do teatro, por tudo aquilo que nos dá conta do pensamento do dramaturgo desde a sua “primeira ambição” até à nova forma dramática que então experimentava.

The Dreaming of the Bones é talvez a peça que, de entre as quatro que integram a recolha referida, além de igualmente exemplificar as experiências de Yeats na adaptação das convenções do teatro Não aos seus propósitos, então reforçadas pelas inovadoras propostas de Edward Gordon Craig, aquela que melhor reflecte o seu novo modo de (continuar a) servir a causa irlandesa e as possibilidades e limitações do teatro como meio de contribuir para o tão desejado alargamento da imaginação nacional. Como ele mesmo nos confirma, na carta a Lady Gregory já referida:

identificarmos dois momentos particularmente distintos da estética teatral Yeatsiana e do seu pensamento político.

Em termos de estética teatral, *Cathleen ni Houlihan* é uma das peças de Yeats mais próximas do paradigma realista: situação, personagens e discurso⁽¹¹⁾ (esse discurso “verdadeiro” das gentes da Irlanda) parecem concorrer para criar em palco uma imagem que o público reconheça como “real”. Efeito raro na dramaturgia yeatsiana, para o que terá contribuído a colaboração de Lady Gregory na criação das figuras dos camponeses. Mas a entrada em cena da “personificação da própria Irlanda”, *Cathleen ni Houlihan*, introduz uma radical perturbação nestas coordenadas, enriquecendo o tom e significado da peça. Teremos assim duas Irlandas: a “real”, representada pelo camponeses, seu quotidiano e ambições, e a “mítica”, poética e imaginativa.

As coordenadas de *The Dreaming of the Bones* são bem diferentes: destituída de qualquer pretensão “realista”, completamente convencional, sugestiva e simbólica, quase ritual, muito próxima do desafio lançado pelo teatro simbolista de influência continental, a situação dramática é, no entanto, protagonizada pelo único elemento “realista”, o único rosto, aliás, já que todos os outros personagens surgem usando máscara. Desse jovem rapaz sabemos que ele participou ao ataque ao Posto de Correios em 1916 e que procura um sítio onde se esconder dos seus inimigos quando é surpreendido pelas figuras algo fantasmáticas do Diarmuid e Dervogilla.

Não obstante as generalizadas, e talvez mais determinantes, características que distinguem as duas peças, ambas ilustram aquilo que designáramos de referente temático constante das experiências dramáticas de Yeats: a “consciência nacional”. Primeiro e decisivo aspecto comum é o enquadramento histórico. Ambos os textos têm como coordenadas histórico-temporais duas das mais significativas insurreições ou revoltas do povo irlandês contra o controlo político inglês: 1798 é a data da acção de *Cathleen ni Houlihan*, aquele 12 de Agosto em que as tropas do General Humbert desembarcaram em Killala para ajudar os revoltosos irlandeses, entusiasmados com os ventos revolucionários que sopravam da América do Norte e de França; enquanto que Michael Gillane, seduzido pelo apelo de *Cathleen ni Houlihan*, abandona a noiva com quem se casaria na manhã seguinte, e parte ao serviço da Irlanda, integrando o corpo militar dessa revolta, o jovem protagonista de *The Dreaming of the Bones* é um seu semelhante, mas contemporâneo de Yeats, em fuga depois de já ter activamente participado no ataque ao Posto dos Correios, cenário central da Insurreição da Páscoa de 1916 (acontecimento que dará título a um dos mais significativos poemas de Yeats e a cujas repercussões no percurso artístico do poeta ainda voltaremos).

O “inimigo” contra o qual se voltam ambas as revoltas é nos dois casos alvo da mesma acusação: a própria *Cathleen ni Houlihan* fala da presença de “estrangeiros” em “sua casa”, aos quais acusa de lhe terem roubado os seus “quatro belos campos verdes” (as quatro províncias irlandesas); o jovem nacionalista de *The Dreaming of the Bones* atribui aos

inimigos contra os quais lutara, toda a destruição a que o seu discurso faz referência constante, e refere-se-lhes mais explicitamente como “ladroes ingleses”.

Tanto Michael Gillane como o nacionalista em fuga de *The Dreaming of the Bones* são objectos de uma “tentação”. Em ambas as peças, a situação dramática central é a decisão do indivíduo face à atitude a adoptar perante a nação, situação que não estará muito afastada das preocupações yeatsianas com as suas responsabilidades de “poeta nacional”. *Cathleen ni Houlihan* teria sido já, segundo as suas próprias palavras, mais a dramatização da luta constante da causa irlandesa e de qualquer outra causa ideal contra as esperanças e sonhos individuais, do que uma experiência com quaisquer objectivos políticos imediatos.⁽¹²⁾ Apesar da protagonista ser aqui a própria “tentação”, Cathleen ni Houlihan, é sobre a decisão de Michael Gillane que recai o sentido da peça: por amor à Irlanda, decide abandonar aqueles que deveriam ser os seus deveres imediatos (“It is food and drink you have to bring to the house”, “it is the girl coming to the house you have to welcome”, lembra-lhe realisticamente a mãe), trocando o conforto, mas também uma existência mesquinha, pelo perigo e sofrimento, mas também pela aventura e promessa de imortalidade que essa estranha figura de Cathleen ni Houlihan lhe oferece.

O protagonista de *The Dreaming of the Bones* é, nesse sentido, a sua continuação, alguém cuja vida corre perigo em virtude do seu trágico empenhamento na causa irlandesa. Curiosamente, e em contradição com a referida promessa de imortalidade com que Cathleen ni Houlihan “tentara” Michael Gillane, este jovem surge-nos sem nome, não tanto como um mais entre muitos, mas antes representando a trágica ferida de toda uma nação. A “tentação” a que será sujeito o herói nacionalista da peça é bem mais profunda e subtil, mais próxima daquele tipo de “conhecimento interior” que o poeta aqui considera como indispensável à consciência nacional. Os fantasmas de Diarmuid e Dervogilla protagonizam uma força diferente daquela de Cathleen ni Houlihan: fragilizando o seu quadro de referências históricas e políticas, tentam levá-lo a perdoar-lhe a sua traição (o desejo egoísta de viverem o seu amor teria estado na origem da vinda dos Normandos para a Irlanda, o mesmo será dizer de “estrangeiros”, por associação, de uma cultura que se veio impôr à cultura nativa).

Embora um mesmo processo dramático estruture as duas peças - a tentação em abandonar o plano objectivo em favor de um universo imaginativo - a sua resolução é diferente, porque diferente a situação real de que parte cada um dos personagens em questão - neste sentido, a recusa de perdão em *The Dreaming of the Bones* é equivalente à resposta afirmativa de Michael Gillane ao apelo de Cathleen ni Houlihan. Teremos num caso a adesão à causa nacionalista e no outro a demonstração da sua legitimidade e inevitabilidade. Mas o mundo imaginativo que os fantasmas dos dois amantes dão a experimentar ao anónimo herói nacionalista (e ao público da peça) conferem à sua recusa uma dimensão trágica adicional: “O, never, never/ Shall Diarmuid and Dervogilla be forgiven. (...) I had almost yielded and forgiven it all - / Terrible the temptation and the place.”

políticos na Irlanda, de que a Insurreição de 1916 é o momento mais dramático e revelador, davam provas de um empenhamento político, pelo menos aparentemente, generalizado, já alcançado mas de inesperadas consequências. Será talvez, aqui, oportuno ouvirmos o próprio poeta sobre a sua reacção imediata aos acontecimentos da Páscoa de 1916, já que mais do que o poema homónimo estas suas palavras nos dão conta das complexas implicações que o acontecimento terá no seu próprio empenhamento artístico. Em carta a Lady Gregory, de 11 de Maio desse mesmo ano, Yeats confessa:

“The Dublin tragedy has been a great sorrow and anxiety. (...) I had no idea that any public event could so deeply move me - and I am very despondent about the future. At the moment I feel that all the work of years has been overturned, all the bringing together of classes, all the freeing of Irish literature and criticism from politics.”⁽¹⁴⁾

Yeats parece obrigado a continuar a experimentar, na prossecução de velhos e novos objectivos: criar um universo de beleza e de subtileza emocional (não por si mesmos, mas como condição para o funcionamento da imaginação), restituir à palavra a sua antiga soberania (e remontar o teatro à sua origem quase ritual), alcançar uma equilibrada consciência, uma perfeita “realização” do bem e do mal.⁽¹⁵⁾

As *Four Plays for Dancers*, publicadas em 1921, e de que *The Dreaming of the Bones* faz parte, representam não só diferentes leituras do universo temático da dramaturgia yeatsiana, mas também o resultado de dois “encontros” que em muito terão influenciado a sua gramática teatral: Edward Cordon Craig e o Teatro Nô. No primeiro dos casos, Yeats saberá tirar partido próprio das revolucionárias propostas cenográficas do autor de *On the Art of the Theatre*, da sua defesa do valor expressivo da máscara, de todo o seu universo de sugestão, para se libertar das convenções teatrais do seu tempo e assim conseguir concretizar a sua ambição do drama poético.

A leitura das peças Nô, traduzidas por Arthur Fenollosa e “comentadas” por Pound, revelaram a Yeats uma forma dramática com novas potencialidades. (Será útil acrescentar que Nô significa “realização”, uma espécie de experiência e conhecimento para lá dos limites da razão). Destituído de qualquer pretensão “realista”, completamente convencional e simbólico, o teatro Nô incluía ainda um outro elemento atraente para Yeats: a possibilidade de actualizar a sua utilização das figuras, fantasmáticas ou míticas, das lendas e crenças irlandesas e potenciar o seu valor como símbolos da profunda vida imaginativa do seu povo:

“Yet it pleases me to think I am writing for my own country. Perhaps some day a play written in the form I am adapting now for European purposes may excite once more (...) ancient memories.”⁽¹⁶⁾

Se a Irlanda continua a ser a preocupação primeira da sua produção dramática, também o teatro parece ser ainda entendido como o meio adequado para falar da e para a nação. Não obstante, o dramaturgo apercebe-se que se novas questões ou abordagens mais delicadas do mesmo tema são também novas formas, também um outro tipo de público será necessário:

“I want to create for myself an unpopular theatre and an audience like a secrete society where admission is by favour and never to many (...). Indeed, I [still] have Ireland especially in my mind, for I want to make or to help some man some day to make, a feeling of exclusiveness, a bond among chosen spirits, a mistery almost for leisured and lettered people. Ireland suffered more than England from democracy for (...) she has had but political leaders.”⁽¹⁷⁾

Esta elite, uma espécie de público intermédio, representa uma clara inflexão na estratégia teatral yeatsiana, uma nova ambição talvez: contribuir para a criação de uma liderança cultural, com maior legitimidade política. (Tornam-se aqui inevitáveis as ressonâncias da “clcrisy” de Coleridge, dos “wiscst” de Mill ou das propostas igualmente selectivas de Arnold).

Yeats considerava *The Dreaming of the Bones* o seu melhor trabalho dramático até à data e, além disso, um texto “politicamente muito poderoso” e perigoso, devido às suas referências à Páscoa de 1916. Mas mesmo os potenciais elementos dessa “elite” por ele vislumbrada não parecem ter sido muito sensíveis à questão política tal como dramatizada no texto: um seu contemporâneo que assistira à leitura da peça, durante um serão literário, limitar-se-ia a louvar a beleza do novo texto de Yeats, lamentando a existência de tanto artifício e de tanta “distância” (curioso este termo) entre a peça e o público.⁽¹⁸⁾ (A peça só seria estreada em 1931 e não nas exactas condições de “intimidade” que Yeats desejava). Mas independentemente do facto de não podermos, ao contrário do que acontece com *Cathleen ni Houlihan*, contar com a mesma abundância de referências à representação da peça, parece-nos legítimo admitir que o seu efeito será muito menos, diríamos, arrebatador. *The Dreaming of the Bones* ultrapassa o apelo nacionalista imediato, convida à experiência e à reflexão, numa ambiciosa vontade de transcendência da causa nacionalista, revelando uma maturidade de que a visão e a estética de Yeats dão provas. Por muito irlandeses que continuem a ser os seus referentes e coordenadas, a peça coloca a questão política no contexto da existência humana organizada, de alcance universal (não nos esqueçamos que a escrita da peça é também contemporânea da Primeira Guerra Mundial), e o tipo de conhecimento, de “realização” que exige do seu público é conduzida por formas (a poesia, o canto, a dança) de uma diferente ordem de sensibilidade. À mesma ideia de teatro nacional corresponde assim, agora, uma outra realidade:

sentimento e ambições, a relação do texto dramático e do teatro enquanto meio de comunicação artística com a sociedade sua contemporânea, em particular a irlandesa, que parece animar toda e qualquer nova experiência sua. “Tentado” pelo teatro, a resposta do poeta que Yeats sempre foi prioritariamente assume assim duplo significado: por ter conseguido articular num dos meios mais complexos de expressão cultural e civilizacional de sempre, a própria complexidade do seu presente: e, em sua consequência, “crescendo sempre, de metamorfose em metamorfose”⁽²⁰⁾, por ter conquistado para a literatura dramática de expressão inglesa uma dignidade e uma audácia experimentalista sem paralelo no meio cultural londrino do seu tempo.

NOTAS

1. Cf. A. Norman JEFFARES, *A Commentary on the Collected Poems by W. B. Yeats*. Londres: Macmillan, 1968. A passagem citada é o refrão de um poema, escrito em Agosto de 1929, e pela primeira vez publicado em *Words for Music Perhaps*, com base numa lírica do séc. XIV, provavelmente composta por um trovador anglo-irlandês. Eis a versão original do poema:

“Icham of Irlande
Aut of the holy land of Irlande
Gode sir pray ich ye
For of saynte charite
Come and daunce wyt me,
In Irlande.”

2. Jorge de SENA, in *Do Teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 389. (De acordo com as indicações de Mécia de Sena, o texto deverá datar de 1964).
3. Cf. YEATS: “National literature... is the work of writers who are moulded by influences that are moulding their country, and who write of so deep a life that they are accepted in the end. (*Explorations*, p. 156), cit. in David R. CLARK, “Yeats, Theatre and Nationalism” (Robert O’Driscoll, org., *Theatre and Nationalism in Twentieth Century Ireland*. University of Toronto Press, 1971, p. 135).
4. YEATS (*Explorations*, pp. 115-116), cit. in Elizabeth CULLINGFORD, *Yeats, Ireland and Facism*. Londres: Macmillan, 1981, p. 56.
5. Cf. YEATS: “(...) the great mass of our people, accustomed to interminable political speeches, read little, and so from the very start we felt that we must have a theatre of our own.” (“The Irish Dramatic Movement”, 1924) in *Selected Criticism and Prose*. Londres: Pan Books, 1982. Lady Gregory faz também referência a este suposto hábito de audição: “We hope to find in Ireland an uncorrupted and imaginative audience trained to listen.” (“Our Irish Theatre”) cit. in Robert O’Driscoll, op. cit., p.13.
6. A própria história das representações da peça é a este título muito significativa: estreada na terceira temporada da Irish Literary Society, fundada em 1898, fará também parte do programa de estreia do Abbey Theatre em 1904; e constituirá o maior sucesso de bilheteira durante as digressões americanas da companhia em 1912 e 1913. Emblematicamente também, a sua representação estava prevista para a noite de segunda-feira de Páscoa de 1916.

Será ainda importante acrescentar que à estreia de *Cathleen ni Houlihan* está associado o nome de Maud Gonne, a "filha de Erin" e militante nacionalista adorada por Yeats e que aceitou então interpretar a protagonista, e o início da colaboração com os irmãos Fay, isto é, o início da utilização de actores irlandeses para a representação do novo repertório.

7. Stephen GWYNN, "On the effect of *Cathleen ni Houlihan*", in A. Norman JEFFARES, org., *W. B. Yeats - The critical Heritage*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1977, pp. 376-7.
8. Cf. Arthur GRIFITH: "We agree with Mr. Yeats that nothing save a victory on the battlefield could so strengthen the National spirit as the creation of an Irish Theatre.", cit. in Elizabeth CULLINGFORD, op. cit., p. 51.

Esta reacção é tanto mais significativa quanto representa um dos raro momentos de não hostilidade dos políticos da "chamada às armas" face às peças apresentadas pelo emergente movimento dramático irlandês, e depois pela companhia do Abbey Theatre, relação difícil que regista episódios bem dramáticos, desde a representação de *The Countess Cathleen* de Yeats às peças de Synge e mais tarde de Sean O'Casey. O próprio Yeats faz referência a esta questão: "We could experiment and wait, with nothing to fear but political misunderstanding." (Yeats, "The Irish Dramatic Movement", 1924, in *Selected Criticism and Prose*. Londres: Pan Books, 1982, p. 149.
9. "A People's Theatre - A letter to Lady Gregory" (1919) in *Selected Criticism and Prose*. Londres: Pan Books, 1982, pp. 181-194. Será extremamente produtivo ler este texto em conjunto com "Certain Noble Plays of Japan" (1916) in *Essays and Introductions*. Londres: Macmillan, 1968, pp. 221-237.
10. YEATS, "A People's Theatre", in op. cit., pp. 190 e 194.
11. Dado não caber aqui uma análise estilística do discurso da peça, acrescentarei dois comentários que ilustram o significado dramático do discurso das personagens deste novo teatro, e, simultaneamente, reforçaram a ideia de que Lady Gregory teria participado muito activamente na escrita de *Cathleen ni Houlihan*: "All about her [Lady Gregory] lived a peasantry who told stories in a form of English which has much of its syntax from Gaelic, much of its vocabulary from Tudor English, but it were very slowly that we discovered in that speech of theirs our most powerful dramatic instrument, not indeed until she herself began to write." (YEATS, "The Irish Dramatic Movement", in op. cit., p. 146); "Yeats was not alone responsible; no doubt but Lady Gregory helped him to get the peasant speech so perfect (...)" (Stephen GWYNN, op. cit., p. 376).
12. Cf. YEATS: "(...) the perpetual struggle of the cause of Ireland and every other ideal cause against private hopes and dreams.", cit. in Elizabeth CULLINGFORD, op. cit., p. 52.
13. Cf. YEATS: "But I did not know until very recently that there are certain things, dear to both our hearts, which no People's Theatre can accomplish." ("A People's Theatre", in op. cit., p. 181).
14. Cit. in A. Norman JEFFARES, *A commentary on the Collected poems by W. B. Yeats*. Londres: Macmillan, 1968, p. 202.
15. Já num texto datado de 1900, "The Theatre", Yeats esboça alguns dos propósitos que mais tarde considerará ainda como objectivos da sua criação dramática: "(...) all culture is certainly a labour to bring again the simplicity of the first ages, with knowledge of good and evil added to it. (...) the theatre began in ritual, and it cannot come to its greatness without recalling words to their ancient sovereignty." in *Essays and Introductions*. Londres: Macmillan, 1968, pp. 167 e 170.
16. YEATS, "Certain Noble Plays of Japan", in op. cit., p. 236.
17. YEATS, "A People's Theatre", in op. cit., pp. 190 e 192.

BIBLIOGRAFIA

I - Textos de W. B. YEATS:

Essays and Introductions. Londres: Macmillan, 1968.

Selected Criticism and Prose. Londres: Pan Books (& Macmillan), 1980.

Collected Plays. Londres: Macmillan, 1982.

Poemas. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988, (edição bilingue, selecção e tradução de José Agostinho Baptista).

II - Sobre Yeats, o teatro e a cultura irlandesa sua contemporânea:

CULLINGFORD, Elizabeth, *Yeats, Ireland and Fascism*. Londres: Macmillan, 1981.

ELLIS-FERMOR, Urna, *The Irish Dramatic Movement*. Londres: Methuen, (1939) 1971.

ELLMANN, Richard, *Yeats - The Man and the Masks*. Londres: Penguin Books, (1948) 1988.

FLANNERY, James W., *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre - The Early Abbey Theatre in Theory and Practice*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1976.

JEFFARES, A. Norman (org.), *W. B. Yeats - The Critical Heritage*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1977.

FOSTER, R. F. (org.), *The Oxford Illustrated History of Ireland*. Oxford - Nova Iorque: Oxford University Press, 1989.

KOIFFELDT, Mary Lou, *Lady Gregory - The Woman Behind the Irish Renaissance*. Londres: Andre Deutsch, 1985.

MAC LIAMMOR, Micheal e BOLAND, Evan, *W. B. Yeats and His World*. Londres: Thames and Hudson, 1978.

MALIN, Edward, *A Preface to Yeats*. Londres: Longman, 1974.

O'CONNOR, Ulick, *Celtic Dawn*. Londres: Black Swan, 1985.

O'DRISCOLL, Robert (org.), *Theatre and Nationalism in Twentieth-Century Ireland*. University of Toronto Press, 1971.

URE, Peter, *Yeats - The Playwright*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1969.

LE POÈME EN PROSE AU CARREFOUR DE LA MODERNITÉ; PROBLÉMATIQUES.

CONORT, Benoît
Universidade do Porto
Faculdade de Letras
4100 Porto

RESUMO

En 1816, dans son *Tableau de la littérature française de 1789 à 1813*, Marie-Joseph Chénier nie toute valeur et tout avenir à un genre nouveau: le poème en prose. Pourtant cette nouvelle forme va devenir au cours du 19^e siècle un des axes porteurs de la modernité. Peu présent au cours du romantisme - si l'on excepte Aloysius Bertrand - le poème en prose entre véritablement en littérature avec Baudelaire. Mais c'est surtout avec Rimbaud qu'il prend tout son sens en participant à ce que l'on a appelé, depuis, "la crise du vers". Situé entre verset et prose, entre narrativité et refus de la narrativité; il remet en cause, alors, "le poétique". Il devient une pièce maîtresse dans la rhétorique des genres, et les interrogations modernes sur les formes de la poésie, étant, pourrait-on dire, une "synthèse des genres". Il trace également les voies contradictoires d'une "nouvelle poétique" soit surréaliste, soit post-surréaliste.

"La séparation populaire de la prose et des vers est inacceptable au regard d'une philosophie exacte. (...) La distinction entre poètes et prosateurs est une erreur grossière."

Percy Bysshe Shelley.
Défense de la poésie.

Si l'on en croit Marie-Joseph Chénier dans son *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, publié en 1816, le poème en prose serait, à l'aube du 19^e siècle, une aberration de la nature, un de ces monstres génétiques sans lendemain qu'il est inutile d'évoquer: "Nous ne parlerons point des poèmes en prose, quoiqu'il ait paru quelques ouvrages sous cette dénomination ridicule; elle était inconnue au 17^e siècle." (p 252). Ailleurs il ironise sur "le droit singulier de faire des tragédies et des odes en prose". On peut s'interroger sur la légitimité qu'il y a à éliminer un nouveau genre

christianisme. Un jour, sans doute, on pourra juger ses compositions et son style d'après les principes de cette poésie nouvelle, qui ne saurait manquer d'être adoptée en France du moment qu'on y sera convenu d'oublier complètement la langue et les ouvrages des classiques." (p 204).

Et c'est toujours au nom des principes sacro-saints des classiques que la moindre tentative d'assouplissement du vers le trouve de marbre et le transforme en censeur que l'on aimerait taxer d'étranglement borné, s'il n'était semblable aux critiques de son époque. Ainsi des efforts de modernisation de Colin d'Harleville : "*Ses vers, souvent dépourvus de césure, ne conservaient plus des formes de notre poésie que la rime et le nombre des syllabes. Nous faisons cette remarque pour les jeunes gens, qui ne l'imitent que trop en ce point, le seul où il soit aisé de l'atteindre, et plus aisé de le surpasser.*"

Se trouvent réunis donc dans un même mouvement de déni, trois phénomènes fondamentaux dans l'histoire de la littérature du 19^e siècle, le poème en prose, la prose poétique, la contestation des règles de prosodie. Et pourtant à la fin du siècle le succès de ces trois phénomènes est absolument indiscutable avec le développement du vers libéré puis libre, l'investissement du roman par la prose poétique (dans le cadre en particulier du roman symboliste), et l'affirmation du poème en prose, forme dans laquelle s'expriment les principaux génies poétiques de la seconde moitié du 19^e siècle.

Que s'est-il passé ?

Le poème en prose n'apparaît pas de façon magique. Son "invention" par Aloysius Bertrand a été préparée. Il faut tenir compte d'abord, au cours du 18^e siècle, de la traduction en prose d'œuvres poétiques telles que celle de Young. La prose est alors, au sens strict du terme, version, seule traduction possible d'une forme qui n'a pas, de fait, d'équivalent, mais première affirmation - et contradictoire dans le cadre de la rhétorique des genres existant alors - que le vers n'est pas nécessaire à la poésie ou au poétique. Ajoutons à cela d'autres influences telles que celle d'Ossian dont les chants sont en prose.

Il faut ensuite tenir compte de l'effet conjugué de cette prose harmonieuse telle que la met au point, entre autres, un Rousseau, et que développe ensuite un Chateaubriand. Prose poétique qui connaît d'autant plus de succès qu'elle accompagne la montée en force de ce qui, jusque-là était considéré comme mineur, à savoir le roman. Autrement dit, dans les faits, sinon dans l'esprit des théoriciens, il se produit une révolution copernicienne, la littérature ne passe plus seulement par le vers. Apparaît, dans les mentalités, l'idée d'une prose qui n'ait rien à envier au vers pour ce qui est de la charge poétique. La prose devient capable de donner forme aux genres élevés d'où le fait que Stendhal réclame un théâtre en prose, d'où le fait que A. Bertrand écrit des "poèmes en prose" puisque c'est avec Bertrand que commence, estime-t-on en général, l'aventure du poème en prose. Cette dernière coïncide, nul ne peut le contester, avec la naissance et le développement de la "modernité".

Le projet de Bertrand est assez simple: “j’ai essayé de créer un nouveau genre de prose”, écrit-il, en 1837, à David d’Angers. Et, ailleurs, il affirme à propos de *Gaspard de la Nuit*: “Là sont consignés divers procédés nouveaux peut-être, d’harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu’aient obtenus mes élucubrations.” Deux références principales veillent sur la naissance du poème en prose. Elles en marqueront tous les développements, la référence au domaine pictural d’une part (que l’on se souviene du sous-titre de *Gaspard de la nuit*, entre autres, ou de sa préface) et, d’autre part, la référence constante à la poésie, et au modèle versifié. La référence au vers vient naturellement et sous la plume même de Bertrand dans ses “Instructions à M le Metteur en pages” :

“règle générale. - Blanchir comme si le texte était de la poésie.

L’ouvrage est divisé en six livres, et chaque livre contient un plus ou moins grand nombre de pièces.

*M. le Metteur en pages remarquera que chaque pièce est divisée en quatre, cinq, six et sept alinéas ou couplets. Il jettera de larges blancs entre ces couplets comme si c’étaient des strophes en vers.”*¹

Certes il y a le terme d’alinéa qui renvoie à la prose mais il est clair que l’invention de cette nouvelle prose participe d’une réflexion sur la poésie en vers, fonctionne par rapport à elle, même si c’est pour s’en détacher. Par ailleurs l’expression neutre “pièce” est une manière de s’écarter tant de la poésie (poème) que du roman (chapitre), et tenter de donner à cette “nouvelle prose” une certaine autonomie.

Baudelaire, quelques années plus tard, héritier de A. Bertrand, inscrira le poème en prose dans un rapport au poème en vers, mais également le situera en regard du roman si l’on se souvient de la lettre-préface à Arsène Houssaye du *Spleen de Paris*. Trop longue pour qu’on puisse la citer et la commenter en détail ici, que l’on se rappelle cependant que Baudelaire y rêve “le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience.” L’accent est mis sur un écart volontaire par rapport au vers, puisque s’y trouvent contestés deux éléments essentiels du vers, le rythme et la rime, tandis qu’est affirmée la dimension “musicale”. Pour Baudelaire il s’agit aussi de se débarrasser du “fil interminable d’une intrigue superflue” tout en s’appliquant à “la description (...) d’une vie moderne et plus abstraite”. Refus donc simultané du vers et du roman. Le poème en prose est une forme qui n’allie pas le vers au narratif mais au contraire exclut l’un et l’autre.

Il faut se souvenir de cela lorsque l’on aborde les deux grands maîtres du poème en prose que sont Rimbaud et Lautréamont. Car on constate d’emblée l’écart, sur le plan narratif du moins, qui existe entre ces deux poètes et Baudelaire. Il semble à peu près acquis aujourd’hui que les *Chants de Maldoror*, bien que tirés, ne serait-ce que par leur titre, vers

Souvenons-nous cependant que c'est là justement que Lautréamont donne, déjà, la version moderne de l'image qu'exploiteront particulièrement les surréalistes.

Quant à Rimbaud, qu'il s'agisse des *Illuminations* ou d'*Une saison en enfer*, il laisse se cotoyer prose et vers comme pour mieux faire ressortir à la fois ce qui les apparie et ce qui les différencie, mais également, par certains titres tels que "conte" il souligne combien le genre est plastique et peut glisser vers d'autres formes en prose. Mais cela une analyse des Petits poèmes en prose peut le mettre aussi bien en évidence.

Le vingtième siècle, en apparence, ne fera que développer les tendances originelles marquées par les poètes que je viens de citer. Claudel et Perse soit en verset, soit, pour le Claudel de *Connaissance de l'Est*, en prose, développent cette leçon de Rimbaud que J. Roubaud taxe de "poème en prose du vers libre"² et on pourrait alors définir le verset de ces deux auteurs (dans un mouvement inverse qui irait de la prose vers le vers) comme le vers du poème en prose, voire de la prose, en dépit de l'extrême paradoxal de la dénomination. Max Jacob, joue sur les relations du poème en prose avec les autres genres narratifs dans *Le cornet à dés*³. Mandiargues exploite le récit de rêve mis à l'honneur par les surréalistes, avec, en particulier, *Dans les années sordides*, mais préfère le terme de "récit" à celui de tout autre genre. On multiplierait les exemples du 20^e siècle qu'on ne ferait qu'aboutir à une infinie variation du poème en prose. Je reviendrai sur ce point ultérieurement.

Face à cette très brève histoire du poème en prose, sur le plan théorique un seul auteur va tenter une synthèse. Suzanne Bernard publie en 1959 une monumentale étude sur le poème en prose: *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (éd Nizet). Dans cet ouvrage Suzanne Bernard passe en revue toute la production de poème en prose depuis, en fait, non Baudelaire, mais A. Bertrand - voire depuis les origines de la littérature. L'intérêt de son ouvrage repose surtout sur la tentative de donner des critères de mesure du poème en prose, de déterminer à quoi, en fin de compte, on reconnaît un poème en prose:

"le critère de l'unité organique: si complexe soit-il, et si libre en apparence, le poème doit former un tout, un univers fermé, sous peine de perdre sa qualité de poème. Si j'ajoute que le poème est une organisation esthétique distincte, et qu'il n'est ni la nouvelle, ni le roman, ni l'essai (si "poétiques" que puissent être ces derniers), j'aurai l'air de dire une chose évidente, et d'enfoncer des portes ouvertes; en fait, les limites sont ici très difficiles à tracer, et il peut arriver par exemple qu'un poème soit intitulé Conte, ou l'inverse... Admettons cependant que d'une façon générale un poème ne se propose aucune fin en dehors de lui-même, pas plus narrative que démonstrative; s'il peut utiliser des éléments narratifs, descriptifs..., c'est à condition de les transcender et de les faire "travailler" dans un ensemble et à des fins uniquement poétiques: nous avons là un critère de gratuité qui nous permettra d'éliminer, par exemple, la plupart des Contes de Villiers de l'Isle-Adam,

ou la *Prière sur l'Acropole de Renan* (...). On pourrait ajouter que l'idée de gratuité peut être précisée par celle d'"intemporalité", en ce sens que le poème ne progresse pas vers un but, ne déroule pas une succession d'actions ou d'idées, mais se propose au lecteur comme un "objet", un bloc intemporel (...).

Les deux conditions dont je viens de parler, unité et gratuité, nous conduisent à une troisième, plus particulière au poème en prose, et qui est la brièveté."⁴

Ces trois critères : unité organique, gratuité et brièveté, s'ils sont peut-être justes - encore que fort discutables - d'un point de vue théorique, sur le plan du droit, sont, sur le plan du fait, en revanche, tout à fait contestables. En effet nul ne peut refuser à toute oeuvre littéraire le critère d'unité organique, applicable aussi bien à la *Phèdre* de Racine qu'à *La recherche du Temps perdu* de Proust, à moins que le véritable critère soit celui énoncé implicitement dans la phrase : "un poème ne se propose aucune fin en dehors de lui-même, pas plus narrative que démonstrative" et qui aboutit au critère de gratuité. J'avoue ne pas saisir le sens de cette gratuité qui distinguerait le poème des autres genres littéraires. D'abord parce qu'il existe des poèmes didactiques ou narratifs (que l'on songe par exemple à Victor Hugo avec *La légende des siècles* ou *Les Châtiments*), enfin parce que je ne suis pas certain qu'on ne puisse dire cela de certaines oeuvres littéraires telles que, par exemple, les contes de Flaubert; et que, par conséquent, ce critère de gratuité est fortement subjectif. D'autant qu'il s'appuie sur une intemporalité que, là encore, les faits démentent, que l'on songe à certains poèmes de Baudelaire ("La Corde", "Les Vocations", etc). A partir du moment où il y a récit, la notion de intemporalité est sérieusement battue en brèche.

Enfin le critère de "brièveté" tombe de lui-même si l'on pose en principe que *Les Chants de Maldoror* sont un poème en prose. Pour Suzanne Bernard il s'agit de soixante-cinq poèmes en prose. Mais *La Vie Mode d'emploi* est-il moins un roman d'être composé de 99 chapitres ou "romans"? En fait, l'impossibilité de décider absolument en l'occurrence, fait perdre au critère de sa valeur, même si, pour Edgar Poe, le poème long n'existe pas, alors que nombre de poèmes de Hugo sont plus longs que des nouvelles d'Edgar Poe - mais peut-être que ces nouvelles sont des poèmes en prose.

En revanche, dans un chapitre sur l'esthétique du poème en prose, S. Bernard relève que le poème en prose semble régi par deux pôles en apparence contradictoires :

*"Il y a à la fois dans le poème en prose une force anarchique, destructrice, qui porte à nier les formes existantes, et une force organisatrice, qui tend à construire un "tout" poétique; et le terme même de poème en prose souligne cette dualité : qui écrit en prose se révolte contre les conventions métriques et stylistiques; qui écrit un poème vise à créer une forme organisée, fermée sur soi, soustraite au temps. Il y a une révolte au point de départ des poèmes en prose d'Aloysius Bertrand, comme il y a une forme d'art au point d'arrivée des Illuminations."*⁵

“Le changement de domaine d’écriture de la poésie moderne correspond à un changement d’unités, dont la fonction n’est plus la régularité rythmique concrète, mais la production abstraite d’images par le discours. La poésie moderne peut être définie, à partir de Rimbaud et Lautréamont, comme le passage du vers à la prose, i-e le passage d’une segmentation syntaxique métrée à une unité sémantique/prosodique du paragraphe, de la strophe, du poème; le passage de la rime à la répétition d’une part - sous toutes ses formes : anaphore, refrain, chaîne, énumération, récurrence, etc -, d’autre part à l’association phonique, puis à l’association sémantique en tant que principe de formation du trope - du trope minimal comparatif au trope maximal antiithétique -, enfin à l’association libre. La prose de cette poésie se distingue de la prose discursive didactique - modèle “classique” - ou de la prose narrative diégétique - modèle “romantique” - par le jeu de la superposition sémantique, qui comprend le commentaire métalinguistique, et la reconnaissance d’un champ hypothétique que l’énonciation suffit à réaliser - i-e à rendre réel.”⁶

En dépit de la démarche extrêmement précise de l’auteur il n’est pas certain que ses analyses s’appliquent seulement au poème en prose, dans la mesure où tout d’abord trouver des vers dans la prose peut se faire tout aussi systématiquement sur des pages de Rousseau ou de Chateaubriand ou dans des romans de Victor Hugo, de la même manière que l’on peut fort bien découper - et tout aussi abusivement je crois - le verset en éléments versifiés. Enfin la “superposition sémantique” n’est pas le propre du poème en prose, car on peut aussi bien la lire dans un recueil de poèmes en vers tel que *Les Regrets* de Du Bellay (cf la lecture faite par Michel Deguy dans *Tombeau de Du Bellay*) ou dans des romans modernes (voir Claude Simon par exemple). Il reste donc que les conclusions de Serge Abramovici, exactes, ne sont pas spécifiques du poème en prose.

Or c’est en fait ce à quoi aboutit toute étude critique sur le poème en prose. Ainsi en est-il de Jacques Roubaud qui se livre dans *La Vieillesse d’Alexandre* à une analyse simpliste qui ne rend même pas justice à sa propre production. Ainsi en est-il de Dominique Combes⁷ qui voit dans le poème en prose une “synthèse des genres”. Mais il s’appuie sur une rhétorique des genres fondée sur l’exclusion. D’un côté il y aurait le récit, de l’autre le poétique, selon les affirmations de Mallarmé dans *Crise du vers*. Ce qui est juste mais il feint de considérer que la poésie du 20^e siècle n’est faite que par des descendants de Mallarmé, et omet par exemple tous les grands poèmes “narratifs” d’Apollinaire. Il ignore que Mallarmé a au moins trois disciples différents, Gide, Claudel et Valéry, pour se limiter au Valéry de “*la marquise sortit à cinq heures*” qui répugne à un certain prosaïsme, ce qui ne signifie absolument pas un refus du narratif. Bien que jugeant les principes de Suzanne Bernard critiquables il les reprend pourtant à son compte, estimant en conclusion que “*le poème en prose, dont la poéticité est certes reconnue, constitue un genre marginal même s’il est extrêmement répandu aujourd’hui (...)* il appartient à la poésie malgré le récit”⁸. Voici des

affirmations gratuites qu'il est inutile de commenter plus. Si le poème en prose est "marginal" c'est dans un sens tout autre, nous le verrons, que celui que lui prête Dominique Combe.

Toute autre est l'étude de Riffaterre dans *Sémantique de la poésie*. Il recherche lui aussi les caractéristiques du poème en prose mais il le fait d'une manière extrêmement convaincante dans le chapitre "Sémiotique textuelle". Selon Riffaterre, "*ce qui caractérise le poème en prose, c'est le fait que le générateur contienne en germe une contradiction dans les termes. Le texte se développe en résolvant la contradiction, comme dans le poème de Ponge, ou en la répétant, comme dans le cas des textes de Claudel, Rimbaud et Eluard. Le poème en prose est donc l'exemple d'une expansion à l'état pur.*"⁹

La question est de savoir si l'on peut déduire de quatre textes une généralité aussi vaste. De surcroît il n'y a pas que le poème en prose qui se livre à des expansions pures; nous trouvons cela dans nombre de textes, et en particulier dans la poésie baroque qui, fréquemment fonctionne sur la contradiction, entre autres chez Saint-Amant. Là encore l'analyse est juste, ce qui l'est moins c'est l'extension à un genre. D'autant que cette extension passe par l'évacuation suspecte de la prose poétique : "*il est bien moins aisé de montrer en quoi il (le poème en prose) diffère de la prose (sans parler de la prose poétique - qui, de toute façon, n'est pas une priorité de l'analyse textuelle contemporaine).*"¹⁰ Que la prose poétique ne soit pas une priorité de l'analyse textuelle n'est qu'une façon bien légère d'éliminer ce qui risquerait peut-être de remettre en question la validité (scientifique du moins) de ce type d'analyse. De surcroît il est flagrant qu'il s'agit là de rejeter une forme qui risque fort d'avoir les mêmes caractéristiques que le poème en prose. Il serait d'ailleurs intéressant à ce propos d'analyser certains romans ou essais contemporains tels que ceux de Le Clézio (en particulier *L'Extase matérielle* ou *Voyages de l'autre côté*) en appliquant les principes de Riffaterre. Peut-être devrait-on conclure à des suites de poèmes en prose?

Reste à considérer dans cette série de critiques l'étude que consacre au poème en prose Tzvetan Todorov dans son livre *Les genres du discours*. Cette critique extrêmement argumentée oppose en quelque sorte deux visions. D'une part celle de Baudelaire qui avec ses *Petits poèmes en prose* aboutit à un art de la "représentation" - ce que d'ailleurs nul ne contestera. Et d'autre part Rimbaud dont *Les Illuminations* remettraient en cause la "représentation", et serait un art de la "présentation". Tout cela est sans doute juste mais au bout du compte ne fait que rejoindre l'affirmation de Suzanne Bernard comme quoi le poème en prose est contestation et construction. Il est curieux d'ailleurs que Todorov conteste cette affirmation alors qu'au bout du compte il ne fait que la renforcer - mais dans son propre langage, ce qui peut faire croire qu'il dit autre chose :

"La littérature "présentative" serait non seulement celle où le signifiant cesse d'être transparent et transitif, mais celle, bien plus importante quantitativement et qualitativement,

Tout cela, encore une fois est juste, mais ne vaut que pour Rimbaud, et non pour le poème en prose, ou plus globalement, pour ce que Todorov appelle "*la poésie sans le vers*". Ce n'est d'ailleurs pas très éloigné des conclusions de Michael Riffaterre.

Nul ne s'étonnera que chaque écrivain fixe ses normes de la poésie dans son oeuvre. Mais c'est là encore jouer de l'idée d'exclusion, Rimbaud interdit Baudelaire¹² qui interdit Hugo, etc. Or les faits le démontrent, cela ne se passe pas ainsi. Critiquer n'est pas interdire, mais comprendre dans un double mouvement d'adhésion et de refus. "A" et "non A" peuvent coexister (destruction et construction), ainsi que l'affirme Suzanne Bernard, et contrairement à ce que pense Todorov, pour peu que l'on songe à sortir d'un système dualiste, métaphysique ou idéologique. Pour peu que l'on accepte qu'une théorie ne soit pas le tombeau d'un auteur mais les possibles d'un avenir.

Il me semble que le poème en prose, par sa dénomination aberrante, constitue, dans le cadre de la théorie littéraire, un trou noir, un point aveugle. Il peut ouvrir à un univers comme il peut l'absorber. Surtout il constitue un danger pour les systèmes théoriques puisqu'il est l'anti-système constant. Toute analyse globale du poème en prose devrait, je crois, s'appuyer sur cela. Et les pages présentes ne sont qu'une proposition de travail futur, pistes à creuser dont certaines se révéleront fausses et d'autres, peut-être, productrices.

Si on reprend le point de vue historique, il est clair que nous avons, de toute façon, deux grandes écoles, d'une part Baudelaire, de l'autre Rimbaud. Or s'ils s'opposent, c'est bien, ainsi que le montre fort clairement Todorov, sur le plan de la représentation. Mais il me semble que c'est là aussi une opposition entre par exemple Lautréamont et Baudelaire, bien que ce dernier ne puisse, par ailleurs, s'aligner sur Rimbaud. Autant d'auteurs, autant de conceptions du poème en prose, autant surtout de révélations. Ce qui amène à la première question, celle de l'infinie plasticité du poème en prose.

J'avancerai le paradoxe que le poème en prose est une forme dans la mesure même où il est une non-forme. C'est-à-dire qu'on ne peut le définir que négativement, et c'est une donnée qui apparaît chez tous les critiques. Il ne viendra à l'idée de personne de, par exemple, définir le sonnet par rapport à la ballade. Pourquoi éprouve-t-on donc le besoin d'analyser le poème en prose par rapport au poème en vers voire à la poésie ou par rapport au narratif voire au roman. Il y a donc un problème de définition qui relève de l'inadéquation de nos systèmes. Une seule chose semble à peu près certaine, le poème en prose existe. Au-delà de cette affirmation triviale, tous les discours critiques sont valables puisque, en général, ils circonscrivent leurs analyses à un élément de l'ensemble poème en prose et non à l'ensemble lui-même. Si aucune définition du poème en prose n'est satisfaisante, c'est peut-être parce que le poème en prose n'est ni un genre ni une forme, et qu'il n'est forme et genre que de ne l'être pas. Il ne s'agit pas d'affirmer qu'il se constitue alors comme une catégorie "poubelle", mais bien de s'interroger sur la valeur de son existence. Reprenant les deux catégories de Suzanne Bernard que l'on peut schématiser en ordre et désordre,

anarchie et construction, révolte et obéissance, on peut s'interroger sur le poème en prose comme d'une part, système de contestation d'un ordre dominant, système radical et sans compromis, et d'autre part comme système de contestation d'une oeuvre au sein même de cette oeuvre. Mais cette contestation, cette révolte se traduisent, comme toujours dans le champ littéraire, par une destruction /construction (ce qui alors valide l'analyse de Riffaterre). C'est ainsi qu'on peut penser les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire comme une contestation de la forme trop rigoureuse, et trop "romanesque" - dans la mesure où il s'agit d'un livre si charpenté qu'on pourrait le taxer de "roman d'une âme" - peut-être, des *Fleurs du Mal*. Les *Illuminations*, comme d'ailleurs les *Chants de Maldoror* interviennent eux, comme contestation radicale du champ poétique qui leur est contemporain, à la fois du romantisme débridé d'un Hugo, ou du romanesque des romans feuilletons (parodié par Lautréamont) comme de l'ordre figé d'un Gautier, voire de la "forme mesquine" de Baudelaire (attaqué par Rimbaud).

Il faut alors penser peut-être le poème en prose dans une catégorie, fort contestée sans doute, mais opératoire me semble-t-il, la catégorie du baroque, en entendant par baroque, à la fois un mouvement de refus, d'opposition, un ferment de désordre (porter le mouvement dans les structures figées par exemple), et un mouvement d'indéfinition, qui s'opposerait à la division rationaliste du champ littéraire en genre, alors que le seul champ valable serait celui de l'écriture.

Moderne le poème en prose l'est nécessairement dans le sens où il détruit l'idée de rhétorique des genres au profit de la seule écriture et devient une pièce maîtresse dans cette lente décomposition des genres au 20^e siècle. L'oeuvre de Michaux ou de Ponge en sont des exemples frappants. Comme l'écrit Henri Michaux, "*les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés du premier coup.*"¹³ Et, Jean-Michel Maulpoix renchérit : "*l'écrivain moderne est le citoyen de l'aléatoire, l'homme des bordures et des terrains vagues, toujours près de se perdre et de se taire.*"¹⁴ Le poème en prose comme énonciation des limites, des marges de la création, mais son centre aussi bien puisqu'il n'a d'autre forme que celle que lui donne son créateur. S'il est "marginal" c'est justement parce qu'il joue de toutes les marges, est limite de tous les genres et non-genre absolu figure impossible de la création, paradoxe que formule finalement son nom, oxymore concrète. Oxymore qui rend impossible la dénomination et visible forme de ce que l'on appelle le post-modernisme, qui renonce à ces noms de genre au profit de l'écriture seule.

Mais il peut succomber à son succès. C'est ainsi que devenu sinon dominant, du moins banalisé, il peut alors se voir opposer, par un mouvement de balancier, le retour du vers, comme cela se passe depuis le début des années 80 en France. On peut s'interroger cependant si ce "retour du vers" n'est pas rendu possible par une pratique de la prose et du récit chez les poètes des dernières générations qui ne se sont pas sentis concernés par les refus de Mallarmé ou Valéry.

Et avec les surréalistes le poème en prose devient le vecteur favori des images de l'inconscient et du rêve. Jusqu'à nos jours avec un Yves Bonnefoy qui, à travers l'expression "récits en rêve", narrativise et inscrit dans le temps et le mouvement, ce que pouvait avoir de statique le "stupéfiant image" qu'il soit pictural ou rêve. On peut alors peut-être étudier le poème en prose dans un rapport avec l'évolution de la peinture depuis un siècle, et le passage, en peinture également d'une "représentation" à la contestation de la "représentation". Il en serait peut-être de même avec la musique, encore qu'il faut noter que le poème en prose est dédaigné, en général, par les compositeurs qui lui préfèrent le poème en vers. Question de rythme, question de nombre ? Pas seulement. Se joue là peut-être aussi une autonomie du poème en prose qui échappe aux "chiffres" de la poésie comme à ceux de la musique. Ce serait une autre piste possible à appréhender.

Enfin on pourrait s'interroger sur la forme du poème en prose dans un parallèle avec les problématiques du 19^e siècle sur le théâtre : en vers ou en prose. On sait bien aujourd'hui que la question n'est pas exactement pertinente, l'un comme l'autre ne sont pas essentiels au théâtre, et il se peut que vers et prose ne soient pas l'essence de la poésie. Mais il se peut aussi qu'ils façonnent chacun à leur manière l'idée que l'on se fait de la poésie. Nous rejoignons alors Todorov dans l'hypothèse pragmatique que chaque oeuvre invente le poème en prose. Le roman n'est pas la somme des théories que l'on fabrique sur lui, mais bien la somme des romans produits. De même le poème en prose n'est que la somme des poèmes dont la forme est prose, ou bien la somme des "proses" qui semblent se rattacher à la poésie.

Il reste qu'au bout de ce survol rapide le poème en prose est toujours un objet théorique virtuel - un objet qui ne relève pas encore d'une théorie littéraire cohérente. Ce faisant, il remet en question (c'est-à-dire force à reposer les questions, à les reformuler) toutes les théories contemporaines.

NOTES

1. *Gaspard de la nuit*, p 301; édition établie par Max Milner, coll Poésie/Gallimard, Paris, 1980.
2. *La vieillesse d'Alexandre. Essais sur quelques états récents du vers français*; p 135. éd Ramsay, Paris, 1988.
3. Les déclarations théoriques de Max Jacob dans la préface à cet ouvrage sont très limitées et peu éclairantes. Ses notions de "style" et de "situation" ont surtout pour but de renvoyer au néant ses prédécesseurs (en particulier Rimbaud, Baudelaire et Mallarmé), et qualifient d'ailleurs fort peu sa propre poétique.
4. opus cité p 14-15.
5. *ibid*, p 444.
6. Serge ABRAMOVICI: "De la prose en le sachant (investissement de la prose par la poésie au 19^e siècle)"; Revista da faculdade de letras de Porto, série "Línguas e Literaturas", II Série, Vol IV, 1987; Porto; pp 231-276.

7. Dominique COMBES, *Poésie et récit une rhétorique des genres*, éd Corti, 1989.

8 *ibid*, p 108.

9. Michael RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, trad fr, Seuil, 1983, pp 157-158.

10. *ibid*, p 148.

11. Tzvetan TODOROV, *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978; p 128.

12. Voici les conclusions de Todorov :

*“Ne doit-on pas se rendre à l'évidence : la poésie n'existe pas mais il existe, il existera des conceptions variables de la poésie, non seulement d'une époque, ou d'un pays, à l'autre, mais aussi : d'un texte à l'autre? L'opposition présentation/représentation est universelle et “naturelle” (elle est inscrite dans le langage); mais l'identification de la poésie avec l'usage “présentatif” du langage est un fait historiquement circonscrit et culturellement déterminé : elle laisse Baudelaire en dehors de la “poésie”. *ibid* p 130. Il me semble que loin de laisser Baudelaire “en dehors de la “poésie”, en réalité la “présentation” élargit le champ poétique en intégrant ce qui l'a précédée. Pourquoi fonctionner nécessairement dans des champs d'exclusion, sinon, peut-être, parce que le poème en prose est considéré là comme un genre relevant de l'exclusion des autres?*

13. *L'Espace du Dedans*, p 17; éd Gallimard, Paris, 1966.

14. Jean-Michel MAULPOIX, *Michaux passager clandestin*, éd Champ Vallon, Paris, 1984; p 108.

O ROMANCE DE RODRIGO

ESTEVES, Elisa Rosa Pisco Nunes
Universidade de Évora
Departamento de Linguística e Literaturas
7001 Évora, Codex

RESUMO

Pretendemos com a nossa comunicação apresentar um estudo da narrativa do reinado do Rei Rodrigo legada pela *Crónica Geral de Espanha de 1344*, no qual sublinharemos essencialmente o seu valor poético e a sua singularidade no contexto da obra mais importante da nossa historiografia medieval.

A adesão do narrador da história à figura de Rodrigo, que nos descreve como usurpador do trono, violador de Alataba e desrespeitador de tradições ancestrais, é um pouco insólita, como estranha é também a capacidade que este mesmo texto evidencia de despertar o nosso agrado e mobilizar a nossa imaginação. Residirá nestas ambiguidades o valor estético da narrativa? É isso que nos propomos estudar através de um percurso que nos levará da abordagem imanentista e exaustiva da expressividade do enunciado verbal à descoberta de um significado poético imaginário, em cuja universalidade radica o valor artístico do texto, no sentido em que o define Garcia Berrío:

“La unidad esencial, antropológica de las estructuras conscientes e inconscientes, movilizadas por la imaginación y comunicadas a través de los variados procesos de constitución del texto artístico eficaz y perfecto, es la base de universalidade que situamos en el origen y justificación de la sanción estética sobre el valor poético”.

(in *Teoría de la Literatura*)

“Que mais vos posso dizer deste rei Dom Rodrigo se nõ esto: que, des aquelle Espam, sobrinho de Hercolles, que foi o primeiro rey ã Espanha, ataa o tempo que foy esta batalha, nõcca achamos de rey nem doutro homen que tam ben guisado saisse d' Espanha nem con tanta gente como elle?”

Crónica Geral de Espanha de 1344

como o ponto de partida algumas apreciações já produzidas sobre esta história, que nos chegou apenas através deste testemunho.

Lindley Cintra, na edição que preparou em separado desta na narrativa e a que chamou *Lenda do Rei Rodrigo*⁽²⁾, incluiu uma útil e esclarecedora Introdução onde abordou, entre muitos outros aspectos, o do interesse literário da “lenda”. Este estaria presente, segundo ele, nas “particularidades estilísticas”, como por exemplo “o abundante e bastante hábil emprego do discurso directo, (...) o recurso a processos retóricos da linguagem afectiva (...), a utilização quase excessiva dos processos de encarecimento e superlativação”⁽³⁾. Cita ainda M. Pidal a propósito da “valorização psicológica das personagens centrais, Rodrigo e Alataba”⁽⁴⁾.

Contrapõe a estas outras marcas de menos interesse ou mesmo de menor qualidade no texto: a influência de modelos célebres na época, na sua maior parte traduzidos em lugares-comuns da épica medieval e “o desequilíbrio interno, a irregularidade da estrutura, com um tão exagerado desenvolvimento da cena do “conselho”, em relação, por exemplo, à parte final, consagrada à batalha de Guadalete”⁽⁵⁾.

Também Helder Godinho considerou esta narrativa da *Crónica de 1344* como uma das “narrativas de grande interesse literário”⁽⁶⁾ aí contidas. Nas “linhas de leitura” do texto, que reproduz integralmente na sua antologia, propõe que o analisemos “em torno do conceito de espaço”,⁽⁷⁾ sugerindo depois os vários níveis em que esse conceito pode ser pertinente: o espaço material, o espaço interior, o espaço do Presente e do Passado.

O trabalho que pretendemos realizar procurará harmonizar estas duas perspectivas tomando-as complementares uma da outra. Permitimo-nos avançar com esta tarefa com muita modéstia e com todo o respeito que estes dois ilustres medievistas nos merecem. Julgamos que Lindley Cintra não descobriu a real dimensão estética do texto porque não ultrapassou as formas mais imediatas e directas da superfície textual e por isso não entendeu a sua estrutura, apodando-a de desequilibrada e irregular.

A direcção que aponta Helder Godinho parece-nos mais proveitosa pois implicitamente reconhece que a construção definitiva do significado poético aparece com clareza a um outro nível, ao qual chegaremos ultrapassando o enunciado verbal do texto.

Mas Helder Godinho não faz esse percurso, não passa pela “estrutura materializada”, pelo “testemunho físico”⁽⁸⁾. Ora esse caminho parece-nos, seguindo a lição de Garcia Berrio, fundamental. Vamos procurar fazê-lo, para com maior segurança salientarmos o valor literário desta narrativa, evidenciando também a sua singularidade no conjunto das narrativas que a *Crónica de 1344* apresenta.

A narrativa ocupa na *Crónica* quinze capítulos, de dimensão variável. Os dois primeiros dão conta da eleição de Rodrigo com “Regedor” (Cap. 188) e depois o seu reconhecimento tácito como Rei e o afastamento dos legítimos herdeiros do trono (Cap. 189). Do Cap. 190 ao Cap. 198, inclusivé, temos o desenrolar dos acontecimentos que preparam e explicam a

tragédia final contida nos quatro últimos capítulos - a invasão dos mouros Cap. 199), a batalha onde morre D. Sancho (Cap. 200), o pranto à sua morte (Cap. 201) e a batalha final onde desaparece o Rei Rodrigo (Cap. 202). Os nove capítulos centrais contam a história da paixão de Rodrigo por Alataba e o desejo, satisfeito, aquele em abrir e ver o interior da Casa que Hércules deixara em Toledo. Os dois “fios” aparecem a par entre os capítulos 190 - onde temos a primeira descrição da Casa e logo a seguir, quase abruptamente, a introdução da história de Alataba, que inclui também uma primeira descrição desta - e o Cap. 193, dedicado exclusivamente à violação das fechaduras da Casa de Toledo e à penetração de Rodrigo e seus vassallos no interior desta. Como nos capítulos anteriores (191 e 192) Alataba, a conselho de Alquifa decidira já informar o pai da sua desonra, os capítulos seguintes (194 a 198) dão conta da preparação da vingança do Conde Julião: viaja a Toledo para recuperar a filha (194) e reúne um conselho em Ceuta (195 a 198). Em termos de economia textual não nos parece exagerado o espaço ocupado pelo episódio do conselho, já que, ainda que se estenda por cinco capítulos estes são muito curtos. Pretende-se certamente, ao dar conta das falas dos vários intervenientes, sublinhar a gravidade do assunto em causa. E aí vemos erguer-se a vigorosa personalidade da mãe de Alataba, cujos discursos ocupam os Caps. 195 e 197, que analisaremos em detalhe. Por outro lado estamos, como afirmou Lindley Cintra perante um lugar-comum da épica medieval, perante um dos motivos tópicos mais importantes da gesta, tantas e tantas vezes repetido nesta crónica, com alargamento e profundidade variáveis, mas uma constância quase insólita.

Entremos então no texto pela sua faceta mais atraente, a do romance.

Nitidamente romanesco é o episódio em que nos é contado como se enamorou Rodrigo pela donzela recém-chegada de Ceuta para fazer parte do séquito da rainha. Observemos o texto que vem inserto no Cap. 191. Já no anterior se fizera o elogio de Alataba, em termos convencionais: “muy fremoso”, “muy ben acostumada donzela”, “que avia aspeito e sembrante de seer boa molher”. Aqui ela vem já também classificada como “boa”, “avisada”; todas falavam da sua “bondade” e “fremosura”. Termina esta descrição em termos ainda mais convencionais ou seja, num climax do elogio que é a expressão superlativa “a mais fremosa donzella que avia em toda a Espanha”. Em seguida o texto abre-nos as portas para a narrativa: “E hũm dia aconteceu...”. Rodrigo enamora-se dela quando a vê brincar com outras donzelas, descuidada, sem nada a cobrir-lhe os cabelos. É tão raro termos na *Crónica* extractos onde nos podemos deliciar com estas situações que não resistimos a comentá-los com mais pormenor. Na verdade vários aspectos aqui merecem a nossa atenção porque estão relacionados com lugares-comuns do romanesco, com o erotismo do jogo do amor. O texto é muito sintético, muito concentrado, sem espaço para descrições prolongadas, como aliás em toda a *Crónica* a descrição do espaço parece ser considerada inútil. Ora quando encontramos alguma referência devemos prestar-lhe a máxima atenção pois de modo nenhum se trata de um mero detalhe - num texto da Idade

da epifania real nos textos da Idade Média. Para além de jardim real esta “orta” é simultaneamente um jardim do amor, outro tipo literário do jardim medieval⁽¹⁰⁾.

A visão abrangente que Rodrigo tem do local dá a exacta medida do significado deste jardim real, símbolo do domínio que o rei tem sobre a natureza, fértil e ordenada. Nesse lugar ameno surge Alataba “sem hũa êtoucadoura” e a quem Rodrigo vê o “travadoiro da perna, (...) tam branco e assi ben feito que nõ podya melhor seer” e aqui temos, nesta nudez sugerida, o elemento que transforma este espaço num jardim de amor.

Tudo seguiria o seu curso normal já que o rei, guardião do jardim e garante do desenrolar dos ciclos naturais da vida, se encarregaria de fecundar Alataba, como Alquifa aliás diz: “se (...) per esta quisa quiseses hyr, nõ pode ser que nõ emprenhes (...)”. São Alquifa e a mãe de Alataba que vão mudar o rumo destes acontecimentos, pela força das suas palavras, pelos argumentos fortes que em discursos marcadamente dramáticos acumulam. Alataba, Alquifa e a Condessa constituem o complexo feminino que arrasta Rodrigo, e como ele toda a Espanha, para a perdição. Alquifa e a Condessa valem pelas suas palavras, pelo dom de persuadir que os seus discursos evidenciam. Observemos os dois discursos da confidente - o primeiro tentando perscrutar o segredo que ocultava a doce Alataba, que começava a perder toda a sua beleza, e o segundo, aconselhando-a. Desde logo notamos a desproporção entre essas “tiradas” e as falas breves concedidas à própria Alataba. Os discursos de Alquifa constroem-se através de processos da amplificação retórica como, por exemplo, a acumulação de argumentos através do recurso às orações explicativas. E no segundo encontramos também uma forma clara de argumentação, expondo ela em registo condicional, hipotético, a situação que decorreria do silêncio e consentimento de Alataba, para depois contrapor o seu conselho - “(...) nõ vejo tam boõ siso nem outro melhor conselho como que o mandes dizer a teu pai, ante que nõ hũa pessoa possa saber”.

Maior mestria nas palavras revela a mãe da Alataba que, intervindo no conselho que em Ceuta reúne o Conde D. Julião com os seus parentes e vassalos, influencia decisivamente a deliberação aí tomada. Os seus dois discursos têm um registo afectivo muito intenso, talvez mais elevado no segundo que no primeiro. A condessa aparece no Conselho inusitadamente e em grande pranto. O desgosto só parece poder ser aplacado pela vingança que pede, antes de mais ao marido - “E poren digo ao Cõde dom Illam que (...) trabalhe de vingar sua desonra” - mas que é extensivo a todos os membros da assembleia. Com este pedido vai a ameaça de destruir Ceuta, a partir dos seus próprios domínios, caso ela não seja atendida. Depois do climax emocional que o discurso atinge com esta ameaça, o tom baixa e a disforia instala-se, quando a condessa evoca, em elogio superlativo, as qualidades de Alataba, culminando na referência à morte que a atingirá cedo por via deste “pesar”. No seu segundo discurso a Condessa dirige-se primeiro a um dos conselheiros, cujas palavras eram adversas aos seus propósitos e também, no final, ao marido. Também aqui estamos perante um discurso com um carácter emotivo forte, construído através das simetrias que as

apóstrofes, o jogo de exclamações e interrogações retóricas e as antíteses vão construindo. Assim, repare-se nas três apóstrofes, das quais as duas últimas têm interjeições, são exclamativas e nitidamente irónicas, “ouvide dom Simō”; “oo homen bōo!”) “oo varon!”. Seguem-se-lhe interrogações retóricas iniciadas simetricamente por “E nō avedes vergonça” (...) e “E nō sabedes” (...). Na segunda parte do discurso, que se dirige a D. Julião, a condessa volta a usar a apóstrofe para introduzir um voto ou promessa de vingança sobre D. Rodrigo, terminando melancolicamente com um elogio, de novo hiperbólico, das qualidades de Alataba - “aquella boa mynha filha que era spelho de bondade e aquella que avia melhoria em bondade sobre todalas mulheres daalem e daaquem mar (p.320).

Voltemos ao Rei Rodrigo.

Amar e violentar Alataba é apenas uma das faces do percurso que o levará à destruição e no qual a violação da donzela, que assume até conotação de incesto nas palavras de alquifa - “(...) ben sabes que a raynha se fez tãta honra como se tu fosses sua filha”. (p.307), - é o episódio central e aquele que confere o significado aos outros: a usurpação do trono e a violação da casa de Hércules em Toledo. Veremos que todos eles acarretam consequências que convergem na tragédia final, pois são marcadas negativamente em termos de desrespeito pelo interdito, pelo proibido.

Rodrigo foi eleito, em cortes, regedor do Reino, por menoridade dos filhos do falecido “rei Costa”. Jurou af abandonar o cargo quando estes atingissem a idade de governar e entregar o trono ao que, de entre eles, essas mesmas cortes elegessem. Em vez disso, “fez fazer aos d’Espanha que o tomasse por rey”, violando assim um primeiro interdito que é o desrespeito por um juramento feito sobre os Santos Evangelhos. Pagará por esta atitude pois os deserdados vão trair Rodrigo no confronto final com os mouros, momento onde todos os fios vão convergir, como veremos.

Depois de ter sido “feito rey”, a *Crónica* conta-nos como ele é solicitado para colocar o seu cadeado na Casa de Todelo, na sequência da tradição seguida pelos seus antecessores. E esta Casa, já anteriormente referida na *Crónica*, quando se falou de Hércules e da sua passagem pela Espanha (Cap. VIII) é aqui amplamente descrita, sublinhando-se o carácter incéfvel do maravilhoso que a envolve. É de pedra e os materiais usados transpiram luz e cor. Está assente sobre quatro leões e na porta tem uma inscrição que contém o interdito: “Eu defendo que nem hūm nō seja tam ousado, per força nen per siso que aja, que esta porta abra” (p.303). Que mais seria necessário para despertar a cobiça de Rodrigo? Decide não lhe colocar o cadeado e planear o momento de a abrir. É então que temos uma transição abrupta para a história de Alataba e só voltamos ao mesmo assunto dois capítulos depois, quando entretanto a carta de Alataba segue já para Ceuta.

Rodrigo viola a porta da Casa e entra. A descrição que o texto nos dá é marcada pela redundância e pela superlativação hiperbólica das maravilhas do seu interior, como por exemplo a referência às cores vivas e contrastantes, dos quatro lados da grande sala - “hūa

figuras, homeens que andam assy armados filharam Espanha e scrcam della senhores” (p.311).

Fora violado o terceiro interdito

A premonição negativa concretiza-se na invasão dos árabes que entram a conselho e por mercê das facilidades e revelações do Conde D. Julião e vencem, afinal, decisivamente, pela traição dos filhos de “Costa” que Rodrigo deserudara, usurpando-lhes o trono. Vemos assim como os três fios que urdem a narrativa do rei Rodrigo convergem no momento final da tragédia que é a da queda da monarquia visigótica, que é também o termo de um ciclo na história de Espanha. O narrador afirma-o explicitamente no momento que antecede o desaparecimento do rei na batalha decisiva e onde este nos aparece através de uma magnífica descrição. Aí estão condensadas as marcas próprias da imagem épica do rei que se dirige para a batalha, exacerbando no entanto a vertente da realeza em detrimento do lado guerreiro. E isso é feito através da referência à “nobreza” do seu vestuário - “era vestido de hũ alfalla que os reis entom tragiã por costume; mas as pedras e os outros guarnimentos que eram em aquella vestidura bem valliam mil marcos d’ouro” (p.331) - e do seu calçado, cuja “nobreza” conferiu grande riqueza àquele que, no rescaldo da batalha o encontrou - “foy rico e avondado em toda sua vyda e foy senhor de villas e castelos”. (p.332) A imagem de realeza aparece ainda sublinhada pela multidão de súbditos que o acompanham” (...) nũca achamos de rey nem doutro homen que tam ben guisado saisse d’Espanha nem con tanta gente como elle”. (p.331).

Em vez de ir a cavalo para a batalha, como o herói guerreiro, o Rei Rodrigo vai num carro - “a carreta era tam nobremente feita que era muito de maravilhar, ca em ella ão avya fuste nẽ ferro e a mais refece cousa que em ella era assy eram ossos de marffym e todo o al/cra ouro e prata e pedras preciosas”. (ibidem). Nesta epifania final o rei Rodrigo trocou o jardim onde vira Alataba por uma tenda “de pano de ouro que ão avya par, onde estava uma “cadeira tam rica e assi boa que nuca homen vyo melhor; (...) e era tam alta que o mais pequeno homem que hiia em sua hoste o podya ben veer” (ibidem). No jardim do seu palácio Rodrigo tinha uma visão abrangente da cena que aí se desenrolava; aqui todos o podem ver a ele - nos dois casos a mesma referência espacial à verticalidade e à elevação, como seria aliás natural e previsível. Depois ninguém mais o vê, já que desaparece durante a batalha, que os mouros vencem.

Contar amenamente a história de Rodrigo e Alataba ou identificar o complexo feminino formado por Alataba, Alquifa e a condessa com as figuras negativas que a misoginia da nossa imaginação associa à mulher - a feiteiceira, a fada-má, a mulher-fatal, a velha -, relacionando-as por isso com a tragédia do rei é pouco para dar conta do interesse que tem esta narrativa no contexto da *Crónica de 1344*. Esta é uma obra em que os valores épicos estão obsessivamente valorizados, onde nos aparece um universo em que todas as situações estão codificadas, onde invariavelmente o Bem e o Mal se degladiam, estando o

Herói sempre ao serviço da Lei e da Ordem, assegurando o triunfo da Luz que representa, para além, naturalmente, da diversidade de fontes, de registo, de estilo que a enformam. Ora a história do “postumeiro rey dos Godos, que foy perdendo na batalha da Sagoneira”, como se lia no epitáfio do sepulcro de Viseu que, segundo o texto, teria sido encontrado algum tempo depois, tem particularidades interessantes que a afastam um pouco daquilo e que Joel Thomas chamou “o maniqueísmo épico” integrando uma certa “tentação do romance” (11).

Fizemos já anteriormente salientar que o Rei se apaixona pela filha do Conde Julião através do olhar. E o olhar como veículo da paixão é um dos tópicos do amor cortês. Por outro lado as confidências entre Alataba e Alquifa não têm paralelo em mais nenhum episódio da *Crónica*, ainda que a figura da confidente reapareça. D. Sancha, a mulher de Fernão Gonçalves tem uma confidente, que envia a visitar o Conde na prisão: D. Sancha a segunda mulher de Garcia Fernandes também tem uma “manceba” que primeiro conhece este e que dá informações sobre ele. Estas mais não são assim do que meros elos de ligação, figurantes menores que apenas transmitem mensagens aos protagonistas. Alquifa, por seu lado, transforma a maneira de pensar de Alataba, que num momento estava resignada à sua condição e à sua situação e logo depois resolve agir. Não é esta, ainda que incipiente, dissociação no interior da personagem, este evoluir, um sinal de abertura para o universo romanesco?

E Rodrigo? Cometeu o grande pecado do herói épico - transgrediu (12). O seu percurso passa sempre pela transgressão, como já vimos, sem correcções. Não fecundou Alataba, não alcançou o tesouro que imaginava estar na Casa de Toledo e perdeu o Trono. Finalmente não morreu gloriosamente na batalha, a última oportunidade para engrandecer a sua figura heróica. Ao longo da *Crónica* temos oportunidade para verificar que a morte é o momento em que, com mais evidência, o herói ultrapassa a sua condição humana e se cobre de glória - o próprio Rodrigo enfatiza isto mesmo no pranto à morte de D. Sancho, seu sobrinho. E o pranto é, não o esqueçamos um dos topoi das gestas.

O messianismo contido neste episódio quererá significar que Rodrigo não cumpriu a sua missão, não mereceu o seu espaço porque não aprendeu com os seus erros, as suas transgressões, e por isso um dia terá que voltar para ganhar o trono, a mulher, o tesouro? É aqui que nos reencontramos com Helder Godinho e com as suas propostas de leitura. Quando falamos em espaço não estamos também naturalmente a falar apenas em termos de uma espacialidade referencial - daí que possamos alinhar paradigmaticamente aqueles três elementos dentro duma cadeia de isomorfismos que o texto no seu próprio espaço estabelece. Fizémos notar como nos são apresentadas, encadeadas nos capítulos centrais, a violação de Alataba e a demanda do tesouro na Casa de Toledo. Sublinhámos a importância do espaço textual concedido às palavras da confidente e às da mãe de Alataba, alargando bastante o tempo do discurso em relação ao da história, pois por detrás dessas estratégias argumentativas está uma poderosa carga afectiva que caracteriza o complexo feminino que envolve Rodrigo para a perdição. O século fecha-se quando o tema da

da elevação, patente nas epifanias da presença real e a queda, a dissolução, o encerramento, formulações esquemáticas dominantes e que se encontram por detrás do enamoramento de Rodrigo por Alataba no espaço fechado do jardim, na ânsia de chegar ao âmago da casa de Toledo, na troca do cavalo de guerra por um carro e uma tenda no interior da qual se faz transportar ao campo de batalha e finalmente no desaparecimento misterioso. É esta dissolução, não na morte mas no silêncio, a condição necessária para um regresso glorioso, num impulso superador dos erros cometidos?

Começámos pelo que de mais óbvio e atraente encontramos neste texto, ao nível dos seus componentes verbais; ultrapassámos esse entendimento da superfície literal do texto, fazendo um percurso até às suas entranhas, confiantes de que por detrás haveria um significado poético mais radicalmente universal. É este o percurso que nos parece necessário fazer num texto da Idade Média, aqui, mais do que em nenhum outro tipo de literatura pois, como dizia ainda Helder Godinho, “o texto (...) desdobra-se em vários níveis de sentido, conscientemente assumidos por uma cultura bastante bem integrada. (...) Por isso a sua mensagem deve ser voluntariamente lisível a vários níveis através do símbolo para que a diversidade e riqueza da Ordem Universal nele se possam manifestar. Analisá-lo é, assim, necessariamente um acto de cultura, no sentido de que a sua compreensão implica muito vastas relações.”⁽¹³⁾ São estas relações que nos permitam determinar o valor estético pois levam-nos ao encontro da “espessura fantástica do texto” (Berrío), das suas propriedades de generalidade e de Universalidade. Ouçamos a este propósito, para terminar, García Berrío ⁽¹⁴⁾.

“Lo que sobrepasa la convención cultural, que reconocemos fácil e inmediatamente como discurso artístico o discurso literário en concreto, es aquello que establece un tipo de mensajes, los cuales ilustram estructuras esenciales de la configuración antropológica de la imaginación humana universal. (...)”

En último término, las delicias artísticas son modos suplementarios respecto a la deducción racional, que sirven à la representación de la exigencia humana de naturaleza consistente en la orientación y situación de las referencias existenciales en el tiempo y en el espacio.”

NOTAS

(1) Lindley CINTRA, *Crónica Geral de Espanha de 1344. Edição Crítica do Texto Português*. Vol. I, Lisboa, Imp. Nacional Casa da Moeda, 1951, p.350.

(2) Lindley CINTRA, *Crónica Geral de Espanha de 1344. A Lenda do Rei Rodrigo*. Lisboa, Ed. Verbo, 1964.

(3) Idem, p. 17.

- (4) *Idem*, p. 18.
- (5) *Idem*, *ibidem*.
- (6) Helder GODINHO, *Prosa Medieval Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986, p. 97.
- (7) *Idem*, pp. 165-166.
- (8) António García BERRÍO, *Teoría de la Literatura (La Construcción del significado poético)*, Madrid, Ed. Cátedra, 1989, p. 330.
- (9) Cf. Alain LABBÉ, *L'Architecture des palais et des jardins dans la chanson geste. Essai sur le thème du Roi en magesté*. Paris-Genève, Champion Slatkine, 1957.
- (10) Cf. LABBÉ, *op. cit.*, Principalmente capítulo I - "Le rôle du décor dans la presentation épique du roi en magesté".
- (11) Joël THOMAS, "Epopée et roman - Contribution à une typologie des Structures Épiques" in *Em Torno da Idade Média*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1979, (pp.95-118).
- (12) Cf. *idem*, p. 202.
- (13) Helder GODINHO, "O amor na Idade Média" in *Em Torno da Idade Média*, p. 157.
- (14) *Op. cit.* pp. 438-439.

BIBLIOGRAFIA

- BERRÍO, António García, *Teoría de la Literatura (La Construcción del significado poético)*. Madrid, Ed. Cátedra, 1989.
- CINTRA, L. F. Lindley, *Crónica Geral de Espanha de 1344. Edição Crítica do Texto Português*. Lisboa, Imp. Nacional Casa da Moeda, vol. I e II, 1954; vol. III, 1961, vol. IV 1990.
- CINTRA, L. F. Lindley, *Crónica Geral de Espanha de 1344. A Lenda do Rei Rodrigo*. Lisboa, Ed. Verbo, 1964.
- GODINHO, Helder, *Em Torno da Idade Média*, Universidade Nova de Lisboa, F.C.S.H., 1989.
- GODINHO, Helder, *Prosa Medieval Portuguesa*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1986.
- LABBÉ, Alain, *L'Architecture des palais et des jardins dans le chansons geste. Essai sur le thème du Roi en magesté*. Paris-Genève, Champion Slatkine, 1957.

CONTOS DE EÇA DE QUEIRÓS: O PERCURSO DE UM HOMEM PORTUGUÊS

GONÇALVES, Henriqueta Maria
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Secção de Letras
5001 Vila Real, Codex

RESUMO

Os contos de Eça de Queirós, recolhidos postumamente em volume, possibilitam ao leitor um percurso estético-literário do Autor. Eles apresentam algumas vertentes axiológicas que percorrem a obra queirosiana e que, apesar de plurais, confluem numa linha de pertinência que define Eça de Queirós como homem português.

Procurar-se-á, neste trabalho, definir essas vertentes enquadrando-as no conjunto de produções do Autor, bem como mostrar em que consiste essa pertinência.

1. Os *Contos* de Eça de Queirós são uma obra póstuma, editada em 1902, e incluem textos publicados pelo Autor a partir de 1874, geralmente em jornais e revistas. Do Eça que se inicia na «Gazeta de Portugal» em Março de 1866 ao Eça de *A Cidade e as Serras* de 1899 vai um longo percurso, não apenas entendido no plano cronológico, mas sobretudo a nível ideológico. Ao escritor exacerbadamente romântico e empolgado dos textos que viriam a constituir as *Prosas Bárbaras* sucede um outro que adere aos postulados de Proudhon, lê *Madame Bovary* de Flaubert, Balzac e Zola e publica “Singularidades de Uma Rapariga Loura”, *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Bazílio*, “Um Poeta Lírico” e “No Moinho”. Mas o Eça Realista-Naturalista continua a evoluir, agora no sentido de uma concertação em relação àquilo que foi; a miscigenação de estilos faz surgir por vezes um escritor que tenta conciliar estéticas ou que procura uma identidade de raiz cultural em que se filie. Julgamos que o pendor para o fantástico se inscreve, como Eça reconhece no prefácio a *O Mandarim*, num desejo de ir ao encontro do seu ser genuinamente português.

Os últimos contos que Eça produz ora se situam nessa tentativa de conciliação de estéticas (“José Matias”) ora se filiam numa propensão para o fantástico-simbólico (“O Defunto”, “O Tesouro”) ou para o nacional (“Civilização”).

A Ilustre Casa de Ramires e *A Cidade e as Serras*, últimos romances de Eça, enquadram-se também nesta linha de pensamento; ambos vão à procura, no espaço e no tempo, de uma autenticidade do ser português por oposição à perversão do ser português

estrutura embrionária e, por outro, se enquadra dentro de uma pragmática narrativa condicionada pela época em que o Autor viveu.

2. Os textos incluídos na antologia *Contos de Eça de Queirós* seguem três dominantes temáticas, constituindo o conto “Civilização” um caso à parte.

Consideremos então um plano mítico-religioso que inclui “Outro Amável Milagre”, “Um Milagre”, “O Suave Milagre”, “Perfeição”, “Adão e Eva no Paraíso”, “Frei Genebro” e , um plano simbólico-fantástico que inclui “ Tema para Versos”, “O Tesouro”, e “O Defunto” e um plano de reflexão estética onde se incluem os contos “Singularidades de uma Rapariga Loura”, “No Moinho”, “José Matias” e “Um Poeta Lírico”.

2.1. “Tema para Versos”, “O Defunto” e “O Tesouro” mantêm uma coesão temática decorrente de duas componentes axiológicas que Eça desenvolve na sua obra *O Mandarin* : a presença do maravilhoso colocado ao serviço de uma forma de evasão temporal e espacial com fins diferentes dos que serviram o período romântico e também uma forma de evasão estético-literária.

A segunda parte de “Tema para Versos” faz a condenação da ambição desmesurada e exalta a fidelidade através da utilização de um tempo passado, longínquo, mas conferidor de uma certa autenticidade. A fórmula inicial “Era, pois, uma vez” introduz, simultaneamente, o leitor num universo fantástico, mas ao qual confere reconhecimento enquanto verosímil; o leitor apega-se ao texto de imediato e aceita a sua acção como se ela se tivesse passado, numa espécie de reabilitação onírica da infância.

“O Tesouro” condena também a ambição desenfreada e mostra a efemeridade dos bens materiais, fazendo implicitamente a apologia do amor fraterno, recorrendo a um tempo medieval e situando a acção no “Reino das Astúrias”.

“O Defunto” introduz um tipo de maravilhoso diferente do utilizado nos outros contos: a divindade actua em auxílio da vítima desprotegida, colocando ao seu serviço o macabro, elemento inédito nos *Contos* .

Em *O Mandarin* Eça alia estas duas vertentes, o maravilhoso e a evasão, embora de forma diferente. Na carta dirigida ao redactor da “Revue Universell”, e que antecede *O Mandarin*, o Autor designa-o por “un conte fantaisiste et fantastique” (p. 7). No Prólogo, o 1º amigo dá uma definição destes termos, esclarecendo o leitor sobre o teor do texto que se segue:

“Partamos para os campos do Sonho, vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do Idealismo... Façamos fantasia!...” (p. 17).

A utilização da maiúscula nas palavras Sonho, Sobrenatural e Idealismo é significativa quanto à importância que assumem enquanto definidoras da classificação que Eça deu ao seu “conto”. Fantasia será, pois, sinónimo de sonho, de entrada no domínio do sobrenatural, permitidos por essa tendência idealista do português, por esse mito presente no inconsciente colectivo do povo português que lhe dá uma particular maneira de encarar a vida.

O Mandarin e as práticas literárias em que Eça satisfaz esta sua natural propensão idealista, como os breves contos “O Defunto”, “O Tesouro” e a segunda parte de “Tema para Versos”, representam também uma forma de evasão em relação a um “dever literário” do escritor português contemporâneo face à “ciência experimental” que tinha triunfado em França na arte. Eça não faz mais do que dar azo ao gosto correspondente ao pendor emotivo-temperamental do português pelo fantástico.

No entanto o fenómeno de evasão não se verifica apenas em relação a uma estética literária, mas tem propósitos moralizadores. No Prólogo a *O Mandarin*, o 2º amigo restringe um pouco a fantasia a que o 1º pretendia entregar-se, revelando a intenção pragmática do “conto” por parte de Eça: “E como nas sábias e amáveis alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta...” (p. 17). Aqui também, ilustrando o relevo dado à palavra, Eça utiliza a maiúscula. De facto *O Mandarin* termina com a explicitação desta “Moralidade”, utilizando o narrador um registo do discurso abstracto que universaliza a sua mensagem:

“E a vós, homens, lego-vos estas palavras: «*Só sabe bem o pão, que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o mandarim!*»” (p.267)

O Mandarin, de forma mais alargada, a segunda parte de “Tema para Versos”, “O Defunto” e “O Tesouro” cumprem intencionalmente uma temática simbólico-fantástica. Essa intencionalidade advém de um factor evasivo por um lado em relação à corrente estética que então vigorava, o Realismo-Naturalismo, e, por outro, uma procura, num espaço e num tempo de maiores certezas, da depuração para os vícios do seu tempo, servindo o maravilhoso estas intenções.

2.2. Os contos de temática mítico-religiosa, “Frei Genebro”, “Adão e Eva no Paraíso”, “A Perfeição”, “Outro Amável Milagre”, “Um Milagre” e “O Suave Milagre!” relacionam-se de algum modo com *A Relíquia*.

“Frei Genebro”, retomando a lenda de Frei Junípero recolhida na “Vida e Escritos de S. Francisco de Assis”, trata o mito do pecado e mostra como o homem está constricto pelo poder do sobrenatural. O facto aqui caricaturado, do pecado cometido por Frei Genebro, poder-se-ia antever na exigência virtuosa de D. Patrocínio das Neves, agente activa e

posição neutra. Por vezes elas fundem-se parecendo tratar-se apenas de uma visão sobre a criação. O “Génesis” e a obra de Darwin “The origin of species by means of natural selection” são intertextos que travam, sob a forma de conto, a polémica que opôs duas mentalidades, uma clássica-religiosa e outra naturalista e científica. Elas ali estão expostas à reflexão do leitor seu contemporâneo, constituindo, de algum modo, a tradução de uma mentalidade finessesecular do homem religioso português.

“A Perfeição” reflecte a dialéctica perfeição/imperfeição, recorrendo à mitologia pagã para a ilustrar, procurando Eça mostrar que a vida de constante lazer, sem trabalho, torna o homem infeliz. Encontramos esta mesma ideia em *A Relíquia*, quando Teodorico, em voz dual, toma consciência de que o homem tem de construir a sua própria vida e lutar por ela:

“(…) tu podes ainda descer a misérias mais torvas, elevar-te aos rendosos paraísos da Terra, e ser director de um banco...Isso depende meramente de ti e do teu esforço de homem...”(p. 267)

Os últimos contos deste grupo, “Outro Amável Milagre”, “Um Milagre” e “O Suave Milagre!” apresentam variações de uma mesma história que “Um Milagre” concentra, quadro de vivo realismo queirosiano, colocando-se o narrador ao lado de uma imagem imponente de um Cristo esquecido no seu tempo e que ele pretende reabilitar. Um episódio paralelo aparece nas páginas de *A Relíquia*, apresentando também ele um quadro de refinado realismo queirosiano, onde Eça de Queirós acusa, através de D. Patrocínio das Neves, o modo como a prática religiosa não corresponde à imagem de um Cristo que Eça realça.

“Serva de Jesus, proprietária de tantos prédios, ela não podia deixar um parente, um Godinho, definhar-se ali naquele casebre, sem lençóis, sem tabaco, com os filhos em redor, esfarrapados, a chorar por pão. Que custava à tia Patrocínio estabelecer-lhe, como já fizera o Estado, uma mesadinha de vinte mil réis?” (p.24)

A “Serva de Jesus”, expressão aqui utilizada de modo intencional, irá responder a este apelo de modo inesperado em relação aos valores ideológicos para os quais remete a expressão referida. Eça mostra como a prática religiosa está afastada dos princípios doutrinários de Cristo, cuja imagem pretende ver reabilitada, numa intenção profiláctica, no português seu contemporâneo.

É com essa intenção que recorre a Teodorico através do qual enceta a crítica a um país sem inteligência, em decadência, sem autenticidade religiosa. É ainda através dele que põe em causa a verdade histórica do Cristianismo, problematizando a essência e existência da religião cristã.

2.3. “Civilização” constitui o caso protótipo de uma estrutura simultaneamente simples e concentrada que o leitor vê desenvolvida posteriormente. Não se afastando do romance de tese, ligado aos ideais da estética naturalista, este conto rebate a “Ideia” que Jacinto formula em *A Cidade e as Serras*: «o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado», mostrando que “É no máximo da civilização que ele experimenta o máximo de tédio.” (“Civilização”, p. 90).

A temática tratada em “Civilização”, a oposição cidade/campo, constitui uma vertente ideológica presente no espírito do Autor, basta lembrarmos de *A Correspondência de Fradique Mendes* que foca esta mesma dialéctica, na Carta XII, dirigida a Madame de Jouarre, quando nos apresenta Fradique, o supercivilizado e *dandy* Fradique, vivendo dias felizes na Quinta Refaldes, no Minho, no seio da Natureza. Situação idêntica irá ser desenvolvida em *A Cidade e as Serras*, onde nos aparece igualmente um homem supercivilizado, Jacinto, que acreditava na fórmula “Suma ciência x Suma potência = Suma felicidade”, vivendo rodeado de conforto e progresso mas confrontando-se com uma vida de tédio, de monotonia que o leva a emagrecer e a definhar, situação superada através de uma vida simples no campo.

2.4. Os contos de reflexão estética travam um interessante debate entre duas correntes estéticas que não deixam de estar presentes na obra do Autor. A oposição Romantismo/ Realismo que se depreende deles, seja de forma directamente assumida ou através do par dialéctico idealismo / materialismo, traduz a vivência do Autor e a sua dupla face como homem entre duas gerações.

O primeiro nível narrativo do conto “Singularidades de uma Rapariga Loura”, que de algum modo explica a presença do segundo nível narrativo, introduz um interessante debate entre um narrador pretensamente realista e emocionalmente romântico. Na história que constitui o segundo nível narrativo surge igualmente a problemática do Romantismo e Realismo através não só da caracterização de determinadas personagens e ambientes, bem como da relação narrador - narratário.

A narração em primeira pessoa no conto “José Matias” permite traçar com clareza o perfil da pessoa que instaura a comunicação narrativa. A leitura desse perfil pode ser feita em duas vertentes, a primeira enquanto referente ao tempo vivido na Coimbra de 1865 e a segunda relativa à sua vida posterior, até ao momento do enterro de José Matias.

Debtem-se neste texto dois tipos de Romantismo, um que aponta para uma estagnação, para um permanecer alheado do mundo e dos seus problemas, que teima em continuar visionário e um Romantismo aberto à mudança. É este outro Romantismo que veremos evoluir e é neste contexto que devemos entender a briga entre as duas escolas a que o narrador alude: a Escola Purista e a Escola Satânica (p.122)

Se o debate que estabelece opõe duas correntes estéticas no conjunto de referências

que, tal como José Matias, está prestes a ser enterrado. O narrador confronta, assim, através de um caso exemplificativo fornecido, as três estéticas, construindo dois grupos dialécticos: Classicismo / Romantismo e Romantismo / Realismo.

A dialéctica é, porém, mais fecunda e enredada no segundo conjunto a que nos referimos, Romantismo/Realismo, e o narrador, em voz dual, constrói a sua teia tendo em conta cinco pontos de referência: uma filiação na teoria evolucionista de Darwin, uma crítica social que transparece, muito embora se trate de um conto, uma concepção de filósofo e de filosofia, um diálogo contínuo entre o espírito e a matéria e uma Hugolatria que Eça deixou penetrar no texto reveladora da importante influência de Victor Hugo nos homens desta geração. Estes cinco pontos de referência mais uma vez aparecem norteados por uma profunda intencionalidade pragmática perfeitamente integrada na estética realista revelando o sentimento nacionalista de um homem que via diante de si um povo que filosofava demais e agia de menos, aspirando pelo Portugal dinâmico e áureo de outrora que frequentemente aparece na sua obra simbolizado na estátua de Camões. Aqui é José Matias, ou melhor, o seu enterro que protagoniza o desejo de Eça enterrar o Portugal decadente, inactivo, boémio e hiperespiritualista do presente.

O conto “No Moinho”, publicado pela primeira vez em 28 de Abril de 1880, levanta o problema da influência de um Romantismo exacerbado no comportamento de uma personagem feminina que desconhece os meandros da sociedade. A leitura quer de romances quer, numa fase posterior, de poesias ultra-românticas, transformam “uma senhora-modelo” (p.69) numa amante que “escandalizou toda a vila” (p.85), procurando Eça, através dos postulados naturalistas, como fizera em *O Primo Bazilio*, estudar o caso adultério que afectava a sociedade portuguesa sua contemporânea.

O texto *Um Poeta Lírico* levanta algumas questões do ponto de vista estético-literário que vão surgindo a partir da conhecida dialéctica idealismo/naturalismo, muito cara aos homens do Romantismo.

Korrisosso, personagem central do conto, é apresentado desde as primeiras linhas como sendo um poeta lírico. A sua caracterização arrasta simultaneamente a concepção de poeta e, por ilação, a concepção de poesia, situando-se o narrador numa óptica crítica quanto a este aspecto e distinguindo dois mundos inconciliáveis, o mundo ideal e o mundo material. É na impossibilidade de conciliação destes dois mundos que reside o drama dialéctico do homem poeta e criado de restaurante.

O narrador, de formação romântica (lê Tennyson), parece procurar dizer que essa literatura não serve a realidade que se lhe apresenta, como do ponto de vista teórico tinha feito na primeira parte de “Tema para Versos”:

“ - e também penso que essa poesia, chamada subjectiva, que vive aninhada nas saias de Elvira, e que arrulha sem cessar, no jornal e no livro, as suas gárrulas e alardeadoras

confidências de amor (ou antes de namoro) necessita ser substituída por uma poesia mais forte, mais sã, mais humana, que se desaninhe das saias já enxovalhadas da sua eterna dama, e lance o voo livre através do mundo e da vida.” (p.153)

3. O conto queirosiano não foge à linha da pragmática narrativa que o Realismo procurou divulgar, mesmo os contos da fase mais tardia da produção literária do Autor. Ele inscreve-se, de um ponto de vista semio-discursivo, dentro do âmbito da literatura de tese, tal como a concebe Susan Rubin Sulleiman, que este período literário desenvolveu. Os contos giram à volta de questões doutrinárias que o Realismo defende, assumem um forte pendor profilático, visam uma única interpretação e estão construídos tecnicamente de modo a que o seu discurso seja posto ao serviço dos sentidos pretendidos pelo homem que em nenhuma circunstância se desenraiza do tempo e do espaço em que vive, que em nenhuma circunstância se mostrou inactivo perante a inércia do povo a que pertencia.

BIBLIOGRAFIA

- BONHEIM, Helmut, *The Narrative Modes. Techniques of the short story*, D.S. Brewer, Cambridge, 1982.
- CALVET, J., *Histoire de la Littérature Française*, 27ª ed., J. de Gigord, Éditeur, Paris, 1966.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário da Literatura*, 3ª ed., Figueirinhas, Porto, 1984.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- GUERRA DA CAL, Ernesto, *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, 4ª ed., Coimbra, Almedina, 1981.
- JOLLES, André, *Formes Simples*, Seuil, Paris, 1972.
- LAGARDE, André e MICHAUD, Laurent - *XIXe Siècle*, Collection Littéraire, Paris, Bordas, 1969.
- LINS, Álvaro, *História Literária de Eça de Queirós*, Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1965.
- LOPES, Óscar, *Album de Família*, Lisboa, Ed. Caminho, 1984.
- LUKÁCS, G., *La Théorie du Roman*, Gonthier, Paris, 1970.
- MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária*, 12ª ed., Cultrix, São Paulo, 1985.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1983.
- REIS, Carlos, *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, 3ª ed., Coimbra, Almedina, 1984.
- ROSA, Álvaro Machado da, *Eça, Discípulo de Machado?*, 2ª ed., Lisboa, Ed. Presença, 1979.
- ROSENAL, M. M. e IUDIN, P. F., *Dicionário Filosófico*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1972.
- SARAIVA, António José, *As Ideias de Eça de Queirós*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1982.
- SILVA, Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 5ª ed., Coimbra, Almedina, 1983.

ARTE(S) POÉTICA(S)

GOULART, Rosa
Universidade dos Açores
9502 Ponta Delgada, S. Miguel, Açores

RESUMO

Com base em textos de poetas contemporâneos que na sua obra literária se preocuparam em esboçar definições de poesia, em desvendar mecanismos de gestação do poema ou em debruçar-se sobre a missão da poesia ou do poeta, reflectiremos sobre o discurso metapoético e respectivas implicações artísticas e teórico-críticas.

Do nosso primeiro encontro com a obra poética de Vitorino Nemésio, quando ainda aluna da Faculdade de Letras de Coimbra (encontro mesclado de admiração e espanto, porquanto até aí Nemésio era para nós quase só o autor de *Mau Tempo no Canal*), lemos em *O Bicho Harmonioso*⁽¹⁾ um poema intitulado "Arte poética" que jamais pudemos esquecer e que aqui se transcreve na íntegra:

Arte Poética

*A poesia do abstracto?
Talvez.
Mas um pouco de calor,
A exaltação de cada momento,
É melhor.
Quando sopra o vento
Há um corpo na lufada;
Quando o fogo alteou
A primeira fogueira,
Apagando-se fica alguma coisa queimada.
É melhor!
Uma ideia,
Só como sangue de problema;
No mais, não,
Não me interessa.
Uma ideia*

Abstracto!
Abstracto é sempre redução,
Secura.
Perde;
E diante de mim o mar que se levanta é verde:
Molha e amplia.
Por isso, não:
Nem o abstracto nem o concreto
São propriamente poesia.
Poesia é outra coisa.
Poesia e abstracto, não.⁽²⁾

É impossível recordar agora o que na altura entendemos desta “arte poética”, mas já então adivinhámos nela uma riqueza e uma complexidade que nos levaram naturalmente a fixá-la de uma vez por outras. Julgamos também que ao tempo ainda nunca ouvíamos falar do discurso metapoético nem metanarrativo. Só algum tempo depois, numa releitura do mesmo poema - e já com diferente apetrechamento teórico-literário -, nos foi dado perceber que se tratava de um excelente exemplo de metapoesia: a poesia reflectia sobre si própria no momento mesmo de se construir, à semelhança do que íamos verificando com a auto-reflexividade romanesca de Vergílio Ferreira, outro (para nós) autor da eleição e que na altura estávamos a estudar. Com o andar do tempo fomos lendo outros poetas e outros romancistas e pudemos então concluir que essa auto-reflexividade quer da poesia quer da narrativa constituía uma das linhas de força da nossa literatura (e da arte) contemporânea (o que não quer, obviamente, dizer que este fenómeno tenha surgido pela primeira vez no século XX). Auto-reflexividade que pode assumir múltiplas formas, desde a interrogação inquieta que o texto a si próprio dirige ao deslumbramento de uma escrita que se olha como expressão artística acabada e mesmo à autoparódia.

Linda Hutcheon, que se tem ocupado da teorização desta problemática, escreve na introdução à sua *Teoria da paródia*: “As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de incorporarem o comentário crítico dentro das suas estruturas numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal. Também noutros campos - da linguística à filosofia da ciência - a questão da auto-referência tornou-se o centro da atenção. O mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade⁽³⁾. Todavia, achamos que há outras leituras possíveis destes fenómenos. Se não, como entendermos essa desconfiança da crítica exterior quando o cultor do metadiscursos literário é também ele crítico ou ensaísta de renome, como é o caso de Vergílio Ferreira e como é o caso de Vitorino Nemésio? Estes autores, como muitos outros do nosso tempo, desdobram assim a sua criação literária em trabalho artístico e simultaneamente crítico, mas fora dela são ainda críticos assumidos quer do trabalho alheio

quer também às vezes do próprio, num denodado esforço de auto-análise. Há, todavia, que distinguir essas duas operações críticas assumidas pela mesma pessoa em contextos diferentes, melhor dizendo, em dois géneros de escrita que, por si só, os diferenciam.

Ruy Belo, também ele poeta de nomeada, pronuncia-se igualmente sobre a actividade crítica do poeta, mas agora em moldes diferentes do afirmado por Linda Hutcheon. Escreve aquele autor em “Poesia e crítica de poesia”: “Difícilmente alguém conseguirá sobrestimar a função da crítica na própria fundação da poesia. E note-se que só da crítica exercida por outrem que não o próprio poeta curamos, porque no poeta o senso crítico é ainda uma manifestação - talvez a mais importante - da virtude criadora”⁽⁴⁾. E umas linhas abaixo acrescenta: “É-nos lícito afirmar que o senso crítico do poeta nada mais é que a verdadeira e própria crítica, exercida, porém, no momento da criação (...). A criação artística apresenta no seu processo características dramáticas, já que sujeita o poema a um desdobramento entre o criador cego que sente a sua obra *in fieri* como um grande absoluto e o crítico implacável detentor da norma da objectividade” (op. cit., p.57).

Linda Hutcheon e Ruy Belo falam de aspectos diferentes, é certo, mas ambos focam o que de momento nos interessa, a saber: a dupla função do escritor que cria obra artística ao mesmo tempo que sobre ela exerce um olhar crítico. Anote-se, porém, que Ruy Belo não está a falar de metapoesia, tão - pouco de prática crítica no seu sentido mais generalizado, mas apenas de uma atitude crítica na própria eleição que o poema faz das palavras com que se constrói. Para ele, como para muitos outros autores do nosso tempo, a poesia *faz falar o silêncio* (“porque a verdade está no outro lado das coisas” - *ibidem*, p.56), o que, segundo o mesmo autor, é conseguido através da “constante redução e selecção do material de construção mais adequado” (*ibidem*) operadas pelo senso crítico.

Roland Barthes, em *Critique et vérité*, publicado em 1966, menciona também a tendência, verificada desde há quase cem anos (nomeadamente desde Mallarmé, afirma) para o intercâmbio entre literatura e crítica: “non seulement les écrivains font eux-mêmes de la critique, mais leur oeuvre, souvent, énonce les conditions de sa naissance (Proust) ou même de son absence (Blanchot); un même langage tend à circuler partout dans la littérature, et jusque derrière lui-même; le livre est ainsi pris à revers par celui qui le fait; il n’y a plus ni poètes ni romanciers: il n’y a plus qu’ une écriture”⁽⁵⁾.

Poderíamos ir mais longe e ver mesmo como a actual linguagem do discurso científico tende igualmente a esta uniformização. Vê-se assim que o que parece ser uma posição original de Roland Barthes não é uma posição isolada. Georges Gusdorf, por exemplo, defende como tarefa prioritária a unidade do saber (o que pressuporá também a aproximação das linguagens), ou seja, a reunificação do que um século de análise desmembrou. Boaventura de Sousa Santos, por sua vez, pronunciando-se sobre o paradigma emergente na ciência pós-moderna, aponta como um dos traços do mesmo uma *fusão de estilos* ou uma *convergência de métodos*. Todavia, o mais surpreendente, nesta época de alta especialização

real:

“A dimensão estética da ciência tem sido reconhecida por cientistas e filósofos da ciência, de Poincaré a Kuhn, de Polanyi a Popper. Roger Jones considera que o sistema de Newton é tanto uma obra de arte como uma obra de ciência. A criação científica no paradigma emergente assume-se como próxima da criação literária ou artística, porque à semelhança destas pretende que a dimensão activa da transformação do real (o escultor a trabalhar a pedra) seja subordinada à contemplação do resultado (a obra de arte). Por sua vez, o discurso científico aproximar-se-á cada vez mais do discurso da crítica literária”⁽⁶⁾.

Assim se compreende também que o metadiscurso literário do século XX tenha de se revestir necessariamente de uma feição diferente da apresentada em séculos anteriores.

Mas voltemos à “Arte poética” de Vitorino Nemésio e vejamos o que neste caso se passa, formulando desde já as perguntas: poder-se-á aqui falar de uma atitude crítica assumida pelo *eu lírico*? Em caso afirmativo, em que moldes se apresenta ela? E, se a resposta for negativa, como classificar esta postura enunciativa que à enunciação lírica se vem juntar? Antes, porém, de tentarmos equacionar estas questões teóricas procederemos à análise do poema.

Atentando em primeiro lugar no título, recordamos o que na introdução ao nosso estudo do discurso metapoético de Carlos de Oliveira afirmámos sobre estas *artes poéticas* da nossa literatura contemporânea (as quais nos levam inevitavelmente a pensar em outras *artes poéticas*, como as do classicismo): essas *artes poéticas*, distanciadas da normatividade da poética clássica, persistem na formulação de uma espécie de *regulamento interno* de responsabilidade individual ou esclarecem o modo como o poeta se lê (ou lê a poesia, de um modo geral). Trata-se, por conseguinte, de poemas que enunciam uma poética pessoal, através da qual se expõem concepções de poesia e por vezes também se desnudam processos de gestação e de orquestração do poema, mas onde se podem ler também os conceitos de poesia de um movimento ou de uma época”⁽⁷⁾. Sublinhamos assim a distância que as separa das poéticas normativas e alertamos ainda para o facto de se tratar de artes poéticas de responsabilidade individual, muito embora podendo comportar um alcance mais amplo. Essa amplidão decorre naturalmente do posicionamento enunciativo do *eu lírico*, porquanto, apesar de toda a enunciação lírica ser um enunciação egocentralizada, ela pode (e fá-lo, sem dúvida) a partir de si própria iluminar realidades que estão muito para fora dela e, mais do que isso, generalizar-se ou impessoalizar-se, como que incorporando em si vários sujeitos ou todos os sujeitos. A forma como Almada Negreiros se refere à enunciação em *eu* é, de um modo geral, válida para o discurso pessoal que na lírica tem lugar preponderante:

“Quando digo Eu não me refiro apenas a mim, mas a todo aquele que couber dentro do jeito em que está empregado o verbo na 1ª pessoa”⁽⁸⁾.

Perguntar-se-á então: o que do afirmado é aplicável à “Arte poética” de Vitorino Nemésio? Diferente do que se observa noutros poetas (em Sophia de Mello Breyner, por exemplo, também autora de cinco *artes poéticas*), este poema caracteriza-se pela quase total ausência do *eu* enunciador. Sabemos que alguém enuncia, mas, tratando-se de um poema lírico, não deixa de surpreender que o responsável por esta tentativa de definição de poesia quase se retire da superfície textual. Isso leva-nos de imediato à seguinte conclusão: não se reportando exclusivamente ao seu fazer poético, nem reflectindo sobre a sua condição de poeta, mas concentrando antes todo o desenvolvimento do poema na própria poesia em si, Vitorino Nemésio não contempla apenas o seu caso individual; deixa, ao contrário, margem a que todo e qualquer poeta se possa aqui incluir.

Falámos de tentativa de definição de poesia. Melhor diríamos, no entanto, que este poema, rico em virtualidades significativas, desconcerta pelo que contém de indefinição e de fugidio. Ele suscita, com efeito, desde o título a expectativa de uma definição que não vem, que é apenas obliquamente sugerida ou referida pela negativa, pela afirmação dubitativa, por afirmações que se supõem reticentes. Esta atitude de Nemésio filia-se, por conseguinte, numa acentuada tendência da literatura do nosso tempo: a da problematização e da interrogação que não visa resposta, fazendo o escritor desse acto de interrogar a aventura suprema da escrita, o que constitui um dos traços da modernidade.

Ficando explícito nos versos finais o carácter inconcluso e de sinal negativo de uma definição de poesia,

*Por isso, não:
Nem o abstracto nem o concreto
são propriamente poesia.
Poesia é outra coisa.
Poesia é abstracto, não.*

haverá que sondar, se tal é possível, nos antípodas do negado o que esta poderá eventualmente ser. Mas acompanhemos o poema e vejamos como ele se desenvolve.

Atentando nos dois extremos, a abertura e o fecho, verifica-se que este responde pela negativa à pergunta lançada naquele (“A poesia do abstracto?”). Todavia a negação não é total, há que reconhecê-lo, uma vez que o advérbio “propriamente” dá a entender que se não rejeita em absoluto a possibilidade de a poesia ser também concreto e abstracto.

Terá sido, possivelmente, consciente de que o fenómeno poético assenta numa complexidade que lhe não consente a redução a meia dúzia de regras que Vitorino Nemésio nesta “arte poética” pouco ou nada define e tudo indicia. E se, por conseguinte, “nem o

mutuamente terreno, coexistem em situações em que a presença de um deveria excluir logicamente a do outro, inver-tem as suas posições relativas. Além de uma abstractização do concreto e de uma concretização do abstracto, uma outra forma de permuta de qualidades tem lugar: trata-se de uma decom-posição dos objectos em duas metades, uma concreta e outra abstracta: “aquelas duas aspas de pinheiro/metade rama, metade mágoa” (“Uns pinheiros”, de *O Bicho Harmonioso*, p.144).

O conceito jamais será, por conseguinte, algo de cristalizado, porquanto uma intensa emotividade há-de por força habitar as palavras que o exprimem, as quais se reconvertem, por sua vez, em veículos de expressão de *ideias-emoção*. Nem a racionalidade é, pois, anulada nem a comoção é por aquela absorvida. Confirma-o plena e surpreendentemente a intrusão do pensa-mento num órgão de há muito eleito como a sede do sentimento: “meu coração lágrima inchada, mais de metade pensamento” (“Correspondência ao Mar”, *O Bicho Harmonioso*, p. 143). Caminhar assim, tendo o coração de mãos dadas com o pensamento, é o propósito de Vitorino Nemésio. E se “nem o abstracto nem o concreto/São propriamente poesia” é porque um e outro entram na forja da sua *oficina poética* como matéria-prima que o fogo criador há-de laborar.

Para chegar à conclusão de que “poesia é outra coisa”, o poeta dá-nos a impressão de ter seguido um raciocínio de que se diria ter ficado metade no papel e outra metade implícita. Numa espécie de percurso argumentativo de carácter fundamentalmente negativo e modalizante, ele chega hipoteticamente a aceitar o abstracto (“Talvez”); mas, dando-se conta da incompletude da afirmação, acrescenta-lhe algo mais que a complementa: “Mas um pouco de calor/A exaltação de cada momento, É melhor”. Fica assim justificada a hesitação inicial, a não aceitação da ideia cristalizada despojada de um fogo interior que a ilumine. Todavia, se ela vale “como sangue de problema”, a ideia tem o seu lugar amplamente justificado. Se o sangue é elemento que, isolado, não é corpo, este sem aquele também carece de vitalidade. E valendo a ideia como “sangue de problema”, ou como “promessa”, ela vale, portanto, como núcleo a partir do qual a novidade, a distância e a amplitude se instalam. Se há, portanto, uma centelha poética que não passa no abstracto (mas também as coisas vistas de fora não constituem a poesia: “O flanco das coisas só sagrando me comove”, afirma, ou seja, na realidade cristalizada em esquemas mentais estilizados, ela passa, todavia, por ele, tanto mais que a “promessa” contida na ideia não é promessa de nada em especial, mas pode ser promessa do que quer que seja:

*Uma ideia
Vale como promessa
E prometer é arquear
A grande flecha.*

A poesia de Carlos de Drummond de Andrade poderia vir explicar melhor ou completar o que a “Arte Poética” de Nemésio deixa implícito. Também para o poeta brasileiro a poesia é outra coisa que não a transposição directa do vivido, a representação sem mais dos objectos. É antes, como se verá, a entrada silenciosa e não apressada num outro reino onde as coisas acontecem devagar e a seu devido tempo. Escreve ele em “Procura da Poesia”:

*Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.*

*Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão intenso à efusão lírica
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
são indiferentes.
Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.*

*Não cantes tua cidade, deixa-a em paz
O canto não é movimento das máquinas nem o segredo das casas (9)*

Não sendo a poesia nem o concreto dos objectos do dia-a-dia nem o abstracto das ideias e dos sentimentos, é o *reino das palavras* o seu terreno por excelência. São palavras que se encontram disponíveis, “em estado de dicionário”, mas que não podem vir forçadamente ao encontro do poeta. Deduz-se assim que a poesia é para Carlos Drummond de Andrade um trabalho de paciência e atenção para que o poema aconteça (noutro passo do poema ele há-de dizer-nos que é também uma luta renhida com as palavras), fruto, portanto, de uma lenta gestação. E se parece que, nesta concepção, o poema acontece mais do que se busca, fica também claro que esse acontecimento só tem lugar mediante uma disponibilidade de aceitação que é feita não só de **espera paciente** mas também de **atenção expectante** (talvez, como em Sophia, de “vigilância sem tréguas”) para um devir que só na calma, no silêncio e na concentração se efectiva:

Penetra surdamente no reino das palavras.

*Espera que cada um se realize e consuma
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio*⁽¹⁰⁾.

De qualquer modo, se deste poema de Carlos Drummond de Andrade, como da “Arte Poética” de Vitorino Nemésio, se pode concluir que nem o abstracto nem o concreto/são propriamente poesia”, o poeta brasileiro é mais explícito do que o poeta português. É, porém, Nemésio que continuará a ocupar-nos. E vale a pena atentar no modo como o outro Nemésio, o professor e o estudioso do fenómeno literário, se pronuncia sobre a capacidade de autognose do poeta. Em “Da poesia” (prefácio à 1ª edição conjunta de *La Voyelle Promise, O Bicho Harmonioso, e Eu, Comovido a Oeste*), escreve: “[...] por mais agudo que seja um poeta como pensador autónomo - isto é, para além ou por fora da situação criadora - o que poeticamente realiza furta-se-lhe talvez à objectivação analítica. A autoconsciência do poeta será, quando muito, limiar filosófico de uma interpretação a fazer validamente por outrem”⁽¹¹⁾. Esta posição estará em parte em consonância com a sua arte poética. Todavia, uma leitura atenta de todo o prefácio, não nos deixa dúvidas de que Vitorino Nemésio sabe muito bem do que fala. E se também aqui nos não dá uma definição exacta do que o poema é, define-o uma vez mais pela negativa, dizendo-nos que ele “não ‘é’ absolutamente na figura gráfica, discursiva, a que o consideremos vinculado,” que “está lá virtualmente, como algo latente ou potencial” e que “o seu texto concreto é o pretexto da sua realidade”⁽¹²⁾.

Conclui-se assim que a poesia ultrapassa o somatório dos seus componentes discursivos, que é a palavra, ideia, emoção, mas é também um salto no desconhecido, uma penetração no âmago das coisas. A resposta vem-nos, contudo, mais clara num outro passo do mesmo prefácio, quando Nemésio nos diz que “a realidade é poeticamente posta, por assim dizer, entre parêntesis de imagens e de metáforas entretecidas com a representação verbal concreta dos seres e das coisas, flutuando portanto entre o sentido comum e o simbólico, a evidência e a visão, o manifesto e o oculto”⁽¹³⁾. Por essa razão se poderá entender o muito que a referida “Arte Poética” diz sem propriamente dizer.

Em respostas às perguntas que anteriormente formulámos, podemos agora responder o seguinte: não é uma posição de auto-avaliação a que o poeta assume neste poema; não é também a desmontagem dos mecanismos de construção do mesmo; não é a interrogação sobre a possibilidade de as palavras dizerem ou criarem o mundo; é menos ainda a angústia ou a hipnose da página em branco a que outros poetas contemporâneos se referem (embora o *eu lírico de Limite de Idade* também uma vez se tenha dito “cheio de palavras aflitas”). É principalmente a pender para uma teoria poética a enunciação lírica aí evidenciada. *A pender para*, sublinhamos, porquanto o modo literário em que essa enunciação se insere não é compatível com a presença de um pensamento abstracto e racionalizado como é o

pensamento teórico. Razão por que, ainda e sempre, é o poeta que domina sobre o crítico ou sobre o teórico. E se nós, leitores outros que não ele, lhe damos crédito é porque estamos convictos de que o autor (por muito que se tenha querido erradicá-lo do texto que produz), pela aturada vivência com a sua obra poética *in fieri*, pode acrescentar uma preciosa informação à nossa leitura, a qual só tem lugar em face do poema acabado. Credibilidade que é por demais reforçada quando, como já foi referido, o poeta é também crítico e quando o crítico é da envergadura de Vitorino Nemésio.

Acresce que, sendo o poeta que domina, só poderemos ter como resposta, nesta interrogação à essência da poesia que no poema em questão é levada a cabo, a definição atrás mencionada, porquanto a poesia se compraz em guardar ciosamente alguns dos seus mistérios. Razão porque, sugere-nos Eduardo Lourenço, em “Estinge ou a Poesia”⁽¹⁴⁾, o homem terá de se contentar com a interrogação, sempre renovada e nunca satisfeita, endereçada à Estinge. E, perfilhando a tese de Boaventura de Sousa Santos, dir-se-á que, se essa interrogação for levada a cabo por um poeta, em linguagem poética, a resposta só poderá ser um poema porque “a realidade responde na língua em que é perguntada”⁽¹⁵⁾.

A reflexão teórica que, a partir sobretudo de Vitorino Nemésio, empreendemos do fenómeno metapoético está longe de ser uma reflexão exaustiva, porquanto se trata de uma complexa problemática que nos sugere outras pistas que nos não foi possível aqui explorar. Mesmo relativamente a Vitorino Nemésio a nossa pretensão não foi perscrutar todas as possíveis implicações da sua “Arte poética”, tão-pouco proceder à respectiva integração na obra do Autor. Desprezámos, aliás, uma outra “Arte Poética” sua, esta escrita em francês e publicada em *La Voyelle Promise* (anterior, portanto, à de *O Bicho Harmonioso*), que já foi estudada por Maria da Conceição Vilhena. O nosso objectivo foi tão só fazer dela o suporte artístico das nossas reflexões, pela sua exemplaridade como excelente exercício da teorização metapoética. Este estudo constitui, aliás, parte de um projecto nosso a que déramos início com o estudo da *arte poética* de Carlos de Oliveira. Pretendíamos na altura - mas limitações de tempo e de espaço impediram-nos de fazê-lo - proceder a uma análise de um conjunto de poemas, de autores vários, cujos títulos são já sinalizadores de uma teorização poética neles incluída (pensáramos na altura em nomes como Fernando Pessoa, Vitorino Nemésio, Sophia de Mello Breyner, Miguel Torga, Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa, David Mourão-Ferreira, José Gomes Ferreira, Fernando Guimarães, etc.), para daí tirarmos ilações quanto aos traços que enformam, distinguindo-as, as várias poéticas individuais (o título desta comunicação aponta nesse sentido) como àqueles que, aproximando-as, revelem eventualmente linhas de rumo da nossa poesia contemporânea. Nemésio foi apenas mais um exemplo isolado. Na intenção ficou outro projecto: o de confrontar esta actividade metapoética, tal como no poema por nós aqui analisado se mostrou, com outra forma de auto-reflexividade, como é a verificada em Sophia de Mello Breyner.

clássica poética e não há já apenas um conceito de poesia, como no poema “Arte Poética” acontecia, mas também (e sobretudo) os mecanismos de construção, de simbolização e de metaforização (que o mesmo é dizer, de significação) do seu próprio fazer poético.

Sophia de Mello Breyner não faz um auto-prefácio nem compõe um metapoema. Faz anteceder os poemas de *Geografia* de duas *artes poéticas* (“Arte poética I e Arte Poética II”), os de *Dual* de “Arte Poética IV”; “Arte Poética III” constituiu originariamente o discurso lido aquando da entrega do Grande Prémio da Poesia atribuído a *Livro Sexto* e “Arte Poética V” fecha a colectânea de poemas *Ilhas*. São todas, por conseguinte, *artes poéticas* em prosa e, até pela sua posição (ou no princípio ou no fim dos livros respectivos), de algum modo sinalizam a sua diferença relativamente ao resto das composições que as acompanham. E esta posição dá-lhes alguma vantagem sobre a metapoesia, porquanto lhes permite uma explicitação e uma racionalização que ao poema normalmente é negada. Aliás, enquanto Nemésio, em “Arte Poética”, expressava o seu entendimento de poesia perspectivando-a à distância para que ela pudesse ser dele e simultaneamente dos outros, Sophia como que se compromete sozinha com a sua *arte poética*, muito embora certas afirmações suas sejam também passíveis de generalização. Para outro local deixaremos, no entanto, o estudo destas “artes poéticas”, cuja enunciação nos obriga a uma abordagem diversa da que aqui foi levada a cabo. Assim, mais do que uma conclusão, que ilusoriamente pressupusesse a consciência tranquila de quem leva as questões a bom termo, deixamos fundamentalmente pistas, as quais indicam que a problemática da metadiscursividade literária continua aberta a fecundas pesquisas.

Uma via que nos levaria, por exemplo, a interessantes conclusões seria a dum estudo de metadiscursividade em modos literários diferentes, como são o narrativo e o lírico. Enquanto naquele o texto admite a incorporação de discursos diversos - para-narrativos, segundo Wladimir Kryszinski -, num hibridismo locutivo que pode ir desde o comentário à reflexão ensástica ou filosófica, à auto-crítica ou à teorização sobre si próprio, sem que a narratividade que primordialmente o estrutura seja radicalmente abalada, o metatexto lírico, para não perder as características do respectivo modo, só pode ter lugar adentro da lírica e não em formas marginais. Por isso se entende também que as formas que a poesia adopta para falar de si própria sejam, como na “Arte Poética” de Vitorino Nemésio se viu, sempre formas oblíquas e condensadas de dizer, porquanto as características técnico-compositivas do poema não permitem a explicitação que a prosa narrativa faculta.

Fica, pois, ainda aberto o caminho para um aprofundamento desta problemática relativa ao metadiscurso poético, porquanto a análise das respectivas implicações de ordem artística e teórico-crítica está ainda longe de ser esgotada.

Apesar, no entanto, de, como dissemos, a questão nos estimular para futuros desenvolvimentos - o que, de certo modo, confere um ar de incompletude ao nosso estudo -, avançamos desde já a seguinte conclusão: longe das tendências suicidas que lhe têm sido imputadas, julgamos que o metatexto literário não representa o desgaste da literatura.

Porque se numa arte mais representativa os referentes do mundo extraverbal parecem estar mais directamente ligados aos mundos do texto, o metatexto tem a vantagem de reunir, numa bem conseguida harmonia, a linguagem e o mundo. Melhor dizendo, tomando como objecto a linguagem com que se constrói, incorporando em si um comentário sobre o seu próprio estatuto ficcional e/ou artístico, é ainda no mundo extraliterário que ele colhe as metáforas, as imagens ou os símbolos com que definirá a sua poética. Logo, isso só pode traduzir a surpreendente capacidade da linguagem literária, nomeadamente a poética, que aqui hoje nos ocupa, para explorar as suas potencialidades significativas, mediante as quais a arte literária vai tomando configurações que lhe asseguram a perenidade.

NOTAS

- (1) Todas as citações de *O Bicho Harmonioso* são de *Poesia (1935-1940)*, Lisboa, Bertrand, 1986, que reúne três colectâneas de poemas: *La Voyelle Promise*, publicada pela primeira vez em 1935, *O Bicho Harmonioso* cuja primeira edição data de 1938, e *Eu, Comovido a Oeste*, publicado em 1940.
- (2) *Op. Cit.*, p.91-92.
- (3) Linda HUTCHEON, *Uma Teoria da paródia*, tradução de Teresa Louro PÉREZ, Lisboa, Edições 70, 1989, pp.11-12 [Título original: *A Theory of Parody*, London/New York, Methuen, 1985].
- (4) Ruy BELO, "Poesia e crítica de poesia", *Obra poética*, vol. 3, Lisboa, Editorial Presença, 1984, p. 57.
- (5) Roland BARTHES, *Critique et Vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp.45-46.
- (6) Cf. Boaventura de Sousa SANTOS, *Um discurso sobre as ciências*, Porto, Edições Afrontamento, 1987, p. 54.
- (7) Rosa Maria GOULART, "Carlos de Oliveira: arte poética", *Arquipélago*, Série Línguas e Literaturas, XI (1990), p.86.
- (8) Almada Negreiros, *Poesia*, Obras Completas de Almada Negreiros, 4ª ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1971, p. 164.
- (9) Carlos Drummond de ANDRADE, "Procura da Poesia", in *Antologia Poética*, 12ª ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1978, p.175.
- (10) *Idem*, *ibidem*.
- (11) *Op. cit.*, p. 12.
- (12) *Ibid.*, p. 18.
- (13) *Ibid.*, p. 15.
- (14) LOURENÇO, Eduardo, "Esfinge ou a Poesia", in *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974, pp. 31-38.
- (15) Boaventura de Sousa SANTOS, *op. cit.*, p.48.

RÉCIT E SALVAÇÃO NA QUESTE DEL SAINT GRAAL

GUINCHO, Maria dos Anjos Brandão Maurício
Universidade Nova de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
1100 Lisboa

RESUMO

La Queste Del Saint Graal, um monumento harmonioso e elegante da primeira prosa francesa, assume-se como uma das mais ricas e curiosas sínteses do contexto e espírito medievais.

O problema da salvação assenta sobretudo na maneira como a graça de Deus intervém na natureza humana, como pode o Homem ganhar a Eternidade, sendo esta problemática esclarecida a partir do elemento que lhe dá origem: o "récit".

Apesar do tempo que medeia entre nós e esta obra, é objectivo desta reflexão adequar-lhe modelos modernos de análise literária, tentando deste modo evidenciar como o texto específico da Queste, considerado como uma unidade narrativa apoiada em duas isotopias (acção e reacção), apresenta já grandes traços das Teorias Literárias.

Contempla-se, medita-se, compreende-se o sentido profundo da história à medida que ela avança num ritmo lento e igual... escreve-se para instruir: fazendo do romance a dissertação mítica de uma Doutrina, o autor inaugura à sua maneira, o conto filosófico.

"Ce n'est pas peu de chose de perdre ou de gagner le royaume de Dieu".

Gérard de Groote

Na Idade Média Central, ao longo dos Séculos XII e XIII, Deus é Cristo Redentor, considerado como o centro do Universo e o centro da História, Aquele que morreu para salvar o homem. Este é o ser decadente, corrompido pelo pecado. Daí que o misticismo inerente a estes séculos seja caracterizado por uma constante obsessão religiosa: como se poderá salvar a humanidade pecadora?

É em parte para responder a esta interrogação que a Idade Média concebe a arte como um ensinamento. A arte transmuta-se em linguagem simbólica e tanto a literatura como as outras actividades artísticas reflectem, nas suas criações, o estado cultural, a mentalidade

qui sculptent les chapiteaux de chaires et composent les bas-reliefs, qui anéantissent l'écrit et scrutent les sens typiques de la Bible."

É por isso que os romances dos séculos XII e XIII, apesar de serem difíceis de classificar devido à pluralidade de estilos e à diversidade de intenções, apresentam sempre um denominador comum, quer se liguem à literatura profana, quer se incluam na literatura religiosa e moral: "L'acte d'écrire se justifie toujours par un project didactique". (J. C. Payen, "Le Moyen-Age des Origines" à 1300, pág. 185).

No corpus Lancelot-Graal, escrito à volta de 1880 e atribuído a Gautier Map, "La Queste del Saint Graal", que constitui uma das partes, situa-se entre "Lancelot" e "La mort Artu". Para compreendermos certos episódios de "La Queste" é por vezes necessário ter conhecimento de outras obras, algumas delas, como "Merlin", escritas posteriormente. Mas não é minha intenção fazer um estudo comparativo destas diferentes partes; seria um trabalho demasiado ambicioso para o tempo de que disponho. Limitar-me-ei apenas à problemática específica da "Queste del Saint Graal".

Esta problemática pode, desde já, ser definida em traços gerais: grande riqueza de elementos simbólicos a significar a luta do Bem e do Mal, a vitória do sagrado sobre o profano e a intervenção divina conferindo a toda a obra o seu valor espiritual e religioso.

O mundo profano ou o que pode ser chamado de "narrativo representado" (imagem ou récit) coexiste com o mundo sagrado e ritual, que lhe confere todo o sentido e dimensão.

Transpostos para a literatura são fáceis de detectar estes dois planos na Queste, pois "Le Graal c'est la manifestation romanesque de Dieu". Por outras palavras, podemos afirmar que na Queste somos postos perante dois agentes aparentemente irreconciliáveis. Por um lado, a aventura profana e guerreira do homem, por outro, a participação do sagrado.

Funcionando como o alter ego dos homens da Idade Média, os heróis da Queste, pela sua obediência a um mundo superior, revelam o desejo de participar numa grande empresa de carácter sagrado, empresa esta que não é senão a salvação do Homem. Sendo assim, como pode um récit profano constituir uma vida redentora?

É tarefa difícil querer responder a esta pergunta. Difícil e insensata, pois tentar definir o Graal seria abolir o mito, dissipar o mistério que ele encerra. O Graal, "émeraude taillée dans le front de Lucifer", dissimula-se nas asas da imaginação. Inacessível pelas barreiras que o envolvem ele é "Ce que cuers mortex ne porroit penser ne langue d'ome terrier deviser". (Pág.19- L.24-25). Inesperado, ele surge! Desejado, ele não aparece! Ele é o "fascinant" e o "tremendum" dos heróis que fatalmente o seguem e se calam. Parafraseando Caillois na sua obra "O Homem e o Sagrado" pág. 21, diremos que o Graal suscita sentimentos de pavor e veneração, é o interdito. O seu contacto torna-se arriscado. Um castigo automático e imediato atingiria o imprudente tão infalivelmente como a chama queima a mão que a toca: o sagrado é sempre mais ou menos aquilo de que não nos aproximamos sem morrer.

Durante o século XII, o Graal foi um dos temas de maior riqueza simbólica e obviamente motivo de inúmeras controvérsias. Múltiplas são as interpretações acerca da sua origem e sentido. Chrétien de Troyes, Robert de Boron, Wolfram e autores recentes como Gilson e Jung, tecem várias teorias sobre o sentido do Graal, pois também são diversas as teorias quanto à sua origem. Existem teorias com base ou em lendas cristãs de influência litúrgica, ou em mitos pagãos, provavelmente orientais, relacionados com a fertilidade e a vegetação e até a teoria de uma tradição celta transmitida aos romancistas franceses pela tradição oral bretã.

Por razões óbvias, não cabe no âmbito desta exposição uma enumeração exaustiva do muito que se investigou e especulou sobre as origens e sentidos do Graal. Também não se pretende decifrar o enigma do Graal na tradição literária, mas sim explicitar o seu poder de atracção, tal como o farol atrai os náufragos. Em síntese: porquê a Queste?

Ao tentar responder a esta questão e apoiando-nos em frases da Queste, "Fontaine si est de tel manière que len ne la puet espuiser, já tant n'en saura len oster: Ce est li Saint-Graal, ce est la Grace del Saint-Esperit", somos levados a defender que o Graal é a Graça do Espírito Santo. Segundo outras teorias (Gilson versus Pauphilet) o Graal é Deus. Pelas várias leituras feitas conclui-se que sendo o Graal um dom divino, uma criação de Deus, não pode ser simultaneamente Deus, pois a criação não pode ser também o Criador. Podemos portanto afirmar que Graça e Salvação são os problemas essenciais da Queste. Todos os estudos referentes à Graça são baseados na concepção Agostiniana onde se inspiram S. Bernardo e os Cistercienses apoiados na primeira Carta de S. João: "Aquele que não ama, não conhece Deus, porque Deus é Amor". O amor humano passará por vários estádios até atingir um plano superior. O amor natural, da humanidade corrompida, pode ser corrigido pela Graça, na medida em que segundo o pensamento teológico o homem deve ser a imagem da Imagem Divina. A grandeza de alma, reside no facto de ter sido criada como "desejosa" das coisas celestes e "curiosa" dos bens espirituais. Tal como acontece relativamente aos Cavaleiros da Queste, aproximar de si a imagem de Deus é encontrar-se a si mesmo, é descobrir a sua própria essência. A partida dos Cavaleiros em busca dos segredos do Graal não será já uma prova do querer tornar-se semelhante à Imagem Divina?

É a Graça que dá ao homem a possibilidade de escolher entre o Bem e o Mal. Esta afirmação envolve a noção de livre arbítrio que tanta meditação suscitou nos grandes pensadores medievais. Na Queste encontramos desenvolvida esta doutrina, o que pressupõe que o autor devia ter certos conhecimentos teológicos: "Car ce qu'il fait de bien li vient de la grace et del conseil don Saint Esperit, et ce qu'il fet de mal li vient de l'enticement a l'anemi". (pág. 165, l. 15-17).

Julgo, portanto, poder afirmar, que a questão essencial da Queste assenta sobretudo no problema da salvação, isto é, de que maneira a Graça de Deus intervém na natureza humana e como pode o homem ganhar a Eternidade. Muito mais poderia ser dito sobre este

structuré".

Tudo na Queste se processa sobre o signo da dualidade, isto é, a sua significação particular desenvolve-se apoiada em duas isotopias, sendo isotopia no sentido de Greimas, um conjunto redondante de categorias semânticas que torna possível a leitura uniforme do récit.

A isotopia geral da Queste funciona segundo uma dialéctica binária que instaura vários níveis de leitura classificáveis em duas grandes categorias: A *acção* e a *Reacção*. Podemos portanto afirmar que o récit possui assim um estatuto duplo: ele dá conta, ao mesmo tempo, da narração considerada como discurso e da estrutura do conteúdo manifestada por esta narração.

Neste estudo, e para uma melhor compreensão, vamos submeter o texto específico da Queste, considerado como uma unidade narrativa, a dois domínios: O *domínio da Acção* que constitui o récit profano e mítico e o *domínio da reacção* que constitui o récit religioso e ritual.

No domínio da acção poderemos dizer que este romance, seguindo a tradição literária, integra uma unidade narrativa simples, constituída pelo récit Arturiano, récit mítico muito difundido nesta altura da Idade Média. É o récit Arturiano que determina a história, que permite organizar o desenvolvimento das outras acções (viagens ou aventuras), e que torna possível as interpretações alegóricas. Em linguagem simples somos levados a dizer que o récit Arturiano funciona como uma moldura não só de um romance, mas virtualmente de todos os romances, pois ele é padrão e denominador comum da maioria das obras medievais. Nesta ordem de ideias, constata-se que o autor tinha conhecimento de obras anteriores, havendo sobretudo um paralelo com o "Perceval" de C. de Troyes. Não se trata de plágio mas daquilo a que se chama discurso polivalente, o que Paul Zumthor rotula de analogia temática.

Os aspectos espaço-temporais e dramáticos do récit, muitas vezes submetidos a princípios de causalidade, conferem dinamismo a esta diegese. Nesta caso falar-se-á de récits profanos, na medida em que a realidade representada diz respeito às "coisas terrenas" da Queste.

A Acção da Queste começa no Reino de Logres, na corte do Rei Artur, e terminadas as aventuras, o círculo fecha-se no mesmo lugar. Esta circularidade do récit é um detalhe essencial, visto determinar o sentido e o aspecto da temporalidade do discurso. A corte do Rei Artur em Camaalot, aparece como um modelo ideal da sociedade medieval. Artur é um ser mítico por excelência, um modelo de virtudes cavaleirescas. Ele é o epifenómeno da Queste e tal como diz Zumthor, ele é mais uma espécie de índice de historicidade do que um agente no récit. A Távola Redonda evoca, pela sua forma, a perfeição e a homogeneidade do mundo Arturiano e a corte assemelha-se a um lugar de oração, sendo o Rei o "Mostier".

É neste clima de grande religiosidade que o Graal aparece pela primeira vez: "Et tout einsi come il (le Graal) trespassait par devant les tables ..." (pág. 15-1. 25-27).

A partida dos Cavaleiros vai criar um clima de desequilíbrio espacial pois quebra a unidade e a ordem do mundo Arturiano; no entanto como se vê no final da obra, o sucesso dos mesmos poderá trazer glória a este Reino.

O tempo da Queste é também muito importante, não tanto no plano cronológico, por vezes incerto, mas sobretudo no que diz respeito a marcas temporais determinantes. A marca do tempo mais interessante porque constitui um índice, aparece logo na primeira linha do romance: "A la Veille de Pentecoste...".

Na Idade Média, o Pentecostes era a grande festa das coroações, dos epifânios. Entre os cristãos, relaciona-se com esta festa, a memória de factos religiosos e milagrosos relatados nos Actos dos Apóstolos, que deixa entrever que o conhecimento do Novo Testamento é notório nalgumas partes da Queste. O Pentecostes simboliza também o tempo da natureza, ritmado pelas estações do ano. É neste tempo geral que se intercalam várias outras marcas temporais: Galaad é armado cavaleiro no dia de Pentecostes; neste mesmo dia desenrolam-se todos os acontecimentos anunciados, tais como o torneio, o festim do Graal, o voto, etc.: no dia seguinte, segunda-feira de Pentecostes, juramento e partida dos cavaleiros; terça-feira de manhã, separação dos cavaleiros ... manhãs, tardes, noites e dias succedem-se alternadamente e cada dia é preenchido com aventuras distintas. No entanto, quando as personagens se encontram há desacertos cronológicos, mas nota-se, apesar de tudo uma certa ordem interna formada por três grandes conjuntos diferentes: a partida, as provas e as recompensas. Deste modo, evidencia-se que o autor teve maiores preocupações na divulgação de intenções morais do que nos ornamentos narrativos. Se há de facto um sentido a dar ao tempo, não é na linha da sua medição que o devemos procurar, mas na ideia de uma duração concreta. A literatura monástica considera o tempo como uma prova. Consequentemente, o fim de uma aventura marca o fim de uma sequência temporal e aponta para a transição entre o tempo terreno e imanente e o tempo celestial e transcendente. O episódio da Liturgia do Graal, demasiado longo para ser lido aqui (Pág.268-269-270), exemplifica bem o que acabámos de dizer.

Outro aspecto importante do récit da Queste é o facto da obra ter sido escrita em prosa (destinada a uma leitura individual, mais apropriada à reflexão moral ou filosófica) e não em verso, como a maioria das obras até então. No século XIII, época mística e de fé ardente, o triunfo da prosa corresponde ao triunfo da história: na verdade, os cavaleiros que partem em busca dos segredos do Graal pela Terra Gasta, podem ser comparados aos cruzados que partem para a Terra Santa.

Até este momento, focou-se sobretudo a isotopia narrativa da Queste - o domínio da acção, isto é o encadramento das sequências narrativas. Todavia, sobre este primeiro discurso, o récit justapõe um segundo discurso ou "couche structurelle de contenu"

sentido não compreende. Então procura um ermita ou "preudons" que lhe explica o verdadeiro sentido da aventura. Estes eremitas ou "preudons" funcionam como os detentores de sentido e têm uma presença não activa no récit, se bem que são muito importantes, pois revelam a concepção geral da obra e a influência do espírito monástico. Constituem-se assim dois discursos relacionados com o mesmo acontecimento, sendo um deles a explicação semântica do outro - a que Barthes chamou a distaxia dos signos do récit. É, pois, o simbolismo da obra que vai resolver esta dualidade do récit.

Hegel afirma que o que caracteriza essencialmente a arte simbólica é um perpétuo combate entre o sentido e a forma. Símbolos e alegorias evidenciam-se, na Queste, estreitamente ligados. Sendo a alegoria uma das manifestações mais características da Idade Média, ela vai conferir à linguagem um sentido próprio e um sentido figurado. Vejamos: o récit primeiro da Queste, considerado como uma unidade narrativa simples traduz um sentido próprio ou imediato, mas o autor, quase sempre a seguir, desenvolve o sentido figurado deste récit fazendo uma analogia com o primeiro. Exemplo disto é o discurso feito pelo ermita a Bohort (pág. 184 - 1.8 -30), revelador de uma alegoria de inspiração bíblica e religiosa pois, na verdade, a alegoria é nesta época uma técnica teológica que, através do sentido imediato das Escrituras, veicula o sentido das verdades superiores. Seria difícil pretender decifrar todos os símbolos da Queste: eles estão presentes em todos os detalhes, em cada incidente. No episódio da "nave de Salomão", eles são inumeráveis e este episódio merecia, só por si, um estudo completo. Foquemos apenas alguns pela sua constante presença ao longo da narrativa; tudo o que é luz e claridade simboliza Deus, enquanto que a noite e o escuro simbolizam o inferno. Os metais preciosos de reflexos claros ligam-se igualmente a Deus: a mesa do Graal é de prata, o arco de Galaad é de ouro. O branco é sinónimo de pureza e daí que todos os enviados de Deus usem vestes brancas e empunhem armas brancas. Por sua vez, o diabo, sob forma de mulher (Revelador da ideologia da época!) é transportado numa nave negra. Também a serpente, imagem tradicional do diabo, aparece na obra, vomitando fogo, com orelhas e asas.

Com efeito a Queste representa a eterna luta de Deus e do Diabo e este pormenor assume uma importância primordial no que respeita à problemática da salvação. O facto de se utilizarem domínios profanos ao serviço de um sentido espiritual, prova que esta obra não é apenas um conjunto de unidades discursivas, mas é acima de tudo um meio de tornar o homem consciente dos problemas inerentes à sua salvação. A condenação do mundo terrestre, corrompido pelo pecado, faz-se em nome de um récit profano, que se tornaria herético e suspeito, se não encerrasse em si um projecto redentor, uma mística cristã.

Muito mais poderíamos englobar neste domínio da reacção: a explicitação dos sonhos dos cavaleiros, a análise de muitas parábolas, o sentido de muitas aventuras Terminarei aludindo à aventura de Bohort, aventura que surge como uma prova que conduz à salvação.

As aventuras do Santo Graal funcionam sempre como um leitmotiv no discurso e graças ao processo de encadeamento, conferem autonomia ao récit.

Apesar de ser um dos três eleitos da Quest, Bohort não é um herói tão interessante como Lancelot ou Gauvain. É uma personagem simples, primária e transparente. Simboliza o tipo de homem cristão, sofredor por natureza e possível de ser transformado em ser mortal. Ele representa pois, o homem religioso do século XIII, que se debate entre os problemas terrenos e os celestiais: Bohort encontra-se num dilema - ou deixa morrer o irmão (Lyonel), para salvar a donzela, o que o torna culpado perante o código cavaleiresco, ou socorre o irmão mas deixa desvirgindar a donzela, o que o condena aos olhos de Deus, da moral e da religião. Esta sequência ilustra bem o tipo de situação trágica. O herói, envolvido num terrível dilema, tem de tomar uma decisão crucial em que a sua salvação e a salvação de outra pessoa apenas dependem de si. Bohort escolhe salvar a donzela, pois manter a virgindade. abster-se de toda a volúpia carnal é uma das constantes na obra, mas antes entrega o irmão nas mãos de Cristo. Ele sacrifica a Deus e à sua salvação o amor fraternal. A escolha, e é bem explícita aqui a noção de livre arbítrio, faz-se em nome de uma grande fé em Deus. Quando Bohort luta pela virgindade da donzela não é tanto o corpo que ele defende, mas sobretudo a pureza da alma. A virgindade física não valeria de nada se o espírito estivesse maculado. A donzela, assemelhando-se mais a uma alegoria da virgindade do que a uma mulher de carne e osso, é um pretexto para pôr Bohort à prova e um teste ao seu amor. Ela não é senão uma das múltiplas formas de tentação, pois seria necessário ter muita fé ou ser muito ingénuo para deixar morrer o irmão em troca de uma virgindade! Mas esta prova ensina-nos algo mais que o sentido geral da Queste. A aventura torna-se em espécie de combate do Espírito contra o Mal, a fim de defender a vida das tentações demoníacas. E é evidentemente, a Graça de Deus que orienta a luta destes cavaleiros. Para se ser salvo, isto é, para atingir a plenitude divina, o homem deve procurar Deus, mesmo quando erra.

Era este espírito do Homem Medieval e é esta a significação da "fides" agostiniana: determinar cuidadosamente quais são os livros, quais são os homens em que se deve confiar para obter a salvação.

Não seria a "Queste Del Saint Graal" um destes livros e os eremitas alguns destes homens?

VAMPIRES AND STREET PEOPLE: THE ORAL READERSHIP OF 'PENNY DREADFULS' IN VICTORIAN

JACOBS, Edward
Instituto Erasmus do Ensino Superior
4200 Porto

RESUMO

Scorned by literary historians as 'unreadable', serialized gothic 'penny dreadfuls' such as James Rymcr/Thomas Prest's *Varney the Vampire* were nonetheless immensely popular in England during the 1840's, especially among the semi-literate urban poor, who would gather in the streets to hear the installments read aloud. This paper suggests that penny dreadfuls were so popular among Victorian street people because 'penny dread fuls' conventional mockery of 'Learned' characters and of progressive, literate values affirmed the English lower classes' historical experience of the 'Literary' distributed by 'popular education' as both brutal and absurd. Because penny dreadfuls were in fact often consumed by street people in communal, oral, and festive circumstances, these marginal texts ironically stimulated an anachronistic, lower-class culture of orality that defined itself precisely by ridiculing textual literacy as a disabling and absurd technology.

In 1841, Edward Lloyd revolutionized the English publishing business when he began to publish "penny dreadfuls" such as *Varney the Vampyre*, which was first issued in the early 1840's, and again at the end of the decade. Formally, Lloyd's revolution consisted in publishing sensational romances in illustrated weekly penny numbers, with each tale being continued as long as sales kept up (Dalziel 12; *Varney* v-viii). A decade before, in 1832, the formal aspects of Lloyd's revolution had been prepared for by the appearance of *Chambers' Edinburgh Journal*, *The Penny Magazine*, and *The Saturday Magazine*, which were issued in eight-page weekly numbers, each costing a penny or a penny-halfpenny (Dalziel 8). However, all three of these original penny magazines aimed more to indoctrinate lower class readers to bourgeois values and pleasures than to discover and gratify indigenous lower class tastes.¹ By contrast, the sole aim of Lloyd's penny dreadfuls and his own penny magazines was to gratify and get the spare pennies of the poorest people in England (Dalziel 12; *Varney* v-viii). A few years after Lloyd started his penny literature

outsold "the literature which continues to be read today" (Altick Victorian 62) by as much as an order of magnitude.² Given this quantitative significance and the allegedly vulgar nature of these texts, studies of Victorian penny literature have historically insisted on the sociological value of this "printed matter," while denying it any literary value whatsoever. However, beyond their obvious high cultural biases, the various "sociological" or "cultural" studies of Victorian cheap literature are profoundly flawed by their blindness--or rather I should say, deafness--to the orality of the culture that consumed this "semi-literature". Hence, in this paper I want to indicate the evidence for London street culture of the 1840's having been a culture that consumed even printed periodical literature "orally," and to demonstrate how the text of *Varney the Vampyre*, one of the most popular "penny dreadfuls," enabled and indeed encouraged London street people to appropriate it as part of their own specifically festive, oral community. As I will ultimately argue, beyond manifesting residually oral traits such as redundancy and conventionality, penny dreadfuls like *Varney the Vampyre* most powerfully endeared themselves to London street people by mirroring the trickster ethos pervasively celebrated within London street culture.

The best direct source of information about London street culture of the 1840's remains Henry Mayhew's massive *London Labour and the London Poor*, which, although not published in its full four volumes until 1861-2, began appearing serially in *The Morning Chronicle* from 1849-50, and thus describes London street culture as it existed at the end of the 1840's. Among their other revelations, Mayhew's exhaustive descriptions and the myriad statements he recorded from street dwellers themselves document London street people having consumed the penny literature of Lloyd and Reynolds not only orally, but moreover in communal, carnivalesque circumstances. In his section on "The Literature of the Costermongers," for instance, Mayhew recounts how, in listening to a number of Reynolds' *Mysteries of the Court of London* being read aloud, the costermongers comically interrupted and commented on the narrative (1.24).³ This description of street people consuming printed literature by participating in it corresponds to Mayhew's descriptions of how street people consumed traditional songs and obscene jokes at the Old Vic theatre and at an impromptu "penny gaff" as occasions for participation rather than as spectacles to be watched (1.19-20; 1.40-2).⁴

The communal, participatory ways street people consumed printed texts is further indicated by Mayhew's description of the reciprocal, competitive story-telling sessions customary in the over-crowded lodging houses and "casual wards" where many street people slept. One vagrant boy who had read William Ainsworth's *Jack Sheppard* (1839-40) told Mayhew that at night in the casual wards he used to tell stories "out of" *Jack Sheppard* (3.391), and one can only assume that other printed texts favored by street culture--like *Varney the Vampyre*--were similarly rhapsodized from readings and from having been heard read. As one can also imagine, as Mayhew's informants indeed confirm, these

rhapsodies of printed texts were consumed in the same festive, participatory ways as were the actual printed texts when read aloud.

Recognizing the specifically carnival tone of 1840's London street culture is important because Walter Ong and others have emphasized the "agonistic" tone of oral culture--if only because most of the ground-breaking research on oral "literature" has been done in classical studies, for instance by Milman Parry and Eric Havelok. By contrast, Mayhew's accounts of the festive orality customary among London street people of the 1840's deal with a marginal, lower class culture, rather than with the indeed "agonistic" classics produced by the privileged classes among the pre-literate Greeks. Hence, Mayhew's ethnography potentially allows us to begin the task of perceiving differences within the category "oral culture," just as we have recognized the need to perceive difference within such sub- and counter-cultural categories as "women" and "blacks."

As I have said, I want here to represent the carnival tone of this particular lower-class, anachronistic orality by focusing on its celebrations of trickery and of "trickster" figures as described by Paul Radin. This passion for trickery is manifested, for instance, by Mayhew's description of street slang as a game played by pronouncing standard English backwards and inserting syllables at random,⁵ and by the narratives Mayhew recorded of "patterers" and "paper-workers," who proudly acknowledged their craft as one of linguistic play and trickery.⁶

Most importantly for my present argument, however, Mayhew also documents the popularity among street people of a formulaic genre of trickster tales, which were orally transmitted and composed, but which often drew scenes and characters from printed penny literature. I want to christen this oral genre "Jack tales," because, according to a vagrant boy who recounted one to Mayhew, "The best man in the story is always called Jack" (3.391). Clearly these tales were formulaic and generic in classically oral ways; for, as the boy further recounts, "We generally began, --'Once upon a time, and a very good time it was, though it was neither in your time, nor my time, nor nobody else's time'" (3.391). According to this same boy, "Jack tales" were popular fare at the reciprocal, competitive storytelling sessions that I have already described.

Despite the name of their main character, one should stress that "Jack tales" are not equal to those which this same vagrant boy says he told "out of" Ainsworth's *Jack Sheppard*. Rather, Jack tales per se seem to have been a more purely oral genre, performed rhapsodically from memories of other rhapsodes' tellings--although no doubt the tales were at times interpolated with scenes taken from printed literature, when such interpolations seemed likely to please or impress a particular audience.⁷ Still, the "Jack" of these tales almost certainly borrows some of his nature from both the historical and Ainsworthian Jack Sheppard, for the distinguishing qualities of this "Jack" are his facility with spoken language, and his almost magical ability to dupe, elude, and trick literate, upper class

corresponds to the specific characteristic of the most ancient trickster tales whereby "Trickster is at one and the same time creator and destroyer, giver and negator, he who dupes others and who is always duped himself" (Radin xxiii). To some extent, one can moreover say of this Jack figure, that, like tricksters, "He possesses no values, moral or social, is at the mercy of his passions and appetites, yet through his actions all values come into being" (Radin xxiii).

Crucially, in both of these trickster characteristics, Jack resembles not only his namesake in Ainsworth's book, but also *Varney the Vampyre*, who is almost existentially the dupe of his vampyre nature, who is at the mercy of a passion for blood, but who is also a consummate and fundamentally amoral trickster. As I mentioned above, certainly several other general characteristics of penny dreadfuls and of *Varney the Vampyre* in particular contributed to their acceptance by the London street culture I have just described. For instance, the text of *Varney the Vampyre*, like the texts of most penny dreadfuls according to Margaret Dalziel, is both redundant, highly conventional, and dramatically stylized. Beyond marking Varney as a text that imitates oral culture, such redundancy, conventionality, and histrionic posturing more practically allowed the communal readings and rhapsodies of it that Mayhew describes to be almost ritualistic in their content and their moods. However, I will not here dwell on the ways in which these general stylistic traits of Varney and other cheap literature rendered them accessible and familiar to street culture of the 1840's. For, on the one hand, these arguments are relatively obvious. On the other hand, such convergences between the text of *Varney the Vampyre* and oral culture would never have fostered the monumental popularity of this story, if *Varney the Vampyre* were not an enormous, picaresque trickster tale of the Jack tale ilk.

Throughout the nearly one thousand double-column pages of *Varney the Vampyre*, the title character is involved in duping human characters, who almost without exception are either disablingly educated aristocrats, or greed-besotted petty bourgeoisie. Granted, both the allure of a vampire and his practical activity of sucking blood implicitly require the character to be crafty and deceptive. But in *Varney the Vampyre* this trickery more often functions comically, as slapstick and satire, than in later vampire tales such as LeFanu's *Carmilla* and Stoker's *Dracula*, or in Byron/Polidori's *The Vampyre*. Rather like an undead Oscar Wilde or Groucho Marx, Varney in conversation with humans seems constitutionally unable to let pass an opportunity to pun, quibble, or twit. Indeed, gratuitous and genuinely funny word play can be found on almost any page in Varney. Still, Varney is a trickster, not merely a wit; beyond his skill and passion for linguistic play, Varney masterfully dupes the aristocratic and bourgeois human characters who surround him. For instance, in one of Varney's most characteristic and elaborate tricks, he dupes the ultra-rational Bannerworth family and their cohorts by forging letters. Charles Holland, lover of Flora Bannerworth, Varney's victim, and nephew of the nautical Admiral Bell, has challenged Varney to a secret

duel at night, because he knows everyone will try to stop him if he declares his intention. However, the Admiral and Henry Bannerworth see Charles slipping out his window at night, and upon entering his room to investigate, find three letters. Reading the ones addressed to them, Henry and the Admiral learn that Charles has abandoned Flora, because "I cannot make my wife one who is subject to the visitations of a vampyre" (124). "An occurrence so utterly and entirely unexpected by both of them," says the narrator of Henry and the Admiral, "was enough to make them doubt the evidence of their own senses. But there were the letters, as a damning evidence of the outrageous fact, and Charles Holland was gone" (124).

Of course, these "letters" which the Admiral and Henry accept as irrefutable evidence are forgeries by Varney--as street readers accustomed to "slums" and other fraudulent "paper works" might have guessed from the fact that only a few chapters earlier Varney warned Flora that Charles might turn out unfaithful (94). At any rate, Flora herself soon reveals Varney's trick, and in the process deconstructs the aristocratic, masculine assumption that letters cannot be refuted. Presented with the letters by the men, Flora calls them "forgeries," causing Henry to stagger back, "as if some one had struck him a blow," and declare "Good God! I did not think of that."

One can well imagine a chorus of street people snickering at the men's enslavement to writing in this scene. For as Flora reveals, the men fall for Varney's trick because they privilege the positivity of "letters" over social experience. On the other hand, Varney's performance of this trick would surely endear him to the irreverently oral street culture of 1840's London. For Varney's trick turns upon his consummate skill at "paper-working"; in playing this trick, Varney demonstrates not only his skill at forgery, but, more fundamentally, his empowering *recognition* that writing can be "worked," can be used for tricks. In effect, Varney's trick here is a classic con game, played specifically upon his victims' confidence in writing as purely referential, as a technology above the world of vampiric trickery.

As Carol Senf has noted in one of the few commentaries on *Varney the Vampyre*, Varney is a literate aristocrat, however playful he may be about both literacy and aristocracy. However--and crucially--the text powerfully associates Varney not merely with a lower class, aggressively oral trickster, but moreover with a lower class, aggressively oral trickster named Jack. Jack Pringle originally appears in the romance as the servant/companion of Admiral Bell. Like Varney, Jack cannot resist a pun or joke. More tellingly, Jack time and again evinces scorn for literacy and literate people. For instance, speaking about a lawyer to whom he and the Admiral have been summoned by another of Varney's forgeries, Jack says, "Quite ekal to a book, he talks... I never could read one myself, on account o' not knowing how, but I've heard 'em read, and that's just the s ort o' incomprehensible gammon"(71).

Beyond generally juxtaposing Varney and Jack as two tricksters who victimize

shoots when this vampire tries to extort money from him, but who later returns and robs the Baron. Obviously, this dispersion of Varney's characteristics into multiple characters transforms the text on one level into a game of detecting Varney. As these scenes unwind, the Baron appears more and more likely to be Varney in disguise. But in this disguise his trickster wit is notably muted; instead of puns and twits, his eloquence manifests itself more lyrically, such as in the statement that a dream of his was so real that it will itself be dreamt of as reality (453). Consequently, despite the interest of this detective plot, at least half of the scenes in the new coastal locale occupied by the Baron and the extortionist vampire focus on Jack, who has retired to the coast after Flora's wedding to drink and tell stories with his old mates, and who thus becomes involved in such Jack tale adventures as a story-telling contest with a dragoon. A very practical textual logic seems to determine this split emphasis: given the previous success of Varney as a trickster, when the new mystery plot requires him to surrender many of his trickster characteristics, the author of Varney compensates by re-locating these traits in Jack Pringle, who indeed easily blooms into a full-fledged, traditional Jack tale character.

Eventually, Jack's involvement in the Baron-centered plot creates a scene wherein the trickster role is transferred back to Varney. During his adventures, Jack has befriended James Anderson, the lover of Helen Williams, whose greedy mother is forcing her to marry the Baron. At James' request, Jack contrives to smuggle the lover into the wedding, by attaching him to the Bannerworth party, who have been invited, so that James can see if Helen marrying regrets the Baron. But just before the marriage, the narrator emphasizes Jack's trickster ethos by remarking that, "As for the scheme of James Anderson to be present at the wedding, the more Jack thought of it, the more he liked it, because he considered that it afforded a chance, at all events, if not a good prospect, of as general a disturbance as any that had ever existed" (532).

Significantly, however, the wedding is transformed into a grand disturbance not by Jack's trick, but rather by the exposure of Varney's. For as soon as the Baron enters, Admiral Bell bellows, "It's Varney, the vampyre, by G--d!" (538), whereupon "Ladies shrieked--the bride fainted--Mrs. Williams went into strong hysterics, and kicked everybody--Jack Pringle shouted until he was hoarse; while Varney turned, and made a dash to escape through the door at which he had just entered" (538). Intoxicated by all of this "disturbance," Jack leaps upon a chair and commends Varney as the trickster who authored it all: "Hurra, hurra, hurra! Three cheers for old Varney!" says Jack. "I'll tell you what it is, mess-mates, he is the meanest fellow as ever you see; and as for you ladies who have been disappointed of the marriage, I'll come and kiss you all in a minute, and we'll drink up old Varney's wine, and eat up his dinner like bricks. My eye, what a game we will have, to be sure. I am coming--" (538). Notably, at this point "the admiral gave such a kick to one of the hind legs of the chair, that down came Jack as quickly as if he had disappeared through some trap-door" (538).

At this moment Jack and Varney effectively combine into one classic trickster figure, who is at once tricking and being tricked. For Jack's only real trick at this moment is to appropriate the Admiral's exposure of Varney as a trick played by Varney, while clearly Jack himself is being tricked by the Admiral. As the mixture of Jack and Varney at this moment might indicate, this communal trickster moment structurally transfers the trickster role in this book back to Varney. For after this scene and his celebratory marriage with Varney, Jack effectively disappears from the book.

But as Jack's falling speech indicates, independently of Jack, Varney is both tricked and tricking in this scene. For as Jack declares, even though Varney's marriage trick has been foiled, he has succeeded in turning a marriage ceremony, a resolution and union, into "a game we will have." Consequently, this scene re-affirms Varney's potency as a trickster; Jack merges briefly with Varney and disappears, but Varney afterwards tricks on for another four hundred pages. However, as Jack's speech emphasizes, this scene confers on Varney an inevitable, almost fated status as a trickster and disturber. Thus, if this scene transfers the trickster role from Jack back to Varney, the scene also re-accentuates this role, such that tricksters emerge less as autonomous wielders of trickery, than as figures possessed by the "magic" of trickery, which they suffer even as they dispense it. Or, to speak more theoretically, in re-unifying the trickster attributes in the character of Varney, this scene transforms the trickster figure from an agent who possesses a quality into a locus for an autonomous magic that itself performs actantial functions. This scene re-positions the ontology of trickery, distancing it from characters, and installing it in the world as a fatal power.

The significance of Jack and Varney's "marriage" as a re-definition of trickery is manifest by the new emphasis placed after this scene on Varney as a victim, as indeed a precocious existential hero. Significantly, the absurdity of Varney's life after his "marriage" with Jack Pringle resembles the situation of "Jack" in one of the specific "Jack tales" recorded by Mayhew, wherein a working-class Jack is forced by his master to learn and use an absurd new language (3.391).⁹ Granted, even before this marriage scene, in Varney's confession to the Bannerworth band, he himself prefigures his Jack-mediated transformation into a trickster who dupes humans but is duped by fate. As Varney says just before he is dispersed into the Baron, Jack, and the extortionist vampire, he does not know how he became a vampire; indeed, he is not even sure he is a vampire. All he does know is that once he was hanged because of his criminal exploits with Marmaduke Bannerworth, depraved father of the present generation. Yet afterwards he awoke alive in the home of his hangman, who told him that a young medical student had paid for the right to experiment with revivification on Varney, but had fled in horror after succeeding (389-90). Later Varney's horse threw him in crossing a river, and he remembers drowning, but tells of subsequently

for that the waters would cast him upon its banks, and, if the moonbeams fell upon him, he would be restored to life. This was precisely my story, and from that moment, I believed myself to be one of those horrible, but charmed beings, doomed to such a protracted existence" (391). Among other absurdities, this bizarre origin tale allows the possibility that Varney has been duped into sucking blood by an accidental complicity between Hungarian tales and the diddlings of a mad, Frankensteinian scientist. He may in fact be charmed with immortality because of his revivification, but may have been tricked by the Hungarian's tales into believing that he gets this immortality by drinking blood.

However, in recounting himself as the potential dupe of vampyre tales, Varney also plays his own trick. For when he claims that his lips never touched Flora (392), he directly contradicts the opening chapter of the romance, where a vampyre attacks Flora. Whether Varney is lying here, whether the original narrative was wrong, or whether Varney has been confused with a more positive vampire really matters little; all the same Varney's origin tale creates narrative disturbance, and thus constitutes a trick, even as it represents him being tricked by fate.

Immediately after the marriage scene involving Jack, there comes a long series of episodes wherein Varney's foiled tricks nonetheless satirize marriage as "matters of barter" (484) and humiliate the greedy parents of his near-brides and victims. Thereafter, in the third major section of the narrative, Varney himself becomes a more exclusive victim of the tricks of fate, as he tries again and again to kill himself, but keeps being saved by often the most ridiculous of circumstances. Surely the most interesting of these episodes begins when Varney has a dream in which a Jesus-like "form" councils him that he can die if he drowns himself in the ocean, because there "the moonbeams could be prevented from reaching you" (772). Galvanized by this angelic council, Varney books himself on a Scottish packet and throws himself overboard. Notwithstanding the promise of the dream-Jesus, however, Varney's corpse is taken aboard by two aristocratic brothers, whose boat has been held off shore by a sudden wind for five hours. Notably, the narrator emphasizes Varney's rescue not merely as a coincidence, but rather as a full-fledged trick of fate by stressing that as soon as the two brothers take Varney's corpse aboard, the wind changes directions and they are blown gently ashore (776). The two brothers piously forward Varney's corpse to the local sexton, but of course this indolent yokel does not go to cover the body until after the moon has appeared. Naturally Varney awakes enraged: "Now," said the dead man, "I know all. The dye is cast; my fate has again spoken" (782).

Significantly, Varney here represents his fate in terms of a game; moreover, he represents fate as the agent which speaks him as its object. Hence, in responding to this nasty trick of fate--and it is particularly nasty because Jesus complies in it--Varney recognizes himself as a trickster of the type inaugurated by his "marriage" with Jack Pringle. Having

been conned by Jesus himself, Varney understands that his vampirism is not a power for trickery that he possesses, but rather is a power for trickery that possesses him.

Ultimately, Varney does seem to beat his fate by jumping into Vesuvius. However, previous to this self-immolation, the text offers us a manuscript in which Varney yet again tells his origins--though naturally he tells a different version this time. In this manuscript, Varney declares that during the Cromwellian Protectorate he was named Mortimer, and was involved in smuggling Royalists out of the country, until Cromwell discovered his doings and forced him to betray one Francis Latham. Deranged by this extortion, Mortimer arbitrarily kills his son when the lad approaches him. Immediately upon this murder, Varney faints, awakes to hear voices saying "He's entirely going, now," and feels as if he is drowning. But then, he says, "I opened my eyes, and found myself lying in the open air, by a newly opened grave. A full moon was sailing through the sky and the cold beams were upon my face" (857). A voice subsequently tells him that he has been transformed into Varney the Vampyre for the sin of killing his son. After this re-creation, Varney confusedly wanders about for awhile, but finally takes a room, feeling "so faint and ill, that I could scarcely drag one foot after another; and was ruminating what I should do, until a strange feeling crept over me that I should like--what? Blood!--raw blood, recking and hot, bubbling and juicy, from the veins of some gasping victim" (859).

Certainly this origin invokes more metaphysical causation than did the one recounted to the Bannerworths. But as in the first origin tale, here Varney is more or less tricked into becoming a vampire, first by Cromwell's machinations, and more immediately by his own arbitrary, Mersault-like whim to kill his son. The scene where he realizes his thirst for blood even more graphically represents vampirism as a power that possesses Varney, for no other vampire indoctrinates him to this act; the volition toward it simply comes upon him as a new desire.

Only a few pages later, Varney describes a will to mischief also possessing him once he became a vampire. After drinking blood for the first time, Varney felt "a strange, unearthly sort of vigor" (864), whereupon he goes looking for adventure, and happens upon Charles II and Rochester sneaking out of the palace for a night of whoring in disguise. Varney follows the pair, overtly not in the hopes of getting blood, but rather because "The idea came across me of doing some mischief" (866). Just as Varney earlier said the desire to drink blood "crept over me," here he says the idea of mischief "came across me"; in both cases Varney's syntax makes the will--whether to mischief or to blood-sucking--the subject and Varney himself the object of its activity. Thus, at the very end of the text--for the latter phrase occurs only two pages before Varney's leap into Vesuvius--Varney links the vampire and trickster natures. As he says in this, his parting manuscript, when vampirism possessed him, so too did the trickery which has surrounded him throughout the previous eight

- (1) Indeed, *The Penny Magazine* was published by Charles Knight for Lord Brougham's Society for the Diffusion of Useful Knowledge, while *The Saturday Magazine* was published by the Society for the Promotion of Christian Knowledge as an antidote to the allegedly pernicious secularism of *The Penny Magazine* (Dalziel 8-9). Even *Chamber's Edinburgh Journal*, which was the only one of the trio run fundamentally as a business--and notably also the only one to survive past 1845--was constrained, both by the novelty of its venture and by the 1830's furor over the immorality of Bulwer-Lytton's and Ainsworth's *Newgate* fiction, to offer the canonical brands of literature, but at a reduced rate (Dalziel 11-13). See Hollingsworth, *The Newgate Novel*, for the moral controversy generated by Bulwer and Ainsworth.
- (2) Alvar Ellegård, "The Readership of the Periodical Press in Mid-Victorian Britain," *Goeteborgs University Arsskrift* 63 (1957). See also Dalziel, *Popular Fiction 100 Years Ago*, esp. chapters 1-4, for contemporary, if less quantitative, estimates of circulation.
- (3) Costermongers, Mayhew says, "are very fond of hearing anyone read aloud to them, and listen very attentively. One man often reads the Sunday paper of the beer-shop to them, and on a fine summer's evening a costermonger, or any neighbour who has the advantage of being 'a schollard,' reads aloud to them in the courts they inhabit. What they love best to listen to--and indeed, what they are most eager for--are Reynolds's periodicals, especially 'The Mysteries of the Court.' 'They've got tired of Lloyd's blood-stained stories,' said one man, who was in the habit of reading to them, 'and I'm satisfied that, of all London, Reynolds is the most popular man among them. They stuck to him in Trafalgar-square [when Reynolds seized control of the 1848 Chartist rally], and would again. They all say he's 'a trump'" (1.25). Written at the end of the decade, when Reynolds' Chartism and pornographic flourishes had indeed enabled him to usurp Lloyd's popularity, this statement clearly testifies to the popularity of both Lloyd and Reynolds among street people. Even more significantly, however, when Mayhew's informant describes his reading one number of *The Mysteries of London* to the costermongers, he contradicts Mayhew's rather patronizing image of the costermongers as grateful, attentive devotees of the magic of reading. Instead, this informant records his audience howling ludicrous interruptions and satiric comments just as they were accustomed to do at penny gaffs. For example, this informant relates to Mayhew his reading of a passage wherein one Venetia Trelawney foolishly trusts herself to a luxuriant chair of "floculent cushion" in a "refreshment-room," but is then strapped into the chair by automated steel manacles. "'Here all my audience,' said the man to me, 'broke out with--'Aye! that's the way the harristocrats hooks it. There's nothing o' that sort among us; the rich has all that barrikin to themselves.'" "'Yes, that's the b--- way the taxes goes in," shouted a woman"' (1.25). Another passage, which rather coincidentally mentions how "some two or three policemen, with their bull's eyes, and still more effectively truncheons, speedily restored order," elicited cries of "The blessed crushers is everywhere," "I wish I'd been there to have had a shy at the eslops," and "O, don't I like the Bobbys?" (1.25).
- (4) Mayhew's horror at the "poisonous" obscenity of the "penny gaff" he attended ultimately serves to record such festivals of ridiculousness as carnivals in a classic anthropological sense, as gatherings wherein differences between audience and performers were effaced, and hegemony was given to the body and to the laugh. For in disgust, Mayhew emphasizes the formulaic, even ritual nature of this debauched "gaff." Describing one "song, the whole point of which consisted in the mere utterance of some filthy word at the end of each stanza," Mayhew for instance observes that "Once or twice a shrill laugh would anticipate the fun--as if the words were known--or the boys would forestall the point by shouting it out before the proper time" (1.41). By further noting that "there were three or four of these songs sung in the course of the evening, each one being encored, and then changed" (1.41), Mayhew moreover indicates how much this carnivalesque costermonger "gaff" relied on distinctly oral forms of prowess, such as the quasi-rhapsodic ability to vary a formulaic song while retaining its integrity.
- (5) Slangs were so pervasive among London street people in the 1840's, that in his opening "ethnographic" chapters of *London Labour and the London Poor*, Mayhew identifies the use of slang as one of the four

distinguishing "racial" characteristics of "nomadic races" such as street people or the African and Native American tribes to whom he compares them. As Mayhew generalizes, nomadic races "vary their speech designedly, and adopt new words, with the intent of rendering their ideas unintelligible to all but the members of their own community" (1.2). And indeed, as one costermonger told Mayhew about the coster slang particularly, "The police don't understand us at all. It would be a pity if they did" (1.23). Now such a statement implies, on one hand, that costermonger slang and "flash" slang existed because their speakers indeed felt a shared need to protect themselves from such "others" as the police. And certainly Mayhew's various accounts of police harassment justify such a feeling. But notably, this sub-cultural imperative to learn "a language of one's own" also taught street people to value verbal agility, the craft of "varying speech designedly," as a survival skill, and as a means of power. Hence, as Mayhew further observes, "the evident puzzlement of any listener is of course gratifying to the costermonger's vanity, for he feels that he possesses a knowledge peculiarly his own" (1.11). That is to say, costermonger slang gave its users a cherished sense of belonging to an exclusive sub-culture, a culture which knew things literate culture--or even dockworker culture--could not "tumble to," could not understand.

Significantly for my argument here, Mayhew's specific description of costermonger slang suggests that street slang taught street people to value play with speech as a necessary skill and a secret power. Indeed, slang to some extent required street people to practice language as a game, as a tool for playing tricks. As Mayhew explains, "The root of the costermonger tongue, so to speak, is to give the words spelt backwards, or rather pronounced backwards,--for in my present chapter the language has, I believe, been reduced to orthography for the first time. With this backward pronunciation, which is very arbitrary, are mixed words reducible to no rule and seldom referable to any origin, thus complicating the mystery of this unwritten tongue; while any syllable is added to a proper slang word, at the discretion of the speaker" (1.23). Notably, according to this description, coster slang was a syntax for deforming standard English. Because, as Mayhew says, in this syntax syllables may moreover be added "at the discretion of the speaker," coster slang effectively empowered its speakers as tricksters who could and presumably should play with and test their interlocutors' skill at deciphering whatever doubly-deformed sounds speakers could come up with.

- (6) A pointed example of this pride in trickery can be found in the long narrative given Mayhew by a twenty year veteran "paper worker," or "patterer" of penny dreadfuls, crime broadsides, and other street literature. "I was once before Alderman Kelly," says the old paper-worker, "when he was Lord Mayor, charged with obstructing, or some humbug of that sort. 'What are you, my man?' says he quietly, and like a gentleman. 'In the same line as yourself, my lord,' says I. 'How's that?' says he. 'I'm a paper-worker for my living, my lord,' says I. I was soon discharged; and there was such fun and laughing, that if I'd had a few sturns [broad-sides containing fraudulent news] in my pocket, I believe I could have sold them all in the justice-room" (1.224). With genuine wit and insight into the legal process, the patterer--or at least his anecdotal persona--here deflates the Lord Mayor as no more than a "paper-worker," and unveils the judicial space of the "justice-room" as in fact more liable to a patterer's festive mode of paper work than to the judicial form of that trade. But crucially, this tale also represents the patterers' joke as having magically saved him from "the mysteries of the court"; once he levels himself and the Lord Mayor, he is "soon discharged" and the punitive judicial space is transformed into "fun and laughter." Hence, this tale--no doubt both apocryphal and profoundly traditional--at once deflates literacy and celebrates oral wit as a magical weapon against literate, institutional power. In passing let me suggest that the history of popular education in England may explain why street culture glorified such vernacular tricks on literate people and institutions, which, as we shall see, is also prominent in *Varney the Vampyre*.

As this comment implies, I believe that London street culture of the 1840's generally valued trickery or tales of trickery that affirmed oral, vernacular language and behavior as empowering, and satirized literate culture as disabling. The absurdity of popular education in England may historically explain such scorn for literacy. For as Mary Sturt's *The Education of the People* most comprehensively shows, from the last two decades of the eighteenth century until well past the middle of the nineteenth century, the English working classes and poor were subjected to a "system" of "popular education" that was both brutal and

language had nothing to do with their everyday lives or with the meanings their "living" vernaculars and slangs communicated; indeed, popular education in England taught the English poor that "learned" language was more akin to the factories where they worked fifteen hour days than to the words they spoke to each other. Having experienced "literacy" for half a century primarily in this aspect, lower class English people by the 1840's had, I believe, incorporated into their culture both a fear of "literacy" and a scorn for it as ridiculous and useless.

(7) According to Mayhew, during these story-telling sessions in these over-crowded lodging-houses and "causal wards" where many street people slept, they also customarily rhapsodized scenes from penny literature that they had read or heard read elsewhere (1.419; 3.370; 3.391). As one vagrant boy reported to Mayhew, "I've read 'Jack Sheppard' through, in three volumes; and I used to tell stories out of that sometimes. We all told in our turns" (1.391). Rather, some of the stories were evidently rhapsodies per se; they were generic stories about traditional characters, which tellers "stitched together" by recombining and re-accenting the most popular formulaic scenes circulating in street culture. Jack-tales, by contrast, were rhapsodies proper, but even in them very many of the formulaic scenes and even phrases were evidently adapted from printed, penny literature such as *Varney the Vampyre* or *The Mysteries of London*. Consequently, these story-telling sessions constitute a rare if not unique convergence between literate and oral culture. For in these stories originally literate texts were fragmented and otherwise recomposed by the techniques of oral memory, and subsequently performed and consumed orally in communal, festive circumstances similar in mood to those witnessed by Mayhew at a "penny gaff." However far removed might have been the content or style of these stories from the texts on which they drew, the consumption of these stories by street people constitutes--and indeed epitomizes--what I wish to recover as the "oral" reading of texts originally composed in manuscript and distributed in print.

(8) Jack's virtuosity with language is contrasted to the absurd "literate" language of his "master" in the Jack tale given by the vagrant boy mentioned above. Jack is hired by a farmer who extorts absolute obedience from Jack by threatening him with the loss of his head. However, the ludicrous brunt of this obedience involves Jack learning to call familiar objects by pointedly bourgeois and puritan phrases, such as "Tom Per Cent" for his master and "He's of Degree" for his bed. When the cat catches on fire and sets the barn on fire, Jack dutifully goes to his master and recites seven absurd lines of verse recounting the event in his master's language. Astonishingly, this tale is a version of a tale recorded by Zora Neale Hurston in *Of Mules and Men*, wherein the Jack figure is black and the master white. Despite some significant differences in the tales--for instance, in Hurston the master cannot understand his own language when spoken to him during the crisis--in both cases this tale oppresses "Jack" under an absurd master in order not only to expose the absurdity of the master's rules--and particularly his rules about language--but also to celebrate Jack's own agility--specifically at speaking whatever language circumstances demand. Hence the vagrant boy's summary, "So Jack learned his lesson, and saved his head. That's the end" effectively glorifies an oppressed Jack for his ability to learn even an absurd lesson when his head depends on it.

Another vagrant boy's Jack tale is probably more representative of the genre, because in this tale Jack masterfully dupes the figures who are the equivalent of the master in the other tale. This boy's tale begins more or less according to the formula: "You see, mates, there was once upon a time, and a very good time it was, a young man, and he runned away, and got along with a gang of thieves" (3.389-90). After this young Jack robs a gentleman's house of £1000, the gentleman lets loose a horse in a field, and offers a reward for the recovery of the horse, "for he thought the man that got the £1000 was sure to try to catch that there horse, because he was so bold and clever, and then the two men hid would nab him" (3.390). However, Jack the trickster sees through this trick, diverts the two men by letting hares loose in the field, and takes the horse to the gentleman for his reward. Whereupon "the gentleman said 'D--n it, Jack's done me this time. ... I'll give you another £100 if you'll do something to the parson as bad as you've done to me'" (3.390). Jack agrees and "was standing in one of the pews like an angel, when the parson got to the church. Jack said, 'Go put your plate in a bag; I'm an angel come to take you up to heaven'" (3.390). Subsequently putting the parson in a bag in order to "take [him] up to heaven," Jack drags him behind the horse through field

and stream to the gentleman's estate. Here the gentlemen horsewhips the parson, but the parson brings an action against the gentlemen, ruining them both, while Jack absconds with the loot and distributes it to the poor.

In this tale, one immediately notes, Jack is far more magical than in the other; for instance, he is able to disguise himself as an angel simply by his stance and by a sort of bravura fiat. However, Jack always uses his powers, both magical and otherwise, to play tricks in this tale; the power celebrated by this tale, and the root of its gambit for laughter, is the craft of trickery, of fraud, of playing.

(9) Astonishingly, this tale is a version of a tale rhapsodized by Zora Neale Hurston in *Of Mules and Men*.

**A ORDEM DO DESCRITIVO NA NARRATIVA E A MUDANÇA
DE DOMINANTE DO REGISTO DISCURSIVO - ALGUMAS HIPÓTESES
SOBRE O ROMANCE CONTEMPORÂNEO A PARTIR DE
A QUINTA DAS VIRTUDES DE MÁRIO CLÁUDIO**

JORGE, Carlos Jorge Figueiredo
Universidade de Évora
7001 Évora, Codex

RESUMO

Propomo-nos adoptar uma perspectiva teórica decorrente das noções e conceitos de *narração* vs “*descrição*” e “*descrição*” vs *descritivo* presentes em *Introduction à l’analyse du descriptif* de Philippe Hamon e de *Figures III* de Gérard Genette, procurando comprovar a hipótese heurística de que a grande mudança verificada na narrativa desde o princípio do século tem um campo textual de manifestação privilegiado: a descrição.

Pressupomos, como ponto de partida que a descrição, ou melhor a ordem do descritivo oferece uma mais segura matéria para a exploração da semiótica textual do que categorias de pendor mais fenomenológico com “espaço” ou “objecto”.

Seria essa ordem textual que dominaria em efeitos como a diluição da “psicologia” convencional, a “temporalidade cronológica”, e os jogos de perspectiva e de reificação dos universos ficcionais que, pelo menos desde Proust e sobretudo o “nouveau-roman” têm vindo a ser apontados no romance. O objecto principal do questionamento desta abordagem é o romance *A Quinta das Virtudes* de Mário Cláudio.

O objecto que aqui vamos tratar sob a designação de “O descritivo” (ou sem enfatizar a diferença, como “descrição”), numa perspectiva de semiótica textual, (HAMON, 1981: 102-105) procura dar conta do efeito de texto que prolonga e actualiza aquilo que a tradição clássica retórica já tinha observado como processo discursivo da *amplificatio*: o alargamento, sobretudo ao nível lexical, considerado como luxo verbal, excrescência de efeitos de *elocutio* prescindíveis, sobretudo quando usada sem parcimónia, visando mais do que o simples esclarecimento de um conceito, de uma noção, de uma referência ambígua (HAMON, op. cit.: 47 e 97). Por outro lado, a ordem do descritivo, tal como pretendemos aqui perspectivá-la, decorre de uma constatação de semioticistas como Hamon ou Adam e

quando observam aquilo que JOSEPH FRANK (1945) designou por “espacialização da forma no romance”. Segundo este, e fundando uma sólida tradição moderna dos estudos literários, pela espacialização “a progressão linear da narrativa é travada pelo menos enquanto dura a cena; a atenção fica centrada sobre o jogo de relações no meio de um espaço temporal condensado. Essas relações são justapostas independentemente do progresso da narração: apenas as unidades significativas permitem destacar o sentido profundo da cena” (op. cit.: 251). Na opinião deste crítico, a literatura moderna deveria esse efeito ao facto de ter desenvolvido uma atitude de negação da história (p. 266): “podemos qualificar o que se passou, pelo menos no que respeita à literatura, como a transformação da história em mito - trata-se de uma imaginação para a qual o tempo histórico não existe e que vê os actos e os acontecimentos de uma época dada unicamente como protótipos eternos”. E, em apoio da sua tese, cita em seguida Eliade: “O historiador das religiões, Mircea Eliade revelou no pensamento moderno «uma resistência à história, uma revolta contra o tempo histórico, uma tentativa para reintegrar esse tempo, histórico, carregado de experiência humana, no tempo cósmico, cíclico e infinito»”. Esta concepção da espacialidade, como projecto e protecção do cosmológico mundano na amplidão do grande cosmo, como ser em si, sem devir, é, em nosso entender, o grande e fascinante desenvolvimento especulativo alargando-se, nos romances, desde o naturalismo (não é por acaso que o autor fundador, da espacialidade, segundo Frank, é Flaubert) com base nos procedimentos descritivos utilizados com objectivos miméticos. Se este nosso ponto de vista não é totalmente incorrecto e as razões que em seguida apresentaremos tiveram algum sentido, então poderemos considerar o romance de Mário Cláudio um dos mais notáveis trabalhos de recriação e exibição criativa dos efeitos miméticos, entendidos como efeito semiósicos, ou seja, de produção de sentido, com base na descrição segundo os temas e os modelos do romance clássico.

Repare-se, antes de mais, que logo desde o título o apelo à ordem e permanência do representado como espaço, microcosmo arquetipo do cíclico, “A Quinta”, se reforça com um dativo carregado dos valores da permanência, do que actua para o “estar”, para o “ser” cuja ordem é a inalterabilidade: a “Virtude”, de ressonância muito mais ampla do que as da simples visão cristã do mundo. Logo nas primeiras linhas tudo converge, desde a alongada descrição com todos os emblemas historicamente permanentes, das terras e locais de origem dos fundadores da casa, para a criação de um topos da estabilidade familiar, da continuidade cíclica dos membros da casa, numa sucessividade que lembra o romanesco oitocentista, pautando-se os encadeamentos pelas datas, registadas num pré-texto documental, em ordenação paradigmática. Não podemos nunca dizer que se realize aqui, propriamente, a fábula, a história (no sentido genettiano) típica, nomeadamente dos romances oitocentistas portugueses, mas o que sobretudo nos aparece é a sua diegese (também no sentido que Genette dá ao termo, muito próximo de “mundo possível da ficção”) a simulação reiteradamente assumida como microcosmo, exaustivamente retomada: a casa, os familiares,

os colaterais, os criados, os animais, os jardins, as flores e os seus arredores da cidade do Porto.

O elemento textual produtor deste efeito de sentido espacial, deste cenário, evocatório mesmo da época, registando-se datas e ocorrências entre o primeiro quartel do século XVIII e meados do século XIX é, tal como o ensinaram os mestres do romance dessa mesma época, a descrição: “dois papéis principais podem ser atribuídos às descrições miméticas em regime romanesco «realista»: 1) construir o espaço-tempo da narrativa, o seu cronótopo (BAKHTINE, 1878), a sua “auto-referência”, e a sua “sociabilidade”; 2) apresentar os actores da história” (ADAM e PETITJEAN, op. cit.: 34). Com esta “verbalização dos dados referenciais, do enunciado (seja ele fictício ou não) que se faz por intermédio das descrições que, numa narrativa enquadram ou alternam com as sequências narrativas” (p. 33) a descrição realista sobredeterminada pelo “positivismo” da época (...) pretende a *objectividade* entendida não só como neutralidade (ausência de subjectividade na enunciação) como a justeza (adequação do enunciado ao objecto referencial)” sendo esta possível na medida em que «a verdade está nas coisas» e em que o escritor se integra «na escola da ciência», para retomarmos as expressões de Zola” (p. 25). O saber necessário para construir essa função mimética é assegurado pela função matemática, a qual consiste, ainda segundo os mesmos autores (p. 26) “em dispor, no interior da narrativa, os saberes do autor, quer eles provenham dos seus inquéritos, quer sejam originários das suas leituras”.

Não é preciso ultrapassar as primeiras cem páginas do romance de Mário Cláudio para se ver como ambos os preceitos estão hiperbolicamente assumidos nele. Acontecimentos, datas, efemérides, enumerações, dados historicamente comprovados, tudo lá abunda, além dos característicos elementos do descritivo como a insistência na aspectualização iterativa, as definições, a adjectivação, os complementos circunstanciais.

Não podendo prescindir da descrição por dela obter o seu poder alucinatório, a sua pretensão a fazer-se tomar por real, a narrativa cria uma “aliança precária porque basta-lhe aumentar a intensidade de aspectualização para que o descrever perturbe o curso da narrativa e rompa a ilusão (ADAM e PETITJEAN, op. cit.: 37). Basta atender ao que GENETTE (1972: 133, 148-9) diz sobre o iterativo e a aspectualização em Proust para nos apercebermos dos efeitos de perturbação acima referidos. Para evitarem os efeitos não desejados dos excessos descritivos, os romancistas oitocentistas, procediam à operação de motivação, aquilo que HAMON (op. cit. 113) nota da seguinte forma: “introduzir uma descrição numa narrativa [através de uma personagem naturalmente capacitada e solicitada] é fazer com que ela seja “justificada”, “motivada” - o que Adam e Petitjean desenvolvem depois dele mais lapidarmente: “para eliminarem a heterogeneidade entre narrativa e descrição, os escritores realistas não inventaram mas sistematizaram certos artifícios de escrita visando dissolver a excrecência parasitária, obrigando a descrição ora a deslizar num plano de texto (camuflagem) ora a justificar-se” (p. 39).

-realistas, com especial incidência no acto de enunciação, um quadro histórico estereotipado a uma narratéria descrita ora por ele mesmo ora pelo narrador de nível extra-diegético em estado de ansiedade pela continuidade do fio discursivo.

Logo na primeira frase do capítulo, o enovelamento, a especularidade e o travamento narrativo sobressaem como notas dominantes: “«Cá vai a narração, pois de que tanto gosta» principiava João Pinto de Azevedo Meirelles o relato seguinte, dirigindo-se à mulher e a si mesmo, mal terminava a ceia”. Posta a narração como um “gosto” já formado da ouvinte, o tom assumido é o do contador de histórias na encenação típica do conto contado à criança que pede para que se lhe conte a história mais uma vez. Reforçando essa ideia do repetitivo, a voz do narrador de nível extradiegético evita o singulativo com os imperfeitos. O que vem em seguida lança ainda mais suspeitas sobre a narrativa ser efectivamente uma ocorrência motivada, justificada, afectando não só o valor da mimese, como a dimensão da função mathésica. No que respeita a factos e informações, os dados são imprecisos e genéricos em demasia: “garantiam que fora envenenado”, encontravam-se já formadas duas correntes de opinião”, “como sucede com os portugueses (...) entre os quais, se um deles aprecia os ovos cozidos e o outro os prefere estrelados, logo nasce uma discussão, foi assim, Joaninha, que começou a guerra civil”. Misturando sentenças deste tipo com dados vulgarizados do saber histórico sobre os reis e as lutas políticas, apelando para a memória da mãe que se supõe estar presente por ser interpelada pelo narrador João, a enciclopédia, a função mathésica, vai-se desacreditando por apelos a memórias dispersas, e expressões como “dizia-se”, “repetia-se o episódio de uma rapariga” e outras similares que nos levam para quadros evidentes de uma descrição mais ou menos lendária de uma matéria que, por outro lado, o narrador parece assumir com uma solenidade de orador, com uma ostentação de sábio. Contrariando a suposição inicial de um iterativo que parecia significar, “costumava contar”, a narração de João anuncia um singulativo da situação da narração: “a sua sogra que se recolheu, à minutos, poderia reproduzir, para si se não lhe repugnasse evocar tais desgraças, esse período de pavor, de que Portugal não se redimiou, ainda, na minha opinião”. Ou seja, se por um lado a proposta de narração é negada pelas marcas estilísticas e pela profusão de dados descritivos pouco dignos de crédito, por outro, a garantia de estarmos perante uma habitual descrição de efeitos miméticos é posta em causa por efeitos contrários, dos esboços do estilo singulativo atribuível ao narrativo, que lançam descrédito sobre o pacto de descrição. Hesitamos entre um projecto de narração de uma cena familiar, perturbada por indícios contraditórios do iterativo e do singulativo, e a aceitação de uma descrição inicial da qual poderá partir uma história. Contudo, mesmo esperando-a, a impressão do quadro assumido com solenidade pelos actores da cena de narração, é posto em causa pelo valor do saber histórico e enciclopédico que mais parece o dicionário das ideias feitas (e imbecis) que Flaubert já sugerira como “culminação de sabedoria”. Depois do atolamento inicial, contudo, a narrativa anuncia-se: “E lá vinha a oportunidade de debitar João, diante da avidez

da mulher, enquanto seroavam, a odisseia, nada desprezível, do seu primo coirmão, lá da parte de Tabuado. Embora não se perceba de que fio discursivo viria a “avidez da mulher, começamos a acreditar que algo vai acontecer, sobretudo quando o narrador retoma a palavra para dizer que esses feitos “dariam, quase, para um desses folhetins inacabáveis que a Mãe tanto estima”. Se o folhetim é conhecido pelo apelo estereotipado que faz às peripécias e desenlaces sucessivos, o que vem de seguida é um emperramento muito incómodo pois o que se nos dá é um quadro da origem de Silvério um retrato físico e uma ocorrência que de forma muito pouco narrativa nos mostra como a continuidade da acção é travada a todos os níveis neste romance: “Se quiséssemos identificá-lo, entretanto, pelo pensar, no biénio posterior à balada de Braga, quando desistiria, já do seu místico devaneio, a favor da herdeira de um proprietário, entradote e peço, cujos campos confinavam com os do pai da tal de Paços de Gaiolo, apontaríamos facetas que não conformavam nenhum dos membros da rapaziada daquele tempo”. Como se vê, o passo decisivo da entrada do herói na vida é dado textualmente por um processo que parece enredar propositadamente o discurso sequencial do narrativo. Complementos, adjectivações, orações relativas, condicional como forma verbal, todos os processos de figuração sintáctica que impedem a “ordo naturalis”, (que teria por encargo supremo apresentar a mimese da boa fluência) e a própria pontuação quase maníaca no emprego das vírgulas (chegando a isolar o pequeno advérbio de tempo “já”) parece querer apelar à paragem ao escandir do verbo no espaço, ao valorizar do espaçamento. Mas sobretudo, parece-nos, o que sai valorizado é o plano textual, a superfície semiótica do processo, discursivo, o relevar do texto enquanto presença significa inevitável como tal. Um espécie de discurso metalinguístico do próprio narrador intradieético sublinha o fenómeno: “mas creio, Joaninha, que estou a variar e que o que importa é que lhe exponha as desventuras do nosso primo...”, “Mas como leio em seus olhos, que está desejava de conhecer a continuação da saga do nosso primo, apronte-se para escutar”. Mas o texto já vai longo e vai-se tornando óbvio que a saga não vem e que o que há a dizer sobre o primo é que ele fugiu para Plymouth junto com os rebeldes, que regressou depois da guerra civil clandestinamente, e que se deparou com um quadro de um Portugal transformado. Partindo primeiro do primo como personagem foco de percepção da transformação, João Pinto acaba por se esquecer dele definitivamente, e termina a sua narração folhetinesca com alguns quadros desgarrados da vida sentimental da rainha D. Maria.

Percebe-se pelo descosido do nosso sumário que o traço textual caracterizante do descritivo é bastante adversa à necessidade de redução que uma análise detalhada forçosamente exige. Contudo, oremos que podemos tirar algumas conclusões, pelo que ficou exposto, de alguns aspectos importantes sobre a ficção de Mário Cláudio.

Em primeiro lugar, jogando com efeitos miméticos, ele aponta para criação dos espaços referenciais numa criação de expectativas típicas do romance realista para cuja

mathésica, aparece-nos um efeito secundário que, em casos extremos, se torna perturbante - o efeito de interferências da enunciação sobre o enunciado. Ou seja, desnaturalizando-a, não a motivando mas antes fazendo-a sobressair como função não justificada, o autor faz da função mathésica uma reactivação da função semiósica (sublinhar do acto de significação do texto) “assumindo a subjectividade do acto do descriptor e sublinhando a importância da textualidade das descrições” (ADAM e PETITJEAN, op. cit.: 62). É por estes processos que, segundo Adam e Petitjean se afirma a descrição criativa, manipulando ou apagando os processos tradicionais, visando construir, no espaço literário do romanesco, na superfície perceptível do texto, a “ficção (...) a partir da própria materialidade (significante e significado) das palavras (...) construindo-se assim um romance cuja dispersão das “histórias” que o compõem, provêm menos de uma visão do mundo do que de “ter em conta as palavras” na sua dupla componente formal e significante”. (op. cit.: 65-68). O que nos leva a pensar na proximidade existente entre o descritivo e o registo lírico que já a antiga retórica detectara, levando-a a neutralizá-la a “ekphrasis” enquanto *topos*, como muito sinteticamente BARTHES (1970:197) registou: “a improvisação relega para segundo plano a ordem das partes (dispositivo); o discurso, deixando de ter um fim e passando a ser apenas ostentatório, destrutura-se, atomoriza-se numa série solta de trechos brilhantes, justapostos segundo um modelo rapsódico. O mais importante desses trechos era a *descriptio* ou *ekphrasis*. A *ekphrasis* é um fragmento antológico, transferível de um discurso para outro (...) (origem dos *topoi*) (...) e que se integra facilmente na narração no contínuo romanesco”.

A maior qualidade deste romance de M. Cláudio, o que o torna diferente mesmo dos seus anteriores, onde tudo isto já se anunciava, é ter mostrado que no espaço normatizado e aparentemente fechado da integração que era o romance oitocentista, estava já presente, enquanto “serva das virtudes” da boa “quinta” da narrativa, a que se viria a revelar a transformadora poética do romanesco. Contestando a primazia semiótica do nível imanente do discurso da continuidade, ela vem propor o texto como lugar - ou espaço - possível do trabalho do romance quer enquanto significante quer enquanto significado.

BIBLIOGRAFIA

J. M. ADAM e A. PETITJEAN, *Le texte descriptif*, Nathan, Paris, 1989.

Mário CLÁUDIO, *A Quinta das Virtudes*, Quetzal, Lisboa, 1990.

Roland BARTHES, “L’ancienne rhétorique”, in *Communications* nº 16, Seuil, Paris, 1970.

Joseph FRANK, “Spatial form in modern literature” in *Swanee Review*, 1945 (ed. consult.: *La forme spatial dans la littérature moderne*”, in *Poétique* nº 10, Seuil, Paris, 1972.

Gérard GENETTE, *Figures III*, Seuil Paris, 1972.

Philippe HAMON, *Introduction à l’analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981.

REUNIFICAÇÃO ALEMÃ - UNIÃO NA LITERATURA?

KRÜHLER, Manfred Bernhard
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Secção de Letras
5001 Vila Real, Codex

RESUMO

A formação de dois estados alemães após a 2ª Guerra Mundial deu origem a duas literaturas distintas. Os autores da República Federal da Alemanha conheciam poucas restrições à sua criatividade para além daquelas que eventualmente lhes eram impostas pelas correntes da respectiva década. O sistema democrático garantia a todos os cidadãos o direito à livre expressão da palavra, imagem e escrita. Cada autor falava por si, tinha a sua expressão individual e a sua mensagem própria - aqui se reflectia a ordem de uma sociedade pluralista.

Os autores da Alemanha Democrática tinham em primeiro lugar o direito de louvar o Socialismo, o que, de acordo com as ideias do regime, era mesmo um dever. Quanto mais difícil se tornava louvar o socialismo, maior era a vigilância deste e mais subtis se tornavam os caminhos utilizados pelos autores para chegarem aos seus leitores, caso aqueles não optassem por se tornarem porta-vozes degradados de um sistema corrupto, afastando-se da sua verdadeira função.

O ano da reunificação literária - se é que esta aconteceu - começou com muita polémica e com uma luta acérrima para a qual muito contribuiu Christa Wolf, autora da Alemanha Democrática. Tratou-se de um conflito em torno de responsabilidade moral e da disponibilidade de um autor ao serviço de uma causa.

Qual será o peso da literatura da Alemanha Democrática na nova Alemanha? Será que terá que haver uma redefinição da Literatura da Alemanha Federal? Será que uma reunificação literária dará àquilo que é conhecido como "Literatura Alemã" um novo rosto?

A questão da existência de duas literaturas alemãs colocou-se no passado, após a separação que conduziu à formação dos dois estados alemães, voltando a ser posta sob a influência da recente reunificação. Se a resposta a esta questão permanece difícil, é no entanto indubitável a existência de dois estados alemães até há bem pouco tempo. Os escritores que viviam nestes dois estados tinham uma relação especial com os mesmos,

modo, a consequência directa de um afastamento político. Assim, em 1961, ano da construção do muro de Berlim, foi proclamada em Berlim-Leste a existência de "uma literatura socialista 'nacional'", facto curioso, o de um governo que fala da existência de uma nação referindo-se a uma parte do território.

Não falarei aqui do património cultural - é certo que muitos clássicos alemães se transformavam, na interpretação da R.D.A., em precursores do socialismo, sendo utilizados, por vezes a partir de citações forçadas, como mentores do nascimento histórico do estado socialista.

Façamos agora uma breve incursão pela literatura da R.F.A., a "velha" R.F.A., como é agora frequentemente designada.

Quando folheamos os índices das histórias da literatura que tentam apresentar as últimas quatro décadas da literatura da R.F.A., encontramos títulos gerais tais como: "A guerra fria e a separação da Alemanha", "Os escritores enquanto admoestadores na fase de reconstrução", "A restauração alimenta também os seus adversários", "Poemas na sombra de Auschwitz". Mais tarde, nos anos sessenta: "A politização do poema" ou ainda: "O 'engagement' político" ou "O teatro- documentário".

Estes títulos evidenciam a forma como a literatura se liga à política do pós-guerra.

A todo o momento é questão do "papel", da "tarefa", da "função" da literatura. O escritor torna-se quer um "admoestador" quer um "adversário da restauração" - só muito raramente o escritor é apenas um escritor. Para Heinrich HEINE, antigamente o poeta era "o coração do mundo"; o escritor desta época é quando muito, "o coração" ou melhor "a consciência da Alemanha.

Quando Günter GRASS, em 1959, publicou o romance *O Tambor*, tinha assim recriado a possibilidade de contar a Alemanha, na perspectiva de um anão monstruoso, Oskar Matzerath, internado num hospital psiquiátrico, uma personagem com que muito facilmente se identifica a Alemanha do pós-guerra.

Autores como GRASS e BÖLL, JOHNSON e WALSER, LENZ e WEISS, representavam, sobretudo a partir do ano de 1960 — extremamente fértil —, a literatura da R.F.A. Esta geração era demasiado jovem para ter culpa, mas suficientemente madura para compreender a catástrofe inteira, segundo uma reflexão do crítico Frank Schirrmacher que prossegue:

"É muito significativo que as poucas obras tendo como tema o nacional-socialismo, e que têm obtido uma glória durável a partir de *O Tambor* até *Lição de Alemão*, descrevem o Terceiro Império através duma perspectiva de crianças. Com olhos incrédulos, dotados com a moralidade clara do ingénuo e do inocente, esta literatura apresentou-se enquanto testemunho da monstruosa catástrofe."⁽¹⁾

Segundo Schirmmacher, esta literatura tinha como objectivo principal proporcionar "novos passaportes e novas biografias" aos alemães do pós-guerra - daí a maior importância atribuída ao escritor desta época. O crítico cita ENZENSBERGER:

"Uma das revistas de maior importância do pós-guerra chamava-se '*A Metamorfose*'. Era precisamente a tarefa da literatura alemã, depois de 1945, mostrar aos alemães, e ainda mais ao resto do mundo, que uma tal metamorfose se tinha produzido".⁽²⁾

Heinrich Böll encontrou a sua forma de expressão particular para o sentir da sua geração, a que tinha feito a guerra de Hitler. Nos anos setenta publica a história de *Katharina Blum*, uma tomada de posição política em relação à caça ao terrorista e uma acusação contra as práticas desumanas da imprensa sensacionalista.

O dramaturgo Rolf HOCHHUTH fez cair um homem político da ribalta, o primeiro ministro do Land de Baden-Württemberg, Filbinger, chamando infatigável e implacavelmente a atenção para o seu passado enquanto juiz nazi (Filbinger tinha, já quase no fim da guerra, condenado à morte um marinheiro desertor sem qualquer necessidade de o fazer).

O maior sucesso comercial da literatura da R.F.A., que morreu a 3 de Outubro do ano passado, após uma existência de 43 anos, foi uma reportagem do escritor Günter WALLRAFF, intitulada *Ganz unten*, uma visão pessimista do lado negro da R.F.A., a partir do olhar de um operário turco.

Muitas vezes, os autores da Alemanha Ocidental, tais como BÖLL, GRASS, ANDERSCH, ENZENSBERGER e outros, tomaram posição face às questões políticas ou "meteram-se" mesmo na política. A literatura desta época é frequentemente uma reacção à política, enquanto os objectivos "puramente literários", se assim se pode dizer, eram sobretudo visados por um autor como Peter HANDKE, significativamente um austríaco.

Vejam agora mais de perto a literatura da R.D.A., esta literatura proclamada "nacional" e que teve o seu fim recentemente.

A sua principal característica consiste na permanente tentativa do estado em influenciar o trabalho dos escritores, tanto a nível ideológico como material.

O nome da maior editora da R.D.A., o "Aufbau-Verlag" ("Aufbau" significa "construção") funcionava também como uma divisa nos anos cinquenta, que ilustrava o programa literário recomendado, senão ministrado, pela política cultural vigente.

A literatura devia contribuir de maneira edificante na construção do socialismo, um efeito educativo devia emanar das obras, visando especialmente as massas trabalhadoras. Pretendia fornecer-se-lhes uma imagem positiva do homem, um homem que constrói o socialismo, tal como Georg LUKÁZS formulou em 1949. Para ele, tarefa da literatura

já tinham desenvolvido um estilo próprio e encontrado uma temática específica. Não tinham também, para além disso, na maioria dos casos, um acesso directo ao meio dos trabalhadores, embora devessem escrever para eles e neles encontrar a sua inspiração. O "romance-construção" não obteve o sucesso desejado, não conseguiu ultrapassar o fosso entre a classe intelectual e artística e os trabalhadores, os "Werkstätigen", eufemismo utilizado desde o início, na tentativa de valorizar a imagem da classe trabalhadora.

O relativo fracasso do "Aufbau-Roman" levou, alguns anos mais tarde, à tentativa conhecida pelo nome de "Bitterfelder Weg", de mais radicalmente aproximar as diferentes classes.

O mundo do trabalho não devia ser apenas teoricamente o objecto de representação literária mas tratava-se agora de estabelecer um contacto directo com a classe trabalhadora. Os escritores foram para as fábricas, os operários precisavam de ser encorajados a "pegar na pena", tal como foi programaticamente estabelecido na época. Os escritores conheciam agora um meio que, até ao momento, lhes era desconhecido, promoviam talentos de entre os operários, enquanto estes tinham acesso a actividades a que normalmente não acediam. O sindicato criou prémios de arte e de literatura e juntamente com associações de artistas, fundaram-se "círculos de operários escritores".

Uma outra corrente que se destaca no início dos anos sessenta tem o nome de "Ankunftsliteratur" (literatura de chegada) a partir do título de um romance da época: *Chegada ao quotidiano* (*Ankunft im Alltag*, Brigitte REIMANN). À maneira do romance burguês de crescimento individual, esta literatura tem como tema o processo de auto-conhecimento e de tomada de posição do indivíduo, no quadro da nova realidade social.

Um livro-chave desta época é *O Céu Dividido* de Christa WOLF, precisamente a autora que foi objecto de uma polémica estridente após a reunificação dos dois estados alemães. Neste primeiro grande sucesso, a autora contava a história de dois amantes sob os quais "se dividia o céu", alusão à separação definitiva das duas Alemanhas a partir da construção do muro de Berlim, em 1961.

Eis a história, muito resumidamente:

Rita, uma futura professora, trabalha por idealismo numa fábrica de vagões durante algum tempo (segundo as ideias do "Bitterfelder Weg").

Enquanto ela se identifica com a ordem social nascente, apesar dos defeitos o problemas que encontra na vida do quotidiano socialista, o namorado, Manfred, deixa a R. D. A. O seu optimismo e as suas esperanças tinham sido desenganados. Uma invenção desenvolvida por ele próprio fora recusada, acontecimento decisivo para a sua resolução. Não vendo qualquer possibilidade de realizar-se, parte para Berlim Ocidental. É em Berlim

que Rita o visitará, algumas semanas mais tarde, sem saber se voltará ou não ao leste. O ambiente do ocidente parece-lhe hostil e desumano e Rita decide-se, finalmente, contra o homem que ama e a favor duma vida "mais dura e mais severa" na R.D.A. Lembra então as palavras de um velho operário da fábrica: "É precisamente daqueles que têm maior sensibilidade que nós necessitamos".

Pouco depois, o muro será construído - o céu dividido.

A construção do muro não abalou a fé de Christa Wolf e, na sua obra, como na de outros autores, predomina a vontade de dialogar.

Parecem ter existido fricções mas temos a impressão que a cooperação existia, de facto, entre os escritores e o S.E.D. (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands), o que é ainda mais surpreendente quando nos damos conta do número de pessoas criativas, inteligentes e sensíveis que estiveram dispostas a seguir as ideias simplistas propostas pelos funcionários do S.E.D., ávidos de poder.

A tarefa seguinte desta literatura "nacional" deveria ter sido a descrição da "revolução técnica e científica" mas tornou-se cada vez mais evidente a recusa crescente dos autores em fazê-lo. Há queixas generalizadas, Günter DE BRUYN diz que se sentiria "uma espécie de propriedade pública". A intervenção do estado é sentida como um obstáculo e os tabus impostos, como pretensões inadmissíveis.

Christa Wolf reivindica:

"A nossa sociedade torna-se cada vez mais diversificada e mais diversificadas as perguntas feitas pelos seus membros, também no domínio da arte..."

Segundo Christa Wolf, "o homem socialista" tem o direito a respostas mais elaboradas. A literatura desta autora torna-se também mais subtil, mais diversificada, ultrapassando os clichés de *O Céu Dividido*.

1971 — Erich Honecker torna-se o primeiro homem do estado. Graças a uma série de contratos com a Alemanha Federal, produz-se um desanuviamento no domínio político. Constata-se também, inicialmente, uma liberalização no domínio das artes e letras. O novo espaço liberalizado é desde logo aproveitado pelos artistas. Um grande sucesso consiste na adaptação do clássico de Goethe *Die Leiden des jungen Werther* (obra-chave do Sturm und Drang), com o título *Die neuen Leiden des jungen W.* O tema clássico é aqui encenado de forma cativante e inovadora a nível linguístico, o que indica, talvez, que o medo constante das experiências prejudicou a literatura da R.D.A.

Todos os que tinham sentido o renovar da sua força criativa puderam, o mais tardar em 1976, enterrar as suas esperanças, quando o cantor e poeta Wolf BIERMANN foi expatriado da R.D.A.

ano mais tarde, em 1977, surge um pequeno livro com um título significativo: *Antes dos pais, morrem os filhos*.⁽³⁾ O autor, Thomas BRASCH, é filho de um alto funcionário do partido. Brasch passa a fronteira e publica o livro no ocidente, onde, pouco depois, se torna um autor muito solicitado. O filho morreu para a R.D.A. enquanto a velha geração fica só, com a sua crença no sistema.

A partir desta data, o número de filhos que "morre" aumenta cada vez mais e uma grande parte das obras literárias produzidas na R.D.A. encontra-se quase exclusivamente à venda na R.F.A. É este o caso de Christa Wolf. Pessoalmente, nunca vi um livre de Christa Wolf, a mais famosa autora do estado, à venda na R.D.A.

Recentemente foram publicados um certo número de textos cuja função não era só, sem dúvida, a reclamada pelos seus autores. Reiner KUNZE⁽⁴⁾ editou um pequeno volume, no qual apresentou "textos seleccionados" da sua acta da "Stasi" (*Staatsicherheitsdienst*, "segurança do estado", a polícia política da Alemanha de Leste). Desta maneira, o poeta não mostra somente as práticas espantosas e absolutamente incríveis da infame polícia secreta, mas também afasta qualquer ideia sobre uma qualquer colaboração ou proximidade com a antiga R.D.A.

Outro livro que se dedicou a esse assunto provinha da pena de Christa Wolf, a autora que foi depois objecto de uma forte polémica na imprensa alemã do ano passado. A sua última publicação é o reconto do impacto que tinha sobre ela a vigilância da "Stasi", reconto intitulado *Was bleib?*⁽⁵⁾ Escrito já em 1979, de novo trabalhado em 1989, este livro foi publicado depois da queda do muro.

"Antes de 9 de Novembro de 1989, a publicação deste texto teria feito sensação, (...) depois" tal como lhe foi apontado por um crítico, "esta publicação é apenas um incómodo"⁽⁶⁾

Christa Wolf suportou recriminações mais fortes do que esta. Foi chamada "Staatsdichterin" (poeta oficial do estado), e falou-se de uma "auto-censura completamente interiorizada"⁽⁷⁾, comentários que surgiram precisamente do meio que antes admirara a sua capacidade de passar informações de uma forma subtil.

Christa Wolf recriminou a si própria não ter dito as coisas claramente. No entanto, o seu prestígio internacional não sofreu com isto. Recebeu ainda no ano passado a condecoração francesa "Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres" das mãos de Jack Lang, ministro francês da cultura. No seu agradecimento, a autora afirmou que sentia esta condecoração como um encorajamento que, precisamente neste momento, seria da maior importância para ela.

Se se pode atribuir-lhe alguma culpa ou não, depende do papel que se crê ser o do escritor. É certo que a R.D.A. não tinha um Lech Walesa, nem um Václav Havel, e que, aparentemente, o povo não foi libertado pelos intelectuais, mas por si mesmo.

Os livros de uma Christa Wolf antes tinham um efeito reconciliador e eram para os

leitores a mesma coisa que para ela mesma, um "refúgio". Cito Christa Wolf numa resposta à questão "Porque escreve?" dada ao jornal francês "Libération", em 1985:

"Para mim, a escrita é sobretudo a chave que abre a porta detrás da qual estão guardados os inesgotáveis domínios do meu inconsciente. É o caminho que conduz ao depósito dos interditos, daquilo que foi afastado desde a infância, do que não foi admitido, do que não foi exteriorizado. É o caminho que conduz às origens do sonho, da imaginação e da subjectividade. (...) Hoje, a arte é o único refúgio, assim como o único campo de experimentação para constituir a imagem de um ser não dividido".⁽⁸⁾ Este discurso lembra vagamente o tom utilizado pelos autores que, após 1945, reclamaram para si o conceito de "Emigração Interior".

Ao longo da toda a extensa explicação que se segue, parece-me significativo que o leitor não seja de modo algum mencionado. O que é característico, são palavras que remetem para uma literatura enquanto refúgio, o que faria da escrita uma reserva destinada à memória e aos valores humanos, excluindo a intervenção na realidade exterior.

Entre as auto-análises que me parecem, neste contexto do pós-muro de Berlim, mais sinceras, consta a de Helga KÖNIGSDORF, que comparou a literatura da R.D.A., exposta a esta polémica do verão de 1990, a um "cão batido". A escritora faz a si própria a pergunta seguinte:

"Porque razão não escrevemos nós a inteira verdade?"⁽⁹⁾ e tenta a resposta que se segue:

"Não gostávamos deste capitalismo com as suas injustiças sociais, com os seus mecanismos perfeitos, com a sua eficácia sem contemplações".

E a autora alemã democrata explica porque não queria deixar a única alternativa ao capitalismo, apesar das aparências pessimistas que este último oferecia. Continuando a citar Helga KÖNIGSDORF:

"Acreditámos na possibilidade de renová-lo [ao socialismo] do interior, de melhorá-lo. Acreditámos na possibilidade da bela utopia (...) é por isso que escrevíamos, por isso erámos astuciosos e por isso nos aliávamos mesmo com os adversários da nossa esperança. Era esta a raiz da nossa censura interior".

A partir desta breve incursão pelas "duas literaturas alemãs", podemos concluir que, apesar de tudo o que as separa, elas tinham em comum a fixação na política. A este fenómeno, uma parte da imprensa crítica chamou "uma estética de opinião". Ulrich Greiner, crítico literário do jornal "Die Zeit", afirma:

amanhã. Ninguém mais escreverá com o olhar posto no estado, na censura, como era corrente no leste, e mais nenhum texto poderá beneficiar de um "bónus" porque o seu autor acaba de passar o muro ou fica fechado por detrás dele.

E mais ninguém deverá escrever contra um estado e impôr-se a si próprio o papel da boa consciência, como foi frequentemente esperado no Ocidente.

"A necessidade da actividade política do escritor apagou-se imediatamente" diz Günther KUNERT, segundo o qual, nas duas Alemanhas, o escritor "caiu do seu pedestal", e, prossegue Kunert:

"Agora a literatura não é mais do que a literatura - já não é um testemunho a favor ou contra qualquer coisa, um meio para atingir qualquer fim obscuro. A partir de agora, os escritores alemães têm o mesmo estatuto que os seus colegas ingleses, italianos, suecos ou holandeses, e é uma consolação na medida em que é um indício de uma normalização de que tanto se sentiu a falta na Alemanha".⁽¹¹⁾

NOTAS

- (1) SCHIRRMACHER Frank *Abschied von der Literatur der Bundesrepublik* Frankfurter Allgemeine Zeitung (F.A.Z.) 2.10.1990
- (2) ENZENSBERGER Hans Magnus citado em F.A.Z. 2. 10. 1990
- (3) BRASCH Thomas *Vor den Vätern sterben die Söhne* Berlin Rotbuch 1977
- (4) KUNZE Reiner *Deckname Lyrik* Fischer 1990
- (5) WOLF Christa *Was bleibt?* Berlin Aufbau-Verlag 1990
- (6) GREINER Ulrich: *Was bleibt. Bleibt was?* "Die Zeit" 1.6.1990
- (7) ICKLER Theodor *Carta ao jornal*, "Süddeutsche Zeitung" 27.7.1990
- (8) WOLF Christa: *Pourquoi écrivez-vous?* Album de Libération Paris 1985
- (9) KÖNIGSDORF Helga *Der Schmerz über das eigene Versagen* "Die Zeit" 20.7.1990
- (10) GREINER Ulrich: *Die deutsche Gesinnungsästhetik* "Die Zeit" 2.11.1990
- (11) KUNERT Günther: *Der Sturz vom Sockel* F.A.Z. 3.9.1990.

METAPOESIA E DIMENSÃO PEDAGÓGICA DA POESIA

LAMAS, Estela Pinto Ribeiro
Universidade de Trás-os-Montes Alto Douro
Secção de Letras
5001 Vila Real, Codex

RESUMO

Uma questão teima em permanecer: *a poesia deve ou não ensinar-se?* Os debates sobre esta questão multiplicam-se; muitos estudiosos surgem a favor do ensino da poesia, muitos outros reprovam esse ensino. O certo é que *a poesia* está presente nos programas do ensino básico, do ensino secundário e do ensino superior; há, pois, que reflectir sobre o problema para o equacionarmos em termos positivos e para abriremos vias a todos quantos, empenhados na *pedagogia e didáctica das língua e literatura maternas*, nos vemos confrontados com ele.

Cada vez mais, na nossa era, *a poesia* se torna uma *metapoesia*, ávida de se constituir em reflexão sobre ela própria. Cedamos, então, a palavra aos poetas, às suas produções críticas, tomem elas a forma de *artes poéticas*, de *manifestos* ou mesmo de *explicitações* dos segredos que envolvem o *fabrico da sua poesia*. No nosso século, uma poética tanto deriva duma prática escritural como pode muito bem anunciá-la. Essas produções orientam também a leitura da própria poesia e definem a sua implicância com a língua; é, desse modo, que a poesia se constitui como *o método pedagógico por excelência*.

Afinal o que é a poesia? Quem no-lo diz são os poetas. Oijamos alguns deles pois o que eles nos dizem ajudar-nos-á a atingir os objectivos que os programas traçam e a ultrapassar muitos dos obstáculos que se nos erguem na *didáctica das línguas e literatura maternas*.

Embora Roman Jakobson exagere um pouco ao reduzir a *poesia romântica* à mera exploração de alguns temas, imagens ou palavras nobres (como por exemplo "castelo", "alma" e "céu") no intuito de, pela *oposição*, sobrevalorizar a *poesia moderna*, o certo é que ele aponta uma verdade indiscutível quanto a esta última: ela é, por excelência, um *verdadeiro trabalho sobre a língua*. Não reconhecemos, como ele, contudo, a falta de *dinâmica estrutural* na poesia romântica pois que já aí se encontram, dissimulados pelos poetas, *significantes* portadores de uma forte carga de significância, já aí o pensamento cede lugar à *imaginação*, já aí o sonho e o *desregramento dos sentidos* vai emergindo ao modo rimbaldiano, já aí as *sonoridades* vão ecoando tal como Verlaine preconiza, já aí

romântica e na medieval, os antepassados eleitos da poesia moderna.

Partindo da ideia que as operações da linguagem se encontram sempre, de acordo com Roman Jakobson, na intersecção de dois eixos: o das substituições e o das associações, acrescentemos que é possível ir um pouco mais longe do que habitualmente praticamos na ordem das equivalências; não se trata apenas de operar permutas no interior da poesia. As equivalências desencadeiam em nós, leitores, o desejo da busca do referente que esteve na origem do poema, a busca que possibilite o re-encontro-comunicar-comungar como se duma cerimónia iniciática se tratasse; dá-se, então, a descoberta da textualização, já não textualidade - resultado de todo um processo de escolhas e combinações que constituem o *savoir-faire* do poeta - mas sim o próprio processo, todo o processo de *fabricao do texto*, o re-encontro com a *coisa*, isto é, a *efabulação*, o momento da criação da linguagem, essa linguagem outra que origina o poema, linguagem que é, afinal, essa realidade outra.

Ecrire,

C'est poser

Déposer sur la page,

Ce qui n'existait pas

Avant le sacrifice,

(...)

E. Guillevic, *Inclus*

Words

Out of us all

That makes rhymes,

Will you choose sometimes

"(...)"

Choose me,

You English Words?

Tough as oak

Precious as gold

(...)

Strange and sweet

Equally,

(...)

I know you:

You are light as dreams,

(...)

Let me sometimes dance

With you

(...)

Edward Thomas, *Selected Poems*

Esperança

(...) *O poema quer nascer das trevas.*

Está nas palavras, e não as sei (...)

Miguel Torga, *Diário XV*

Recorrendo mais uma vez a Jakobson, "a supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência (a denotação), mas torna-a ambígua"; realmente a referência é essencialmente ambígua na poesia contemporânea, ela é a *presença sempre ausente* e é na metáfora - figura capital do poema moderno - que ela se apaga para dar vida e voz a **uma realidade outra**. É como se descobríssemos uma cadeia de denotações em que a última delas assumia o estatuto da conotação. O poema resulta, assim, não do poder da palavra, mas sim do **poder da relação** que se estabelece **entre as palavras**; é como se resultasse de um curto-circuito constante e repetido, originado numa construção metafórica que apela, sem cessar, não só ao pensamento, mas também à imaginação.

o poeta é um fingidor

(...)

E os que lêem o que escreve,

Na dor lida sentem bem,

Não as duas que ele teve

Mas só a que eles não têm.

(...)

a entreter a razão,

(...)

(O) Coração

Fernando Pessoa, *Poesia*

Ora, é esse o percurso que nós fazemos na **leitura**, é esse percurso que muitos dos poetas contemporâneos nos convidam a percorrer, ajudando-nos com as suas (re)flexões, com propostas e contrapostas (tão ao gosto da flexão) que nos levam ora a avançar, ora a recuar, e assim a tomar, pouco e pouco, consciência da **trabalho** que eles fazem sobre a língua. E é essa viagem que constitui o **método pedagógico por excelência** a utilizar nas nossas salas de aula de Língua e literatura. É esse apelo que, sendo bem utilizado, pode fascinar os nossos alunos, activando a sua imaginação. Para isso, não vamos, certamente, como durante tanto tempo se fez, oferecer-lhes "trechos escolhidos", textos truncados em que o sentido se escapa ou melhor onde o sentido não chega a construir-se, onde o acto de criação que caracteriza a poesia se dilui com os cortes feitos. Nem tão pouco reduziremos o poema a um exercício, conduzindo a uma leitura abstracta. Tentemos, em vez disso, descobrir o poema como um **projecto de escrita**, tentemos desenvolver uma capacidade de "escuta", auscultar a **instauração do texto**, procurando refazer a caminhada que o poeta fez, através da cadeia de denotações que levam à última delas que se assume como conotação ou, se quisermos, partindo desta e percorrendo em sentido contrário o caminho. É o verso, na sua acepção original e plena. E como consegue o poeta criar essa possibilidade

disponibilidade do ser para a aventura do espírito. Esta ginástica de espírito constitui-se num trabalho ideológico que caracteriza a **leitura do poema moderno**, não permitindo que o nosso pensamento se "enferruje" (a célebre fórmula jakobsoniana: "la rouille de la pensée"). O poema desempenha, então, uma função mediadora:

Breve encontro

*Este é o amor das palavras demoradas
Moradas e habitadas
Nelas mora
Em memória e demora
O nosso encontro com a vida*

Sophia Andresen, *O nome das coisas*

Originário dum **conflito cosmos/antropos**, o poema constitui-se, **através da linguagem**, numa **comunhão cosmos/antropos**.

Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens.

Sophia Andresen, *Arte Poética III*

O semantismo do poema consistiria, assim, numa mediação efectuada entre a isotopia cosmos e a isotopia antropos através de uma terceira isotopia: a do logos. E é nesta perspectiva que o poema se delinea, não como a representação do real, mas sim como a sua presentificação; só que o real presentificado não é o real referenciado; é um real outro, um outro real, criado no acto da efabulação, no da escrita, ou se preferirmos, na linguagem de *G. Bachelard*, o imaginário.

Sans enfance, pas de vraie cosmicité. Sans chant cosmique, pas de poésie. Le poète réveille en nous la cosmicité de l'enfance.

Poétique da la rêverie

O poema é pois, por vocação, **reconciliador e catalizador da euforia** do seu humano.

Qu'est que l'art suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.

Baudelaire, *Curtosités Esthétiques*

Tudo é mistério e tudo é prenhe de significado

Fernando Pessoa

Toda a poesia está aí, nas coisas, no universo, eu decalco o invisível.

Jean Cocteau

A poesia, num gesto único, **capta o instantâneo**, referencia o universo percebido por um determinado ser, mas **simultaneamente oculta-o**, tornando-o invisível. Para que isso seja possível, acontece um **acto mágico** que desencadeia uma operação a nível do pensamento e da imaginação, é a **sugestão**.

Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.

Mallarmé, *lettre à Cazalis 1864*

Nommer un object, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de devenir peu à peu: le suggérer, voilà le rêve.

Mallarmé, *enquête*, 1884

Sem a sugestão, o efeito não seria conseguido na totalidade. Essa magia leva à **comunhão plena entre o objecto e o sujeito**. A poesia opera, deste modo, uma **transmutação dialéctica**, aceitando o desperdício de um sentido primeiro, em prol de um sentido segundo. Por detrás do conteúdo manifesto, que apeia a uma referencialidade exterior, esconde-se um conteúdo outro, um conteúdo latente, essencial. Ele está presente, mas está também ausente. De facto, os **enunciados metafóricos** dizem e não dizem; estão votados a uma **auto-destruição** para assim poderem dar lugar a outras mensagens que não as referenciais.

Segundo Jacques Lacan,

A fálscia criadora da metáfora não jorra do conteúdo essencial de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente actualizados. Ela jorra, isso sim, da confluência de dois significantes, tendo um deles substituído o outro e tomado o seu lugar na cadeia signifiante, resultando então que o signifiante ocultado permaneça presente através da sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia.

Ecrits

É deste **jogo presença/ausência**, desta fálscia criadora, desta **similitude/contradição**, do confronto **dinamismo/estatismo** que a força da poesia nasce, irradia e contagia.

Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré.

E como consegue ele, o poeta, este efeito na poesia que escreve? Não será, por certo, falando do trivial, daquilo que só a ele lhe diz respeito; ou se de facto o faz (porque de que fala o homem senão daquilo em que está envolvido, daquilo que o toca de perto, daquilo em que se empenha e está implicado?), se o faz, dizíamos, fá-lo de tal maneira que o transfigura, que lhe dá um aspecto outro, um aspecto de novidade. Por isso mesmo, para Baudelaire, o artista é o que se esforça por

[...] tirar o eterno do transitório [...]

e, para Fernando Pessoa,

[...] o artista deve exprimir, não só o que é de todos os homens, mas também o que é de todos os tempos.

A **valoração do poema** projecta-se, assim, na **universalidade**, na **eternidade**, na **essência**. Já não a significação, mas a **semantização da poesia**: universal porque não depende do sujeito sentimental, mas sim do sujeito intelectual porque, como diz ainda Fernando Pessoa, a **intelectualidade** é a mesma em todos os tempos e em todos os locais - o que varia é a **sensibilidade**. Não que a sensibilidade não conte; conta e conta muito.

[...] só à custa de se conhecer é que o poeta pode conhecer o mundo; só depois de saber quem é, o poeta pode incluir-se no mundo; achar a sua posição nele, reconhecer-se como quem tem tudo a ver com o mundo de todos os homens.

A. Casais Monteiro, *A palavra essencial*

E por isso mesmo, Fernando Pessoa afirma

A arte é a interpretação individual dos sentimentos gerais (...) O que compete, pois, ao artista que quer exprimir determinado sentimento, por ex., é extrair desse sentimento aquilo que tenha de comum com os sentimentos análogos dos outros homens, e não o que tenha de pessoal, de particular, de diferente desses sentimentos

Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias

Assim, **universalidade**, **eternidade** e **essência** se conjugam para caracterizar a poesia e dar-lhe o poder de que falava Eluard e que acima referimos - o de **inspirar o leitor**, implicando-o na palavra, fazendo-o viver, a ele também, a aventura da poesia. O poema

apresenta-se, então, não como um produto, um resultado, mas **um ponto de partida**; esta inversão mostra como a representação cria a coisa representada, como a torna verosímil - reconhecível no momento da leitura - o leitor não necessita de se reportar à sua experiência do real, basta-lhe para "ver", reportar-se à palavra.

A representação assume-se, não porque é "parecida" com o real, mas porque cada palavra se encontra subdeterminada à estrutura temática e resulta semanticamente quase que simbolicamente pela combinação das estruturas lexicais - a arbitrariedade do signo anula-se, o esvaziamento do significado pré-estabelecido dá lugar a um novo preenchimento, atinge-se a **utopia da linguagem**, faz-se poema e, no horizonte, delinea-se o real.

Destroem-se as relações da língua com a realidade e desta com o sujeito. **Pluraliza-se o sujeito, pluraliza-se a língua**. O poeta recusa-se ser a expressão da sua isolada subjectividade e por isso *Rimbaud* persegue a célebre frase *Je est un autre* (ou, por ela, é perseguido); o seu "eu" quer emparceirar com o "outro" e a sua palavra quer ser a emanção de forças físicas conjugadas e comunicantes. Tal como *Rimbaud* muitos outros sentem esta plurização.

o meu eu está atado à cauda de quatro cavalos

(...)

e multipliquei os meus vários eus e sentidos errantes

Eric Lindegren, *Sviter*

Não é o sujeito, nem o objecto que estão presentes na língua; é o ser. A linguagem poética não designa, não informa, não representa; ela liberta-se da denotação, do sentido, da representação. Transpõe-se uma realidade a outra realidade; é **uma pura relação**. E, retomando as palavras de *Mallarmé*

L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots par le heurt de leur inégalité mobilisés.

Lettre à Cazalis, 1987

Eis uma pequena amostra, uma micro-amostra do que podemos fazer na sala de aula. Fazer não, mas criar condições para que os nossos alunos o possam fazer pois aí reside a chave do acto pedagógico. Não nos cabe a nós, professores, fazer, mas sim criar condições propícias para que os alunos o possam fazer; condições que os incitem à leitura, à procura de poemas que neles possam acordar o **desejo da aventura**, o **gosto pela poesia**, o empenho na **poesia enquanto projecto de escrita**. Para Francine Best, dedicada à renovação do ensino da poesia nas escolas, a **escrita** é um gesto pleno, um gesto de criação; ao gesto da escrita liga-se o poder de criar o imaginário.

De facto, não é o encontro com a poesia enquanto produto, enquanto resultado da escrita (poderíamos ainda acrescentar: enquanto letra morta), não, não é efectivamente o encontro com a textualidade aquele que devemos proporcionar. Não! O encontro a preparar deve ser com a poesia enquanto projecto de escrita que se actualiza e processa: a poesia viva. O que fascina é a textualização, o acto de escrita, a efabulação, a criação, enfim, todo o **dimanismo** que a anima e a caracteriza. Fascina-nos a nós, fascina os jovens, fascina os adolescentes, fascina as crianças!! Não podeis imaginar a magia e o encanto que se vive, num jardim Escola, quando se proporciona às crianças a ocasião repetida do encontro com a poesia. São elas, então que fazem poesia!!!

Permitamos que a vida em pleno entre nas nossas escolas, praticando uma pedagogia também ela em pleno: a **pedagogia da poesia, da língua e da vida!!!**

Em tom de conclusão, as palavras de alguém que soube dizer de uma forma singela e maravilhosa o **que é a poesia**:

Pede-se a uma criança: Desenhe uma flor! (...)

Contudo, a palavra flor andou por dentro da criança, da cabeça para o coração e do coração para a cabeça, à procura das linhas com que se faz uma flor, e a criança pôs no papel algumas dessas linhas, ou todas. Talvez as tivesse posto fora dos seus lugares, mas são aquelas as linhas com que Deus faz uma flor!

José Almada Negreiros, *A invenção do dia claro*

Não será na verdade, isto mesmo a poesia?

fermer les yeux que s'ouvrent les portes du merveilleux

Paul Eluard

WORDSWORTH AND THE MIRROR OF LANGUAGE

The Language of Mystical Experience and Moral Belief in *The Prelude*

LAMB, Nigel Patrick
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Secção de Letras
5001 Vila Real, Codex

RESUMO

O texto seguinte desta comunicação (cujo título em português é 'Wordsworth e o Espelho da Linguagem. A Língua de Experiência Mística e Crença Moral em *The Prelude* ') tem como objectivo explicar a evolução e a autenticidade da voz 'mística' de Wordsworth no conjunto da sua poesia, sobretudo a que é audível na obra prima *The Prelude*. Partindo da proposição que misticismo e linguagem verbal são termos inconciliáveis de uma equação com possibilidades infinitas é preciso reconhecer as limitações da linguagem, mesmo a que se revela poeticamente, para esclarecer o modo como Wordsworth tentou resolver este dilema.

Este texto faz parte dum trabalho mais desenvolvido, explicando melhor os passos do argumento, que se tenciona publicar logo que seja possível numa série da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Antes de mais, queria apresentar as minhas desculpas caso haja nesta versão mais curta uma falta de clareza. Será esta a prioridade mais urgente de a remediar na versão mais comprida.

Eu desejava iniciar esta comunicação pedindo desculpa de não a fazer em português, mas isso permitirá às pessoas que não percebem bem ou não gostam de ouvir inglês poderem retirar-se e sobreviverem. Gostaria muito de ter tentado fazer esta comunicação em português, mas os que se sentirem desiludidos, no final, poderão, pelo menos, achar-se com sorte pelo facto de eu ter escutado e concordado com um sábio conselho de colegas, decidindo falar em inglês. Tenho a certeza que esta explicação servirá para assegurar o bom senso de eu tratar um tema da literatura inglesa na própria língua nativa, dado que todos os extractos das obras poéticas têm de ser em inglês.

Well, having established the fact, very much to everyone's relief by now, I'm sure, that I'm not going to be foolhardy enough to try to give this address (which, you may

would be inconceivable, rather than simply complicated by semantic difficulties. As an esteemed supervisor of my efforts as a student once said to me, 'The Platonic Socrates was the first of those awful people who think that in order to be able to do anything you first of all have to be able to define it. I mean, if you asked the housewife how she manages to get her soufflé just so, she probably wouldn't be able to tell you'!

I am sure that I can take it as read that we would all rather not become involved in such fruitless speculation as wondering whether Wordsworth ever had a mystical experience and whether the attempt to write in language pertinent to mystical experience can only be deemed successful if the author has, in fact, had such an experience. Such speculation might well seem to be the sort of dangerous talk that could, logically at least, so easily end up with proposals from some quarters to plant electrodes in the brains of any practising 'mystical poets' (not because it would be considered that there is anything wrong in having a mystical experience, nor even to stop them writing poetry, but to try to establish why and when or that they are, in fact, having such experiences). Rather than go down that road, I think we'll have to agree that within the confines of just one lecture it will be necessary to take a great deal 'on trust', as it were, and to appeal to such consensus of opinion as may exist among us, when presented with certain examples and claims, about what the hallmarks of 'mystical writing' might be. Examples should themselves progressively reveal (especially if guidance is available from the judgment of acknowledged authorities on the subject) what are the characteristic, sufficient, or necessary criteria for the appellation 'mystical writing' to be applied with evidently "reasonable" justification.

In the case of poetry commonly recognised as 'didactic'² (the (in my view, unfounded) fear that accepting that there is such a thing as transcendental experience might predispose one to certain unacceptable new beliefs is heightened by fear of the additional emotional persuasiveness of poetry, which might prevent these beliefs being properly evaluated. It is my view that critics who suspect that using such subject matter for poetry is bound to lead to a sort of 'indoctrination' make the greatest mistakes in trying to evaluate this type of poetry. Wordsworth's poetry is often didactic, certainly, but only in the sense that it tries to cultivate an awareness of how, not what, to think (as I aim to show).

Interestingly enough, it is hard to find the word 'mystical' in Wordsworth's considerable output of poetry. He does not seem at all interested in establishing any claim that it should be considered as such. On one of the three occasions on which he uses the terms 'mystical' or 'mystic' (*The Wishing Gate*, line 38) his use, as an adjective, of the word "mystic" seems to be reserved for describing ambiguous "stirrings" rather than 'experience', and it is not clear from the context whether those stirrings are spiritually internal only (which seems unlikely), or external and supernatural, or, indeed, all of these. Less arguably (but even more unhelpfully for us), in *Dion*, Stanza V, line 38, "mystical" should be taken to mean something more like 'magical' or 'supernatural' and, apparently, 'entirely beyond

human ken' and with no welcome point of human contact, since here it is an alien "mystical intent" which Wordsworth's only unambiguous ghost "obeys". On the third occasion it is to point out that "each most obvious and particular thought /...../Hath no beginning":

"Not in a mystical and idle sense,
But in the words of Reason deeply weighed"
(*The Prelude*, Book II, 230-231, 1850 edn.),

which I really do not think is going to help us very much either! However, it certainly need not deter us from considering certain parts of his poetry to display some of the qualities of mystical writing. In fact, it should certainly reassure and help any reader of *The Prelude* who might suppose that knowledge of some strange, esoteric world of contemplation is likely to be required. Obviously, as the critic James Smith rightly remarks,³ understanding of mystical experience as a prerequisite for the understanding of passages of mystical verse is a highly improbable requirement, since it would 'reduce the number of judges to such an extent that it is hardly likely to be true'. However, such previous experience or understanding, however limited, might confer a readier understanding and heightened appreciation of much of Wordsworth's poetry.

By the way, when, during the course of this lecture, I quote from *The Prelude* I shall confine myself to quoting simply the number of the Book and the line number, or numbers. So, if you do not hear a work mentioned, you can safely assume that the work in question is *The Prelude*. Also, if I do not specify that I am quoting from the 1805 text, then the edition in question is the 1850 version of *The Prelude*.

The title of this lecture is a reference to the famous analogy from St. Paul, 'Now we see through a glass darkly, and then face to face' (I Corinthians, 13; 12. Authorized Version). It is my contention that Wordsworth, at critical moments in *The Prelude* and elsewhere, uses language to 'demist', as it were, the glass of intervenient 'reality' between God and man, achieving an ineffable revelation - transcendental assimilation of individual consciousness and identity into Godhead.

Descriptions of incidents and scenes in which Wordsworth's breakthrough appears to be brought about are couched in what I argue is a Wordsworthian version of the language of mystical experience, a version which has its all-important moral corollary. Experience of the type I have tried to characterise, or at least hint at, invariably predisposes to at least some type of general belief. Of course, no reader is likely to respond particularly favourably if he or she believes that it is desirable in the interests of a particular work to believe something injurious or untrue. I will therefore be particularly concerned throughout to address the question of the moral status of relevant beliefs and the philosophical or psychological status of underlying notions of 'truth'.

I apologise for having used such a prosaic and uninspiring word as 'demists' when

of conditions and characteristics that determine the nature of an object or scene) and 'instress' (the impulse from the 'inscape' that carries it alive into the perceiver's consciousness). But it does not stop at clarifying; it seeks, it must seek, to reflect or somehow 'reproduce' that inscape and instress in its own effects. Wordsworth's characteristic perception of symbolic significance in configurations of natural objects is such that however (apparently) complicated the arrangement of external forms may be, they are in themselves statements of 'being as such' (in Wordsworth's terms "unknown modes of Being", Book I, 393, and in the terminology of the mediaeval philosopher Duns Scotus, who so influenced Hopkins, 'haecceitas', literally 'thisness', a sort of divinely sanctioned and sustained individuation).

It is my contention that Wordsworth anticipated 'inscape' and 'instress' with a fully co-ordinated associational programme whereby the "Characters of the great Apocalypse"⁴ are 'instressed' through the work of the "impulse" from the "vernal wood"⁵, of the mysterious "Elements and Agents, Under-powers, /Subordinate helpers of the living mind" (as they are called in Book I⁶). Yet to achieve the fullest possible 'instress', language, as cognitive intermediary, must inevitably disown, and even discredit, itself. Only by sacrifice in such apparent self-destruction will it sufficiently 'purify' itself. This may sound a bit crazy now but I am hoping that it will become clearer as this lecture progresses.

Saint Augustine, whom many consider to have written illuminatingly about general concerns of the Christian mystical tradition, perceived the need for a 'redeemed language'. His adaptation of classical Aristotelian epistemological 'signification theory', a theory which postulated a transverbal (intuitive) criterion of truth by which the cognitive limitations of words could be recognised (even if not delineated)⁷ was in turn reworked by Augustine, according to whom it is Christ, acting in time as the Supreme Revelation, who permits that 'methodological' breakthrough from verbal to transverbal (and eternal) knowledge in God, a breakthrough which is illustrated in the typical Pauline analogy ('through a glass darkly....and then face to face').

In my opinion, it would be surprising if Augustine's love of paradox (often couched in epigrammatic rhetorical aenigmata), and the unannounced changes, when he deals with mystical insights, from the clarity of philosophical exposition to obfuscation and even contradiction had not left its mark on English doctrinal poetry. Hopkins's 'problematic' God ('Verily thou art a God that hidest Thyself⁸), is, for instance, paradoxically, 'lightning' and 'love' at once. (In Blake, He is separated into two distinct corresponding entities, 'Nobadaddy' and 'God the Father' respectively.) In Wordsworth, immanent theism is manifest in the "characters of danger or desire",⁹ which have power to "kindle or restrain."¹⁰ Hopkins's apparently contradictory attitude to beauty ('Have, get, before it cloy'¹¹ and 'Give beauty.....back to God'¹²) has its counterpart in Wordsworth's psychic development in which he "grew up / Fostered alike by beauty and by fear."¹³ Yet there is not necessarily

even paradox here for if "fear" is taken to mean 'awe', as I later argue it should be, it seems a necessary corollary of beauty as a formative influence (a more formative corollary, obviously, than mild appreciation) and in lines 350-356 of the first Book he praises both the "fearless" and "severer" "interventions". But in the episodes in which these are felt 'awe' is heightened by the guilt which helps to precipitate the experience and these combined emotions are employed in conjunction in the intimation of the awesome magnitude of these "unknown modes of Being". This is clearly the case in the famous 'boating incident' in Book I (lines 357-400) and we shall later look at the same combination of emotions in the passage, again in Book I, which deals with Wordsworth's bird-trapping exploits as a young boy.

These problems of paradox and apparent contradiction are eternal, but in poetry which deals largely with personal experience are not damaging, as they would indeed be in works which aim at overall philosophical consistency. *The Prelude*, charting as it does the poet's emotional and intellectual growth through periods of experimentation, and sometimes disenchantment, with ideas from the works of many philosophers (whose influence can be felt above all through the terminology of what I call his own distinctive 'poetic-philosophy') cannot be expected to be always philosophically internally consistent or to work within an explicitly doctrinal context. And it is precisely because of this that there are other means available to Wordsworth of addressing the variegated complexities of experience without even risking obfuscation. Hence paradox is apparently eschewed in favour of an enriching contrast of the language of 'modern' philosophy with the sort of imagery which was used by the mediaeval mystics in incorporating older theological and philosophical notions into their writings. But here this imagery enjoys a duality of figurative and literal meanings (as we shall, I hope, later see when we look at some 'typical' nature imagery).

What Wordsworth clearly is not is a writer with a set of particular and specific doctrinal beliefs to be accommodated within accounts of transcendental experiences. Nor, indeed, does he need to pay any lip service to the rigorously plotted notions of a hierarchy of divinity into which Augustine incorporated the Aristotelian teleological system. His brand of ecstatic revelation is of "joy in widest commonalty spread", as he calls it in line 18 of the verse part of his introduction to *The Excursion* (an epic poem published in 1814 and, like *The Prelude*, the length of an average modern novel). Nothing need unduly complicate what is presented in such a way as to require a minimal level of belief, rendering it as accessible as possible. It is, however, perfectly possible to graft one's own beliefs onto the experiences described if they are supplementary rather than contrary beliefs.¹⁴

Observations of 'psychological realities' such as that contained in the passage which I quoted about each individual thought having no beginning¹⁵, especially when they form part of a small patch of 'argument' lead to conclusions which must depend on an appeal

some way would be rather like trying to dismantle a motorbike to get a bucket of speed. We are now able to measure the effects of thought on an electroencephalogram, but, of course, that is hardly the same thing.

Inappropriateness of analysis as argument holds true for all the most potent and universal intuitive 'truths' which form the basis of Wordsworth's distinctive 'religion of nature'. For instance, the overwhelming existence of 'Other', in contradistinction to 'self', can only be proclaimed. It is what Wordsworth himself refers to as,

"Simplicity and self-presented truth."

(Book I, 249)

(Intriguingly, "self" here is perhaps both the "self" of nature present in the "truth" and the "self" of individual consciousness. This inclusiveness promotes the identification.)

What can appear to be argument is the qualifying action of subsequent intellectual experience. Leavis bases a charge that Wordsworth is capable of 'an innocently insidious trick' on the irreconcilability of a "Thus" which he takes to be 'argumentative' with an account of boyhood experience in intellectual language unlike any that could have been used by the boy Wordsworth depicted in the passage under analysis.¹⁶ It hardly matters that the "Thus" which he chooses typically means simply 'In this way' since further detail or discussion is rendered virtually redundant for all reasons but those of idle curiosity. I say this because it might also just as well be objected that the language is also considerably more poetic than any that a seventeen-year-old child could have produced, but nobody would suppose that that would invalidate the passage, however determined they might be to reject Wordsworth's view (repeated from Aristotle) that "Poetry is the most philosophical of all writing".¹⁷

Wordsworth, in my view, by concentrating on 'truths' which are the products of common observation or experience, "self-presented truth", achieves a reconciliation unprecedented in English poetry between the 'truths' of 'intuition' and those of 'reason'. 'Unfallen language' would, of course, have no need of such a distinction. According to the influential paradigm, Adam was the perfect philosopher, but now, for fallen man, disproportionate intellectual labours ('Knowledge of Good bought dear by knowing Ill', in the words of Milton in *Paradise Lost*¹⁸) will be necessary to try to arrive at a *Paradise Regained*.

It is important that the scope of *The Prelude* should be far wider, far more inclusive, than ever mere 'argument' could be. Wordsworth himself was one for whom "The surface of the universal earth" worked "like a sea"¹⁹. By incorporating emotion, discursive speculation becomes more involving. The poet is even able to celebrate the fact that he is not writing

a purely philosophical tract; he refuses to be an over-analytical "slave" to "Science", a distorting systematization:

".....that false secondary power
By which we multiply distinctions, then
Deem that our puny boundaries are things
That we perceive, and not that we have made."

(Book II, 216-219)

But, as I have said before, he never does seem to feel the need to resort to deliberate obfuscation to make his point in the manner of Augustine, but is very concerned to bring 'to the things of everyday' the 'charm of novelty' if he cannot always bring the light of Revelation, remembering the time when, as he says in the famous *Immortality Ode*, "every common sight/ To me did seem/ Apparell'd in celestial light."²⁰ However, the imagery of light and shade, of obscuring clouds and intervenient grace is a vital component surviving from the mediaeval mystics, preserving a deep sense of dark mystery in contrast with "the light of common day" (ibid., 76) often through the play of imagery of light and darkness, which we shall look at shortly. Here, then, is a repository for the transcendental and poetic where it cannot obscure the flow of narrative or discourse. Such imagery will characteristically be found in the great passages of what I consider to be mystical writing and I hope to be able to defend that description (to some extent at least) later.

Wordsworth, then, seems to be steering a course between the comparative rigours of 'modern' philosophical concepts, adroitly deployed in speculation rather than argument (making modest claims such as in the proposal in Book II, 234-5, "....with my best conjecture I would trace /Our Being's earthly progress"), and the temptation to retreat into obfuscation and metaphor when trying to say the unsayable. I have tried to suggest that in attempting this difficult feat of navigation while at the same time choosing to write in a context not specifically doctrinal, he has to recast language into the mould of nature. To chop and change metaphors, in terms of the concept of 'per speculum in aenigmata', nature, the world itself, becomes the analogical mirror and the language needed to promote nature as cognitive intermediary needs to be 'purified' by the closest possible identification with nature. I shall later quote Wordsworth's lamentations about the woeful inadequacy of language for all the most important purposes for which he needs to use it. This need for affective 'purification' is reminiscent of Augustine's striving for an 'unfallen' language.

In Wordsworth's own distinctive language this type of striving manifests itself in the creative difficulties he confesses to at the beginning of Book I, where the mere need for language fitting "some philosophic song/ Of truth that cherishes our daily life" to "the
On the line" is an "onful burden" (lines 229-233), no less than in his express wish to make

breakthrough in poetic convention and sensibility in the mists and clouds, mountains, and caverns of the real world. One central line from a mediaeval mystical tract, *The Cloud of Unknowing*, invites the reader to 'pierce the dark cloud of unknowing with the sharp dart of longing love'²². Wordsworth echoes the image, whether consciously we can never know, when he says in the verse portion of the introduction to *The Excursion*, that to fulfil his poetic task he must:

"..aloft ascending, breathe in worlds
To which the heaven of heavens is but a veil."

(Op. cit. 29-30)

Elsewhere, as we shall see, "Imagination" rises "like an unfathered vapour", like an exhalation "from the mind's abyss."²³ As with Hopkins, the mind does, indeed, have 'mountains/ Cliffs of fall, frightful, sheer, no-man-fathomed./Hold them cheap may who ne'er hung there.'²⁴ Yet perhaps it should not come as such a surprise that Wordsworth feels able to say:

"Caverns there were within my mind which sun
Could never penetrate."

(Book III, 243-4)

Only superficially does it mean that part of him while at Cambridge, the setting for the Book from which this quotation is taken, was unmoved by joy. Such deeper meanings as the one hidden here are troubling until they surface by association with similar imagery. What this image does ultimately mean is revealed elsewhere, in *Extempore Effusion upon the Death of James Hogg*, where dead poets are described as having gone "from sunshine /To the sunless land." This imagery would have perplexed any mediaeval mystic with its chilling ambiguity, for Hades was sunless, and it is typical of Wordsworth that such a glimpse of eternity should be a provocatively empty abstraction. When the human mind is seen at the end of *The Prelude* as exalted "above the frame of things" (Book XIV, 450), the natural world, could this not be largely because it has within its imaginative grasp this notion of 'the invisible world', of "the Uncreated" (Book II, 413):

"Blank misgivings of a Creature
Moving about in worlds not realiz'd"?

(*Immortality Ode*, 147-8)

A little earlier I mentioned "Imagination" rising "from the mind's abyss". Belief in the power of what Wordsworth calls "the esemplastic Imagination", a creative force able to mould and harmonise, progressively develops its moral quality as a great public purpose in writing *The Prelude* unfolds to the point at which Book 8 of the work can bear the title *Love of Nature Leading to Love of Mankind* and beyond that to the declaration of an ambitious purpose at the conclusion of the poem (Book XIV, 430-454) to regenerate society by teaching how ennobling love of nature is for "the mind of man", which is, after all, "Of quality and fabric more divine." So belief in Imagination with attendant and sustaining "intellectual love" is inevitably moral belief. It is predisposed towards a moral outcome, as when in *The Excursion*, Book IV, the Solitary's "despondency" is "corrected" by, among other things, being shown how to use these powers to commune with nature. In the process, by expressing a 'passional' preference in 'reacting upon the world'²⁵, he is 'morally colouring' the world of which he has experience. Later we shall need to look in more detail at the growth and nature of the system of belief which is exemplified in this way.

The whole majestic moral drift of *The Prelude* is hinted at elsewhere in microcosm in the haunting vignette from *Three Years She Grew in Sun and Shower*, which dissolves boundaries between aesthetic and ethical perceptions,²⁶ and between perceptual and conceptual faculties, just as it does between the external world and the individual, in its symbolic transition from literal to figurative, from physical to 'spiritual' worlds:

"The stars of midnight shall be dear
To her; and she shall lean her ear
In many a secret place
Where rivulets dance their wayward round,
And beauty born of murmuring sound
Shall pass into her face."

(Op. cit., 25-30)

(The physical bodying-forth of spiritual beauty is, by the way, yet one more idea common to the mediaeval mystics. The *Cloud* author, for instance, talks of the upright carriage of the devout man, an idea which finds an even more distinct echo in the same poem when "Nature" promises that "vital feelings of delight/ Shall rear her form to stately height," lines 31-2)

When I earlier made comparisons between Wordsworth and Augustine I certainly did not mean to suggest that Wordsworth would not himself have ascribed to some version of a transverbal criterion of truth, but that, influenced by the empirical philosophers, would have relocated it, as indeed he does. It is, in fact, something inward, the vital principle of

"No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees."

(ibid., 5-8)

Here again he finds himself, or rather, perhaps, we find him, in the company of mediaeval 'philosopher mystics' such as Augustine and Aquinas in echoing the notion of Aquinas that things demonstrated the actualization in motion of potentialities proper to them.

It is evidently a further basis for supposing the type of belief exercised and extended to us in *The Prelude* to be 'moral belief', that truth seen as growth is, according to those lines quoted before from Book I (229-230),

".....some philosophic song
Of Truth that cherishes our daily life."

Obviously, truth of this high order has an uplifting effect and imposes service as a condition for its acceptance, again the sort of notion that is central to the mystical tradition. If you feel something is cherishing you,²⁷ as is the case here, you are certainly less likely to treat it with contempt. This is now a popular notion of the ecological movement with its organic view of 'Mother Earth'. The service I referred to is promised by Wordsworth as he reminds himself that after all he has received from Nature he must not risk:

"Unprofitably travelling toward the grave,
Like a false steward who hath much received
And renders nothing back."

(Book I, 267-269)

Perhaps the most taxing aspect of Wordsworth's service to his reading public consisted in the task of explaining the need for a radically different kind of poetic language without making his elaborate and exhaustive policy statements in prose writings such as *The Preface to the Lyrical Ballads* and *Essay Supplementary to the Preface* seem like apologia for artistic insufficiency with their necessary appeal for "truth", characterized in "a selection of the language really spoken by men", to be "carried alive into the heart by passion."²⁸ If, as he goes on to claim, this "truth.....is its own testimony", then the scope for the operation of reason on the perceived truths of intuition seems to have been removed, arousing fear of indoctrination, for one may object that if passion alone were a sufficiently

valid reason for accepting the 'truth' of certain propositions then could poetry not as easily inculcate, for instance, anti-Semitism or militarism?

A full answer would be very complex. But it is necessary to address the question to help set the stage for an appropriate critical approach, sympathetic to the poet's whole policy and proceedings, an approach which I hope will turn out to be more revealing, while countering the risk that Wordsworth's enlightening and enlightened aid to interpretation should be dismissed as an attempt to 'make a silk purse out of a sow's ear', or as a distracting dance of veils hiding 'artistic inadequacy'. Those veils, although masquerading as something far more useful, would, in that case, only be capable of cloaking about as many 'defects' as the Emperor's new clothes.

Suffice it to say here that the transcendental nature of the types of truths under discussion does not admit of presentation in language of scientific fact which would exclude the emotional concurrence essential to validation of those "truths" by dint, very largely, of a proposed 'passional' reaction upon the world.²⁹ The fact is that these sorts of proposals for belief require a different sort of evaluation from that employed for purely pragmatic scientific or political ends. Readers capable of understanding any great poetry would be likely to be dealing appropriately with issues of the type of high seriousness and 'profound sincerity' which Matthew Arnold identified as a hallmark of Wordsworth's greatness. Arnold, explaining his own priorities for evaluating literature, himself made a distinction between 'scientific' and 'religious' truth.³⁰ When Wordsworth deals with specific items of belief for the purposes of a poem, as with pre-existence in the *Immortality Ode*, he does put it on record somewhere³¹ that he is merely experimenting with the idea for poetic purposes. It is in the context of this kind of honourable conduct with regard to "truths" that fears of indoctrination should be further allayed.

No intimations, no "obscure sense /Of possible sublimity" (a characterization ventured in Book II, 317-8), need be prompted in the reader of *The Prelude* by Wordsworth's perceived need to abandon language finally if the very greatest and most scrupulous care has not been exercised in the language that leads to that critical moment. It is a vital 'truth' or aspect of such intimation that in imaginatively entering creation itself it discovers the eternal imminence of immanence, the "something evermore about to be",³² and before that language must needs 'retreat', as it seems to, into the sort of elusive abstraction just quoted. But if it had been anything less than the most precise and perfect language possible in and for the circumstances it had to treat of, then the retreat would be a rout and not a devotional tribute to what lies beyond the reach of language, indeed beyond the combined "faculties" of the "soul".³³

Yet, obviously, much the language used must be calculated to avoid giving the impression that experience of such intensity loses its supreme importance by being

Wordsworth had chosen to distance himself not only from the poetic tradition of his predecessors, but also from their characteristic concerns and to live in a world in which the miraculous and the mysterious were accessible not only in myths but in 'the things of every day', to which, as Coleridge observed in *Biographia Literaria*, was brought the 'charm of novelty', a perennially fresh vision. It is, in fact, extremely important that the nature of mystical experience should nonetheless remain shrouded in mystery. Almost by definition it must, since mystery is an important component of religious awe, which is typically experienced by the young boy Wordsworth of *The Prelude* as "fear", frequently precipitated and potentiated by having a circumstantial source as well, as it does in those famous bird-trapping and boat stealing episodes in Book I, to which I referred earlier. Although time is so short as to risk not arriving at the conclusions of this address, I simply cannot at this late stage, having referred to these passages, continue to deny the poet the chance to speak for himself at sufficient length in his own authentic voice. Anything else would seem to be 'sacrilege'.

"Fair seed time had my soul, and I grew up
Fostered alike by beauty and by fear:
.....Ere I had told
Ten birth-days, when among the mountain slopes Frost, and the breath
of frosty wind, had snapped
The last autumnal crocus, 'twas my joy
With store of springes o'er my shoulder hung
To range the open heights where woodcocks run
Along the smooth green turf. Through half the night,
Scudding away from snare to snare, I plied
That anxious visitation;- moon and stars
Were shining o'er my head. I was alone,
And seemed to be a trouble to the peace
That dwelt among them. Sometimes it befell
In these night wanderings, that a strong desire
O'erpowered my better reason, and the bird
Which was the captive of another's toil
Became my prey; and when the deed was done
I heard among the solitary hills
Low breathings coming after me, and sounds
Of undistinguishable motion, steps
Almost as silent as the turf they trod."

(Book I, 301-325)

As we are well aware from the whole drift of *The Prelude*, Wordsworth identifies the growth of his own sense of moral rightness with the order and permanence of Nature. Such an act as he describes in the above passage, rather than the theft of the boat in perhaps the most famous episode from Wordsworth's childhood described in *The Prelude* (a passage occurring shortly after the one quoted above and surely famous enough simply to refer to),³⁴ is one which, apparently invoking disturbance and disquiet by its hubristic quality, is reminiscent of certain aspects of Japanese nature mysticism in which the Shinto deities were particularly sensitive to violations of natural serenity which involved death or blood.³⁵ It is worth making this observation here to draw attention to the universality of transcendental perception. The fact remains that whatever the religious context for such a feeling, its moral implications are revealingly similar, suggesting perhaps that religious belief if proceeding only on a minimal basis of intuition of immanence is inseparable from its moral corollary and that 'belief' in any sense in which Wordsworth might mean it cannot avoid becoming 'moral belief' when it must logically imply what Albert Schweitzer called 'A reverence for life'.

Mystery, felt in these extracts as tantalizing (for the reader) but, above all, disturbing, is an important component of religious awe. Religious awe is, in turn, an essential ingredient, a universally reported, necessary, although not necessarily a sufficient, condition of mystical experience. Here the majestic and troubling mystery of those sombre 'unknown modes of being' trigger a kind of animistic awareness suited more to boyish intellect than the sort of monotheistic perception of indivisible unity that his exposure to a Christian culture might lead some readers to expect. I, for one, feel reassured that if Wordsworth had had any doctrinal axe to grind he could have reported differently, or more selectively, these early experiences. I find it vastly reassuring that their imaginative power is kept intact in their very variety, which bears witness to their authenticity, especially when one remembers that Wordsworth, as a poet with a wide readership in a Christian community, would have felt quite keenly the sort of responsibility to Christian doctrine which sometimes caused him to replace the vision of "joy in widest commonalty spread" (referred to in the verse section of the introduction to *The Excursion*) with a hierarchical world view that would be more typical of the Augustan poet Alexander Pope of a World "where Man is sphered/And which God animates". The former view, expressing as it does an almost Republican pantheism consonant with his support for the French people at the time of the outbreak of the French Revolution, with a hierarchical world view that would be more typical of the Augustan poet Alexander Pope of a world "where Man is sphered/And which God animates". The latter, apparently mechanistic, cosmological view is to be found in the earlier, 1805, draft of *The Prelude* (Book XIII, 267-8) and (in my opinion, to his credit) Wordsworth edited it out of the 1850 version. The notion of inspiration suggested in *The Excursion* is again hierarchical. As narrator he must,

comparison with the main emotional and artistic transactions of the early *Prelude*, where Nature herself embodies the mysteries as well as the attendant language, making everything so much more accessible through the world of sensation. The choice of 'veil', in preference to alternative nature imagery, in the above passage more or less proclaims the difference. Compare, for instance, Wordsworth's lines,

"....Visionary power
Attends the motions of the viewless winds,
Embodied in the mystery of words:"

(Book V, 595-597)

and his description of himself as a young boy who,

"....would stand,
If the night blackened with a coming storm,
Beneath some rock, listening to notes that are
The ghostly language of the ancient earth".

(Book II, 306-309)

By attributing the visionary power to the natural world, as he does in the first extract, the poet certainly escapes the risk of 'vainglory', so feared by the mediaeval mystics. (Typical moral scruples in connection with it are dealt with at some length in perhaps the most famous mediaeval mystical tract *The Cloud of Unknowing*, a work of unknown authorship, which I referred to earlier.) Apparent confessions of artistic difficulty or inadequacy and expressions of authorial modesty (such as "the song would speak" in Book II, line 382), in my opinion, serve the same purpose to some extent. The instance which is so extreme as to qualify totally as fear of vainglory seems to be, "Thus have I lengthened out with fond and feeble tongue a tedious tale", from Book I (lines 618-9). At the same time as escaping the risk of vainglory he manages to integrate the experience so thoroughly with nature that the virtually total identification thereby imaginatively promoted effects the conceptual transition from the physical universe to the "Mind of Man", which Wordsworth calls "My haunt/And the main region of my song", just as he claims, among highly 'atmospheric' philosophical references, also in *The Excursion*, that the human mind is "exquisitely....fitted to the external world"³⁷. It hardly matters that the apparently ratiocinative passages cannot be expected to display the philosophical rigour of an argument in "the words of reason deeply weighed" (to quote ironically from Wordsworth, although unforgivably out of context) because what we are dealing with in Wordsworth's unprecedented achievement of an integrated 'poetic-philosophy' is an alternative to either

poetry or philosophy simple, which, while proving itself hostile to neither, was able to demonstrate significant conjectural, if not cognitive, advances on both.

To return, for a moment, to my proffered explanation of the nature of the "fear" experienced by Wordsworth as being like a kind of 'religious awe', it would seem that it can be an alternative to the operation of beauty, but one which can nonetheless 'visit' him beautifully, "like hurtless light /Opening the peaceful clouds" (Book I, 353-4), as well as with the type of "Severer interventions" (ibid., 355) which he experiences in the 'boating passage'(ibid., 357f.).

These clouds are, of course, 'clouds of unknowing' and the "soft alarm" (ibid., 353) felt in the operation of "fear" is tempered by its ecstatic revelatory power. This process, which resembles classic paradigms of accounts of religious conversion quoted by William James in *Varieties of Religious Experience*, is enhanced by solitariness ("The self-sufficing power of Solitude", Book II, 77), a percurrent theme in Wordsworth and one productively reminiscent (at least, in terms of this study) of the monastic, and even greater, seclusion sought by mediaeval ascetics and anchorites in their pursuit of the most favourable conditions for leading the contemplative life. In the passage that I read dealing with bird trapping you may remember that the solitary poet feels himself to be a felt disturbance ("a trouble") to the peace that dwelt among the moon and stars. But isn't this all a bit much to take? You may object that you can understand communion with nature in the direction of imaginative empathy which reaches into the essential nature of things, in such moments, for example, as those when Wordsworth, as a boy "haunted among" his "boyish sports" (Book I, 469) is conscious "...of myself /And of some other being" (Book II, 32-3) but that expecting belief in the possibility of some kind of particularised universal recognition of your own individuated existence is really going too far. Consider the following extract from Book I, 544-9:

"Nor sedulous as I have been to trace
How Nature by extrinsic passion first
Peopled the mind with forms sublime or fair,
And made me love them, may I here omit
How other pleasures have been mine, and joys
Of subtler origin".

First, let it be said that personification is extremely rare in Wordsworth, who himself renounces it in the *Preface to the Lyrical Ballads* (op. cit., p.735) along with other devices of poetic diction with which he prefers not to clutter his poetry. 'Nature', however, does seem to be a notable exception. I think that one reason for this could well be that gratitude must, at least in a public style of composition, objectify to some extent to make

So as we proceed to map out the contours of necessary levels of what might appear to be 'overbelief' in terms of its epistemological and moral implications, we can probably safely discard the more conventional eulogies addressed to Nature where they are really no more than a Romantic poet's version of an address to his Muse, a version he could very well wish to be seen as an adaptation proclaiming emancipated cognitive and moral sympathies at the core of his 'inspiration'. However, it does become much more difficult to accommodate other invocations within the bounds of minimal 'overbelief':

"...Praise to the end!

Thanks to the means which Nature deigned to employ Whether her
fearless visitings, or those

That came with soft alarm, like hurtless light

Opening the peaceful clouds; or she may use

Severer interventions, ministry

More palpable, as might best suit her aim."

(Book I, 350-6)

Here Nature, anthropomorphised, manifests an attribute of a moral deity which, or who, can intervene in the world and choose how to behave and there is a veiled reminder, whether conscious or intentional it is impossible to establish, of the rôle of intervenient 'grace' in the writings of the mediaeval mystics. In particular, the intervention of supervenient 'grace' belongs to the 'affective' tradition of mysticism, as opposed to the 'elective' tradition in which volition can aid intellectual contemplation. The cloud image is more specifically reminiscent of the anonymous *Cloud* author's encouragement to 'pierce the cloud of unknowing with the sharp dart of longing love', an enduring image from the very heart of the mediaeval mystical tradition. Maybe the simple notion, taking the passage at no more than face value, that nature can take an interest in you would not seem so surprising to so many people in these days of ecological concern and the so-called 'Gaia hypothesis' that the world is one gigantic organ. If I am misrepresenting this idea, then I suppose that we shall have to make do with the amusing, but rather less helpful, idea of Douglas Adams in *Hitch-hikers' Guide to the Galaxy* that it is merely one gigantic computer. But whether it actually does take such an interest is of secondary importance to the feeling that, by "the gentle shock of mild surprise",³⁹ finding access through "blank misgivings", the "Uncreated" could have prompted,

"High instincts before which our mortal Nature

Did tremble like a guilty thing surpriz'd."

(Immortality *Ode*, 149-50),

almost a definition of "fear" in the sense in which Wordsworth uses the word.

The affective path must wait on 'grace' and any hint of vainglorious pride on receiving it would, according to the mediaeval mystics, have to be expunged by appropriate penance. Attonement by confessional obliges Wordsworth, as we have seen, to make modest apologies (such as in Book I, 618-9, for his "tedious tale").

Nature's capacity to express in some way what might appear to be interest certainly would not fall within the realm of what cannot be said, about which, according to Wittgenstein in the *Tractatus*, we should remain silent, for 'an impossible thought is an impossible thought'.⁴⁰ However, it occurs to me that it could perfectly well be a possible something else; an intimation, for instance? Who would propose that one should say nothing about something so disturbing and awe-inspiring as intimation is felt in this poetry to be? However, given the context I have tried to describe, it seems both judicious and artistically more effective for a poet actually to say as little as possible, while hinting as much as possible. The less specific the language is, the more richly suggestive and universal it becomes. To use language to speak of silence is to pierce the heart of this dilemma of 'impossible thought', in the words of the *Cloud* author, 'to pierce the dark cloud of unknowing with the sharp dart of longing love'.

Access to Absolute Other is often held to lie in, or be accompanied by, the temporary extinction of verbal thought (especially in the Buddhist tradition). It is hardly surprising, then, that such silence can only realistically generate silence if it tries to give an account of itself. Wordsworth knew just when to uphold the notion of silence.⁴¹

The Prelude, as I have suggested before and as I hope my observations will have begun to indicate can usefully be seen as a non-doctrinal analogue of *The Fall*. At the beginning of Book 1 of *The Prelude* the poet is firmly established, in an important parallel, as being just like Milton's Adam cast out of Paradise. "The earth is all before me," he declares in line 12. The poetic persona Wordsworth adopts at the beginning of the poem is clearly 'putting a brave face on it', as he looks about "With a heart/ Joyous, nor scared at its own liberty" (ibid., lines 13-14), yet desolation and despondency follow as he confesses his artistic difficulties, as he lives, "Baffled and plagued by a mind that every hour/ Turns recreant to her task" (ibid, 257-8).

His struggle may serve to remind us that, once deprived of a state of 'grace', there are certain epistemological and moral conditions for the recovery of the 'garden' state of primal innocence in which no moral dilemmas can exist, so perfect is communion with the Absolute (perfect beyond good and evil or the corrupted divinatory powers of 'fallen' creatures beset by the need for this distinction). These conditions must be subsumed by that overriding condition specified by John Milton in *Paradise Lost*,

nature is not at first noticed, but their glory, the glory of "... An auxiliar light" from the poet's own mind "which on the setting sun/ Bestowed new splendour" (Book II, 368-70) is overshadowed by the growing awareness that although:

"...trailing clouds of glory do we come
From God, who is our home",
"Shades of the prison house begin to close
Upon the growing Boy,"

until the visionary light dies completely:

"At length the Man perceives it die away,
And fade into the light of common day."⁴³

Clearly, any epistemologically dependable 'unfallen' language of the type for which Augustine strove is a sad impossibility and Wordsworth, as much as anybody, clearly demonstrates a bitterly keen appreciation of just how oppressive the cognitive limitations of language really are, for his own 'dart of longing love'. 'Imagination', is, after all,

".....the Power so called
Through sad incompetence of human speech."⁴⁴

But as if that were not enough, it is a sadly ironic addition to the suffering thus experienced in the task of composition that "unconscious intercourse with beauty /Old as creation" and with absolute reality in nature, of the type enjoyed in Book I (the quotation refers to the passage from line 559 to 566) will give way to a more self-conscious and rationally-aware contemplation in which the primal immediacy, this,

"infant sensibility, / Great birthright of our being,"⁴⁵

is submerged by verbal meditation, which Wordsworth in a poem more apparently 'optimistic' than *Intimations of Immortality*, namely *Lines Written a few miles above Tintern Abbey*, calls,

"The still, sad music of humanity",⁴⁶

in which he claims to find "Abundant recompense". Wordsworth's corpus of *Poems on the Naming of Places* provides a poignantly ironic success in recalling the Biblical notion

of naming as a function of knowing, demonstrating a power that "-----'gives to airy nothing/A local habitation and a name.'" (the inscription at the beginning of *Miscellaneous Sonnets, part II* number XXIX). It seems to be all that remains of Adam's happy facility in the garden of Eden. And, of course, we can still enjoy some of this reflected glory today. A journalist has only to invent the term 'yuppy' and suddenly there's a whole new class of people to hate!

The best hope if this cultural and religious mythology provides a revealing backdrop to the process of spiritual enlightenment, is that Wordsworth will at least appear partly emancipated from the ascetic Christian tradition of the necessity of suffering to gain Knowledge. The task of restoring as far as possible the epistemological 'purity' of the language by incorporating the full circle of sophistication of his spiritual growth (i.e. the progress from innocence through experience to intellectual contemplation of innocence, just as it was for Blake) into a 'redeemed language' which itself has undergone that revolution, casts Wordsworth as a questing Everyman-figure in a latter-day Bunyan's *Pilgrim's Progress*. Not only must the language contain within it its own history in this way, it must also sacrifice itself in refined abstraction or self-effacingly refer itself continually to "a language of the heavens",⁴⁷ "the ghostly language of the ancient earth",⁴⁸ and so on at all the moments of greatest excitement in heightened access of Knowledge. This process cannot, of course, even be envisaged without incurring suffering through creative difficulties but these are incurred in the course of communicating 'knowledge' which often seemed to come unbidden and painlessly. Wordsworth, like John Donne before him, was submerged in what the mediaeval mystics called 'a Dark Night of the Soul', afflicting him enough to cause him to refer despairingly at one stage to the "visionary gleam" as "The light that never was on sea or land".⁴⁹ But even this chastening extreme is humanizing since it provides a counterbalance to contemplative aloofness and enables the poet to "welcome fortitude and patient cheer" as he labours to reconsecrate his 'extended sympathies'⁵⁰ in social morality, in the recognition that "Not without hope we suffer and we mourn".

But definition of the ideological contours of individual experience against a sweeping philosophical and theological thematic background may sometimes appear to be complicated by such few reflections as do exist in Wordsworth's works of the often paradoxical nature of the language used by such writers as the mediaeval mystics. Their 'classical' mystical tracts contain references to such notions as 'dark light'. Interestingly, part of Milton's description of Hell in *Paradise Lost* (Book I, 61-9) recalls this very convention, as it had clearly by then become:

'.....yet from those flames
No light, but rather darkness visible
Served only to discover sights of woe,'¹

pyrotechnics?) of the language. And the whole point of using logically contradictory language may be, of course, to demonstrably include logic itself in the totality of all things which the experience transcended.

I am not, of course, trying to claim that that part of Milton's description of Hell quoted above is an example of mystical writing, but that it borrows from such writing a convention of inversion of the natural, predictable order dictated by experience and scientific logic, to produce by a notion such as 'darkness visible' an eerie sense of otherworldliness. Here ordinary expectations are uncomfortably betrayed in the moral chaos of the universal suffering depicted there. So often are in the case of Wordsworth's poetry. Those snatches of the *Immortality Ode* which I quoted earlier concentrate on the contrast between the "celestial light" that attends "clouds of glory" and the ironically antithetical "light of common day" which "the grown man" sees the light of glory "fade into" (see Stanzas I and V). Wordsworth seems able to make more subtle and informing use of light imagery than the mediaeval mystics ever cared to. The glory associated with light imagery is itself betrayed in the light of latter-common-day experience. Here, in this revelation of "the invisible world" from Book VI, the overturning of expectations governed by logic seems to be the key to the numinous. When the light of sense goes out, going out is also reaching out, or beyond; extinction is also revelation in reaching enlightenment.⁵² The tension of ideas and images makes it seem uncertain whether the "flash" is before the total numbing of sensory perception. The contradiction of a 'flash' illuminating the invisible world interferes, provocatively and revealingly, with our notion of time, a notion which ceases to mean anything in the breakthrough to perception of eternal immanence.

The trouble with the use of dramatic themes in the poetry is that fear of indoctrination can mislead critics into supposing characters' opinions and attitudes to have been Wordsworth's own⁵³ and the trouble with a theme in *The Prelude* of a 'religious' character is that for every reader for whom it goes too far there will surely be another for whom it does not go far enough. James Smith is a Catholic critic whose quarrel with Wordsworth's poetry is that, if I may paraphrase him slightly, instead of being where a 'mystical poet' should be in 'communion.....with something outside or above the world, with a divine soul or with the highest truth', he is 'well within it.'⁵⁴ This certainly seems a pedantically parochial view of mysticism, which could scarcely include Shinto mysticism, for instance. It is a view in the mainstream of descent from ascetic Aristotelian 'theoria' in which the 'soul' intellectually contemplates an absolute objective 'truth', arrived at through the carefully discriminated niceties of the teleological system. In spite of the number of similarities that we have observed between Wordsworth and other writers in the mainstream of a tradition of mystical writing, Smith's criticisms highlight the extent of Wordsworth's basic divergence from that tradition.

The 'orthodox' view, described earlier, derived ultimately from Aristotle. Adaptation by Augustine, Aquinas and the mediaeval mystics preserved the Platonic epistemology, a system of essentially moral knowledge with Truth in the form of 'the good' at its apex. When fully Christianised, this led to a 'De Contemptu Mundi' world view, which found ample expression in the poetry of the Renaissance, in the moral dangers of Spenser's gardens (in *The Faerie Queene*), and the depravity and Godlessness of Milton's Chaos of unformed (i.e. not explicitly moral) Nature (in *Paradise Lost*). It is a view which imposes certain moral preconditions on nature if it is to be allowed to find expression through it. This is, of course, far from being the case in Wordsworth's poetry, which, as I have argued, requires the minimum possible 'overbelief' and the minimum of moral preconditions.

Smith's position shows a radical misunderstanding of the rôle of mysticism in romantic pantheism. For Wordsworth, 'truth' is not an objective absolute, as in Plato, but an abstract principle of psychic growth ("some philosophic song/ Of Truth that cherishes our daily life", Book I, 229-30), supplying in memorable moments "life and food/ For future years".⁵⁵ It is forged in the deepest recesses of the mind of the perceiver by relations and correspondences, inculcated by "extrinsic passion" (Book I, 545f.), working as "plastic power" (Book II, 362f.), assisting and directing psychic growth in the formation of identity moulded by environment.

To finish, and not before time, I must admit, I would like to counter Smith's charge in the same critical article in a literary journal called *Scrutiny* (Volume VII, *Wordsworth: A Preliminary Survey*) that Wordsworth's concern was with 'religiosity rather than religion', which at least is consistent with this critic's highly specific requirements for what constitutes 'religion'. As poetry, rather than theology, it does not set out to be 'religious' in the sense that Smith seems to want it to be. And if, as he objects, it offers only 'talk about religion rather than religion itself', then, as I hope I have been able to demonstrate, that is an entirely suitable ideological basis for poetry to offer, as is that provided by the most purely existential instances of Wordsworth's contact with what (in Book II, line 318) he calls "possible sublimity", because while allowing plenty of scope for readers' own beliefs to be grafted on to the poetry, it should not repel readers who are afraid of being offered an unacceptable body of opinion, if once they do start reading. What Smith calls 'religiosity' is, in fact, far nearer to what Freud called the 'oceanic' sense that forms the psychological basis of religion. The greatest religious service a poet could perform, it seems to me, is to excite interest in, and be a propagandist for, the contemplative cast of open mind that is predisposed to consider the additional claims of possible doctrinally religious paths, if one should wish to pursue them. It seems his achievement will be complete if he can succeed in cultivating devotion to nature, a 'reverence for life', without being tediously didactic. This so-called 'religiosity' deals with the fundamental issue of the reasons for, and desirability of, religious perceptions. I made the point that even at levels of engagement

it as mystical writing. I am sure that it is also likely that to a fair proportion of the readers of that volume, some of whom may be supposed to have an above-average interest in mystical writing, it might even seem to be an actual record of a mystical experience. The background for this passage is that Wordsworth and a travelling companion, despite having become separated from their main party, are sticking doggedly to their intention to cross the Alps and are evidently expecting the experience to be breath-taking. On asking the way they discover that they have already crossed the Alps and so have been cheated out of their awe-inspiring experience. The experience projected by imagination was an unachievable aspiration. But the disappointment which they felt testifies to the power of Imagination:

"We questioned him, again, and yet again
But every word that from the peasant's lips
Came in reply, translated by our feelings,
Ended in this, - that we had crossed the Alps,
Imagination - here the Power so called
Through sad incompetence of human speech,
That awful Power rose from the mind's abyss
Like an unfathered vapour that enwraps,
At once, some lonely traveller. I was lost;
Halted without an effort to break through;
But to my conscious soul I now can say-
'I recognise thy glory:' in such strength
Of usurpation, when the light of sense
Goes out, but with a flash that has revealed
The invisible world, doth greatness make abode,
There harbours whether we be young or old,
Our destiny, our being's heart and home,
Is with infinitude, and only there;
With hope it is, hope that can never die,
Effort, and expectation, and desire,
And something evermore about to be".

(Book VI, 588-608)

The exclamation "Imagination", which opens a remarkable passage, is less of an invocation than a eulogistic recognition, since 'Imagination', with something of the same fortuitous autonomy as 'grace' in the writings of the Christian mystics, arises of its own accord, very much like the "meditation", which Wordsworth, in Book XIII, 1805, says "rose in me that night" (ibid., line 66). This too, highly significantly, was an intimation of "a

mighty Mind, /Of one that feeds upon infinity", and, here again, the language, which in James Smith's terms would still be considered 'religiosity', I suppose, is the very sheerest tissue of abstraction and ethereality:

".....exalted by an underpresence,
The sense of God, or whatso'er is dim
Or vast in its own being".

Like sudden visitations of grace, the sudden access of Imagination has a moral predicate. The poet in the 1805 version of this same eulogy to Imagination (Book VI, lines 525-42), is "lost as in a cloud", the distancing of the metaphor, by the words "as in", generating a tension between the genesis of the experience in Nature and simultaneous intellectual evaluation of creative and natural energies. The feelings of unworthiness which might have been expressed by mediaeval mystics describing a revelation are here paralleled by a recognition that a sort of 'lust of imagination', rather like Saint Augustine's 'lust of the eyes', amounts to hubris, atoned for by disappointment at the time that reality does not match imagination. Nor is this the only atonement necessary; the experience of crossing the Alps has been stripped of the sense of achievement that physical effort would have supplied, just as the ecstatic recognition of the powers of human aspiration has been denied the humility that intellectual effort would have guaranteed. However, the lack of humility in the vital instant before conscious interpretation was possible is one of the chief joys of this passage. One feels the advantage here of being freed from the constraints the mediaeval mystics would have sought to impose on their writing. Although the eulogy contains specific hints about the divinity of the soul, specific recognition of such or acknowledgement of any particular doctrinal notion of divinity are not demanded as conditions of experience or understanding. However, it soon becomes clear that the debt of effort still owing can never be fully discharged and just this is the triumphant recognition. It is by struggling to live an eternally unfulfilled promise that we come to know Imagination's heroic power to sustain our sense of worth in our existence. Hope, after all, is infinite and bears infinite witness (the more so for not being productive hope in any pedestrian sense) to the aspiration that identifies (unknowably) what it is that our hope for will never quite bring within our reach.

Such an unmistakable taste of the stubbornly unquenchable glory of human spiritual aspiration is itself 'a consummation devoutly to be wished'. Such is the power of this passage to excite just the right kind of 'passional' understanding by its appeal to imagination that it can well seem that more sublunary understanding lags not far behind.

Although intellectual activity is clearly felt to accompany the experience in the passage quoted above, except for its absolute core, it is not in the nature of such

The "vapour" here, unfathered as it is, also contains something of a suggestion of the unpredictability of the daemonic. To suggest this is to be faithful to the duality in Wordsworth of beauty and fear. The suspension of any ordinary state of consciousness enables the visionary to "see into the life of things."⁵⁶ It is one of the great triumphs of this passage that the "one great Mind" does, like its agent (the human mind, by implication, in this context), of the same 'essence' ("created out of pure intelligence"):⁵⁷

"Create, creator and receiver both,
Working but in alliance with the works
Which it beholds"⁵⁸.

This whole description in Book II, 232-65 of "the first/ Poetic spirit of our human life" does seem to work very well as a rationale of this great hymn to the power of human Imagination, which with a capital 'I' and in Wordsworth's use of the word is what is elsewhere called "the esemplastic Imagination", a creative wellspring which transforms the object of contemplation by dissolving the boundaries between 'created' and 'uncreated' worlds, between Creation and creativity, between nature and art, where "Art and Nature mixed/May frame enduring language."⁵⁹ Here the human mind could never be considered "a mere pensioner/On outward forms"⁶⁰ but as "Working but in alliance with the works/ Which it beholds."⁶¹ In *Tintern Abbey*, too, Imagination made sense of:

".....all the mighty world
Of eye, and ear, both what they half-create,
And what perceive;"⁶²

in offering the creative, affective will a share in creation.

The faith that, in Wordsworth's words "looks through death" may not see an after-life because the poet has been careful to call it a "faith" and it looks "through" death as through a veil but may not see far beyond it. There never seems to be any trace of perceptions of independent moral value in death. In Book III of *The Prelude* Wordsworth says, "to the loose stones that cover the highway / I gave a moral life" (lines 128-9). But that "life" has to emanate from the living, as the power (to baptise, or rebaptise) of moral belief deployed in active meditation. Crabb Robinson, a literary friend, quotes him as admitting to having grave doubts although wishing to believe;⁶³ but this animating "faith" does look with Imagination into that 'invisible world', the "Uncreated"⁶⁴, and endorses it with moral value by gratitude for the contrast which seems to hold the worlds of Art and Nature in being, to "frame" their "language".

But the very fullest "glory and the freshness of a dream", the poet's (and our) first inheritance, in the terms of the *Immortality Ode* (the quotation is taken from Stanza I), was evidently tempered by Wordsworth's own fear of blasphemy. I earlier referred to his Christian readership. As late as this century, he has been attacked for 'heresy' in the *Old Catholic Encyclopaedia*. Perhaps if he had lived a century or two earlier, he would never have lived to tell the tale. From the completed *Prelude* is missing a fragment of an earlier draft referring to a world in which,

"All beings live with God/Themselves are God."⁶⁵

I would suggest that this extreme of Romantic pantheism remained unpublished because at this stage one really does enter Wittgenstein's domain of 'impossible thought'.⁶⁶

But I think it was because this vision tugged at him in one direction while his Christianity nagged at him from the other, that by making deliberately pious assurances as vague as possible he was concerned to approach the most absolute and basic, irreducibly simple, "Self-presented Truth" with a minimum of overbelief. In my opinion, this makes him a very good propagandist, as I've tried to show, for the notion of religion itself, 'pure religion', adequate to the most exacting of devotional demands. James Smith, the Catholic critic I mentioned earlier, could not be more destructively damning, while at the same time completely failing to grasp the point, when he writes about a line imparting the sublime intimation of imminence, in the midst of immanence, the line, quoted above, in which Wordsworth claims that the soul's home is with "infinite" and "something evermore about to be" words to the effect that this is not much to shout about because 'there is nothing in the future to which it (the line)⁶⁷ will not apply'. I certainly hope that we can agree that such vagueness as concludes this great passage on a note of ethereality is deliberate vagueness, attaining through "modes" of "possible sublimity" the realm of 'impossible thought'.⁶⁸ And the mediaeval mystics, finding many of their valiant esoteric ventures penetrating a void, would themselves, but only tacitly, admit as much.

I think that this is why the *Cloud* author tells us that :

"A thousand miles would you run to meet a person who
has had the same experience but when you meet him
there is nothing to say."

This could be very largely what Wittgenstein, writing this century, means in the *Tractatus* (in which, as you will remember, he also refers to the mystical as not being how the world is but that it exists) when he writes, 'About that which we cannot speak we must

It is why the moments of fleeting sense-extinction are so ineffable, when "the sentiment of being" could "spread". When "bodily eyes/Were utterly forgotten"⁷³ what the poet then saw, in moments of "holy calm":

"Appeared like something in myself, a dream,
A prospect in the mind."⁷⁴

It is why he is able "To breathe an elevated mood by form/Or image unprofaned"⁷⁵ as he listens in the wind to "notes that are/The ghostly language of the ancient earth."⁷⁶
It is why as a boy he was only:

"Contented, when with bliss ineffable
I felt the Sentiment of Being spread
O'er all that moves and all that seemeth still;
O'er all that, lost beyond the reach of thought
And human knowledge, to the human eye
Invisible, yet liveth to the heart;
O'er all that leaps and runs, and shouts and sings,
Or beats the gladsome air; o'er all that glides
Beneath the wave, yea, in the wave itself,
And mighty depth of water. Wonder not
If high the transport, great the joy I felt,
Communing in this sort through earth and heaven
With every form of creature, as it looked
Towards the Uncreated with a countenance
Of adoration, with an eye of love.
One song they sang, and it was audible,
Most audible, then, when the fleshly ear,
O'ercome by humblest prelude of that strain,
Forgot her functions, and slept undisturbed."

(Book II, 400-418)

The French poet Valéry once said that the best poetry 'comes from and returns to silence'. Wordsworth, the boy of Winander who "Blew mimic hootings to the silent owls"⁷⁷, the 'boy eternal' for whom "the visible scene" would enter "unawares"⁷⁸ "with all its solemn (and unspeakably eloquent⁷⁹) imagery" seems to have attested to the veracity of this (later) proposition.

NOTES

1 I once heard a lecturer giving the first in a series of lectures on philosophy dismiss 'mysticism' as the nonsense side of philosophy and refuse to have anything more to do with it. It is true that it may not be very promising or tractable material for a philosopher to work on (although Wittgenstein certainly did not consider mention of 'what is mystical' beneath him in the *Tractatus Logico-Philosophicus*). However, whatever the difficulties, it hardly seems desirable that philosophy should neglect a supposed area of experience that has attracted so many practioners, or would-be practioners (depending on your point of view). As far as I am aware, no critic has ever, for these sorts of reasons, dismissed something as difficult to define as tragedy as belonging to the nonsense side of literature. Literary criticism does certainly seem, on this reading, to be a broader church. Perhaps that same lecturer would have agreed and been happy to place mystical writing among the most important literature. I have taken the following translation as my text for the *Tractatus*:

Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, tr. C. K. Ogden. London: Routledge and Kegan Paul: 1922.

2 In the *Preface to the Lyrical Ballads* Wordsworth is keen to point out that each of his poems has a purpose. See Ed. Thomas HUTCHINSON, Revised by Ernest DE SELINCOURT, *Wordsworth: Poetical Works*. Oxford: University Press (Oxford Paperbacks), p. 735.

3 See *Scrutiny*, Vol VII, *Wordsworth: A Preliminary Survey*.

4 *The Prelude*, Book VI, 638, 1850 edn. Future footnotes for quotations from *The Prelude* will give only the book and line numbers, with the exception that the publication date will be given if the extract is taken from the 1805 edition of the work. Double inverted commas are used throughout, wherever possible, for quotations from Wordsworth or for Wordsworthian language used in a specifically Wordsworthian way. Otherwise single inverted commas will be used.

5 From a Lyrical Ballad entitled *The Tables Turned*. The full context is:

"One impulse from a vernal wood
May teach you more of man,
Of moral evil and of good,
Than all the sages can".

(21-4)

6 Lines 152-3.

7 For this recognition he was clearly indebted to the Platonic Socrates. See JOWETT, *The Dialogues of Plato*: 3, pp. 99-100 (*Cratylus*).

8 The inscription at the beginning of *Nondum*.

9 I, 471-2.

10 This is how "overseeing power" is to be felt by the maiden in *Three Years She Grew In Sun And Shower*, lines 11-12.

11 *Spring*.

12 *The Leaden Echo and The Golden Echo*.

13 I, 301-2.

- 17 Ed. THOMAS HUTCHINSON, Revised by ERNEST DE SELINCOURT, *Wordsworth Poetical Works*. Oxford: University Press (Oxford Paperbacks), 1975, p.737 and "Poetry is the breath and finer spirit of all knowledge", op. cit., p. 738, both quotations being from the *Preface to the Lyrical Ballads*. Page numbers for the *Preface* and for any other prose works will refer to this volume.
- 18 Op. cit., Book IV, 222.
- 19 I, 473-5.
- 20 *Ode, Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, 2-4.
- 21 First quotation from XIII, 235, second from the verse section of the introduction to *The Excursion*, 58-9.
- 22 I have modernized the spelling.
- 23 VI, 594-5. The passage deals with the 'spiritual shock' of an 'inadvertent' crossing of the Alps.
- 24 This quotation is taken from Hopkins's poetry.
- 25 The terms 'passional', 'reaction upon the world', 'experimental half-belief' and 'overbelief' in this lecture are used in the senses in which they are used in the work on the philosophy of religion from which they are taken. That work is by Henry James's brother, William JAMES: *The Will to Believe*. Longmans Green; London, 1897.
- 26 Wittgenstein in a statement in the *Tractatus* (op. cit.) which can only be described as surprising, even by his own standards, maintained that there is essentially no difference between ethics and aesthetics. Both, in fact, are among the transcendentals of the *Tractatus*. He had a particular view of linguistic sanction which, 'meant that any attempt to put non-scientific truths into words would necessarily distort them by forcing them into the mould of scientific discourse. So religion, ethics and aesthetics, like the philosophy of the *Tractatus*, all slide into the limbo reserved for transcendental subjects because factual discourse really does occupy the dominant position - indeed, the only position' (David PEARS, *Wittgenstein*. Glasgow: Fontana/Collins, 1975).
- It is possible to have some sympathy for the poetic equivalent of that point of view when in *The Prelude* one finds all branches of philosophy apparently synthesized into a recognition of the irreducible simplicity of the bare fact of existence (or, in Wittgenstein's words in Ogden's translation, op. cit. it is: 'Not how the world is, is the mystical, but that it is.' - the underlining is mine), a recognition in which aesthetically-endorsed ethical evaluation is forged into revelation when the barest existential details can receive the most powerful imaginative and affective charge. This aesthetic appeal imparted to life-affirming belief lends it much of its prescriptive force, making it 'moral belief, rather than simply belief, and enabling it to function as what many critics have acknowledged to be a 'healing power' seen to be exerting a beneficial influence on Wordsworth's characters in poems such as *Michael* and having a similar uplifting effect on his readers.
- 27 The cherishing is, of course, seen as two-way, responded to in the poet's love of nature. The mediaeval 'Lawe of kynde', which we encounter in Chaucer is principally concerned with the possibility of denying true romantic love. Maybe this is an alternative expression of the same principle on a more generalised, ecological footing.
- 28 A conflation of op. cit., pp. 736 and 737.
- 29 See note 25. Wittgenstein did not consider language adequate to the task of representing such 'truths'; see note 26.
- 30 Sophisticated readers would presumably not expect 'forensic' notions of 'truth' to come packaged in the unhelpful certainties of tautology.

Matthew Arnold was an advocate of a 'disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world' who wrote in praise of what he identified as Wordsworth's profundity as a 'pure and sage master'. (The underlining of 'profound' in the above text is my own.) He did not find Wordsworth's eloquence to be an obstacle to the disinterestedness of his (Arnold's) endeavours, although, apparently confusing artistic with critical impartiality, and failing to apply consistently his own distinction between '*truth of science and truth of religion*', he did expect more disinterestedness from Wordsworth. When Arnold speaks of 'a tissue of elevated but abstract verbiage' it is to condemn. I argue in this lecture that, far from there being really no reason why 'elevated' and 'abstract' modes of language should be considered to be at variance, for themes of the highest seriousness they are inevitably best combined. See Matthew ARNOLD, *The Function of Criticism At The Present Time and Wordsworth* in Ed. P.J. KEATING, *Matthew Arnold: Selected Prose*. London : Penguin Classics (paperback edn.), 1987; p. 149, footnote (the discussion of 'scientific' and 'religious' truth), p.156 (the definition of criticism), and pp. 366-385 (Wordsworth) especially p.379 (the complaint about 'verbiage') and 384-5 (an admiring conclusion to the essay on Wordsworth).

- 31 Wordsworth is actually here employing his own 'experimental half-belief'. Quite in accordance with his idea of "poetic faith, he reveals in a note to the poem:

"I took hold of the notion of pre-existence as having sufficient foundation in humanity for authorizing me to make for my purpose the best use of it I could as a poet."

Ed. B. IFOR EVANS, *Selections from Wordsworth*. London : Methuen, 1935.

- 32 Book VI, line 608, 1805 edn. The whole passage is quoted later.

- 33 Perhaps quoting the whole passage from which the phrase "an obscure sense of possible sublimity" and the terms "faculties" and "soul" were taken might, unsurprisingly, help to make the point better than I can:

".....the soul,
Remembering how she felt, but what she felt
Remembering not, retains an obscure sense
Of possible sublimity, whereto
With growing faculties she doth aspire,
With faculties still growing, feeling still
That whatsoever point they gain, they yet
Have something to pursue."

(II, 315-22)

"What" the "soul" felt would, of course, never have been perceived through language, although language might have attended the feeling or experience. The "how" is a question of the attendant emotional state and of the existence of particular sensations. It is only the 'symptoms', if you like, that can be remembered in any ordinary sense in which we can understand the word because only these can be verbalised. Poetic expression of this reality is particularly convincing, generalizing by bridging the gap between individual and universal experience. Mystical writers who were not poets, having no recourse to such density of meaning, usually appeared only very transparently to assume that their understanding of their experiences revealed important paradigms. The fact that poetry will allow a greater density of metaphorical expression is one clear reason why mystical poets, or even poets with tendencies towards 'mystical concerns', are able to avoid paradox. George Herbert's 'rope of sands' in *The Pulley* is a kind of shorthand made memorable by its resistance to visualization rather than something intended or felt as a paradox.

39 v, 382. This phrase well describes the 'instress of an impulse exciting the action of a feeling which Coleridge, writing in *Biographia Literaria* of the *Lyrical Ballads*, describes as 'analogous to the supernatural', a feeling which is so vital in *The Prelude*.

40 Ogden translation, op. cit.

41 Praise of 'Silent Poets' (although this epithet is not Wordsworth's) in XIII, 265-78, optimistically objectifies and universalises the intuitive habit of perfection, suggesting a commonwealth of enlightenment and innocence:

".....men for contemplation framed,
Shy and unpractised in the strife of phrase:
.....
Theirs is the language of the heavens, the power,
The thought, the image, and the silent joy."

And the chief delight is that this could just as well be an artistic manifesto containing the promise that any sufficiently receptive reader will be adequately schooled in such far-reaching contemplation as a result of having read Wordsworth.

42 Op. cit., IV, 222.

43 All three quotations are taken from the same stanza of the *Immortality Ode*, 64-5, 66-7, and 75-6, respectively.

44 VI, 592-3.

45 I, 270-1.

46 Ibid., 92.

47 XIII, 271.

48 II, 309.

49 *Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle, in a Storm*, line 15. Further quotations are of lines 57 and 60.

50 This term is taken from Hume. C.f. David HUME, *A Treatise of Human Nature*, ed. Ernest C. MOSSNER. London; Penguin Classics (paperback edn.), 1984 reprint, *Book III: Of Morals*. Wordsworth does seem to be incarnating a more extensive, cosmic form of Hume's idea of 'extensive sympathy' at the end of the *Immortality Ode* where:

"To me the meanest flower that blows can give
Thoughts that do often lie too deep for tears."

It is greater than what Hume calls simply *sympathy* and Wordsworth refers to as "those little nameless, unremembered acts/ Of kindness and of love" (*Tintern Abbey*, lines 35-6). It is more like the "impulse" from the "vernal wood" (see note 5), the moral context of belief in *The Prelude*

51 Elsewhere, night for Wordsworth certainly "Grew darker in the presence of my eye" as it had done when he was seventeen (see II, 368f.) when he was able to describe mountains (in VI, 714-5) as "more by blackness visible/ And their own size, than any outward light". The underlining is mine. I cannot help wondering whether here the poet is deliberately adapting Milton's 'darkness visible'.

52 C.f. the reference in *Tintern Abbey* to times when:

".....we are laid asleep
In body and become a living soul:"
(lines 46-7)

53. An example of this is the kind of critical attack which singles out repetition or the banality produced by over-concentration on detail without stopping to question whether Wordsworth is using his own voice or that of a 'persona'. I am thinking, in particular, of one such attack on *The Thorn* (op. cit., pp.157-9, which is doubly unforgivable in its insensitivity to the fact that the narrator is not the poet but a garrulous old man and its neglect of the most basic 'homework' which might have compensated for that insensitivity, i.e. reading Wordsworth's own notes on the poem (which describe his 'persona' as the type of "credulous" old gossip who might have been the retired "captain of a small trading vessel") or the 1798 *Advertisement* introducing the *Lyrical Ballads*, which, again, points this out (op. cit., p. 701 and pp. 173-4 in Ed. B. IFOR EVANS, *Selections*, op. cit., respectively). The eye for detail and the repetitions are this character's answer to the inadequacies of language. Repetition here has an incantatory appeal when the words that are most effective in conjuring the desired emotions in the reader are those that can be seen to be the most relished.
- 54 Smith's central argument revolves around a warning of the danger of being misled by the appeal of a certain 'philosophy' into a drastic overrating of authors and poets who employ it. This view in itself seems judicious enough, and by supporting it with a quotation from Wordsworth to the same effect he informs us that he too was aware of this danger:

Readers of moral and religious inclinations....attaching....
importance to the truths which interest them....are prone to
overrate the Authors by whom those truths are expressed.
They come prepared to impart so much passion to the language
that they remain unconscious of how little they receive from it.'

This caution leads Smith (unexceptionably) to the statement (p.40,op. cit.) that understanding of mystical experience as a prerequisite for the understanding of passages of mystical verse is a highly improbable requirement, since it would 'reduce the number of judges to such an extent that it is hardly likely to be true'. However, this does not deter him from applying as a critical 'yardstick' his own moral, religious and philosophical preconceptions in an effort to discredit two 'mystical' passages in *The Prelude*, on the criterion that Wordsworth is 'within', instead of 'outside' or 'above' the world. On this reading, while one must not allow philosophic or religious preconceptions to overrate a poet's achievements, it is perfectly legitimate to impose such preconceptions on a poet in order to belittle his achievement. This is more than a contradiction, it is critical hypocrisy, unless, of course, you believe that for some reason it is significantly more dangerous or misleading to overrate than to underrate poetry. It hardly matters that Smith dismisses the task (p. 41, op. cit.) of comparing Wordsworth with 'the history of....mystics who are widely acknowledged to be such', since it is already perfectly obvious that his view of mysticism is too limited.

55 *Tintern Abbey*, 65-6.

56 *Tintern Abbey*, line 49.

57 Actually, this is Wordsworth's description of the charming abstractions of geometry in VI, 166-7, but it seems to work so well here that I could not resist borrowing it.

58 II, 258-60.

59 VI, 604-5, 1805 edn. The 1850 text has, later in the narrative of Book VI:

"

a more melodious Song

60 VI, 737-8.

61 II, 259-60.

62 Op. cit., 106-8.

63 Conventional references to an afterlife, even to pre-existence, abound in *The Prelude*. But there are occasions when such allusions are at least half qualified with doubt. For instance:

"Our simple childhood, sits upon a throne
That hath more power than all the elements,
I guess not what this tells of Being past,
Nor what it augurs of the life to come;"
(V, 508-11)

Melvyn Rader, in *Wordsworth: A Philosophical Approach*, Oxford : Clarendon Press, 1967, p.172, maintains:

".....there is some reason to doubt that Wordsworth ever attained a secure conviction that there is an after-life. Henry Crabb Robinson once confessed to the elderly poet that he had *tried* to believe, and Wordsworth replied, 'That is pretty much my case.' When his beloved daughter Dora, after a long illness, died, James, the faithful servant, 'took the liberty' of saying to his master, 'But Sir, don't you think she is brighter now than she ever was?' Wordsworth's response was to burst into a flood of tears. 'Those,' observed Crabb Robinson, 'were not tears of unmingled grief.' It is not clear what Robinson meant, but perhaps he intended to say that Wordsworth's attitude was ambivalent."

The view that pain does not survive death is the only real hope available to Oswald in Wordsworth's tragedy *The Borderers*, and, indeed, that seems a common enough consolatory assumption in tragedy. The tone of *Yes it was the mountain echo*, composed in 1806 (op. cit., p.166) seems insistently optimistic. Endowed with an "inward ear" we are able to hear "Voices of two different natures":

"Listen, ponder, hold them dear,
For of God,-of God they are."

However, if this poem is taken in conjunction with references to "the sunless land" (*Extempore Effusion upon the death of James Hogg*), "worlds not realiz'd" (in the *Immortality Ode*) and "worlds not quickened by the sun" (in *Composed Upon an Evening of Extraordinary Splendour and Beauty*) a less comforting view emerges. Such descriptions certainly seem to offer the prospect of a union with God too elemental to partake of any moral character (as perceived in the cosier and more comforting Christian notions of Heaven). Hades was sunless and the suggestion of a nether world of immortal limbo could provide a suitably agnostic poetic basis for experiments with the idea of Survival, which is represented in its most basic and minimal form, again intriguingly inviting speculation by keeping overbelief to a minimum and entertaining notions of the highest level of generality and suggestive abstraction. Wordsworth informs us in II,277-8 that:

.....I was left alone,
Seeking the visible world, nor knowing why."

Because of these various other references "visible world" implies the supporting existence of "The invisible world", an existence acknowledged in the eulogy to Imagination in VI, 592-608. It is the same sort of process of affirmation by, more or less, strenuous denial as is felt in the image, which memory only seems to make possible, of "the mid-day sun/Unfelt" shining "brightly round about" Wordsworth and his young friends in their "joy". See note 78.

64 II, 413.

65 Ed. Ernest DE SELINCOURT, Wordsworth. Oxford : University Press, 1928, p. 512.

66 C.f. Wittgenstein: 'an *impossible* thought is an impossible *thought*', see page 18 and note 40.

67 My addition.

68 This is what is felt to happen when language, while even providing a criticism of itself, accomplishes the mood of the visionary moment and then retreats, unobtrusively, into suggestive abstractions while situation, narrative and cumulatively wrought tension purvey the mood which sustains the intensity of the vision of, or "palpable access" to, the inexpressible. The expression "possible sublimity" is from II,318.

69 Op. cit., Ogden translation.

70 XIII, 261-278.

71 *Immortality Ode*, 110-1.

72 *A Poet's Epitaph*, 19-20.

73 Religious resonances are particularly strong here, of course. This represents the attendant need for the veil of "intervenient imagery" to be purified just as much as language.

74 This whole paragraph is adapted from II, 349-52. Peace ("Central peace subsisting at the heart/Of endless agitation", as it is described in *The Excursion*, IV, 1146-7) counterbalances activity and sensation as a means of access to transcendental reality. These lines are highly reminiscent of the same type of suspension of activity in *Tintern Abbey*, when:

".....the breath of this corporeal frame,
And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things."

(*ibid.*, lines 44-50).

75 II, 305-6. My underlining.

76 II, 308-9.

77 Winander is Lake Windermere. The relevant passage here is V, 364-88. In the original manuscript draft of the poem the "boy" is Wordsworth himself. In both final versions he dies before he is ten.

Alan Gardiner comments that "If the character of the boy is based upon Wordsworth, the poet who stands strangely 'Mute' by his grave for 'A long half-hour' (lines 396-7) is in a sense looking at his *own* grave - that is, reflecting on the death of his boyhood self." (Alan GARDINER, The Poetry of William Wordsworth. London : Penguin, 1990 reprint in the Penguin Critical Studies paperback series, p.39).

provided by hindsight.

79 My addition.

PROBLEMÁTICA DA LEITURA LITERÁRIA NO ENSINO SECUNDÁRIO

LARANJEIRA, Cristina de Mello
Faculdade de Letras de Coimbra
3049 Coimbra, Codex

1. Se confrontarmos o programa de Português do Curso Unificado com os programas de Português do Curso Complementar (da área de Ciências e da área de Estudos Humanísticos), verificamos que a leitura literária surge de forma mais intensiva no Curso Complementar, segundo uma orientação diacrónica, possibilitando a construção da memória histórica da literatura portuguesa.

Do mesmo modo, nos novos programas, em regime de aplicação pedagógica (no ano lectivo de 1990-91), é possível verificar essa orientação, o que significa que é no programa de Português do Ensino Secundário (10º, 11º e 12º anos) e no programa de Estudos Literários (da área de Letras) que a leitura literária se reveste de maior complexidade, visando atingir um conhecimento que se pretende obviamente mais profundo do que o contacto com o texto literário em anos anteriores, orientado sobretudo para a fruição textual e para um conhecimento necessariamente superficial da complexidade da obra literária.

Por todos os lados se ouve falar da crise da leitura (e da leitura literária), não unicamente da falta de ler mas sobretudo da qualidade das leituras. Esta séria questão ocupa o lugar central nos debates sobre o ensino do Português e da Literatura Portuguesa em diversos níveis de ensino.

É preocupação dos novos programas de português aqui considerados (Ensino Secundário e Estudos Literários) alterar as práticas tradicionais de ensino. Como factor fundamental de inovação pedagógica, refira-se a consideração do aluno como elemento activo da aprendizagem, princípio do qual decorre o estabelecimento do contrato pedagógico, implicando uma revisão dos papéis do professor e do aluno, das estratégias, mas também dos objectivos e conteúdos de ensino.

Aspecto também inovador do novo Programa de Português do Ensino Secundário, que pode ser objecto de debate, é o alargamento do leque de leituras a obras de outras literaturas, permitindo o diálogo com outras culturas, mas tornando provavelmente mais reduzido o conhecimento da literatura portuguesa, se a gestão das leituras não for ponderada.

O texto literário (o objecto do ensino da literatura) é perspectivado na sua natureza estética, situado numa relação de comunicação entre emissor e receptor, resultado de um processo de produção, regulado por convenções literárias e sujeito a uma recepção que

teria pertinência, visto tratar-se de programas em fase de experimentação pedagógica.

No entanto, pode úar-se uma ilação a esse respeito: é do reconhecimento das especificidades linguísticas, semânticas, estéticas e pragmáticas dos textos, em articulação com objectivos específicos de leitura, que se parte para a ponderação das metodologias literárias.

2. Tendo em conta estas orientações, propomo-nos fazer algumas observações sobre a oportunidade de se considerar, no âmbito da leitura na escola, a adopção de princípios teóricos, nomeadamente da pragmática da comunicação literária, e procedimentos metodológicos, numa possível articulação com soluções didáctico-pedagógicas.

A pragmática da comunicação literária ocupa-se da dimensão comunicativa do texto literário, dos processos de interacção entre o texto e o leitor, e das condições pelas quais um texto literário se configura como *macroacto de fala* ⁽¹⁾.

Uma abordagem pragmática do texto literário, como a concebida por Umberto Eco na obra *Leitura do texto literário. Lector in fabula* ⁽²⁾, encerra potencialidades de aplicação didáctica, na compreensão do processo da leitura, da situação do leitor e suas reacções de leitura perante a *estrutura semântica do enunciado*.

Do contexto pragmático da comunicação literária, Umberto Eco considera como princípio teórico fundamental o conceito de *cooperação do leitor*, conferindo à leitura uma dimensão interactiva, baseada em estratégias textuais (do autor e do leitor), permitindo *actualizar* o texto desde as "circunstâncias da enunciação" até ao "trabalho inferencial de interpretação" (Eco, *op. cit.*, p. 50)⁽³⁾.

Entre outros conceitos e formulações teóricas que dialogam com esta concepção pragmática da leitura, lembramos o conceito de leitura como *construção*, proposto por Todorov. Trata-se de saber como um texto, através de determinados procedimentos, condiciona os actos de leitura na construção do sentido⁽⁴⁾.

Também Michel Otten concebe a leitura como operação interactiva de aplicação de conhecimentos (linguísticos, literários, culturais, etc.): "l'acte de lecture est donc une opération d'application: le lecteur-texte, a partir de ses connaissances, de ses codes (mais aussi de son désir), réagit à certaines configurations du texte qu'il reconnaît ou croit reconnaître; cette reconnaissance est suivie de tout un travail d'ajustement d'où sortira l'interprétation définitive"⁽⁵⁾.

O conhecimento do processo através do qual o leitor lê, interpreta e reage ao texto literário demanda o contributo da semiótica literária, da teoria do texto, da pragmática, da estética da recepção e da psicologia cognitiva.

Na leitura literária verifica-se um pacto entre autor (textual ou mesmo como entidade biográfica) e leitor (o leitor modelo ou o leitor empírico). Este pacto implica a consideração da regra da ficcionalidade, cuja aceitação pressupõe a disponibilidade do leitor para reagir

aos efeitos pragmáticos da obra literária, levando a cabo a operação de cognição e reconhecendo a suposta força ilocutiva do discurso⁽⁶⁾. Tal abordagem pragmática da literatura visa avaliar as possíveis condições de aceitação do texto literário. As situações de aceitação efectiva são um campo de estudo que ultrapassa a pragmática e que demanda o apoio de instrumentos da estética da recepção e da sociologia da leitura.

O discurso literário visa efeitos perlocutivos sobre o leitor, que se traduzem em reacções emocionais ou intelectuais, desde a adesão estética a possíveis mudanças de valores e crenças em função da dimensão ideológica de que aqueles se revestem de forma mais ou menos explícita. A esses efeitos não são estranhas as estratégias de elaboração do discurso, como demonstram vários estudos no âmbito da pragmática da comunicação literária⁽⁷⁾.

Pretende-se que o comprazimento na leitura resulte de uma recepção orientada da obra literária como signo artístico valorado semântica e esteticamente. De acordo com a teoria da interpretação literária apresentada por Umberto Eco em *Lector in Fabula*, a construção do sentido resulta de operações levadas a cabo por um leitor considerado "leitor modelo": "o Leitor-Modelo é um conjunto de condições de felicidade textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas a fim de que um texto seja plenamente actualizado no seu conteúdo potencial" (Eco, *op. cit.*, p. 65). O processo de construção do sentido é um processo de cooperação textual entre estratégias textuais do autor e do leitor com a interacção dos componentes semânticos do texto literário (*aspectos intensionais*) e dos processos pragmáticos da leitura (*aspectos extensionais*) (cf. Eco, *op. cit.*, p. 71 e ss.).

Do leitor se espera que decifre a enciclopédia a que o texto faz apelo, através do confronto com a sua enciclopédia (que abrange múltiplos códigos: retóricos, estilísticos, ideológicos, axiológicos, antropológicos, etc.), que relacione, pois, conteúdos e formas, atribuindo significação ao que lê.

Os movimentos consabidos da leitura (não exclusivamente literária) realizam-se respeitando a linearidade textual mas solicitando também operações paradigmáticas que permitem fazer inferências, previsões. O processo cognitivo da leitura solicita iniciativas pragmáticas, como a abstracção do tema, a selecção de tópicos textuais e outros procedimentos de explicação, como a abdução ("processo de formação de uma hipótese explicativa"⁽⁸⁾).

Este processo corresponde às operações fundamentais previsíveis no acto da leitura. Em condições ideais, o leitor empírico tende a aproximar-se (em graus diversos) do leitor modelo e, de acordo com a polifuncionalidade do texto literário, produz uma valoração estética⁽⁹⁾.

Nessa situação, a cognição realizada oferece um suporte intelectual à fruição estética e podem desencadear-se as seguintes experiências de recepção referidas por Hans Robert Jauss: a *poiesis*: "l'homme peut satisfaire par la création artistique le besoin général qu'il éprouve de "se sentir de ce monde et chez lui dans ce monde""; a *aisthesis*: "l'oeuvre d'art

o contacto com o texto literário menos permeável. A avaliação do sucesso/insucesso das leituras obriga a uma revisão dos métodos de leitura praticados, das estratégias pedagógicas e do papel dos leitores.

Cabe aos intervenientes no processo de ensino/aprendizagem um papel de orientação capaz de contribuir para a formação de leitores, senão modelos, pelo menos capazes. O conceito de leitor modelo pode ser entendido como uma construção teórica. Em termos de recepção efectiva, o leitor modelo corresponde à soma das leituras possíveis.

Aceitando que o saber literário do professor é um saber naturalizado, nele incorporado como uma espécie de segunda pele, fácil é concordar que o mesmo não se passa com o jovem leitor ainda em processo de amadurecimento e de formação. Como nota Jean Verrier: "c'est (...) la réception de l'élève en situation authentique de lecture dont il faudrait toujours pouvoir partir, en n'oubliant pas qu'elle ne sera jamais la situation authentique de lecture du professeur"⁽¹¹⁾. É devidamente orientado pelo professor que o aluno também constrói, "em situações autênticas de leitura", o saber literário, o qual pode servir de "trampolim" para ler a vida inteira.

Com o advento da massificação cultural na sociedade moderna, fora de cogitação está a ambição de criar jovens leitores à imagem e semelhança do professor e muito menos um modelo de leitor durante o magro tempo de um ano escolar. O processo de desenvolvimento e aperfeiçoamento de competências de leitura verifica-se durante um lapso temporal mais longo, que ultrapassa a escolaridade.

3. Orientando-nos, pois, para a consideração do aluno situado no processo de ensino-aprendizagem da leitura literária, recordemos algumas condições e factores determinantes da relação com a literatura:

- em primeiro lugar, há que ter em conta a situação oficial, institucional, do ensino, que determina comportamentos específicos, distintos do contacto solitário com a literatura⁽¹²⁾. Uma apreciação mais alargada do contexto do ensino havia de considerar os agentes envolvidos (nomeadamente os professores e as suas competências científicas, didácticas e pedagógicas), os recursos materiais, as infra-estruturas, o conjunto das disciplinas e os tempos escolares;
- em segundo lugar, refira-se o que constitui as condições específicas da relação do leitor com a literatura, isto é, as competências linguística e literária, além de outros saberes culturais;
- em terceiro lugar, pensamos que factores psicoculturais e sociais (as estruturas mentais, sociais e afectivas, o estrato social) também condicionam a aprendizagem. A predisposição, o interesse, a sensibilidade, a maturidade, a capacidade cognitiva, os valores pessoais, existenciais e culturais não são alheios ao modo como se lê uma obra.

A leitura é uma actividade cognitiva complexa e solitária, pelo que qualquer tentativa de orientá-la deve ter em conta, a nosso ver, o alcance da própria estratégia. Em níveis terminais do Ensino Secundário, que antecedem a entrada na universidade ou na vida profissional, deve-se pensar sobretudo no desenvolvimento da autonomia do aluno-leitor, no exercício de capacidades que ele possa reutilizar inovadoramente. Porque ler não é uma operação de investir aleatoriamente sentidos, o aluno deve reagir não só aos conteúdos, ao que é dito num texto, mas também ao modo como um texto veicula a mensagem, isto é, às estratégias textuais que, estando potencialmente conectadas com a sua enciclopédia, tenham um alcance perlocutório.

Um conjunto de actividades e de exercícios de leitura planificados com vista a atingir objectivos previamente determinados poderá contribuir para orientar o aluno na leitura do texto literário, pondo em prática operações básicas de interpretação (abdução, inferência, indução, dedução, decifração, recodificação) na apreensão da sua coerência semântica e valores estéticos⁽¹³⁾.

Utilizando o conceito de cooperação do leitor, de que fala Umberto Eco na teorização do processo semântico-pragmático da leitura do texto literário, bem como as respectivas estratégias de leitura (que podem constituir procedimentos operatórios), trata-se de compreender as operações semânticas de reconhecimento de estruturas, de relacionamento destas com a sua função na arquitectura textual, de inferências em níveis diversos (do contexto, intertexto, etc.). Neste processo, o leitor encontra no texto uma série de sinais que cooperam na produção do sentido, desde que eles se revistam para o mesmo de espessura semântica. Essa orientação do texto para o leitor implica a correspondente orientação do leitor para o texto de modo que a cooperação, o intercâmbio, se concretize.

Num texto encontram-se, pois, lugares de abertura semântica, nos quais a enciclopédia dos alunos, desde que "actualizada" com a orientação do professor, é capaz de intervir positivamente, cooperando com a sua *bondade semântica*. Como lugares estratégicos refiram-se, por exemplo, os títulos, subtítulos, formas gráficas, o *incipit* textual de certas formas literárias (como o romance realista e naturalista), que, de acordo com convenções estético-literárias, criam uma expectativa textual.

Os primeiros passos da construção do sentido obrigam o leitor a activar múltiplos códigos relacionados com a dimensão axiológica dos textos, além de outras, respeitantes tanto às micro-estruturas como às macro-estruturas textuais⁽¹⁴⁾.

O acompanhamento da construção do sentido passa pela avaliação da operação de leitura levada a cabo pelos alunos, que se traduz num processo que pode respeitar os seguintes movimentos:

- antecipação do universo imaginário proposto pelo texto, operação que obedece a fases em que o conteúdo semântico de um texto é representado sob a forma de "actualizações semânticas" identificadas com a metáfora dos "mundos possíveis"⁽¹⁵⁾.

Dependente da especificidade dos textos (da importância de que os diversos códigos se revestem) e dos objectivos de leitura propostos, alguns autores referem percursos de leitura não muito contemplados na generalidade das práticas pedagógicas e dos manuais literários, que, não estando orientados para a apreensão do sentido global dos textos (como a leitura integral), podem, no entanto, constituir uma forma de leitura situada sobre unidades particulares. Como exemplo, refira-se o estudo do início de narrativas (de géneros e estilos diversos), com a finalidade de estruturar mentalmente possíveis esquemas narrativos, consciência essa que, em situação de leitura integral, poderá constituir um conhecimento a ser aplicado, configurando um horizonte de expectativa e constituindo um factor de motivação⁽¹⁷⁾.

Sabendo que a leitura também é uma questão de instrumentos, cabe ao professor tornar os alunos capazes de manipularem, conceberem e aplicarem instrumentos de leitura (como, por exemplo, as fichas), de forma a que a operação de leitura seja mais económica e eficaz, num trabalho em que se tire proveito dos auxiliares de memória.

O professor, como interventor fundamental no processo de ensino/ aprendizagem, pode contribuir para o desenvolvimento das competências de leitura, do senso estético e da formação da educação literária dos seus alunos.

Que estas formas de abordagem do texto literário não se traduzem no apagamento da relação de empatia do sujeito leitor com o texto, na anulação do investimento do seu ser, do seu corpo, das suas pulsões, é um facto. Mas até para tornar viva essa densidade existencial da literatura necessita o professor de orientar-se de modo a acompanhar os intervenientes, ouvindo e criando situações em que todos possam ser ouvidos, com testemunhos de leitura (aqueles que são possíveis, face às limitações) fazendo desta uma aventura na qual o sabor, o prazer, venham também do saber.

NOTAS

(1) Ver José Antonio Mayoral, *Pragmática de la comunicación literaria* (org.), Barcelona, Arcos, 1987.

(2) Lisboa, Presença, 1983.

(3) Acerca do conceito de cooperação, escreveu Eco, *op. cit.*: "um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da sua própria capacidade comunicativa concreta, como também da própria potencialidade significativa" (p.56); "a cooperação textual é um fenómeno que se realiza (...) entre duas estratégias discursivas, não entre dois sujeitos individuais" (p. 66).

(4) Cf. Tzvetan Todorov, *Os géneros do discurso*, Lisboa, Ed. 70, 1981, p. 92.

(5) Cf. Michel Otten, "Sémiologie de la lecture", in Maurice Delcroix e Fernand Hallyn (org.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, 2ª tir., Paris, Duculot, 1990, p. 342.

- (6) Para Richard Ohmann, "la construcción de un mundo ficcional (...) es un intercambio entre escritor y lector a través del medio de los actos ilocutivos", in Mayoral, *op. cit.*, p. 47.
- (7) Acerca das implicações da consideração no campo da ideologia literária das estratégias de argumentação retórica, ver Carlos Reis, "Discurso ideológico y estrategias de argumentación", in *Investigaciones semióticas I*, (Madrid) Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 453-461.
- (8) Peirce *apud* Eduardo Prado Coelho, *Os universos da crítica. Paradigmas nos estudos literários*, Lisboa, Ed. 70, 1982, p. 142. Ver também Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, México/Barcelona, Nueva Imagem/Lumen, 1978, pp. 234-238.
- (9) "La función de la textualización polifuncional para la comunicación literaria consiste en elevar la densidad de organización de los componentes textuales y, por ello, en organizar mundos textuales intensionales de modo que los receptores puedan hacer de ellos lecturas polivalentes; consiste también en guiar las reacciones de los receptores", Siegfried J. Schmidt, in Mayoral, *op. cit.*, p. 211.
- (10) Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 131.
- (11) Cf. Jean Verrier, "L'oeuvre intégrale entre lecture méthodique et réception", in *Le Français Aujourd'hui* (Junho de 1990), Paris, Association Française des Enseignants de Français, p. 30.
- (12) Ver Lídia Jorge, "Espaço para a literatura nas nossas escolas", in *Diário de Notícias* (15 de Janeiro de 1989), Lisboa.
- (13) Acerca das operações mentais de leitura, ver Maria de Lourdes Souza, "Ler na escola", in Fátima Sequeira e outros, *O ensino-aprendizagem do Português. Teoria e práticas*, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Educacionais e Desenvolvimento Comunitário, 1989, pp. 45-75.
- (14) Ver Vítor Manuel de Aguiar e Silva, "O texto literário e os seus códigos", in *Colóquio/Letras*, 21 (Setembro de 1974), Lisboa, Gulbenkian, pp. 23-32.
- (15) Cf. Eco, *Leitura do texto literário. Lector in fabula*, p. 131 e ss.
- (16) Ver Carlos Reis, "Didáctica da Literatura", in Carlos Reis e José Victor Adragão, *Didáctica do Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, pp.142-151.
- (17) Ver Verrier, *op. cit.*

MODOS DE GUERRILHA REFERENCIAL: A TOPONÍMIA E A ONOMÁSTICA NALGUNS POEMAS DE CRAVEIRINHA

LARANJEIRA, Pires
Faculdade de Letras de Coimbra
3049 Coimbra, Codex

RESUMO

1. Umberto Eco fala da falácia referencial e de guerrilha semiológica e faz a apologia da intervenção, não já a nível da produção de mensagens, mas das circunstâncias de recepção, para assim se subverter o processo de significação.

2. A semiótica proposta restringe-se à análise dos códigos, mensagens e produção de signos (o que não é pouca coisa), sem tomar em consideração o desejo de comunicar, isto é, a intencionalidade do emissor, nem o efeito produzido, isto é, a capacidade perlocutória de as mensagens influenciarem/ modificarem os comportamentos do receptor. Os limites de atribuição de significados são variáveis; oblitera-se a ideia de que a revolução pode residir no facto de poder estar ao alcance do receptor (no caso da sua restrita capacidade de descodificação) uma única significação, unívoca, mas de grande interesse para a sua vida, modificando-a ou modificando a visão que dela tem.

3. A poesia africana lusófona de 50, de que Craveirinha é um expoente máximo, comprometida com um processo de luta anti-colonial, viveu a sedução do efeito referencial, ao usar códigos de extrema redundância e denotação. Dois dos modos miméticos de ancoragem do texto a uma referência imediatamente reconhecível pelo receptor (sobretudo o de escassa instrução) foram a sobrecarga toponímica e a onomástica étnica e autoral. A poesia desempenhou esse papel de nomear o inominado, reconhecendo assim o(s) corpo(s) de um território. A erecção desses corpos é o que aqui se verá.

1

Tracemos, em termos gerais, o quadro comunicativo da produção poética da viragem da década de 40 para a de 50, nas colónias portuguesas e nas cidades de Coimbra e Lisboa, onde alguns africanos estudavam e se empenhavam numa revolução literária, política e de mentalidades. As literaturas africanas de língua portuguesa, a partir do final da década de 40, constituem-se como entidades anti-coloniais que instauram uma identidade africana e nacional. Para isso, incluem-se na tradição neo-realista e da negritude, de ideologias

têm a noção de que essas literaturas ficarão como um testemunho, um documento sobre o nível de consciência da africanidade e do nacionalismo do grupo social e cultural que se movimenta no intuito de modificar o estado colonial e acabar com a dominação exercida sobre o conjunto dos povos colonizados. Finalmente, acreditam no poder informativo e persuasivo dos textos literários sobre os leitores alheios ao facto colonial, no sentido dos que o desconhecem ou dos que, conhecendo-o, o tomam como *perene*.

A poesia foi o género literário escolhido como imediatamente acessível a escritores que se iniciavam e aos leitores idealmente pensados como destinatários privilegiados. Seguindo a moderna tradição europeia do poema curto (de 10 a 20 ou 30 versos livres, podendo ir até aos 40 ou 50) e do poema oral africano com função didáctica, os poetas escreveram textos simples, o que está longe de significar uma mensagem directa, objectiva e explícita, do tipo da notícia radiofónica ou do panfleto político. Tal prática, dispersa por jornais e revistas das colónias e da metrópole colonizadora, só na década de 60 possibilitou uma certa quantidade de livros de poemas, ainda assim, em inúmeros casos, meras recolhas à volta de uma dúzia de textos, ou nem tanto. Em geral, os poetas que protagonizaram a africanidade estética e o nacionalismo acumulavam funções de agitadores culturais e políticos, muitos deles tomando-se fundadores e figuras relevantes dos movimentos políticos de cariz anti-colonial. Tal situação, vivida durante toda a década de 50, a que nos interessa neste momento, explica por que nunca existiu para eles, nesse tempo, o desejo de uma carreira literária ou de uma literatura alheia a bem definidas motivações ideológicas e políticas. O realismo, enquanto representação do real social e político das colónias, passando pela construção de uma imagem da redescoberta da África antiga e profunda, tornou-se o padrão estético dominante.

A poesia do moçambicano José Craveirinha constitui um exemplo elucidativo de uma estética de fundamentação neo-realista e negritudinista, se bem que, em muitos textos, transcendendo-a por intermédio da ironia, da neologia e de outros processos.

Propomo-nos analisar a questão da referencialidade toponímica e onomástica enquanto *guerrilha semiológica*, retomando proposições de Eco nos pontos em que as deixava nos estritos limites da teoria dos códigos e da produção de signos (postulando a “falácia referencial” e uma “crítica do iconicismo”).

2

A consciência de que o discurso poético é um sistema modelizante secundário, segundo a conhecida definição de Lotman, conduz-nos ao reforço da constatação de a leitura semântica não implicar a descoberta da verdade, ou seja, o não haver relação entre as condições de significação e as condições de verdade de um texto. Como sabemos, o sistema modelizante da língua não implica uma transparência quanto aos objectos do real

que se pretendem referir. Na linguagem, os objectos são sempre constructos, objectos-palavras e não objectos-coisas em si, pelo que o significado corresponde a um objecto que é unidade cultural modelizada. E, na maior parte do discurso poético, o referente (objecto, *Bedeutung*, segundo Frege) não é senão o homólogo do real empírico, sendo essa homologia uma representação convencional (cultural) desse real. Portanto, para a semântica, o valor de verdade coloca-se sempre quanto à verificação da lógica interna dos modelos de mundo, por impossíveis que pareçam, e não à da sua adequação ao real⁽¹⁾.

Eco, no seu *Tratado*, admite explicitamente, sem aprofundar a questão, que enunciados factuais, como os de indicações históricas, têm, por vezes, a capacidade de gerar problemas nos códigos, reestruturando-os (p. 272). Pela nossa parte, podemos acrescentar que os mais sensíveis a esses focos problemáticos são os códigos que provocam os *efeitos de real*, enquanto instrumentos da especulação, no sentido etimológico de *reflexão* sobre esse real. A questão reside precisamente em que esses ou outros enunciados ou signos de carácter “factual” desestabilizam a teoria dos códigos, por indicarem directa e univocamente no quadro (*frame*)⁽²⁾ das unidades culturais os objectos a que se referem, sem mediação de interpretantes complexos e/ou variáveis (como são geralmente aqueles que permitem estabelecer os significados poéticos).

Ora, a referência, ainda segundo Eco, consiste na colocação de “um enunciado (ou proposição correspondente) em contacto com uma circunstância concreta através de um artifício de *indicação*” (1978: p. 279). Tal processo extensional, em poesia, como sabemos, é diferido, ao contrário da comunicação directa interpessoal. Daí que o processo de indicação, inerente à referência, constitua, de facto, um artifício, ou seja, uma retórica de carácter pragmático, que implica a convivência de ambos os protagonistas da enunciação (o locutor e o alocutário) e da comunicação (emissor e receptor) e a que não subjaz qualquer consciência fetichista de “tocar” um objecto empírico pelo simples recurso à presentificação do seu signo tomado como ícone.

3

No poema “Elegia à minha avó Fanisse”, de Craveirinha, o título, desde logo, por intermédio do antropónimo, indica que se trata da *avó do sujeito poético (ou locutor)* e, mais do que isso, da avó do próprio poeta. Por hipótese, a ausência do antropónimo poderia remeter para um campo semântico mais generalizado, do género da “avó África” (do mesmo modo que a “Mãe África”, do poema “África”, é um enunciado indicador da filiação continentalista do sujeito poético, africano). O co-texto indica, porém, que a situação enunciada corresponde a uma situação particular, significativa, por sua vez, de uma situação mais geral da intromissão colonial na vida tradicional, de que resultam perdas e danos irreparáveis⁽³⁾. Em resumo, o antropónimo, que sabemos verdadeiro (no sentido de

Na semântica intensional, o facto de Fanisse ser o nome da avó do autor ou uma pura invenção, não altera a sua significação, que é determinada pela relação entre o co-texto e o mundo possível. Para a semântica extensional, a avó Fanisse, que “vive na machamba de Michafutene” (= na terra cultivável de Michafutene), e é mãe da “Mãe agonizando na esteira em Michafutene”, ou seja, da mãe do sujeito poético/José Craveirinha, constitui um suplementar efeito de real, porque particulariza o referente, distingue-o sem ambiguidade, indicando-o como único, específico. Quando o leitor é da etnia ronga (a que pertence a família materna do poeta) ou, mais ainda, da capital moçambicana e, desde logo, tende a identificar imediatamente a alocutória do poema, o seu nome funciona como sinal de exemplificação pelo concreto, concedendo ao texto uma marca de veracidade e não somente de verosimilhança. A denotação do nome - quase um “bilhete de identidade” poético - implica que o poema, no contexto de uma “sociedade de vizinhança”, seja tomado como muito (próximo do) autobiográfico. Aliás, num outro poema, “Ao meu belo pai ex-emigrante”, em que a questão das raízes culturais, étnicas e políticas se coloca com evidência, o sujeito poético tende, se assim se pode dizer hiperbolicamente, a colar-se à pele de José Craveirinha, tanto mais que se auto-designa, ao relatar as palavras de seu pai: “Zé: quando eu fechar os olhos não terás mais ninguém”.

Na “Carta para a mãe dos meus filhos”, o auto-retrato do sujeito poético corresponde a uma auto-biografia lírica e sócio-política, cujo quadro de referência é comum ao destinatário, uma vez que a “carta” vai dirigida à própria mulher do auto-retratado, chamada Maria de Lurdes, aliás o nome da mulher de Craveirinha. Neste tipo de antropónimos o significado do significante tem *tudo a ver* com o objecto que lhe corresponde (é *mais* homólogo do que outros), porque a própria co-textualidade se encarrega da desambiguação, e, em relação a eles, se torna difícil distinguir as fronteiras do *denotatum* e do *designatum*, porque o nome como que parece unir-se ao referente, o que é todavia diferente de afirmar que os nomes próprios não possuem *denotatum*. Não se trata de chamar o objecto extra-linguístico ao terreno da significação (como tem sido afirmado em relação aos defensores do realismo), o que, mesmo para os ingénusos, seria aberrante, mas de, no quadro discursivo, instituir códigos que remetam, mais designadamente, para objectos *mais circunscrito*.

A capacidade de significação da onomástica no interior de tal sistema literário africano tem pouco a ver com o género literário e com o sentido do que, por vezes, se chama a remotivação, ou seja, o investimento de cargas semânticas acrescidas, que se apegam ao significante através dos tempos⁽⁵⁾. Muitos dos antropónimos em Craveirinha não têm ascendência literária directa, nem mesmo noutras literaturas, pela prosaica razão de pertencerem ou derivarem das línguas africanas e de a literatura em que se inserem, tão recente, carecer de uma verdadeira tradição.

Ao nomearem e caracterizarem certos corpos, que, pela sua historicidade, se identificam como representações verosimilhantes e homólogas do real, certas zonas do poema tendem

a instaurar-se como denotação unívoca que comanda e sobreleva a conotação plurívoca, notadamente quanto à coesão e à coerência temática, com a função de evitar equívocos de interpretação.

4

No poema “Hino à minha terra”, os nomes de topónimos aparecem num número à volta de 60 (poucas vezes repetidos): Metengobalame, Macomia, Mutamba, Massangulo, Chulamáti, Manhoca, Chinambanine, Morrumbala, Napamonda, Namarroi, etc. Bastavam alguns como exemplificação dos lugares que compõem a “terra” do locutor. Mas a epígrafe do poema explica a opção pela extensa nomeação enumerativa: “O sangue dos nomes/ é o sangue dos homens/ Suga-o também se és capaz/ tu que não os amas”. O alocutário é esse “tu”, colonizador, que sugou o *sangue* dos homens, metáfora da riqueza moçambicana. O locutor, como se quisesse, em desespero de causa, nomear *toda* a toponímia de Moçambique, do Zambeze ao Rovuma, lança-lhe o desafio de ver se consegue também, por não gostar dos topónimos moçambicanos, apropriar-se deles. O alocutário sentirá a terra, não como sua, mas alheia, com uma sensação que podemos imaginar de estranheza semelhante à que experimentamos como leitores não moçambicanos. O leitor colonizado, perante a pura denotação desses nomes, que, redundando uma *topografia territorial*, remetem para a construção de uma espacialidade regional e local, reconhece imediatamente, com o auxílio do co-texto, um *mapa total*, isto é, nacional. Ao expor listagem tão densa, envolta nos tão marcados códigos etno-antropológico e geo-político, o locutor preenche uma topografia que simbolicamente proclama a existência de um “áfrico País”, um país próprio, que o leitor reconhecerá como prometeico. À poesia coube esse papel de nomear o inominado, tirando-o do anonimato, para o conduzir à significação dirigida.

Ora esta redundância, que pode parecer a abertura de uma crise de criatividade nas literaturas africanas, logo no seu arranque, não é mais do que o resultado de uma estratégia de hipercodificação: repete-se para que não haja possibilidades de oscilação da significação. Quando Eco critica o *dirigismo* da codificação, está longe, portanto, de conceber um texto como autotélico: ele concede uma certa importância ao que chama *guerrilha semiológica*, isto é, à capacidade de se actuar sobre as circunstâncias em que uma mensagem é recebida, com a finalidade de modificar a sua significação, já que cada vez se torna mais difícil trocá-la por outra ou exercer um controle sobre a sua produção. Propõe, então, uma tática da decodificação caracterizada pela fixidez da mensagem expressiva, que se abre à liberdade de resposta do destinatário, contra uma estratégia da codificação, que intenta conseguir o máximo de redundância expressiva da mensagem, através de uma hipercodificação visando interpretá-la sem equívocos (1978: 253). O tratadista italiano tem no seu horizonte o funcionamento estético no contexto da comunicação de massas, a hodierna produção literária, sobretudo a experimental, que não à prova as capacidades de

mantê-la estável e evitar a liberdade de interpretação, escrevendo textos literários, nas indicadas condições de suprema dominação sócio-política, que, por meio de ostensivas hipercodificações, almejavam transmitir uma mensagem unívoca, sobretudo debaixo de *ruidos* perturbadores da recepção, como o analfabetismo, as tiragens reduzidas, as censuras e as perseguições. Alguns desses textos perseguem mesmo um objectivo ilusório, contaminado por alguma beatitude teórica: confundirem-se com os próprios referentes que segregam, pelo utópico apagamento da instância conotativa. A proliferação de signos de feição etno-histórica, em que se incluem, para além dos que vimos, mais alguns, toponímicos e onomásticos (destes, Jambul, Daíco, Santaca, Madevo, entre outros, todos de figuras que fizeram história, são exemplos esclarecedores), afirmou uma estratégia semântica em que o leitor colonizado pudesse identificar-se, através dos seus campos de referência, com a imagem de um mundo possível. A toponímia forneceu um corpo ao país por haver e a onomástica, com especial relevo para a auto-referencial, do próprio nome do poeta, deu-lhe um nome próprio, de grande dimensão poética, o que antecipou a nação.

NOTAS

- (1) Visto que o modelo de mundo é formado pelas instruções que servem para “regulamentar” a estrutura de conjunto referencial, organizando-a na sua especificidade. Cf. Petofi (1979), *apud* Tomás Albaladejo Mayordomo (1989), “La semántica extensional en el análisis del texto narrativo”, in Graciela Reyes (org.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero, p. 188.
- (2) Pode definir-se como uma “estrutura substancial (...) de dados que serve para apresentar uma situação estereotipada” (Minsky), ou como “representações acerca do “mundo” (van Dijk), *apud* Eco (1983), pp. 82-89.
- (3) Petofi escreve que “por *co-textuales se alude a las relaciones internas, intensionales*, construídas por los componentes textuales en el seno de la extensión de discurso verbal, a la que llamamos texto”, e, portanto, pode concluir-se que o antropónimo particulariza a significação, dada a importância do título, projectando a sua luz sobre os outros componentes, para, num segundo tempo, se apagar face à generalização. Cf. Janos S. Petofi (1978), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, p. 88.
- (4) Como diz Rigolot: “Si toute démarche poétique nécessite une opération *métaphorique* du langage par laquelle s’obtient une saisie plus vive du réel, on peut bien dire que la *nomination* est pour l’écrivain le moyen à la fois le plus économique et le plus efficace de pratiquer cette saisie”, François Rigolot, “Rhétorique du nom poétique”, in *Poétique*, 28(1976), Paris, Seuil, p. 483.
- (5) Cf. Ignacio Arellano Ayuso (1986), “Semiótica y antroponímia literaria”, in *Investigaciones semióticas - I*, (Madrid), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 53-66.

BIBLIOGRAFIA

- Os poemas de referência encontram-se em *Xigubo* (= dança), 2ª ed., texto integral, Lisboa, Ed. 70, 1980, e *Karingana ua karingana* (= Era uma vez), Lisboa, Ed. 70, 1982.
- ECO, UMBERTO, *Tratado de semiótica general* (1976), trad. mex., México, Nueva Imagem/Lumen, 1978, sobretudo pp. 117-129, 162-167, 249-254, 276-293 e 325-360.
- Leitura do texto literário. Lector in fabula* (1979), Lisboa, Presença, 1983, pp. 131-144.

PESSOA E TORGA : POR UM PAGANISMO NOVO

LOPES, Teresa Rita
Universidade Nova de Lisboa
1100 Lisboa

Apesar de tão diferentes, Pessoa e Torga têm rejeições e buscas comuns.

A recusa do catolicismo tal como é praticado é, em ambos, categórica. Torga escreve, no seu diário:

Em consciência, sempre cuidei que era exactamente este o caminho construtivo e limpo de um artista, e mantenho-me nessa crença. Não me sinto um destruidor; o que quero é que tudo nasça com a força que as cousas verdadeiras e naturais merecem, e que o ranço velho não estrague o azeite novo. Na dialéctica da vida, por cada alento que vem, há uma morte. Será cruel. Mas isso é com a vida, não é comigo.

Comigo é o risco desta atitude humana, e já não é pouco. Ao fim e ao cabo, talvez que assim a minha alma se não salve, Deus me não queira depois no seu seio. Mas que calor animal (o único calor que eu quero num seio) tem o seio dele? Sim, talvez me queira depois de morto, quando eu já não tiver desejos, paixões, instinto, razão e sentimentos... Há-de ser muito triste, decerto. Mas mais triste seria eu negar-me agora ao aceno saboroso de Vénus, à voz cósmica de Pan, ao calor fecundante de Apolo, a todas as dádivas das amigas divindades terrenas que me querem.

Creio que tem havido sempre na nossa terra uma descabida preocupação canónica à ilharga de cada artista. Interessa mais ao zelo nacional averiguar se um poeta morreu sacramentado, do que ler os seus versos. Ninguém quer saber se o caminho de um criador o leva à morada das musas e da beleza; espreita-se da janela, mas é para ver se ele vai à missa. Ora isto é de analfabetos, de pessoas que verdadeiramente não sabem nem querem saber do valor de um poema, do mundo de liberdade e de independência que ele encerra. E uma gente assim não me convém, nem tão pouco o Deus intolerante que servem. Por isso me vou divertindo com as minhas divindades naturais, luciferinamente, certo de que o diabo é ainda uma grande companhia. Foi a ele que Jesus disse que o seu reino não era deste mundo. E o meu, precisamente, é.⁽¹⁾

que nomeia ainda. Venus e Apolo. O que as caracteriza é a "voz cósmica" da alegria - manifestada através desse "Tantum Ergo pagão" que nomeia em "Farusco"⁽²⁾ - e "o calor animal" com que o acolhem e que compara ao feio e triste seio de Deus. Torga, espírito religioso (repare-se que não nega a existência de Deus mas, assumidamente, corre o "risco" - como diz - da sua recusa) procura uma religiosidade outra, não em torno de um deus judaico-cristão, terrível, pai castrador (como em "Vicente", servindo-se da água e do fogo para destruir as suas criaturas) mas de uma divindade fêmea, a Terra, força imanente que acolhe mas não subjuga, aparentada com certas deusas pagãs dos povos agrícolas, útero primordial de que toda a vida nasce e a que recolhe, no fim do ciclo, para renascer de novo.

Este ciclo é claramente traçado no conto "Cega-Rega" - de Bichos. A imortalidade que, Torga, afinal, procura não é assegurada por um deus transcendente, vigiando os homens do alto da sua celeste mansão, num Além em que os receberá, depois de morrerem, para os punir ou premiar. É a não-morte que só a integração no seio da Natureza pode assegurar.

Diz, num texto de diário:

Acabar com a ideia de morte. Integrarmo-nos na natureza, para que, aos horrores das penas temporais, não juntemos ainda o castigo das eternas. O homem é, ao cabo e ao resto, um animal. Sofra, pois, como animal e não como deus. (*Diário*, IV, 1953, p. 45).

Essa identificação com os bichos e "as forças elementares do mundo", como diz, permitirá essa abolição do tempo que introduz a morte. Escreve, noutro texto do *Diário*:

Às vezes ponho-me a pensar se a aceitação calma da morte no homem da terra não será o resultado desta íntima comunhão com o ritmo da natureza. No inverno, árvores despidas; na primavera, folhas e flores; no verão, frutos. No inverno a seguir... Eu bem sei que o homem da cidade tem por sua vez mil maneiras de notar este eterno retorno de vida e morte. Parece-me é que ali a coisa não tem a nitidez, esta evidência, esta fatalidade. (I, (1941), pp. 24-25).

Ao nos embrenharmos na obra de Torga é difícil não entrar imediatamente na órbita da sua obsessão do círculo - que continua a vida na morte e a morte na vida. Passagem puxa passagem: dos habitantes da aldeia de Riba -Dal diz Torga em *Novos Contos da montanha* (5ª. ed., 1967, p. 22):

[...] passaram da agonia à morte e da morte à ressurreição, na inconsciência de quem passa do calor ao frio e do frio novamente ao calor.

Não é o além que se promete à alma mas esse alguém que busca a raiz o que garante ao homem a continuidade no ciclo sem quebra da seiva.

Apetece dizer de Torga: - ao princípio era a terra, acrescentando: - e no fim também. Em *Vindima* (1945, p. 245) esse fim, preparação dum novo começo, apresenta-se assim:

No pequeno cemitério de S. Cristovão [...] o corpo do caçador desceu finalmente à terra. E ali ficou, numa doce e íntima fermentação.

Tudo se passa, no universo de Torga, como se a perfeição fosse redonda: "fechada e perfeita como a casca de um fruto" diz, em "Vicente", que deve ser a cadeia da Criação. E os mitos e ritos que imagina e pratica através dos seus textos visam mantê-la intacta.

A concepção de imortalidade que enjeita, a dos católicos, é a busca do infinito como de uma linha recta que vai da Terra ao Céu, e que se trilha mortificando o corpo, privando-o dos prazeres que a alma, à sua maneira, receberá.

Para Torga, a eternidade busca-se ao nível do corpo, e os rituais que os seus textos tentam captar são os que o glorificam no seu cumprir-se. Este percurso não é, contudo, uma recta para o Céu ou um Inferno qualquer em que a alma receberá a recompensa ou castigo pelo que o corpo fez, mas um círculo, de que o ovo é símbolo. O ovo aparece, em Torga, como o tabernáculo do único mistério, o da vida - símbolo também da Matriz Primordial, da Mãe Terra que o ventre da mulher actualiza. Sinais desse mistério serão, além do ovo, a semente, o casulo - tudo formas "fechadas e perfeitas, como a casca de um fruto" - como diz em "Vicente", que encena essa oposição entre o infinito que enjeita (o de um Deus transcendente, uma evasiva linha recta entre Terra e Céu) e o infinito desejável, o do círculo, em que vida e morte são apenas pontos de um percurso eternamente renovado.

Se pensarmos agora um pouco em Pessoa, teremos que reparar que, apesar de aparentemente tão opostos, ele e Torga, são ambos dois espíritos confessadamente religiosos em luta contra a igreja católica em que foram educados. É mesmo essa constante mais constante da obra de Pessoa - desde que em 1903-1904, ainda em Durban, mata o Pai Eterno que o tinham ensinado a venerar. Fundar uma religião sem deus - é projecto confessado desses primeiros anos. E a obra que, pela vida fora, foi realizando, sobretudo por interpostas pessoas - as dos seus heterónimos - visa criar essa "religião individual" que é, ao mesmo tempo, uma "metafísica recreativa" - para usar as suas próprias expressões.⁽³⁾

Ora esta "religião individual" - "metafísica recreativa" tem um Mestre, Alberto Caeiro, "espírito humano da Terra materna" (como lhe chama Campos) que aparece como a encarnação de um novo deus que prega, ele também, a lição da raiz ("...raiz, ligação directa com a terra" é o que ensina a ler num dos seus poemas) e uma moral que é, também, uma

Ora Campos caracterizou Cacião, num texto que escreveu: "Novos para a reconstrução do Meu Mestre Cacião", através do que chamou a sua "repugnância de infinito". Noutro texto, não assinado, Pessoa evoca a concepção de Parménides segundo a qual a esfera era ilimitada, e, noutro ainda, fala do "infinito limitado do círculo". Outra não é a mensagem da obra de Torga.

A lição de Cacião (expressa nos seus poemas e repetida pelos discípulos) é uma anti-filosofia que Torga perflharia: "Eu não tenho filosofia,tenho sentidos", e uma exaltação permanente do corpo: "sinto o meu corpo deitado na realidade/Sei a verdade/ E sou feliz". A sua busca de verdade vai no sentido oposto ao do Cristianismo: não a alma mas o corpo, não o espírito mas a matéria. Por isso canta, num dos seus poemas, "o corpo mais corpo que pode haver".⁽⁴⁾

A busca neopagã de Pessoa é confessadamente luciferina porque exaltação da matéria contra o espírito, do corpo a alma.

E o que procura é, como Torga, essa alegria que se despende da "voz cósmica de Pan" de que fala Torga no texto citado, em que se vai "divertindo com as [suas] divindades naturais, luciferinamente". Escreve António Mora que Cacião "é o S. Francisco de Assis do nosso paganismo". Ora toda a obra de Torga é de um franciscanismo luciferino, em que o irmão bicho confraterniza com o homem que tenta, através dele captar a "inocência cósmica" do primeiro animal da criação, e, até, da, primeira planta e da primeira pedra.

O sapo do conto "Bambo" tem uma função semelhante à do Mestre Cacião: ensina a ver, a olhar para as coisas quotidianas ("a espantosa realidade das coisas", que canta Cacião) como se fosse pela primeira vez. Lembremos que na América do Norte e do Sul o sapo aparece miticamente ligado à terra como manifestação da Deusa Terra Mãe. Por outro lado os artistas do Budismo Zen têm a rã como seu motivo habitual: neste caso, por meditar, imóvel, horas a fio - tal como Bambo, que, além de ser um sinal da Terra Mãe, pode também ser entendido como uma encarnação do Poeta.

Torga confessou, num texto já citado (p.6), a sedução que alguns credos exerciam sobre ele. Encontrei, por acaso, num livro sobre o Budismo Zen, um texto, explicando uma pintura japonesa do século XVIII, que me fez irresistivelmente pensar no conto já muitas vezes referido, "Natal" (em *Novos Contos da Montanha*). Ilustra este ólco uma lenda segundo a qual um monge errante do século XIII teria parado, numa noite de muita neve, num templo abandonado. Achando que o Buda ficaria contente por lhe salvar o corpo do frio que o enregelava, queimou uma estátua dele, de madeira, que lá encontrou.⁽⁵⁾

Não pretendo que Torga tenha lido esta lenda ou visto esta pintura (que está num museu, em Tóquio) mas a sua obra, em geral, e o conto "Natal", em particular, são animadas pelo mesmo espírito que põe o homem acima de Deus e pretende, como o Budismo Zen, que o infinito e o imediato são uma só coisa.

Também o conto "Jesus", (em *Bichos*, significativamente) pode ser aproximado do Poema VIII do "Guardador de Rebanhos", de Cacião: em ambos, reivenção do mito do

Menino Jesus e a mesma prioridade dada ao corpo, ao terreal. No conto, assiste-se ao milagre do desabrochar duma vida que brota de um ovo - tabernáculo do único mistério - que Jesus, uma criança da aldeia, descobre num ninho. O mistério e o milagre aparecem, assim, como realidades do dia a dia, e não acenos de um outro plano, mansão de um deus estrangeiro. No poema do "Guardador de Rebanhos", Caeiro vê "Cristo descer à terra" e reincarnar numa "criança bonita de riso e natural" que vive na sua aldeia, e é, para ele, o divino que sorri e brinca".

Uma outra profunda afinidade entre Torga e Pessoa é que ambos, sem negar o Cristianismo, o querem, declaradamente, reformar, conciliando-o com o paganismo. Assim os oficiantes de Torga, quer sejam ou não padres da Igreja Católica, vão adaptando a terminologia e os usos católicos aos mitos e aos rítos a um "Deus de Terra" - que é, afinal, fêmeo. Pessoa, pelo seu lado, realiza sempre que pode a exaltação desse Neopaganismo por que pugnou - nomeadamente na revista *Athena* a que, em 1924, deu existência.

O escritor é geralmente um espírito religioso, mesmo quando não quer admitir essa sua dimensão. Na cultura portuguesa, como no íntimo de Pessoa, degladiam-se duas opostas tendências: a que entronca no Cristianismo e tem como modelo um Cristo sofredor - e a sua busca faz-se em ogiva gótica (... "Deus, a grande ogiva, ao fim de tudo, escreve Pessoa em seu próprio nome); e a que procura uma alegria e uma plenitude ao rés da terra e à medida do homem, e tem como modelo e inspiração uma Mãe Terra , acolhedora e generosa.

Pessoa não está, como Torga, inteiro nas suas convicções e buscas: esse Neopaganismo que para ele representa a busca do que não tem, é em Torga, sua natural manifestação, assim como da cultura em que abebera as suas raízes.

NOTAS

(1) Diário, III, Coimbra, 1946, pp. 162-163

(2) Bichos, Coimbra, 7ª ed., p. 106.

(3) Assunto longamente desenvolvido na Teresa Rita Lopes, Pessoa Por Conhecer, II, Lisboa, ed. Estampa, 1990.

(4) Ibid.

(5) Anne BANCROFT, *Zen*, Paris Seuil, 1979, p. 84.

AGUSTINA BESSA LUÍS - DA HERANÇA ROMÂNTICA A MARGUERITE YOURCENAR

MACHADO, Álvaro Manuel
Universidade Nova de Lisboa
1100 Lisboa

Já uma vez disse, num colóquio da Fundação Gulbenkian em Paris, em 1979, sobre o romance português contemporâneo, que a obra de Agustina me provocava (e permitam-me que me cite na comunicação em francês que então apresentei) "une sorte d'étourdissement". E que essa obra me parecia "une forêt vierge de l'imaginaire", criada a partir de uma arte do romance simultaneamente nova e antiga, tão pessoal, tão a-sistemática que era extremamente difícil de a "saisir au vol".

Aqui estou outra vez, onze anos depois, a tentar "saisir au vol", no seu conjunto, essa arte fragmentária e aforística, a que não falta o sentido da ironia. E como, entretanto, fui acumulando inúmeros e variados elementos de investigação científica, para lá do ensaio literário, num domínio da Literatura Comparada que me fascina particularmente, o da recepção de autores estrangeiros ao longo da fragmentação periodológica do nosso romantismo, decidi agora "saisir au vol" a obra de Agustina a partir de alguns desses elementos, aproximando-a, enfim, da obra de Marguerite Yourcenar. Obviamente, a visão é parcial, no duplo sentido do termo. Mas não será, afinal, essa parcialidade na visão do todo que deverá ser assumida para que o todo tenha um significado específico?

1. Agustina e o romance português contemporâneo

Uma visão de conjunto preliminar da obra de Agustina deverá, esquematicamente, situar a escritora na evolução da novelística portuguesa, e em particular do romance, pós-Raúl Brandão. E não é por acaso que começo por Raúl Brandão: com *Húmus* (1917) ele está no centro dessa evolução que vai da *Presença* e do neo-realismo inicial à influência dos modelos franceses do existencialismo. Ele é, aliás como diz a própria Agustina num depoimento assaz significativo sobre o autor de *Húmus*, em 1967: "tão português (...), nesse contar e recontar de factos aparentemente inócuos"¹. Raúl Brandão traz sobretudo consigo a herança romântica camiliana, mais a estética finissecular do pós-simbolismo, mais a leitura dum autor estrangeiro do século XIX que, parece-me, igualmente influenciou Agustina de maneira decisiva, desde o início: Dostoiévski.

Quanto ao primeiro tópico, o da herança romântica de Camilo, relacionada com um certo nacionalismo e reflectida na apreciação que Agustina faz de Raúl Brandão ("tão

tradução de *Crime e Castigo* em folhetim e artigo, no mesmo jornal e no mesmo ano, de Cândido de Figueiredo sobre o niilismo russo), lembremo-nos de que Dostoievski foi um modelo literário que, depois de Raúl Brandão se tornou externamente importante para duas tendências opostas do romance português contemporâneo: a presencista e a neo-realista.

Ora, quando Agustina publica, em 1948, o seu primeiro livro (classificado de novela, talvez por influência de Camilo, mas de facto mais romance do que novela pelo desenvolvimento dado aos personagens e às ideias filosófico-literárias), *Mundo Fechado*, essas duas tendências dominantes degladiavam-se, levantando o problema teoricamente complexo e fascinante de determinar nelas as heranças, por um lado do romantismo e do pós-simbolismo finissecular, por outro lado do realismo-naturalismo com que a geração de 70 no início pretendeu (mas apenas pretendeu...) eliminar essa herança romântica depois conjugada com a finissecular.

1.1. Agustina e Vergílio Ferreira versus neo-realismo

Deveremos aqui atentar sobretudo noutro romancista português contemporâneo que, paralelamente a Agustina, se situa nesse período de viragem originada pelas duas tendências opostas que referi: Vergílio Ferreira.

Vindo do neo-realismo, ele é o único da sua geração a opor-se corajosamente, quer como romancista quer como ensaísta, a esse miserabilismo vagamente poético, vagamente dostoievskiano e ideologicamente dogmático dum Soeiro Pereira Gomes ou dum Alves Redol. Cite-se, a propósito, um seu romance, cujo título é bem significativo, publicado um ano após o primeiro romance de Agustina: *Mudança*. E recordemos o que Vergílio Ferreira escreveu a propósito desta oposição fulcral à tendência neo-realista num texto publicado no primeiro volume de *Espaço do Invisível*, em 1965:

"À afirmação fácil de que a arte deve ser "desalienatória", nós respondemos com a pergunta breve sobre o que seja a *alienação*. Este conceito hegeliano que Marx, como outros, adoptou e adaptou, implica precisamente em negativo o valor que o "progressismo" deveria representar em positivo.

Mas a ser assim, alienatória é toda a arte, ou toda a ideia, ou toda a atitude que entrave a plena realização do homem. A alienação envolve, pois não apenas uma dimensão económica, que é visível, no seu campo de referências, até para um animal (...), como envolve uma dimensão especificamente humana, essa que se define pelo que de mais alto ao homem define: mesmo numa dimensão imediata, não é para redimir um estômago que uma fome tem voz, mas para redimir uma humilhação. (...) Se a arte incquivocamente fala a voz invencível e profunda da liberdade, só há um processo de a afirmar e dignificar que é esse mesmo de consentir que ela seja livre."³

Compare-se este conceito geral da criação estética em Vergílio Ferreira com um conceito que Agustina exprime num ensaio sobre Vieira da Silva, *Longos dias têm cem anos - Presença de Vieira da Silva*, publicado mais recentemente, em 1982:

"A arte é, provavelmente, uma experiência inútil; como a "paixão inútil" em que cristaliza o homem. Mas inútil apenas como tragédia de que a humanidade beneficie; porque a arte (...) não envolve uma moral objectiva. Mas se todos os artistas da terra parassem durante umas horas; deixassem de produzir uma ideia, um quadro, uma nota de música, fazia-se um deserto extraordinário."⁴

Parece-me que, embora diversos pelos próprios contextos em que se inserem, os conceitos de arte em Vergílio Ferreira e Agustina se aproximam na medida em que ambos separam a estética da ética, o belo do útil, herança eminentemente romântica e sobretudo proveniente do primeiro romantismo alemão. Como o mundo, a obra de arte é para eles uma totalidade que se basta a si mesma. Lembremos, a propósito, o conceito de belo dum contemporâneo de Goethe, Karl Philipp Moritz, teórico que influenciou, entre outros, Augusto Schlegel, e que, como diz Todorov, "est le premier à avoir réuni dans son oeuvre toutes les idées (il ne les a bien entendu pas inventées) qui détermineront le profil de l'esthétique romantique"⁵. Moritz escreve o seguinte no seu tratado *Sur l'imitation formatrice du beau* (1788), relacionando intimamente o conceito de belo com o conceito de totalidade:

"Le concept d'inutile, dans la mesure où celui-ci n'a aucune fin, aucune raison d'être, se rattache le plus volontiers, et de plus près, au concept de beau, dans la mesure où celui-ci n'a besoin, lui non plus, d'aucune fin, d'aucune raison d'être en dehors de lui, mais possède toute sa valeur et la fin de son existence en lui-même. (...) Le concept d'un tout existant en lui-même est indéfectiblement attaché à celui du beau."⁶

Ora, sem nos aventurarmos excessivamente no plano da especulação teórica, podemos, no entanto, utilizar estes elementos para analisar, ainda que sumariamente, o rasto do romantismo europeu e, em particular, das ideias estéticas básicas do primeiro romantismo alemão na obra de Agustina. Detectaremos, paralelamente, alguns elementos de recepção tardia de modelos estrangeiros que o nosso romantismo nunca chegou a assimilar.

2. Linguagem simbólica e complexidade narrativa

Voltamos assim ao início da obra de Agustina e à formação duma linguagem

interior dum tempo circular, a elaboração duma memória arquetípica e também de uma análise social rigorosa e vasta, combinando genialmente o regional e o universal, em suma, uma complexidade narrativa a que, desde *Os Maias* de Eça de Queirós, não estávamos habituados. E toda essa complexidade se baseia num ecletismo de influências estrangeiras em que sobreleva a de Proust (aliás, modelo decisivo para a geração presencista a que Nemésio, ainda que marginalmente, pertenceu); mas a que também se liga a recuperação de uma cultura romântica alemã, nos anos 20-30 do nosso século, que se manifesta principalmente pela importância dada por Vitorino Nemésio a, por exemplo, um Rilke ou às ideias estéticas de Heidegger a propósito de Novalis ou de Hölderlin⁷.

Ora, o percurso criador de Agustina, da mesma maneira que tem pontos de contacto com o de Vergílio Ferreira, não diverge muito do de Nemésio, até pela fusão do regional com o universal através dessa mesma complexidade narrativa baseada numa linguagem essencialmente simbólica. E, por outro lado, pelas referências disseminadas na obra a leituras de românticos alemães que o nosso romantismo, como já dissemos, ignorou.

É o caso, por exemplo, dum romance recente, *Fanny Owen* (1979), que reflecte uma dupla herança romântica: em primeiro lugar, a nível do género, híbrido, entre a ficção, a biografia e o ensaio literário; em segundo lugar, pela importância dada a Camilo, quer como escritor quer como personagem, ambos vistos através de elementos do imaginário romântico alemão, com referências precisas a, por exemplo, Hölderlin.

De facto, baseando-se num texto e num episódio da vida de Camilo, este romance é primordialmente uma divagação sobre o sentido cósmico dum imaginário romântico que Agustina evoca através do *Hiperion* de Hölderlin, transpondo para esse imaginário as estranhas relações entre Fanny Owen e o seu marido, José Augusto:

"Ao convertê-la em sua esposa, José Augusto sentiu que cometera um erro. Como acontece com o *Hiperion* de Hölderlin, as chamas exaltantes do amor tinham amadurecido a sua alma em excesso, e a plenitude do seu coração punha-se em litígio com a vida mortal. José Augusto não era um homem vulgar, embora às vezes Camilo se empenhe em manchar a sua memória com toda espécie de insinuações desrespeitosas. Era justamente um tipo holderliniano para quem a felicidade sem sofrimento representa apenas o embrutecido sono."⁸

Noutro passo do romance, Agustina evoca um lugar do Douro litoral ligado à fundação da nacionalidade e, a propósito ainda de José Augusto, cita novamente Hölderlin:

"'O homem que sonha é um deus, o que pensa é um mendigo'. Hölderlin sabe dar voz a esse fervor obscuro que nem à glória aspira e que é do bafo dum sonho,

como era do bafo do rei, quer dizer, seu íntimo. Ali jazem os senhores de riba-Tâmega, sem um sinal que os dê a conhecer à História, mortos soberbos e sem ombros curvados pela sabedoria."⁹

Assim, através de Hölderlin, Camilo e o seu universo romântico transformam-se para Agustina num novo romantismo, são *re-criados* para lá dos condicionalismos históricos do romantismo português.

Outro exemplo que se poderá apresentar é o de, no romance *Os Meninos de Ouro* (1983), haver, para lá do próprio ressurgimento do mito sebastianista, a exaltação duma linguagem simbólica que, na sua estrutura fragmentária, aproxima Agustina de Novalis, num verdadeiro caso de intertextualidade. Compare-se, por exemplo, os seguintes passos do romance de Agustina e dos *Fragmentos* de Novalis:

"Mais do que a significação verbal, a linguagem é a transmissão do espírito; e isto os doutrinadores e, sobretudo, os intérpretes não o compreendem. Prendem-se à letra, que progressivamente vai envelhecendo até não restar senão um favo seco e abandonado pela abelha que fabrica o mel."¹⁰

"Le langage est l'expression de l'esprit. (...) Tout ce que nous vivons est une *communication* (...) - une révélation de l'esprit. Le temps n'est plus où l'esprit de Dieu était compréhensible. Le sens du monde s'est perdu. Nous sommes restés avec la lettre".¹¹

Estes são apenas dois exemplos, entre muitos, da recuperação de modelos românticos europeus na obra de Agustina e do seu aproveitamento a nível duma intertextualidade que torna os seus romances duma rara complexidade narrativa a partir de uma linguagem extremamente simbólica.

Vejamos enfim, muito resumidamente, como estes elementos se distribuem no conjunto da sua obra, levando a um hermetismo, através dos próprios temas históricos, que a aproxima duma grande romancista francesa contemporânea: Marguerite Yourcenar.

3. Simbologia e hermetismo: Agustina e Marguerite Yourcenar.

Num breve ensaio intitulado "Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann", que faz parte da colectânea intitulada *Sous bénéfice d'inventaire* (1962), Marguerite Yourcenar escreve o seguinte:

"les grandes constructions romanesques de Mann, (...) se sont construites à

Vergílio Ferreira de 1949) no romance português em geral.

Ora, com o Yourcenar, e na sequência sobretudo dum Proust e dum Thomas Mann, também Agustina se entrega aos (cito ainda Yourcenar no referido ensaio) "savants replis de la pensée" por baixo dum "réalisme bourgeois qui peut sembler déjà démodé". Também em ambas se desenvolve um humanismo à Thomas Mann, o qual, embora tantas vezes voltado para o irracional e o oculto, nem por isso deixa de se exprimir como *leit-motiv*, através duma linguagem simbólica que vai direita ao que é humano precisamente porque é excessivo, secreto - numa palavra, vai direita ao hermético, na medida em que ambas exaltam o mito de Hermes em desfavor do de Prometeu.

E aqui eu gostaria de fazer notar o que tem de evidentemente hermético, pelo próprio título, o primeiro romance, já citado, de Agustina, *Mundo Fechado*, simbologia dum tempo interior, o tempo dum homem doente numa aldeia longínqua, tempo "pavoroso de tão vasto, horrível de tão sereno"; um homem entregue à "sua" noite, que lhe faz sentir a "expressão hermética das coisas e das criaturas".¹³

A evolução deste hermetismo essencial, baseado numa linguagem laboriosamente simbólica, em que a opulência metafórica predomina, encontrá-mo-la na já vastíssima obra de Agustina. Incluívê na sua fase "histórica" mais recente, relacionando história antiga e história contemporânea, de *Crónica do Cruzado Osb.* (1976) a *A Corte do Norte* (1987), passando pelo "mundo fechado" de *O Mosteiro* (1980), que retoma o mito sebastianista, essencial no romantismo português, de Garrett a Oliveira Martins. No centro desta obra vastíssima está, sem dúvida, *A Sibila*. Aí, a personagem central, Quina, torna-se o arquétipo de personagens que nos romances de Agustina encarnam o mistério irredutível do ser e do tempo, do ser no tempo, preso a hábitos quotidianos, e, simultaneamente, o espírito do lugar, um pouco à maneira de Marguerite Yourcenar de *L'oeuvre au noir*, *Mémoires d'Hadrien*, *Archives du Nord* ou *Le coup de grâce*.

E virá a propósito, para finalizar, citar o prefácio que Agustina escreveu para a tradução portuguesa desta obra, em 1977. Repare-se como Agustina sublinha neste livro de Yourcenar sobretudo o que é relevante na sua própria obra, incluindo as referências a modelos do romantismo europeu:

"O que há de extraordinário nesta obra de Yourcenar é a qualidade faústica dum *Werther*. A magnitude da alma que tudo sacrifica à sua liberdade. *Werther* (...) Não se suicida por amor dum mulher, mas para não quebrar o pacto com a sua própria idealidade"¹⁴.

E mais adiante, analisando o essencial através do acidental e a utilização do monólogo como sendo essa "*magie sympathique*" qui consiste à se transposer en pensée à l'intérieur de quelqu'un" (no dizer da própria Yourcenar, a propósito de *Mémoires d'Hadrien*¹⁵):

"Yourcenar descobre sob as camadas da poeira do tempo um gesto, um tremor, um sulco de lágrima ou de sangue - e todo um acidente se explica. O ódio ilumina-se com um clarão que só o amor pode atingir às vezes. O seu monólogo torna-se claro e mais ardente do que qualquer troca de razões entre as pessoas".¹⁶

É tempo de concluir, deixando em aberto a possibilidade de estabelecer paralelismos temáticos e ao nível da história das ideias filosóficas e estéticas entre Agustina e Marguerite Yourcenar, que uma comum herança plenamente europeia, ao mesmo tempo clássica e romântica (estes padrões culturais de base não são, em ambas, incompatíveis) sem dúvida justifica. Terminemos como se deve, segundo Agustina, terminar um livro - "deixando sempre alguma coisa por dizer"¹⁷, nesse sentido em que, como diz Yourcenar, "tout nous échappe, et tous, et nous mêmes"¹⁸. Eis, creio, quer nos romances de Agustina quer nos de Yourcenar, a grandeza suprema do *novo* - a de saber descobrir no *antigo* aquilo que é sempre renovável, multiforme e incompleto.

E, em termos de teoria literária, estabelecendo-se a diferença fundamental entre *novo* e *original*, será certamente oportuno citar, por último, um passo do mais recente livro de George Steiner, *Real Presences - Is there anything in what we say?*, traduzido em francês com o título *Réelles présences - Les arts du sens*:

"Originalité et nouveauté sont antithétiques. L'étymologie du mot originalité doit attirer notre attention. Elle évoque les "commencements", une "instauration", un retour, de substance et de forme, aux origines. En relation directe à leur originalité, à leur force spirituelle et formelle d'innovation, les inventions esthétiques sont "archaïques". Elles portent en elles la vibration d'une lointaine source".¹⁹

É, sem dúvida, neste sentido steineriano que a obra de Agustina Bessa Luís representa, em toda a novelística portuguesa contemporânea (como, aliás, a de Yourcenar na literatura francesa do nosso século) um caso único e absolutamente genial de originalidade "arcaica".

NOTAS

- (1) "Todas as Primaveras", in Suplemento Literário de *O Diário Popular*, nº 529, 16 de Março de 1967.
- (2) *Vale de Josafat - Memórias*, vol. III (1ª ed. 1933, escrito até 1930), Lisboa, Perspectivas & Realidades, s. d. (1983), p. 199.

- (1) Cf. a propósito, por exemplo, o prefácio a 1ª edição da sua *Poesia (1933-1940)*, 1000. de 1960, Lisboa, Bertrand, pp. 11-21.
- (8) *Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Editores, 1979, pp. 187-88.
- (9) *Id.*, p. 204.
- (10) *Os Meninos de Ouro*, Lisboa, Guimarães Editores, 1980, p. 179.
- (11) *Fragments*, ed. bilingue, Paris, Aubier-Montaigne, 1973, pp. 346 e 126.
- (12) *Sous bénéfice d'inventaire*, 2ª ed., Paris, Gallimard, 1978, pp. 231-32.
- (13) *Mundo fechado*, Coimbra, col. "Mensagem", 1948, pp. 6 e 118-19.
- (14) *Golpe de Misericórdia*, Lisboa, Arcadia, 1978, p. 10.
- (15) "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*", in *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, p. 330.
- (16) *Ed. citada*, p. 21.
- (17) *O Manto*, Lisboa, Bertrand, 1961, p. 294.
- (18) "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*", *ed. citada*, p. 331.
- (19) George Steiner, *Réelles présences - Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1990, p. 49.

“NADINE GORDIMER - A CHALLENGE TO INTERCULTURAL COMMUNICATION”

MARTINS, Maria Isabel

Instituto Superior de Ciências da Informação e da Empresa
4100 Porto

The novel is usually regarded as a mimetic form. Its main function is to describe and imitate reality, but because of this, it is also dependent on the external world to find a form for its expression. When external reality changes fundamentally, when it undergoes paradigm shifts, the novel also experiences radical transformations.

I am not referring here simply to historical trends and social changes but to the effect of these changes on the way human beings regard themselves in relation to the cosmos. For instance, the novel in the nineteenth century was in general able to chart the progress of an individual coming to terms with a knowable self, but, that ‘self’ is becoming less knowable, and by the time we reach the modernist age it is evanescent, shifting and has to come to terms with an equally ill-defined world. Most Victorians live in a world governed by rationalist, empirical ethic. In modernist texts however we do not have a centrally unified perspective offered by an authoritative author, instead we have a multitude of perspectives and visions of the world.

When we read fiction of the 1960s and 70s we are already in a post-atomic age, an age characterised by disruptive forces of disintegration and anarchy. Reality becomes a meaningless concept in the face of nuclear war; concomitantly creative writers experience a sense of exhaustion with regard to the possibilities for fiction. Despite the shifts in consciousness and although we are now in a postmodernist era, the realist mode continues to be written.

Nadine Gordimer writes a post-colonial novel which in a sense, returns to the modernist mode while retaining a strong sense of historical realism. She ‘plays’ with fictional form by conflating time and events within an interior subjective monologue. She writes about a fragmented and distorted reality that is post-colonial South Africa. Her novel, *The Conversationist* has as its subject a man who has no stable identity or ontology, and reflects an historical situation which is intrinsically anarchic. She depicts a world in which man has become divorced from his circumstances, consequently a lack of ethical communication pervades this world.

Whereas Nadine Gordimer depicts a world of monologues and the absurd existence of man, she reminds the reader of his fundamental position as a reader. It is at this level that communication can take place, where there is a fusion of horizons, in the Gadamerian sense of the individual consciousness. It is with the reader that the narrative experience

such as individual freedom democratic liberalism. In South African fiction of the 1950s and 1960s, liberal English opposition was often portrayed sympathetically as morally superior to Afrikaner nationalism. However, events in the 1960s such as the Sharpeville crisis and the ensuing clampdown on opposition to the State rendered liberal opposition futile. At the same time, the liberal emphasis on moral and individual resistance to apartheid began to be regarded as hypocritical in the context of what was regarded as mass political repression. Furthermore, the alliance between liberalism and capitalism was noted. Whereas the English business community in South Africa professed liberal values opposition to the 'bureaucratic' Afrikaans government, observers such as Gordimer began to feel that white power was unitary; that, despite differences in views, capitalism in fact supported apartheid by subordinating South African black to white control of land and resources.

Two factors seem to have influenced Gordimer's stance at the time of writing. One was the growth of black consciousness in South Africa, the other declining fortunes of colonial territories surrounding South Africa (Angola, Mocambique and the former Rhodesia). The decline of these regimes under the battering of guerrilla warfare created a sense of acute crisis for white South Africa. Correspondingly, black South Africa could begin to feel it had history on its side, and that the victory over white colonial/capitalist domination was no more than a matter of time (a perception which has since been shown to be quite false, although Gordimer continues to prophesy the downfall of white rule in her fiction).

Gordimer's prophesying leads one to make two large questions: What historical applicability can these have to South Africans, who are unlikely ever to escape prisons of class and race? Has Gordimer almost entirely lost touch with South African reality in this huge, romantically-conceived lurch into the future? Perhaps the the 'post-apartheid' idea is becoming too glib and unproblematic in South African fiction of a prophetic nature.

COESÃO TEMÁTICO-IDEOLÓGICA E UNIDADE ESTRUTURAL EM *BICHOS* DE MIGUEL TORGA

MONTEIRO, Maria da Assunção Morais
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Secção de Letras
5001 Vila Real, Codex

RESUMO

Com este trabalho pretendemos:

- mostrar que a obra *Bichos* de Miguel Torga, enquadrada num contexto histórico-cultural e literário com determinadas características, possui uma simbologia própria e evidencia uma coesão temático-ideológica;
- apresentar alguns aspectos que conferem à colectânea uma certa unidade estrutural;
- levantar a questão da terminologia a utilizar para as histórias incluídas em *Bichos*.

O Autor e o seu tempo

Miguel Torga no prefácio da 4ª edição da obra *Bichos*, ao dirigir-se ao leitor, afirma sentir uma “consolação simples e honrada de ter sido ao menos homem” do seu “tempo”.

Esta constatação, feita pelo próprio Autor, remete-nos para a necessidade de relacionar o escritor com o momento histórico-cultural e literário em que o mesmo se insere. Como pode ler-se na obra *Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes:

“a narrativa e os seus diversos géneros narrativos são indissociáveis das características dominantes do contexto histórico-cultural em que se inscrevem” (p. 329).

Quando em 1940 Torga publica *Bichos*, começavam a fazer-se sentir novos rumos na Literatura Portuguesa, sobretudo na poesia. “Novo Cancioneiro” e “Novos Prosadores”, colecções publicadas em Coimbra, assumem papel de relevo no aparecimento do Neo-Realismo.

- 1941 - *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes e *Marés* de Alves Redol;
 1942 - *Aldeia Nova* de Manuel da Fonseca e *Avieiros* de Alves Redol;
 1943 - *Casa na Duna* de Carlos de Oliveira, *Fanga* de Alves Redol e *Fogo na Noite Escura* de Fernando Namora;
 1944 - *Alcateia* de Carlos de Oliveira;
 1945 - *Vindima* de Miguel Torga;
 1946 - *Wagon J* de Vergílio Ferreira;
 1948 - *Pequenos Burgueses* de Carlos de Oliveira.

Na altura em que Torga publicou *Bichos* havia, portanto, uma preocupação de empenhamento social a que o Autor não ficou alheio, procurando com a sua obra e, de forma subreptícia, através da sua simbologia, exercer uma acção educativa sobre o leitor. Não podemos esquecer os conditionalismos sócio-políticos de então. Logo a seguir, em 1941, Torga vê a sua obra *Montanha* - contos proibida pela censura (a 2ª ed. aparece no Rio de Janeiro, em 1955, com o título de *Contos da Montanha*). Deste modo, com a obra *Bichos*, Miguel Torga, como homem integrado num momento da história e da sociedade portuguesa marcado pela opressão e repressão ideológicas, pretende influenciar o leitor da sua obra. Não é em vão que *Bichos* termina com o conto "Vicente", personagem-símbolo da rebeldia e revolta perante um "Senhor" (p.134) que se vê na necessidade de ceder pois constata que "nada podia contra aquela vontade inabalável de ser livre." (p.134).

Como afirma J. Prado Coelho, ⁽¹⁾ o poeta "carrega consigo a missão de iluminar o mundo". de o transformar", "o poeta é, por inerência, um humanista, um pedagogo, um político. "Torga confirma estas palavras ao afirmar: "O que eu fui sempre, o que eu sou, e o que serei, é um artista, um homem e um revolucionário."⁽²⁾

A simbologia da obra

O leitor que percorre *Bichos* dá-se conta da preocupação do Autor em ser um homem do seu tempo. Cada conto faz uma acusação e aponta, de modo implícito, uma solução, um caminho. Utilizando uma simbologia apropriada, de que ele próprio está consciente, [cf. "(...) atrair o teu olhar para a penumbra da sua simbologia" (p.10)], Torga vai construindo múltiplas significações. E é nessa "simbologia", nessas múltiplas significações que quer envolver o leitor de *Bichos* ao, metaforicamente, recebê-lo no "portaló" da sua "Arca de Noé" para, se o leitor quiser, atravessarem "juntos o Letes". É que Torga procura aproximar o leitor, levá-lo consigo na sua arca de salvação, quando tudo à sua volta é como um dilúvio de perdição. Diz ao leitor:

"São horas de te receber no portaló da minha pequena Arca de Noé" (p. 7)

“Fazemos parte do mesmo presente temporal e, quer queiras, quer não, do mesmo futuro intemporal” (p. 7)

O prefácio aponta de certa forma para a simbologia da obra:

“Apostar literariamente no porvir é um belo jogo, mas é um jogo de quem já se resignou a perder o presente”. (pp.8-9)

A obra *Bichos* é uma aposta no futuro já que Torga perdeu a esperança no presente. A Arca de Noé que, segundo a Bíblia, preservou as espécies do dilúvio destruidor é agora utilizada pelo Autor para preservar alguns valores considerados por ele muito importantes para a construção do porvir. No entanto, e daí o apelo ao leitor, Torga não pretende caminhar sozinho “como um lobo tresmalhado” (p.9), mas com o leitor ao lado “na paz de uma fraternidade de raiz” (p. 9) porque, como afirma, “Ninguém é feliz sozinho, nem mesmo na eternidade” (p.9). O apelo à fraternidade, à solidariedade em relação aos valores para que apontam os seus contos, surge de modo evidente no último conto de *Bichos*, “Vicente”, onde a Arca de Noé recolhe uma galeria de personagens vítimas de uma situação opressora e impotentes para se libertarem dessa situação. A figura negra do corvo Vicente, que protagoniza a rebelião em relação à situação imposta, poderá no prefácio ser colocada ao lado de Torga. Os outros elementos da Arca, submissos face a uma determinada situação e incapazes de se revoltarem, a quem Torga implicitamente dá uma palavra de ânimo através do exemplo de Vicente, poderão no prefácio ser companheiros do leitor anónimo a quem o Autor se dirige e pretende levar consigo. Este prefácio mantém pois uma relação dialógica com toda a obra e especialmente com o último conto que aponta globalmente um caminho para a construção da sociedade do amanhã.

Em *Bichos*, cada personagem, para além de se assumir como tal, é um símbolo. Passemos em revista alguns dos contos. No primeiro conto, Nero transcende o cão de caça, submisso ao seu dono, e protagoniza o homem que, privado do direito à liberdade, com um comportamento que lhe foi imposto, se contenta com o dia a dia. A sua vida, sem interesse para si próprio mas útil para o seu senhor, condu-lo a uma velhice em abandono, apesar de sempre ter cumprido as obrigações que lhe destinavam. Este conto apresenta o problema da submissão existencial do Homem e constitui um filão temático presente ao longo da colectânea.

“Miura”, na perspectiva interna utilizada de princípio ao fim do conto, condena a tourada e as suas práticas.

“Cega-Rega” desmitifica a fábula tradicional da Cigarra e da Formiga, ao mostrar até que ponto a Cigarra é mal compreendida no “teatro do mundo” (p. 86) em que “as palmas da plateia festejam só os dramas encenados” (p. 86), esquecendo-se o público de todo o

a seguir, pois Torga mostra como é importante na educação de uma criança o ambiente familiar e como ela deve crescer em liberdade.

Ao escrever “Vicente”, o Autor pensou decerto em mostrar que o homem não tem que sentir medo quando luta por um ideal justo, por algo a que tem direito. Este conto encerra a antologia, apresentando uma atitude de rebeldia face à submissão, preocupação prioritária do Autor, tornando-o uma proposta à sociedade do seu tempo.

“Ladino” acusa determinado tipo de padre que Torga pretende pôr em causa.

“Madalena” é a mulher que, fruto de tentação, é mãe sem o desejar e se revolta contra a situação (homem que a propiciou e filho que daí surgiu).

“Ramiro” personifica o isolamento a que tem sido condenado o homem transmontano.

Esta galeria de animais racionais e irracionais vai tecendo linhas de sentido e mantendo um intercâmbio entre si e com outros textos. Deparamos por vezes com uma comunicação entre os diferentes contos reunidos nesta colectânea. “Ladino”, o pardal, por exemplo, acorda ao som do canto de Tenório, o galo, personagem principal do conto “Tenório” que, curiosamente, personifica o Dom Juan, protagoniza esse mito. Não é por acaso que isto acontece. As duas personagens, Ladino e Tenório, mantêm algumas afinidades a este respeito.

O tecer intertextual assume-se igualmente com outros textos exteriores a Torga. O diálogo que mantém com o texto bíblico no conto “Vicente” conduz-nos à reflexão sobre um dos mitos presentes na obra de Miguel Torga - a religião. A imagem de Deus aparece neste autor construída de modo a subverter a imagem tradicional e que lhe foi transmitida pela igreja latente.

O aproveitamento da fábula da Cigarra e da Formiga de La Fontaine vai igualmente no sentido de a subverter e apontar através dela novos valores.

Se a Religião (nos contos “Jesus”, “Vicente”, “Ladino”, “Nero”) é um dos mitos presentes nesta colectânea de contos, a Liberdade (em “Vicente”, “Miúra”, “Nero”, entre outros) e a Terra (em “Ladino”, “Madalena”, “Bambo”, “Vicente”) são outros dois mitos de grande importância na obra, mostrando a obsessão do Autor por estes valores. Se a Religião e a Terra os herdou da infância na Terra Transmontana, a Liberdade foi-se alicerçando ao longo da sua vida e Torga sente-a como uma necessidade absoluta do homem para sobreviver.

A coesão temático-ideológica da colectânea

A obra *Bichos* assume-se como uma Arca de Noé; os elementos que contém têm uma finalidade, embora mostrem por si diferentes aspectos dessa finalidade. A crítica social para que apontam torna-os um todo coeso, dá-lhes unidade temática. Quer o bicho seja animal quer seja homem existe para condenar o que Torga vê de errado à sua volta. Diríamos

mesmo que a sociedade do seu tempo é passada em revista: entre outros, encontramos os problemas da velhice, o isolamento, a a-sociabilidade, a corrupção no clero, a fanfarronice de certo tipo de homem, a mulher seduzida pelo homem-animal, a tortura feita ao touro numa prática tradicional exibicionista, a ausência de liberdade, a não importância dada ao Poeta, o ridículo de determinadas crenças populares.

Da antologia *Bichos* merece lugar à parte o conto “Jesus” que, em nosso entender, não aponta um aspecto a corrigir, mas algo a praticar. É interessante verificar, a nível de significativo e numa análise global da colectânea, que este conto se encontra aproximadamente a meio da obra. Ele aponta valores a seguir, não há distorção social que se pretenda remediar ou corrigir. Salientamos o facto de este conto apontar um aspecto positivo da sociedade (a valorização da família como suporte da educação de uma criança) e, em termos religiosos, mais significativo se torna por se intitular “Jesus”, símbolo cristão de todas as virtudes. Deste modo, a obra *Bichos* pode dividir-se em dois grupos, o primeiro dos quais subdividido em dois. Por um lado, os contos que têm um pendor fortemente crítico, e com os quais Torga pretende corrigir a sociedade, apresentam o lado mau dessa sociedade e, por outro lado, o conto “Jesus” que, de forma isolada, mostra o que a sociedade tem ainda de bom e é necessário preservar. No primeiro grupo, que subdividimos em dois, destacaremos um conjunto constituído por bichos-animais e um segundo conjunto constituído por bichos-homens (“Madalena”, “Senhor Nicolau” e “Ramiro”). Digno de registo é o facto de nenhum destes bichos-animais ou dos bichos-homens ser por essência mau. Todos eles são caracterizados de modo positivo, o que os deforma é o meio em que se movimentam, os valores que subjazem à sociedade em que estão integrados.

A unidade estrutural da obra

Se *Bichos* mantém uma coesão temático-ideológica que deixámos assinalada anteriormente, essa coesão regista-se também em termos estruturais. Todos os contos giram à volta de uma personagem que dá o título ao conto e é portadora de uma mensagem de teor moralizante. As restantes são em número reduzido e subalternizadas.

Relativamente à acção que, no dizer de Bonheim ⁽³⁾, deve ser simples, na obra *Bichos* encontramos alguns contos com uma intriga simples, como é o caso de “Vicente”, que não aglomera outras acções paralelas. Noutros contos, como é o caso de “Ladino”, não encontramos uma intriga mas um conjunto de acções passadas em revista, extremamente breves, que conduzem ao perfil da figura que Torga pretende pôr em causa.

A acção ou conjunto de acções conducentes à veiculação da mensagem decorre num fragmento temporal geralmente breve. Encontramos alguns casos, como nos contos “O Senhor Nicolau” ou “Ladino” em que as acções se reportam ao passado das personagens, podendo parecer que não há economia temporal. No entanto, a importância do tempo

vezes com momentos em que o narrador faz uma pausa na história que está a contar para dar lugar a breves momentos de efusão lírica em que transmite o seu apreço em relação a determinados valores; referimo-nos a alguns mitologemas - o Poeta (ex. “Cega-Rega”) e Terra (ex. “Ladino”):

“O Poeta! Louvado seja Deus! Até que enfim lhe aparecia um irmão!... Um irmão que sabia também que cantar era acreditar na vida e vencer a morte.” (p89)

“Terra! Pisava-a pela primeira vez! Qualquer coisa de mais áspero do que o veludo do ninho mas também quente e segura.” (p. 91)

Massaud Moisés⁽⁴⁾ tal como, mais tarde, Helmut Bonheim e outros autores, refere-se à curta extensão sintagmática como um dos elementos estruturais que configuram o texto narrativo como conto. Embora este factor não seja determinante para a classificação de conto, como reconhece H. Bonheim, registe-se que *Bichos* não foge a essa característica estrutural. Todos os contos são de curta extensão, abrangendo entre quatro e dezasseis páginas.

A narrativa em geral e o conto em particular, pelas suas características peculiares, devem ser entendidos, numa perspectiva pragmática, como fenómenos interactivos uma vez que se destinam a um leitor, presente ou não.

Luckács, ao entender a obra literária como artefacto, faz-nos pensar na inegável importância do leitor, sem o qual a obra literária não tem sentido, nem se completa; o leitor é condição necessária para que o artefacto se realize como objecto estético e é o leitor que o faz gerador de significações.

No caso concreto do conto, há que procurar as suas origens, embora sumariamente, para se compreender a verdadeira dimensão pragmática que o envolve. O conto literário surge no rasto do conto popular de tradição oral. A existência de uma cadeia de contadores e de ouvintes impôs algumas regras operatórias à conservação desta espécie: a preservação da finalidade moralizadora para manter a coesão de determinada comunidade e, por outro lado, a possibilidade de renovação e actualização de determinados pormenores acessórios, tendo em conta não só as características do sujeito que conta, mas as exigências feitas pelo sujeito-ouvinte. É tendo em conta estas características que podemos falar nas diferentes versões de uma mesma história, não perdendo, no entanto, de vista a finalidade que essas diferentes versões pretendem atingir.

É nesta perspectiva de obra como objecto não acabado, mas disponível para diferentes concretizações, que devemos entender os contos de Torga reunidos nesta antologia. O Autor não esquece nunca o fim em vista nem o leitor ao qual destina as suas histórias, algumas delas versões de anteriores (cf. Cega-Rega). E com o intuito de não perder

de vista o seu objectivo, como acontecia no conto popular de tradição oral, faz deles relatos muito curtos. O efeito catártico resulta assim mais facilmente e o conto, posto ao serviço da comunidade, desempenhando uma função utilitária, revela o mundo, desmistifica determinadas situações, mostra o caminho a seguir.

Quer estruturalmente quer a nível temático-ideológico, a obra *Bichos* constitui, como vimos, uma colectânea com uma certa homogeneidade.

***Bichos* - contos ou fábulas?**

O poema que Torga insere no Diário VIII⁽⁵⁾, “Fábula da Fábula”, para além de se assumir como definitório do conceito de fábula, assume-se também como mosaico duplamente intertextual. Vejamos o poema:

Era uma vez
Uma fábula famosa,
Alimentícia
E moralizadora,
Que, em verso e prosa,
Toda a gente
Inteligente,
Prudente
E sabedora
Repetia
Aos filhos,
Aos netos
E aos bisnetos.
À base duns insectos,
De que não vale a pena fixar o nome,
A fábula garantia
Que quem cantava
Morria
De fome.
E, realmente...
Simplesmente,
Enquanto a fábula contava,
Um demónio secreto segredava
Ao ouvido secreto

passado, já longínquo, que simultaneamente não tem localização definida; esta indefinição temporal não deixa de conferir à história que se lhe segue um certo carácter testemunhal ao qual aparece associada alguma veracidade que faz com que a criança se identifique, procure até vivenciar as situações por que passam as personagens. O universo de verosimilhança instaura-se desde início e através de uma fórmula considerada “mágica” - “Era uma vez”. A criança reage de imediato e mostra-se desde logo predisposta à audição. A sua capacidade de receptora é assim interpelada por esta forma de chamamento ao texto: vai ouvir alguma coisa que crê ter acontecido em tempos passados.

A utilização do pretérito imperfeito nesta fórmula introdutória, tempo que semanticamente sugere uma acção passada não determinada mas com um certo carácter durativo, serve perfeitamente os propósitos anteriormente enunciados, ou seja, esse tal universo de verosimilhança, facilitador de uma aceitação em relação ao que é contado.

A intencionalidade pragmática da fábula sobressai no poema de Torga, sendo o segundo aspecto definitório a assumir-se como determinante neste tipo de texto. A moralidade é aqui reforçada através da ambiguidade latente no adjectivo “Alimentícia” que, curiosamente, constitui um só verso e comunica semanticamente com “moralizadora” do verso seguinte, estando a ela ligada pela copulativa “E”, reiterando ainda mais essa intencionalidade pragmática imediata da fábula. A criança, aliciada para a história através da expectativa criada pela fórmula que a conduz ao universo do fantástico, é, sem se aperceber, moralmente conduzida a uma imposição moral da sociedade a que pertence. Ou seja, a fábula é um mecanismo de que se serve a sociedade para veicular a sua ideologia.

Seguidamente, e numa sequência lógica decorrente deste pressuposto, o poeta refere-se ao estatuto do contador da fábula, ainda que, e mais uma vez, se sirva da ironia, recurso que não importa aqui analisar. O contador da fábula é, em geral, alguém idonocamente reconhecido pela sociedade: a mãe, o pai, a avó ou o avô, isto é, um elemento a quem o receptor reconhece uma certa autoridade, em quem o receptor deposita confiança, no fundo a quem o receptor confere e do qual, inclusivamente, exige o estatuto de contador de histórias, predispondo-se entusiasticamente a ouvi-lo. Os adjectivos “Inteligente”, “Prudente” e “sabedora” testemunham essa idoneidade exigida pela sociedade para os transmissores dos seus valores.

Da expressão verbal “Repetia”, mais dois pressupostos se retiram quanto a um perfil teórico da fábula: por um lado o seu pendor oralizante, a fábula é essencialmente transmitida por via oral e, por outro lado, os núcleos sémicos da palavra “repetir” acrescidos do valor semântico da desinência de imperfeito do indicativo, que os reforça, revelam o carácter permanente de certos valores culturais de determinado povo que pretende defender e preservar a sua peculiar identidade e integridade cultural.

As personagens que se envolvem na acção que a história apresenta, em geral,

animais, são particularizadas aqui em “uns insectos”, sugerindo, pela particularização, uma fábula específica, “A Cigarra e a Formiga”.

Por último, Torga refere o carácter explícito da intenção moralizadora da fábula - “A fábula garantia” e ainda o seu pendor indesmentível. A fábula está concluída quando, a jeito de remate, propõe uma conclusão contendo o princípio que foi desenvolvendo e apresenta uma verdade inquestionável que a idoneidade do contador certifica.

Dissemos que este texto poético se assumia como mosaico duplamente intertextual. De facto “Fabula da Fábula” comunica não só com a fábula tradicional “A Cigarra e a Formiga”, como nos é sugerido pela explicitação da moralidade “(...) quem cantava/Morria/De fome”, como é feita uma alusão ao texto do próprio Torga “Cega-Rega”, no qual apresenta esta subversão da fábula tradicional: “ (...) quem não cantava/Morria de fartura”.

Depois de encontrado o perfil teórico da fábula, dado pelo próprio poeta, será interessante problematizar a adopção do termo contos para caracterizar o conjunto de textos incluídos na antologia *Bichos*.

O conto mantém estreitas relações com a forma ancestral fábula. No entanto, diverge dela em alguns pontos que consideramos determinantes para não designar os textos incluídos em *Bichos* como fábulas.

Os contos inseridos em *Bichos* não constituem uma divulgação da moral que se pretende ver instituída, antes pelo contrário. Eles representam valores individuais que decorrem de uma *leitura* do mundo e pretendem mesmo assumir-se como atitude de rebeldia, em alternativa à moral instituída.

“Cega-Rega”, como o poema “Fábula da Fábula” diz, opõe a moralidade colectiva “Quem canta morre de fome” à moralidade individual “Quem não canta morre de fartura”, ou seja, “Cega-Rega” transmite a opção do Autor, enquanto leitor do mundo, que deseja ver transmitida aos outros. Neste conto a Cigarra é identificada com o Poeta, “Um irmão que sabia também que cantar era acreditar na vida e vencer a morte”. Esta mesma ideia aparece expressa no *Diário XII*, quando Torga diz: “Cega-Rega, obra sem remate, só a morte lhe poderá dar fim.” (p.52). “Mago” reitera, embora de modo diferente, a transmissão desta moralidade, o homem que deixa de lutar pelos seus ideais, que se acomoda facilmente, é infeliz - “Que abjecção! Que náusea!” (p.37).

“Vicente” opõe a aceitação e resignação do indivíduo perante o seu estado, que o poder instituído pretendia incutir no povo com a ajuda da igreja, à valorização do ser livre, estado natural do Homem. Ao referir-se à personagem que dá o nome ao conto, Torga afirma:

“Aquele corvo, que eu quis concebido à imagem e semelhança da minha rebeldia, de tal modo se ergueu contra o princípio da autoridade que, carentemente, acabou por dizer não ao próprio autor.” (6).

sociedade, assumindo mesmo em alguns casos, como por exemplo no conto “Vicente”, uma certa função de apelo ao leitor no sentido de modificar o seu comportamento e levá-lo a sair da situação em que se encontra. Este mesmo propósito aparece explícito no prefácio dirigido ao “Querido leitor”:

“Ora eu sou teu irmão, nasci quando tu nasceste, e prefiro chegar ao juízo final contigo ao lado, na paz de uma fraternidade de raiz, a ter de entrar lá como um lobo tresmalhado” (p. 9)

A moralidade que Torga oferece ao leitor em alternativa à que a sociedade veicula não aparece, no entanto, expressa de modo explícito, mas lê-a o leitor atento nas entrelinhas do texto. O seu texto dirige-se pois a um leitor já com alguma reflexão sobre o mundo que o rodeia e capaz já de o questionar, o que não acontece na fábula. Voltemos ao poema “Fábula da Fábula”:

“A fábula garantia (...)
Enquanto a fábula contava,
Um demónio secreto segredava
Ao ouvido secreto
De cada criatura(...)”

O verso “A fábula garantia” opõe-se claramente, pela conjunção temporal “Enquanto” que denota uma certa alternativa, uma certa oposição a “Um demónio secreto segredava/Ao ouvido secreto/De cada criatura”. Várias deduções são possíveis a partir destes versos. Por um lado, a explicitação da moralidade na fábula contrasta com o carácter implícito, dedutivo, da moralidade no conto, ou pelo menos, no conto de Torga. Por outro lado, o carácter subversivo da moralidade dos seus contos, uma moralidade pessoal, correspondente à leitura que Torga faz do mundo, contrasta com a estabilidade social preservada pela transmissão de determinados valores. O artigo indefinido “Um”, antecedendo o substantivo “demónio”, remete-nos para esta implicação: “demónio” introduz a subversão e “um” aponta para a feição individual e ao mesmo tempo não particularizada de uma moralidade diferente. A redundância sígnica que aqui se regista no adjectivo “secreto” conduz-nos igualmente a essa contrariedade de Torga face ao status estabelecido. Não será Torga este “demónio secreto” que segreda “Ao ouvido secreto/De cada criatura” os seus valores?

Os contos de *Bichos* revelam uma intencionalidade pragmática que os aproxima da fábula, no entanto, essa intencionalidade assume-se de maneira diferente, ganhando pertinência ao espírito do leitor este debate que aqui quisemos levantar.

· *Bichos* são contos reveladores de uma finalidade pragmática que os aproxima da fábula, mas não deixam, como procurámos mostrar, de ser contos.

NOTAS

- (1) in "A dimensão política da obra de Miguel Torga" in *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1983.
- (2) in *Diário IV*, 3ª edição, Coimbra, 1973, p95.
- (3) in Bonheim, Helmut, *The Narrative Modes*, D. S. Brewer, Cambridge, 1982.
- (4) in Moisés, Massaud, *A Criação Literária*, Editora Cultrix, São Paulo, 12ª ed., 1985.
- (5) in 3ª edição revista, Coimbra, 1976, pp. 144-145.
- (6) in *Diário XII*, 3ª edição revista, Coimbra, 1986, p92.

FINISTERRA - UMA ESCRITA (IN)DIFERENCIADA

MOREIRA, Fernando Alberto Torres
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Secção de Letras
5001 Vila Real, Codex

RESUMO

Scrá *Finisterra* uma libertação da escrita, uma destruição da escrita, um modelo?

O que é certo é o facto de se estar perante uma escrita em (re)construção permanente que assume o fazer-se como o ser (essência) da literatura. Falar-se de pluralidade de leituras é uma consequência lógica; tanto mais lógica quanto *Finisterra* surge apoiado numa estrutura labiríntica (estrutura do romance em perfeita simbiose com a linguagem poética) e apresenta o narrador e personagens em permanente errância em busca da utopia da linguagem.

O resultado é uma Babel feliz que assume o labirinto como elemento ordenador da relação do leitor com a linguagem.

Jogo entre linguagens, *Finisterra* é um contínuo baralhar e tornar a dar; é uma porta entreaberta ao sujeito leitor para um espaço onde coabitam essas mesmas linguagens que trabalham lado a lado.

Scrá *Finisterra* um exemplo de um grau zero da escrita? Um texto de prazer/fruição?

É a escrita de Carlos de Oliveira que sugere uma equação deste tipo, salvaguardando nesta apreciação uma luminosidade barthesiana que nos conduzirá de um grau zero (ponto de partida) ao texto como prazer/fruição.

Haverá realmente um grau zero da escrita? uma escrita, liberta, iniciática?

Digamos que ao (re)escrever *Finisterra*, Carlos de Oliveira se aproxima de uma classificação deste tipo. Ao exarar em escrita uma linguagem que se liberta, o caminho está traçado, o estilo libertador fulge como o halo fosfórico, o último estertor é a culminação de uma escrita. Trata-se ao fim e ao resto, de um *finis terrae*, porque início, de uma forma comunicativa.

Finisterra, é um fim que é um início. Há na obra um desfazer e um refazer constantes. É, aliás, o próprio autor de *Uma Abelha na Chuva* que o afirma num seu texto, *Cosmogonia*, publicado no *Jornal de Letras* pouco tempo antes da sua morte: "Recordo a teoria das cores

da aranha esmagada), mas também estéril. A gisandra, símbolo da esterilidade, é um elemento permanente transbordando o seu leite ... estéril, que a mulher (a mãe) irá beber.

O leite, tal como e principalmente o sangue, sustentáculos da vida, surge no texto como desvio, anulação, fuga à própria vida. O sangue jorra do cordeiro que é pirogravado: é a vida que se esvai. O leite (estéril) é o "alimento" que se toma e é as gotas de esperma (estéril) que escorrem lentamente para o púbis.

Mas porquê indiferenciação?

Este romance (respeitamos aqui a classificação que lhe foi atribuída pelo seu criador primeiro e que adiante comentaremos) é um jogo de representações, um conjunto de imitações da realidade que são elas próprias realidades. Há um processo de ampliação, mudanças de rosto, de modo que se torna difícil, como no texto se escreve, "distinguir o real por trás da encenação" (3) - é o desenho da criança, as pirogravuras da mãe, as fotografias do pai. Tudo isto são imitações da paisagem que o homem ainda tenta (re)produzir através de uma maquete, imitação suprema enquanto início de uma nova realidade (nós diríamos uma realidade em miniatura) que será ou não estéril.

A realidade é transformada até ao ponto em que os modelos se tornam menos reais que as suas representações e disto nos serve como exemplo a relação paisagem/desenho.

Falando em paisagem, detenhamo-nos um pouco sobre as dunas. Trata-se de um tipo de paisagem móvel que deve a sua fixação e/ou a sua frequente mudança ao vento que passa. É, quase poderíamos dizer, um símbolo da inconstância. Gira à custa da mobilidade dos grãos de areia (sintagma omnipresente em Carlos de Oliveira) que a compõem e ao sabor do vento. A duna é a paisagem que é e a que não é. Uma simbiose perfeita do ser e do não ser. Uma indiferenciação. O caos perfeito.

Também as personagens e o(s) narrador(es) participam com a sua quota parte nesta jogada que conduz a uma apoteose final destruidora, ansiosa de libertação.

"O ser da literatura não é outro senão o da sua técnica"(4).

Nesta frase, Roland Barthes põe o acento na técnica, ou, diríamos nós, na poiesis. Uma consideração do significado e valor da *technê* grega, ajudar-nos-á a compreender a afirmação de Barthes e simultaneamente a uma explicação possível de *Finisterra* à luz desta perspectiva.

A *technê* grega era uma desocultação, supondo uma actividade criadora, a produção enquanto poiesis.

O "técnico" desvenda novas realidades, produ-las, mostra o que até aí permanecia escondido. Assim acontece no desenho da criança: os grãos de areia são representados no seu tamanho "real", ameaçador.

A *technê* grega era entendida como a produção do verdadeiro, do belo, enquanto processo de um fazer-se. Indo de encontro ao pensamento de R. Barthes, este fazer-se é o ser da literatura.

Finisterra apresenta-se como um exemplo deste constante fazer-se. É então que nos surge o signo “errância” como particularmente pertinente para a(s) leitura(s) desta obra.

A errância aparece em vários percursos - *Finisterra* é uma espécie de labirinto, um encadeamento de percursos:

- Errância do(s) narrador(es)

- Errância dos personagens: um ele que erra durante a noite em busca da infância; ela, a mulher que erra na areia à procura da cruz de vidro/fertilidade (tal como os cavaleiros em busca do Santo Gral); os camponeses do desenho que erram à procura de uma terra sem fogo, sendo eles próprios fogo e, enquanto figuras do desenho, a sua errância é uma ameaça àquilo que se fossilizou; a criança que erra entre dois espaços: o exterior, desordenado, e o interior (microcosmos casa), ordenado.

A errância do(s) narrador(es) é a errância de um sujeito que é ele próprio e outros, e a errância de um discurso que é a escrita. Trata-se de uma escrita que se questiona e reescreve constantemente: “(...) uma espécie de exorcismo, que detém (demora) o essencial”.⁽⁵⁾

Os parêntesis e a interrogação (não é por acaso que o ponto de interrogação é um dos sinais gráficos mais recorrente) são em *Finisterra* o espelho da escrita que se vê e se pensa - “Um texto diante do espelho, vendo-se, pensando-se”.⁽⁶⁾

Vendo-se, pensando-se, errando ... mas em demanda de quê?

Libertação da escrita? Destruição da escrita? Procura de um modelo?

Assim como a criança, o pai, e a mãe procuram um modelo que re-produza o real (desenho, fotografia, pirogravura, maquete) assim também o narrador, questionando o real e sentindo a impossibilidade de o apreender globalmente pela palavra, procura um modelo que é a escrita, uma escrita que é experiência do fragmento.

Poder-se-á então considerar esta escrita como um ponto final, no sentido de último trabalho e no sentido de fim alcançado, de um percurso que se iniciou em *Casa na Duna*? Tudo leva a crer que Carlos de Oliveira assim o desejou ao queimar, pouco tempo antes da sua morte, todos os papéis que possuía os quais poderiam constituir, depois de compilados, a sua última obra.

Creemos, portanto, que o desejo de um fazer diferente, libertador e libertado, ou seja, o desejo de alcançar uma escrita de um não romance, foi o que o(s) narrador(es) procurou ao longo de todo *Finisterra*. Esta procura tem o seu paralelo na busca da fórmula de porcelana: o tio diz que tem a fórmula a bailar na cabeça, mas que há sempre qualquer coisa que a faz dissipar.

Em *Finisterra* há o esvaziamento da linguagem de toda a sua significação alienada e o renascer de uma “(...) escrita branca, livre de qualquer sujeição a uma ordem fixa de linguagem. Esta fala transparente (...) realiza um estilo de ausência que é quase uma ...”

Assim, destruição equivale a libertação...

A escrita surge-nos em *Finisterra* como uma afirmação do signifiante; este impõe-se e confere à escrita o rigor do estar aí. A literalidade parece afirmar-se. O valor denotativo afasta qualquer significado circundante: a palavra é. No entanto, é exactamente porque esta escrita é literal, unívoca, que nasce a sua opacidade, a sua multivocidade. *Finisterra* é o confluir de vários percursos, entre os quais citaremos os que nos parecem nucleares:

- casa e paisagem: este percurso inicia-se com a análise de três reproduções. Estas aparecem ligadas à estrutura familiar (filho, mãe, pai, são os reprodutores das reproduções). O microespaço da casa tem a ver com as relações de antagonismo que se criam entre os senhores da própria terra (o dinheiro corrompe essa ligação entre o homem e a terra).
- evocação da infância real e mítica: a criada é o símbolo de uma realidade reversível, é a protectora da casa e da criança e por isso destrói a intrusa, a aranha. Esta, quando esmagada, reproduz-se em aranhões (masculinos). Trata-se da desagregação do poder patriarcal.
- processo de degenerescência da fecundação: a mulher introduz óvulos doentes em casa. A gisandra autofecunda-se, o que conduz à des-sexualização do ser. O homem é impotente.

Outros percursos secundários (ou primários) se poderiam acrescentar a estes. Assim, seria possível uma leitura metaforizada do processo de degenerescência masculina como processo de deflagração da sociedade patriarcal; do processo de cissiparidade do homem e da terra através da destruição do halo protector...

Creemos que é o todo plural de *Finisterra* que funcionará como signifiante de um novo signo, é o todo que é conotativamente pertinente para uma leitura à luz de uma problemática económica e social.

Então este carácter transparente que é opaco e denotativo que é conotativo, é o que confere ao texto o estatuto de texto literário. Estamos perante uma escrita que se libertou de toda a sua significação alienada e que se afirmou enquanto tal, atribuindo a cada palavra o valor de estar aí como atrás se disse, a cada frase o rigor do pormenor.

Em *Finisterra* o rigor é um tema, um assunto, um objecto, uma prática. Acima de tudo, as palavras são pensadas, escolhidas com rigor e determinação. E o critério do rigor não é a realidade, são as próprias palavras. A realidade descrita com rigor só pode ser a realidade transformada. O autor escolhe sempre as palavras mais exactas.

Podemos dizer que, na compilação deste texto, Carlos de Oliveira pôs a funcionar em pleno o “filtro mágico das palavras” que anuncia no seu *Aprendiz de Feiticeiro*. O aprendiz ascendeu a mestre.

A escolha rigorosa das palavras consegue uma perfeita uniformização de sentido, do vocabulário, e o trabalho do leitor (=autor) está cada vez mais feito dentro da escrita.

Carlos de Oliveira nutre uma curiosa obsessão pelo rigor que funciona não apenas ao nível da escrita, mas também no da compilação da sua obra. Ele amava a perfeição e sabemos a sua sanha de homem pertinaz, o seu total domínio do ofício, a sua liberdade espantosamente criativa que conduzem a uma limpeza de escrita, muito elaborada e modelada.

A propósito da sua escrita sublinhou Eugénio de Andrade: “Gosto desta obsessão pelo rigor, deste minucioso trabalho de abelha (...) aprendizagem permanente (...) trabalho de plaina”.⁽⁹⁾ Conhecedor profundo da madeira que trabalhava, Carlos de Oliveira soube calibrar milimetricamente a sua plaina de modo a extrair as esquirolas estritamente necessárias. Abelha entre as abelhas exemplar, construiu o seu favo. A primeira parte da missão está cumprida. A segunda será o leitor que terá de realizar.

“O autor originário ganharia bastante em conhecer o trabalho desses co-autores desconhecidos, a misteriosa acção transformadora que exercem sobre as obras (...) O que falta é conhecer o segundo termo da relação autor/leitor, sondar o destino do romance ou do poema, auscultar a tarefa anónima que os modela continuamente e lhes dá vida”,⁽¹⁰⁾ diz-nos o autor no seu *Aprendiz de Feiticeiro*.

Até por estas afirmações se conclui do rigorosismo que a si próprio se impunha Carlos de Oliveira enquanto autor/crítico. O seu constante processo de transformações está bem patente através da reescrita das suas obras, do seu anseio de rigor. Tudo é geometricamente traçado, equilibrado, pesado: “(...) a imagem da balança: um prato sobre o outro desce, cada vez mais equilibrados”⁽¹¹⁾, medido com uma fita métrica, milimétrica - elementos de precisão que concorrem para a obtenção de uma estrutura arquiteturada, mesmo (até) na ordem submersa das coisas. Mais: a concubinação rela/imaginário, “encenação e real coincidem”,⁽¹²⁾ e a des-realização a que é submetido o primeiro termo desta (des)-oposição, beneficiam de um trabalho orientado em busca do pormenor. Está-se perante mais um processo de filtragem, de visualização, de fixação, que se consegue com a lupa, os óculos, os vidros da janela, a lente da máquina de fotografar.

Nada melhor do que as afirmações do próprio autor para justificar em pleno esta sua arte em escrita que vimos defendendo: “(...) correcções, rasuras, acrescentos, são o meu forte (e o meu fraco)”⁽¹³⁾. É ainda na obra citada que Carlos de Oliveira define o escritor português marginalizado como alguém que sofre do complexo do iceberg, com um terço visível e dois terços debaixo de água. Aproveitando a imagem do autor, pode dizer-se que a escrita se expõe ao leitor (um terço) com rigor espelhar dessa água em estado sólido, um espelho que é reflexo dele próprio e por isso provoca uma dobragem constante de imagens (dois terços).

O pendor para a descrição pormenorizada, este rigor da escrita, parece encontrar uma

esta maneira sai usual e que a fotografia, querendo conservar a vida, e a sua morte; daí as constantes interrogações, daí as “precisões terminológicas”.

“Desisti de perseguir a realidade, ou melhor, cansei-me”, porque “quando re-produzo a paisagem que as lentes fotografam”⁽¹⁵⁾, que a lupa amplia, que os óculos mediaizam, que os olhos piscos vislumbram “não espero que a minha imaginação se desprenda da paisagem. Espero talvez um estímulo de fora. Nas relações sujeito/objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas), nada teria sentido”⁽¹⁶⁾, mas foi sem dúvida, a minha imaginação (partindo do real, eu sei) a construí-la. Magia para filtrar o mundo, dar-lhe algum sentido”⁽¹⁷⁾.

Também a escrita é uma magia para filtrar o mundo: “artimanha? Artimanha não. Truque tem outra dignidade: é como dizem os ilusionistas... (...). Retirei a palavra artimanha, retiro a palavra truque e proponho outras duas: milagre, maravilha”⁽¹⁸⁾. Também a escrita tem o poder de presentificar o ausente, procurar o rigor, o pormenor, a geometria do real que é real e encenação. Trata-se de “palavras ponderadas” sem um “lapsus linguae”.

Nesta perspectiva, escrita/palavras ponderadas não nos remete para uma das palavras-chave do “romance”: indiferenciação. Palavra ponderada é diferenciação. Mas é a diferenciação da indiferenciação. É o “trabalho de paciência e rigor”⁽¹⁹⁾ que presentifica e/ou identifica o real/paisagem referencial e o real/paisagem tecido com palavras, com imagens, com fogo...

Esta escrita ponderada dá a ideia de ser, como já foi referido acima, uma nova linguagem (diferente da(s) linguagem(ns) de *Pequenos Burgueses*, *Casana Duna*, etc), porque as linguagens são uma forma de alienação e liberdade; é preciso mudá-la poiticamente. A escrita vai então surgir como um processo de fruição de linguagens, sendo ela que permite ao sujeito/leitor o prazer do texto.

O prazer do texto é simultaneamente um desejo de linguagens e um desejo de sujeitos. “O texto que escreve tem de me dar a prova de que me deseja. Essa prova existe: é a escrita. A escrita é isto: a ciência das fruições da linguagem, o seu Kamasutra (desta ciência só existe um tratado: a própria escrita)”⁽²⁰⁾.

Percorrendo o texto *Finisterra* não pode o leitor (=conhecedor) deixar de se sentir provocado. Uma provocação que é um incitamento, um convite formal de resposta a uma agressão. Assim mesmo. Como muito a propósito observou Maria de Lurdes Ferraz, há em *Finisterra* um “excesso de significado (...), nele encontramos não o que esperávamos, mas o que não sabíamos que esperávamos”⁽²¹⁾. O leitor recebe, pois, com a luva na cara. É o inesperado que lhe surge através de uma (várias) linguagem(ns) colorida(s) nos mais variados tons, extremamente conotada, de alto índice metafórico.

É precisamente tudo isto que convida o leitor a uma participação íntima, amorosa, num texto que pretende ser paisagem e povoamento, a ser mais um peregrino, afinal.

“Escrever é lavrar”⁽²²⁾, diz-nos o autor, é saber cavar a fenda, encontrar uma

intermitência entre duas margens, provocar o desejo, expor a abertura aos olhos do leitor para que ele nela se possa imiscuir afim de poder dela fruir.

Cruzamento de linguagens destinadas ao usufruto, uma Babel feliz como diria Barthes, *Finisterra* é um labirinto que abala, mexe a relação do leitor com a linguagem. A procura incessante de uma língua adâmica - obsessão do narrador(es) e personagem(ns) - é bichinho roedor que se transmite ao leitor. Mas, tal como a fórmula milagrosa (mágica) da porcelana apenas baila na cabeça do “tio”, sempre indiferenciada, dissipando-se à menor tentativa de lembrança e não conseguindo nunca ultrapassar a muralha craniana, também o leitor/fruidor parte em busca de uma linguagem unificadora, utópica, como um Moisés à porta da Terra Prometida onde sabe, não lhe será dado entrar.

A circulação em *Finisterra* só é permitida no labirinto e, desse modo, dá-se ao leitor a possibilidade de se sentir mais um narrador, de participar de uma escrita rigorosa onde abunda o gosto pelo pormenor.

Jogo entre linguagens, *Finisterra* é um contínuo baralhar e tornar a dar. É no baralhar, no tornar a dar, nesta imprecisão que aponta (procura) uma precisão, que reside o foco irradiador de fruição. As cartas são distribuídas, o jogador (leitor) selecciona o seu jogo, faz um balanço das suas possibilidades, participa na jogada, joga os seus trunfos; mas o alcance das suas jogadas é sempre imprevisível. A linguagem que ele cria integra-se na semi-recta fílmica que é *Finisterra*. O leitor torna-se assim, um continuador de Dédalo, aumentando em espaço o labirinto, um logoteta, porque assumindo as linguagens do texto funda mimeticamente também a sua, não a que esperava fundar, mas a que não esperava fundar.

Finisterra é isto: uma porta entreaberta ao sujeito leitor, para um espaço onde coabitam as linguagens, que trabalham lado a lado.

A designação de romance é proposta por Carlos de Oliveira. Será esta uma tentativa de catalogar o(s) seu(s) texto(s) dentro de uma determinada estética? Ou será um alerta para levar o escritor/leitor a reflectir sobre uma nova escrita que se pretende, pois trata-se de um texto diante do espelho “vendo-se, pensando-se?” (23).

O próprio texto parece confirmar esta segunda hipótese. De facto, não há vários agentes, mas um agente plural, há uma história que constantemente se cita e uma escrita que se auto-reflecte.

Finisterra organiza-se em torno de pretextos onde os discursos - onírico, imaginário, descritivo, absurdo... - se sobrepõem à narração dos factos. Esta valorização/opção do discurso revela-se pela preferência do(s) narrador(es) pelo presente em detrimento do perfeito. A diferenciação entre os discursos esbate-se, porque entre sonho, imaginação e realidade, a diferença é puramente mecânica... Portanto, o presente do indicativo é indiferenciação do tempo - passado, presente, infância real, infância mítica.

Esta indiferenciação do tempo acompanha a indiferenciação das personagens

Fim da terra, símbolo do agregado familiar patriarcal, fim de um tipo, fim de um espaço, fim de fecundidade (a mulher introduz óvulos doentes - fim da potência masculina, fim da sociedade patriarcal) fim da sexualização (mito da endogenia), fim do domínio do homem sobre a mulher (a mulher é uma sacerdotisa que tem em si a força que a leva a procurar a gisandra, significando isto o encontro da mulher e da terra), fim do romance...

Continuando ainda a detectar os elementos que revelam a vontade de destruir o romance, surge-nos o narrador.

Entre os agentes de um romance há um que assume particular importância pela função que exerce na estruturação do texto: o narrador. O romance tradicional apresenta-se através de um narrador, geralmente heterodiegético, que afirma a impessoalidade e a verosimilhança dos eventos através da não-pessoa: ele.

O narrador/ agente de *Finisterra* é um narrador heteronímico. Trata-se de um sujeito plural que é eu, ele, criança, etc.. E, como afirma Barthes, "é no espaço que vai desde a identidade à alteridade que se situa a escrita"⁽²⁴⁾. Podemos pois concluir que um dos redutos fortificados do romance tradicional - o narrador heterodiegético que se apresenta como testemunha (e eventualmente participante) dos acontecimentos que narra - é também abalado em *Finisterra*. Também o estatuto tradicional de personagem é aqui destruído. Um dos traços definidores de personagem, segundo a estética tradicional, seria a diferenciação: criação (ou melhor "transposição" de uma figura do universo real para o universo diegético) de uma personagem que pelos seus traços psicológicos e físicos, apresentados pelo narrador, se isolasse e diferenciasse de um fundo que é o universo diegético.

Ora, em *Finisterra* o agente é também indiferenciação; onde começa o agente e acaba o narrador? Onde começa o narrador e acaba o agente? Onde acaba um agente e começa outro?

As "barreiras" indiferenciam-se, porque o narrador pluraliza-se em linguagens, em sujeitos. A própria noção de personagem ou actor parece incompatível em *Finisterra*...

E a linguagem?

Em *Finisterra* a linguagem tenta depurar-se, libertar-se, voltar ao grau zero no sentido que Barthes lhe deu, uma linguagem neutra que se situa no meio de uma logófera, sem contudo participar em nenhuma dessas linguagens e no sentido de linguagem "não inocente". Ao tentar depurar-se a linguagem tem necessariamente de olhar para trás... e então destrói-se; mas é uma destruição ressurreccional, porque destruindo-se enquanto mito, ela ressuscita enquanto escrita. Ela consoma, portanto, a destruição do mito, mas ajuda o nascimento de um romance outro, de uma estética outra. Nos diálogos de *Finisterra* não há qualquer identificação de interlocutores, apresentando-se, assim, na sua essência dialógica, sem qualquer explicitação situacional ou contextual. Os interlocutores parecem anulados, ou simplesmente indiferenciados (?) pelo discurso que os constitui.

Actualização de pre-textos... sujeito que se outra... escrita descontínua... encadeamento de linguagens...

É porque *Finisterra* é a presentificação de todos estes percursos que é um finis-romance. Mas trata-se de um finis que é initium... Ao destruir-se o romance, nasce um romance outro arquitectado sobre alguns pilares do primeiro - descrição e acção - desafiando por dentro a poética que assume.

Finisterra põe em cena a linguagem em vez de simplesmente a utilizar e assim surge um mecanismo de reflexividade:

O romance reflecte sobre o romance.

A escrita reflecte sobre a linguagem.

A estória cita-se constantemente e aparece como algo a examinar.

Os dilemas (as interrogações) multiplicam-se.

Finalmente, *Finisterra* não contém um discurso mimético, mas sim um discurso dramático.

“Mutações bruscas, cortes radicais com o passado literário, parecem-me inviáveis”⁽²⁵⁾.

Em face da tal afirmação que, como vemos, outras corroboram, podemos concluir que a escrita é um saber de experiências feito. Há todo um passado literário postado aos ombros do escritor. Assim mesmo, tal como o diz Carlos de Oliveira.

Trata-se, efectivamente, de restos presentificados de escritas de um tempo cronológico passado, indícios. Opinião semelhante é partilhada e maravilhosamente posta em prática por um Jorge Luís Borges.

Herdeiro de um passado literário comum, o escritor beneficia também, naturalmente, do que lhe é pertença por mérito próprio. Ao lado da vida literária, considera ainda o autor de *Casa na Duna* a dificuldade em “fugir às imagens, aos romances da infância”⁽²⁶⁾.

Assim, e porque “a enxertia se faz na árvore que já existe”⁽²⁷⁾, se bem o disse, melhor o realizou. Detentor de uma boa cepa, faltava ao autor fazer o enxerto final, juntar à seiva existente (restos e indícios) uma nova seiva.

Para melhor garantir um bom resultado, recorre o autor a um processo alquímico, demorado - “obra lenta, elaborada com todo o vagar na alquimia dos papéis velhos”⁽²⁸⁾.

Finisterra funciona assim em relação à obra anterior de Carlos de Oliveira como as imitações (desenho, fotografia, pirogravura, maquete) em relação à paisagem descrita re-produtora e transformadora.

Em *Sobre o Lado Esquerdo*, o autor ressalva-nos a necessidade de um texto exortado e condicionado, de existir em correlação com outrem e com outros pre-textos.

Passando em revista a sua produção literária, facilmente chegamos à conclusão que *Finisterra* é a realização, prática deste curto pressuposto. Na verdade, numa mera

O fogo assume uma simbologia complexa: ele é agressão, destruição, purificação, libertação...

O narrador apresenta-se como um pintor do fogo (um piromaníaco?) ou simplesmente como “o sacerdote e a cerimónia do fogo”⁽²⁹⁾.

“ao fundo uma nesga de azul (...) placa de zinco a incendiar-se”⁽³⁰⁾

“Cabeças de lume”⁽³¹⁾

“o fogo das jóias apaga-se”⁽³²⁾

O fogo aparece também como recurso cromático:

“tudo isto a arder em vários tons: roxo com vermelho por cima, laranja, açafrão, tijolo”⁽³³⁾.

Mas parece ser a areia, as dunas, os lexemas/temas mais recorrentes de toda a sua obra. Sublinha-se em *Sobre o Lado Esquerdo*: “Contar os grãos de areia destas dunas é o meu ofício actual. Nunca julguei que fossem tão parecidos na pequenez imponderável, na cintilação de sal e oiro que me desgasta os olhos”.

O “inventor de jogos” falou com a exactidão de sempre: “O que falta é um microscópio. Arranje-o depressa. Transforme os grãos imperceptíveis em grandes massa orográficas, em astros e instale-se num deles”⁽³⁴⁾.

Em *Finisterra* os grãos transformam-se em astros:

“Dentro do invólucro transparente, formam-se pétalas triangulares (chamas de sol num cartaz de turismo). (...) Outros grãos desprendem-se da mesa, para a distâncias rigorosas, organizam-se em volta da esfera inicial (o sol com a sua coroa ou cercadura de triângulos) um sistema planetário sem movimento”⁽³⁵⁾.

Dunas e areia são quase sinónimos de improdutividade, aridez; no entanto o grão de areia pode conter energia para provocar o “big bang” e eclodir em cosmogonia, e as dunas contêm sob si “madeiras fibrosas” que estão em “combustão lenta e sem chama como o carvão”⁽³⁶⁾.

Mas *Finisterra* não é só cumulação de temas que acompanharam, todo um per-cursus (que implica, como vimos, regressos, re-cursus), é também cumulação de uma escrita que se encontrava em plena carburação lenta e que parece ter-se aproximado, no fim (?) do percurso, da sua Terra Prometida.

Cumulação implica recorrência, porque escrever é colocar-se no inter-texto e *Finisterra* é um palimpsesto onde se vislumbram, ocultando-se, as máscaras de *Casa na Duna*, *Pequenos Burgueses*, *Uma Abelha na Chuva*... Está-se, de facto, perante “níveis que se ocultam uns aos outros, como num palimpsesto: máscaras sob máscaras”⁽³⁷⁾.

Correndo embora o risco de nos ser apontado um abuso da citação, não resistimos, no entanto, a transcrever uma vez mais Carlos de Oliveira que era não só um grande escritor, mas também um (auto) -crítico e excelente teórico da literatura (veja-se, por exemplo, a autêntica reversibilidade entre método e objecto que constituem os seus *Aprendiz de*

Feiticeiro/Finisterra). Diz o autor na sua nota final apenas a *Finisterra*: “Lembra-se ainda doutra (sua) casa destruída: obsessões pessoais e sociais idênticas? Não lhe parece grave, dada a frequência com que sucede aos romancistas repetirem o essencial (para eles) em vários enredos. Grave seria, com certeza, não as ter aprofundado um pouco”⁽³⁸⁾.

É isto, em suma o que é *Finisterra*; é ainda, como diria Barthes, o fósforo brilhante de uma escrita última.

NOTAS

(1) in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 8.

(2) Cf. OLIVEIRA, Carlos de., *Finisterra*, Liv. Sá da Costa Ed., 3ª ed., Lisboa 1979 (p. 145).

(3) Id. p. 22.

(4) Cf. BARTHES, Roland., *O Grau Zero da Escrita*, Edições 70, Col. Signos.

(5) Cf. Nota 2 (p. 27).

(6) V. OLIVEIRA, Carlos de., *O Aprendiz de Feiticeiro*, Liv. Sá da Costa Ed., 3ª ed., corrigida, Lisboa 1979 (p. 206).

(7) Cf. Nota 4.

(8) Cf. Nota 6.

(9) Cf. Nota 1.

(10) Cf. Nota 6 (pp. 73/4).

(11) Cf. Nota 2 (pp. 31/1).

(12) Id. p. 23.

(13) Cf. Nota 6 (p. 40).

(14) Cf. Nota 2 (p. 28).

(15) Id. p. 30.

(16) Id., ib., pp. 31/2.

(17) Id. p. 31.

(18) Id., ib., p. 118.

(19) Id. ib., p. 89.

(20) Cf. BARTHES, Roland., *O Prazer do Texto*, Edições 70, Col. Signos.

(21) Cf. Nota 1.

(22) Cf. Nota 6 (p. 10).

(23) Id. (p. 206).

(24) V. Nota 4.

(25) Cf. Nota 6 (p. 199).

(26) V. Nota 2

(32) Id. (p. 172).

(33) Id., ib., p. 17.

(34) Cf. Nota 2.

(35) Id. (p. 118).

(36) Cf. Nota 2.

(37) V. SEABRA, José Augusto, *Poiética de Barthes*, Brasília Editora, Coleção Poética.

(38) Cf. Nota 2 (nota Final).

NOTA FINAL:

Este trabalho, embora com um outro título e redacção diferenciada, contou com a colaboração da minha prezada colega Cristina Maria de Sousa Ferreira a quem deixo aqui registados os meus agradecimentos.

BIBLIOGRAFIA

OLIVEIRA, Carlos de, *Finisterra*, Liv. Sá da Costa Ed., 3^{ed.}, Lisboa 1979.

OLIVEIRA, Carlos de, *O Aprendiz de Feiticeiro*, Liv. Sá da Costa Ed., 3^{ed.}, (Corrigida), Lisboa 1979.

OLIVEIRA, Carlos de, *Casa na Duna*, Liv. Sá da Costa Ed., Lisboa .

OLIVEIRA, Carlos de, *Sobre o Lado Esquerdo*, Liv. Sá da Costa Ed., Lisboa .

OLIVEIRA, Carlos de, *Pequenos Burgueses*, Liv. Sá da Costa Ed., Lisboa .

OLIVEIRA, Carlos de, *Uma Abelha na Chuva*, Liv. Sá da Costa Ed., Lisboa .

OLIVEIRA, Carlos de, *Cosmogonia*, *Jornal de Letras* n^o 8.

BARTHES, Roland, *O Grau Zero da Escrita*, Edições 70, Col. Signos.

BARTHES, Roland, *O Prazer do Texto*, Edições 70, Col. Signos.

BARTHES, Roland, *Lição*, Edições 70, Col. Signos.

BARTHES, Roland, *O Grau Zero da Escrita*, Edições 70, Col. Signos.

BARTHES, Roland, *Escrever para quê, para quem*, Edições 70, Col. Signos.

BARTHES, Roland, *Crítica e Verdade*, Edições 70, Col. Signos.

BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Edições 70, Col. Signos.

GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*.

SEABRA, J. Augusto, *Poiética de Barthes*, Brasília Editora, Col. Poética, Porto 1980.

“LES LETTRES PORTUGAISES”: PASSION, WRITING, AND TRANSGRESSION

MOURÃO, Maria Manuela Martins
Instituto Erasmus do Ensino Superior
4200 Porto

RESUMO

Uma leitura de *Les Lettres Portugaises* (1688) baseada numa outra obra escrita em resposta a este texto do séc XVII - Refiro-me às *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa - permite-nos concentrar em Mariana como freira - mais do que como amante - e nas suas cartas com escritos de freira - mais do que como escritos de amante abandonada.

Assim, a sua paixão e a sua escrita aparecem como transgressão, uma transgressão diferente daquela que até aqui tem sido sugerida.

As cartas de soror Mariana e a resposta a estas, as *Novas Cartas Portuguesas*, não precisam provavelmente de apresentação. Por isso, gostava apenas de ler, como epígrafe a este trabalho, 12 citações tiradas das *Novas Cartas Portuguesas*.

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas o seu exercício.(31)¹

“Que mulher não é freira?” (172)

Les Lettres Portugaises, first published in Paris in 1668, have repeatedly engaged the attention of critics. For three hundred years, the debate regarding the attribution of an author to the text had the attention of the majority. The question everyone was trying to answer was whether or not the five letters that constituted the work were “real” and had been written by Mariana Alcoforado, a nun who lived in a convent in Portugal, or whether they were fictional and had been written by Guilleraques, a French author contemporary of Racine. Curiously enough, it was primarily the issue of authorship that engaged the critics. As Peggy Kamuf pointed out in her article “Writing like a Woman,” everyone was so obsessed with

interpretation and contrasted to the main, traditional, it proposes a reading of the text based on a response to it, the *Novas Cartas Portuguesas*. Such a reading, which has so far been lacking, is important because it focuses on the nun as nun and on her writing as the writing of a nun—a point of view which clarifies her writing and her passion as transgression at more than one level, and also constitutes a point of departure for a systematic evaluation of patriarchal (mis)readings of the figure of the nun in fiction.

* * *

For Mariana, in the seventeenth century, the convent functioned alternately as a liberating space and as an oppressive one. For if it was patriarchal hegemony that she needed to defend herself from, if it was patriarchal oppression (and suppression) that she needed to overcome, and if she encountered in the convent the means to resist those forces, she was nevertheless enclosed and bound, by the rule of a father who determined she would be a nun, to vows she had to break.³ Her passion for the chevalier, an officer of the French army stationed in Portugal at the time, and her love letters become instruments of resistance — her love affair and her writing, both literally and metaphorically, transgressive and liberating.

In *Les Lettres Portugaises*, then, the nun's act of writing appears as empowering and as transgressive. Mariana's letters become an issue by their mere existence: if, at the time, letter-writing was one of the few kinds of writing a woman could engage in that was less likely to cause suspicion, love letters such as Mariana's were "dangerously" sexual for a woman and especially for a nun. Writing within her convent's walls, Mariana is also writing within patriarchal discourse. It interests us, therefore, to analyze her writing in order to establish how it works to undermine phallogocentrism. The process is slow but sure: at the onset, Mariana is incapable of recognizing herself outside male constructions of her self; gradually, however, she appropriates and subverts those constructions and asserts the primary importance of her passion, detached from its object.

In the first letter, the extent of the dependence of Mariana's self-identity on her lover becomes clear when she writes that in his eyes she had had all she needed: "ces yeux... qui, enfin, me suffisaient." The text reveals quite clearly that she is constructing herself in relation to the object of her passion. It is the lover's perspective that is apparently controlling hers: he is the one she calls "malheureux" and she fears he must be disappointed for he had anticipated only pleasure from the love affair and now he must be under a "mortel désespoir." Her grief seems to come first and foremost from the grief she supposes he is feeling. She displaces her pain and makes it his pain, for such displacement will make her perceive his heart to be sharing the feelings of hers. However, no matter how much she wants

to disguise it to herself, she is too aware of the lover's indifference. Thus, she reappropriates that pain in the words:

J'envoi mille fois le jour mes soupîres vers vous, ils vous cherchent en tout lieux, et ils ne me rapportent, pour toute récompense de tant d'inquiétudes, qu'un avertissement trop sincère que me donne ma mauvaise fortune, qui a la cruauté de ne souffrir pas que je me flatte, et qui me dit à tous moments: cesse, cesse, Mariane infortunée, de te consumer vainement, et de chercher un amant que tu ne veras jamais; qui a passé les mers pour te fuir... et qui te dispense de tous ces transports, desquels il ne te sait aucun gré. (148)

By making the pain hers alone, she asserts her passion, the exercise of which allows her to (re-)appropriate herself.

At this early stage, Mariana is still clinging to the need to be one with the lover but already she finds this oneness difficult to believe. If this gap is at first a source of pain, it will in the end become desirable; it will enable her to be the victor because she will have conquered herself. For the moment, though, Mariana needs to justify her lover because, as she admits, “je ne veux point m’imaginer que vous m’avez oubliée” (148). She remains attached to her pain as a means of keeping the relationship alive. Linda Kauffman analyses this “apparent masochism of Mariana’s many confessions of ‘affection for this misery which you alone brought upon me’ and her exhortations to the chevalier to ‘continue to make me suffer’” (104). She reads such attachment to sorrow as Mariana’s way to sustain her passion (104). “Another reason why the nun holds so tenaciously to her suffering,” writes Kauffman, “is that it enables her to sustain the illusion of the chevalier’s active engagement with her, for she prefers anything—even his active hatred—to his indifference” (105).

Throughout this first letter, Mariana is not yet forced to accept the lover’s indifference and she can still find grounds for happiness: he has written to her even if the letter is not as intensely passionate as she would have liked; also, she has good reason to expect that she will see him again. The letter ends with the avowal that the grief is actually a source of happiness:

je ne veux pas nourrir une espérance qui me donnerait assurément quelque plaisir, et je ne veux être sensible qu’aux douleurs. J’avoue cependant que l’occasion que mon frère m’a donnée de vous écrire a surpris en moi quelques mouvements de plaisir, et qu’elle a suspendu pour un moment le désespoir où je suis.... Adieu, aimez-moi toujours; et faites-moi souffrir encore plus de maux. (149-150)

In the first few lines of the second letter Mariana has definitely admitted the gap

herself all the things she already knew but refused to acknowledge, including the process of self-hoodwinking :

je connais bien que je me suis abusée, lorsque j' ai pensé que vous auriez un procédé de meilleur foi qu' on n' a accoutumé d' avoir, parce que l' excès de mon amour me mettait, ce semble, au dessus de toutes sortes de soupçons, et qu' il méritait plus de fidélité qu' on n' en trouve d' ordinaire: mais la disposition que vous avez à me trahir l' emporte enfin sur la justice que vous devez à tout ce que j' ai fait pour vous. (151)

Her trusting nature is no longer enough to keep her believing that he might still love her: “je voudrais tout devoir à votre seule inclination,” she says, “mais je suis si éloignée d’être en cet état, que je n’ai pas reçu une seule lettre de vous depuis six mois” (150). Her perception of the whole love affair is now very different from what it had been in the first letter. She admits that she had fallen in love blindly, without measuring the consequences; moreover, she blames herself for her naïveté. Now, all that she can do is to be content to love him still, unconditionally, and console herself with the thought that he must be more miserable than she can ever be because he is even more deprived: he has lost her, her intense passion, and her unconditional devotion—a significantly bigger loss than hers who only lost him, his lies and his lukewarm feelings.

Mariana’s sacrifice of reason for passion parallels the screening out of elements that disturb ideological or religious beliefs. Thus reasoning, she can justify herself in remaining attached to her passion despite (and apart from) its object. Proudly, she reiterates her love:

Je ne me repens point de vous avoir adoré... je veux que tout le monde le sache, je n' en fais point un mystère, et je suis ravie d' avoir fait tout ce que j' ai fait pour vous contre toute sorte de bienséance; je ne mets plus mon honneur et ma religion qu' à vous aimer éperdument toute ma vie. (153)

This passage has been compared by several critics to a passage in one of Heloise’s letters to Abelard, where she proudly declared she would rather be his mistress than anyone else’s wife.⁴ Undoubtedly, both women were celebrating their passion and transgressing their assigned passive role as women. However, I find that there is a crucial difference between Heloise’s statement and Mariana’s. Clearly, Heloise’s is prompted by the reciprocity of her love and the happiness she gets from such reciprocity. Mariana’s, on the other hand, is prompted by her realization that her passion is a solitary exercise, one that she must now cherish for itself, not for the object of the passion. Her pride comes not from the object but from the passion itself; thus, it comes from herself. Even though she writes “je n’ai aucun plaisir qu’ en nommant votre nom mille fois par jour” (154) and finishes the letter by asking

“ayez pitié de moi” (154), she has already started the process of detachment from the chevalier. “[M]on amour ne dépend plus de la manière dont vous me traiterez,” she tells him. These words prove that the object is no longer what sustains the passion.⁵

We realize that “as early as this second letter... her focus begins to shift from the lover’s absence to the process of composition” (Kauffman 112). In letter number three this shift is not immediately apparent but at a certain point she already remarks: “Je ne sais pourquoi je vous écris” (157). Clearly, she does not write to the chevalier out of concern for him—she knows he does not care to hear from her. At this point, she writes because she needs to remind him of herself and because she wants to be sure that the love affair will last until she is ready to give it up. Her letters are the only space where it still exists and she recognizes it when, ironically, she accuses herself of suffering only in the writing:

Je vis, infidèle que je suis, et je fais autant de choses pour conserver ma vie que pour la perdre. Ah! j’en meurs de honte: mon désespoir n’est donc que dans mes lettres? (157)

At the end of the letter, the important role that writing plays for her is unequivocally demonstrated. She starts saying good bye but cannot quite bring herself to stop writing; therefore, she adds: “je vous écris des lettres trop longues, je n’ai pas assez d’égard pour vous” (158). And this is literally the case—she does not care enough for him to stop writing. She knows very well he does not care for her letters and she does suspect that they might even bother him; still, she goes on writing. The last two sentences of this letter read: “Adieu, ma passion augmente à chaque moment. Ah! que j’ai de choses à vous dire!” (159). At this point, what feeds her passion is definitely the act of writing about it. It certainly does not depend on the object’s actions—the chevalier does nothing to sustain her passion. If she has so much to say to him, it is because her passion increases at every moment; if her passion increases at every moment, it is because she has been writing so much about it.

Throughout letter number four, Mariana engages in a reconstitution of the love affair. It is clear that she is doing it for the sake of feeding this passion which she now loves much more than its object. The only thing she needs from the chevalier now are the memories in order to abandon herself to feeling. She resists the evident signals of the lover’s lack of interest in order to have an excuse to write to him and to relive the moments of that passion. Thus, the reconstitution of the love affair becomes *jouissance*.⁶ As she writes about the process of seduction, she relives it, and the pleasure of it. Her remembrance of the first time she ever saw the chevalier, as she was on her balcony, made her cry all day but it also made her relive the whole scene.

Even though she dwells on the pain, the pain is undermined because it is but the result of the pleasure: “Il est vrai que j’ai eu des plaisirs bien surprenants en vous aimant,” she writes. And she adds: “mais ils me coûtent d’étranges douleurs, et tout les mouvements que

for her. It is her excess of passion which takes her beyond established parameters. It is by the transgression of established codes of conduct for women and for nuns that she escapes into *jouissance* and thus starts the process of recuperating her self, her writing resisting the oppression/suppression of the female voice and of the female passion.⁷

Despite the fact that she is ostensibly concerned that the chevalier might be displeased at her excesses, she no longer defers to his feelings; rather, she indulges.

By the end of the letter even she has recognized that she no longer writes to him; rather, she writes for herself: “j’écris plus pour moi que pour vous, (168)” she confesses.

In letter number five, the last one, Mariana needs to clear the way for her passion to last; she needs to create her own reasons to keep feeding it. She does it by reversing the evidence she has gathered from the letters she has meanwhile received from the chevalier. The key to this letter is the sentence “J’ai éprouvé que vous m’étiez moins cher que ma passion, et j’ai eu d’étranges peines à la combattre, après que vos procédés injurieux m’ont rendu votre personne odieuse” (170). Having finally admitted that she does not love him anymore, she despairs that his indifference might well kill her passion—a passion she desires to keep alive regardless of its object. Thus, her letter is a protest against the chevalier’s last letter and its cold protestations of eternal friendship. “Je déteste votre bonne foi,” she tells him. “[V]ous avait-je prié de me mander sincèrement la vérité? Que ne me laissez-vous ma passion? Vous n’aviez qu’à ne me point écrire; je ne cherchait pas à être éclaircie” (170). And she reiterates this later as she tells him: “Ne m’ôtez point de mon incertitude (170).”

* * *

A reading of Mariana’s transgression, her excesses, her passion and her writing, should explore their significance in the context of her religious life. To read Mariana’s letters specifically as the letters of a nun, we should refer to a twentieth-century Portuguese work written as a response to *Les Lettres Portugaises*: I am referring to the *Novas Cartas Portuguesas*.⁸ In this work, we find a systematic effort to push the signification of the nun’s letters to the limit. By reenacting Mariana’s story in different times and in different contexts, and by rewriting her letters in letters they send to one another, the three women authors give voice to what had been left unsaid in the empty spaces of the nun’s letters.

Necessarily, the recurring image of the work is enclosure: Mariana’s convent walls function as the symbol of women’s enclosure, an enclosure which, in the words of Maria de Lurdes Pintasilgo, “[se] desdobra em múltiplos planos. Ela é, antes de mais, um destino que marca a mulher desde o início.”⁹ For if, as one of the authors says, “de nostalgias faremos uma irmandade e um convento” (31), convents have, in turn, lost their original meaning and their original purpose.

And so the nun complains: “Será possível que me falte o ar e na verdade esteja presa? Os braços estendo fora da minha cela: Como são frias as grades e alta a janela...” (101). The image of the arms stretched out of the barred window, the hint of claustrophobia, and the stiffness of her body combine to present the convent as a tomb and as a prison. Mariana’s attempt at liberation is thus made primarily as a nun seeking to free herself from the specific confinements of the cloister. The transgression, as strategy and as escapism, inevitably takes the form of sex, the oppressed/repressed body becoming the literal site of that transgression: in search of liberation, Mariana takes the chevalier for her lover.

Unlike traditional interpretations of the book, this one frees Mariana from the stereotype of the deceived lover. Rather than a nun weeping for a lost love, Mariana is a nun fighting against her condition, transgressing patriarchal rule in order to be free. And she depended on her passion to win the fight—as confirmed in the text of the *Lettres Portugaises*. Specifically, in letter four the nun treats the love affair as absolutely necessary for her to stand (convent) life:

[M]a famille, mes amis et ce couvent me sont insupportables; tout ce que je suis obligée de voire, et tout ce qu’il faut que je fasse de toute nécessité, m’est odieux; je suis si jalouse de ma passion ... que ferai-je, hélas! sans tant de haine et sans tant d’amour qui remplissent mon coeur? (163)

In search of sustenance for the passion, Mariana writes. Her writing saves her, functioning at once as liberation and hoodwinking (“enganando-me em cartas” she explains, “que tanto mais entendo do meu engenho que de paixao” (BARRENO, *et al* 80)). Cleverly, she manipulates those ways of writing so that they provide the sustenance that she needs and continue to feed the passion—love and hatred alike:

*cartas escritas porque entendo
que me perco e me desprendo
se nao vos culpo ou vos mato. (68)*

Mariana’s sixth letter to the chevalier—in *Novas Cartas Portugesas*—clarifies to herself and to us what had already been suggested in the *Lettres Portugaises*, that is, the role that writing played in the process of her self discovery and emancipation. The letter starts with the following words:

Não é meu fito dar-vos a ler jamais estas linhas que outro não tem que o de ser escritas. Nao o sabia então, ao haver-vos enviado palavras de muito rasgo e nenhum comedimento, que por tê-las composto de escrita, em mãos ia tomando males que por elas parecia acrescentar e os desatando de meu sentir no labor de prendê-los. Assim, sou hoje

“pus-me de amá-las [ás cartas] e ao gesto de as compor mais que à vossa figura ou memória” (296) “E dos graves prantos por vós, Senhor, dois anos após já nem era lembrada” (297). In shifting from the object of her passion to passion itself, Mariana in a sense returns from the external world to enclosure within herself; yet, in writing she pushes out beyond herself, recreating an externality (the text). She does not need input anymore; she needs to overflow outwards.

The authors of the *Novas Cartas Portuguesas* then reinterpret for us the nun’s act of writing as a specific means of breaking enclosure: the nun’s enclosure within the walls of her convent and the woman’s enclosure within the symbolic walls of patriarchal dominance. Read in this way, *Les Lettres Portugaises* are no longer one among the many works of fiction which exploit a stereotype of nun. The Portuguese nun escapes the stereotype of the heartbroken, deceived nun—so prevalent in French fiction of the seventeenth and eighteenth centuries—and becomes an early example of the subversive potential of female writing and female passion and, more particularly, of its power to circumvent the nuns’ enclosure.

NOTAS

- (1) Maria Isabel BARRENO, Maria Teresa HORTA, Maria Velho da COSTA, *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Moracs Editores, 1979.
- (2) For an influential view on women’s writing, see Domna Stanton’s *The Female Autograph*.
- (3) “The bars and the walls of that convent impede your steps; they chained you; yet, they thus left you, inadvertently, freedom to imagine yourself” (*The Three Marias* 166).
- (4) The passage reads as follows:
God is my witness that if Augustus, Emperor of the whole world, thought fit to honour me with marriage and conferred all the earth on me to possess for ever, it would be dearer and more honourable to me to be called not his empress but your whore (Quoted by Peggy Kamuf in *Fictions of Feminine Desire*, p.15).
- (5) About this passage, Kauffman writes: “By the end of this second letter, the nun’s desire has become more and more detached from the actual object” (112).
- (6) I am using the word *jouissance* here as it is used in French theory, i.e., to mean “a totality of enjoyment—sexual, spiritual, physical and conceptual. *Jouissance* exists outside linguistic norms in the realm of the poetic” (Humm, *The Dictionary of Feminist Theory*, page 108). I mean it more in Kristeva’s sense—as total ecstasy—than in Irigaray’s—as a primarily sexual experience. By using *jouissance* rather than ecstasy, however, I can invoke here a whole body of theory (French feminism) that specifically looks at women’s writing as a source of liberation.
- (7) It is interesting to notice how, in contrast, the chevalier either does not write at all, or then writes “lettres froides, pleines de redites”. Mariane stresses: “la moitié du papier n’est pas remplie, et il paraît grossièrement que vous mourrez d’envie de les avoir achevés” (164).
- (8) For a close analysis of the work see Linda Kauffman’s *Discourses of Desire*.
- (9) Maria de Lurdes PINTASILGO, “Introduction,” *New Portuguese Letters*, p.19.

PORTUGAL - DO “NOUVEAU ROMAN” AO ROMANCE NOVO: UM ITINERÁRIO

OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco
Escola Secundária Morgado de Mateus
5000 Vila Real

RESUMO

A recepção literária do “nouveau roman” em Portugal: um itinerário identificado mas ainda problemático.

Em Paris, Butor, Robbe-Grillet, Sarraute e Simon conferiram um novo estatuto ao universo narratológico. Em Portugal o “nouveau roman” causou polémicas, manifestações de aprovação total, plágios, colagens e tornou-se o encenador de um novo projecto: a aventura de uma escrita (“l’aventure d’une écriture”).

Projecto sistematizado por alguns “experimentalistas”, esculpido pelos jovens romancistas dos anos 60, Almeida Faria e Maria Velho da Costa, e admiravelmente bem trabalhado pelos monstros sagrados, tais como Agustina Bessa Luís e Vergílio Ferreira. Os autores dos best-sellers dos anos 80, Lídia Jorge, José Saramago e Almeida Faria, continuam esta aventura escritural transmitindo-lhe uma maturidade muito específica.

Aventura de uma escrita que não radicaliza os processos estéticos do “nouveau roman”, que exige um nova problemática da leitura e que fomenta a recepção da “nova crónica”.

Um universo narratológico que, mantendo a génese do “nouveau roman”, se afasta da doutrina de Ricardou e adota o nome de “romance novo”.

O “nouveau roman português” é um “cliché” impossível, uma etiqueta absurda. O romance novo existe. O que é o romance novo Português? Um itinerário a completar...

L’Ere du Soupçon de Nathalie Sarraute (1956) e **Pour un Nouveau Roman** de Alain Robbe-Grillet (1953) colocaram em questão os fundamentos do discurso narrativo tradicional baseando-se em influências de Proust, Joyce, Kafka e Virginia Woolf. Centrado num grupo de romancistas com pontos comuns, seguindo uma mesma orientação teórica, o «nouveau roman» provoca a surpresa e o escândalo.

Mais tarde, após os primeiros ataques e as primeiras vitórias, o colóquio de Cerisy, em 1971, desnudou, identificou e discutiu o novo projecto de reforma literária. Fez um balanço de um projecto, de uma criação, dez anos após o aparecimento de um corpus

Actualmente não precisamos atacá-lo ou defendê-lo. Ele existe, sem clichés, sem barreiras cronológicas e sobretudo sem exemplos estereotipados provenientes de polémicas jornalísticas. Como é que o novo romance foi recebido em Portugal? Criou algum movimento literário?

Itinerário de uma recepção

Numa primeira fase, a recepção deste projecto está ligada aos estudos e pesquisas de Urbano Tavares Rodrigues, na altura leitor de português em Paris III, e ao trabalho de vários jornalistas publicado no *Jornal de Letras e Artes*. Este jornal é um dos principais focos de difusão do «nouveau roman», entrevistando os novos romancistas franceses, publicando artigos de críticos literários franceses e analisando as traduções publicadas em Portugal, no início da década de 60. Traduções que foram bem recebidas pela censura. Porquê? Será que o carácter dito «objectal» e «neuro» do nouveau roman enganou a censura? Não devemos esquecer que o *nouveau roman* foi em Portugal (justificado através de inúmeras polémicas jornalísticas) um forte instrumento estético contra o neo-realismo. E o neo-realismo incomodava visivelmente o Estado Novo.

As posições face a este projecto definiram-se rapidamente: era urgente desde o início aprovar ou contestar o *nouveau roman* de uma maneira mais ou menos entusiasta.

De um lado, Urbano Tavares Rodrigues, Vergílio Ferreira, Artur Portela Filho, Alfredo Margarido, Mendonça Perestrelo e José Viale Moutinho, fazendo a apologia directa e clara do projecto «nouveau roman». Do outro lado, aqueles que o atacavam impiedosamente recusando qualquer tipo de mudança no interior da narrativa: João Gaspar Simões, Nuno de Sampayo, Raul Gomes, Olivier de Magny e José Carlos de Vasconcelos.

Para os primeiros, o *nouveau roman* é a liberdade desejada contra a disciplina neo-realista. Para os segundos, é a loucura desmedida, a leitura «difícil». A falta de informação, a indefinição de fronteiras de análise dos ensaios teóricos e uma deficiente leitura dos novos romances definem um contexto de recepção fortemente polémico.

Para Artur Portela Filho e David Mourão Ferreira o *nouveau roman* é um projecto sério e necessário à vida cultural portuguesa. Para os outros críticos a sua recepção literária é inseparável da dicotomia neo-realismo/novo romance. Dicotomia que nasce de uma flagrante indefinição na explicitação deste projecto literário.

Em 1959, Vergílio Ferreira define-o já de uma maneira clara e coerente explicando vários aspectos teóricos e desvendando alguns equívocos de opinião. Em 1963 as definições tornam-se mais coerentes: Mendonça Perestrelo enuncia a ideia de que o novo romance é uma «escola que não existe».

Noções como «romance de amanhã», «anti-romance» e «romance experimental» vão sendo divulgadas e esclarecidas nomeadamente pelo *Jornal de Letras e Artes*, em 1964.

Este projecto, na década de 60, em Portugal e em França, não consegue ainda encontrar uma definição coerente. Surgem várias definições, inerentes a cada espaço literário, condicionados pelas suas características e pelas suas finalidades teóricas por vezes muito difundidas mas muito pouco estudadas.

«L'aventure d'une écriture» enunciada por Jean Ricardou não é citada nos jornais literários portugueses. Fala-se essencialmente do «valor das palavras», das «piruetas arquitectónicas» e da «nova maneira de escrever». Proclamam todos, no entanto, uma recusa sistemática das formas estereotipadas e esgotadas do romance tradicional. Para os opositores, o *nouveau roman* era um movimento sem futuro. Para os apologistas, ele era a «renovação da narrativa» e por isso não pararia jamais. Muitos outros aspectos inerentes a este novo projecto de escrita foram esquecidos nestes artigos, entrevistas, análises de romances e de traduções. As sínteses teóricas são discutíveis e impregnadas de uma certa tendência destrutiva ou então extremamente apologista.

A difusão do novo romance em Portugal mesmo que pareça completa apresenta ainda algumas omissões: nenhuma referência a Claude Olivier ou a Robert Pinget e sobretudo nenhuma alusão aos ensaios e romances de Nathalie Sarraute. Porquê? O ensaio *L'Ere du Soupçon* já estava traduzido.

Mas o ensaio mais polémico deste projecto, em Portugal, foi o **Novo Romance** (1962). Imediatamente recebido pela imprensa ele é, tal como o movimento que anuncia, fortemente atacado e frequentemente citado em entrevistas e ensaios jornalísticos. Os dois autores tornam-se apóstolos titulares do novo projecto literário francês. Para muitos escritores e críticos o novo romance português é um movimento formado por dois homens: Alfredo Margarido e Artur Portela Filho.

Para Álvaro Manuel Machado, o *nouveau roman* em Portugal é um «equivoco»⁽²⁾, com carácter experimental. Um equivoco que projectou uma franca e rápida influência teórica em alguns escritores portugueses dos anos 60-70.

Um itinerário experimental

A nova criação romanesca em Portugal é ainda a consequência dos movimentos do início do século: o decadentismo português anuncia uma obra que, segundo David Mourão Ferreira, é, 50 anos antes, um exemplo de novo romance: **Húmus** de Raul Brandão.

A ausência de história, a não individualização das personagens, a mudança brutal da estrutura temporal e a renovação linguística através da criação de novas metáforas, sinestésias, hipálages, hipérbolos e jogos de palavras e o valor esultístico do hífen que dando um espaço de leitura valoriza os elementos de ligação, são estratégias retomadas mais tarde por Almeida Faria em **Rumor Branco**.

semelhantes⁽³⁾. No entanto, este novo romance experimental que reivindica sobretudo o carácter «aventureiro» da escrita não ganhou o desafio. Em 1960 Alfredo Margarido publica **A Centopeia** que é, segundo a crítica jornalística, o primeiro «novo romance» português. Este romance é a primeira publicação de uma nova colecção de Guimarães Editores que publicará vários romances, apresentados pela crítica como inovadores e ao mesmo tempo reveladores de um «novo romance».

Em Maio de 1965, durante uma entrevista feita por José Vialé Moutinho, Michel Butor afirmava que não conhecia nenhuma obra do novo romance português mas que gostaria de conhecer. Mas será que existe realmente uma obra do novo romance português? Será que existe novo romance português?

A Centopeia é uma recusa a esta realidade. Uma análise comparativa entre esta obra e **La Jalousie** de Alain Robbe-Grillet comprova uma imitação flagrante e uma vontade «cega» de estabelecimento de uma obra-exemplo do *nouveau roman*. A acusação de plágio é publicamente anunciada por Tomás de Figueiredo no Diário Popular de 21/9/61 e dois meses depois confirmada e também discutida por José Palla e Carmo no Jornal de Letras e Artes de 1/11/61.

Os dois romances têm semelhanças impressionantes. Uma lista de elementos cénicos comuns, um mesmo grupo de simbolismos, a mesma interpretação ligada a uma centopeia, a mesma organização labiríntica do espaço e do tempo, o mesmo tipo de descrição.

As influências do *nouveau roman* são excessivamente forçadas e flagrantes neste romance, a «aventure d'une écriture» é estilizada, estereotipada, não há uma predominância de criação pessoal, há apenas uma colagem, uma tentativa de elaboração de um manual de instruções. Porquê? A renovação da produção literária portuguesa precisava de imitações? Queria uma aplicação tão flagrantemente prática dos novos processos romanescos?

Em 1962, **Rumor Branco** de Almeida Faria responde a muitas destas questões. Desde o início muito bem recebido pela crítica portuguesa e brasileira, considerado como obra genial de aprendizagem recebeu o Prémio Revelação da Sociedade Portuguesa de Escritores. A maioria dos elogios recebidos estavam relacionados com a linguagem, a potente força poética, a dualidade espacial e existencial das personagens. **Rumor Branco** joga com o valor dos neologismos, das anástrofes e das aliterações, a dualidade do narrador, a estrutura labiríntica a nível espacial, a ambiguidade em relação as personagens que entram num processo de dissolução, a presença de vários níveis de língua e de vários tipos de discurso submetidos ao trabalho de escrita.

Mas, **Rumor Branco** é um novo romance ou um romance novo? Os estudos de Cristina Robalo Cordeiro de Oliveira e Vergílio Ferreira não hesitam em ligá-lo ao novo romance sobretudo ao nível da forma. No entanto, Almeida Faria diz que está perfeitamente de acordo com os ensaios teóricos de Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute mas que **Rumor**

Branco (sua obra experimental) e o resto da sua obra não têm absolutamente nada a ver com o novo romance.

Rumor Branco de Almeida Faria é o surgir de uma ruptura. Uma ruptura inicialmente identificada com a dicotomia neo-realismo/novo romance provocando uma forte polémica jornalística entre Vergílio Ferreira e Alexandre Pinheiro Torres. Polémica que contribui de uma forma impiedosa e violenta para a publicidade deste «romance novo» pioneiro de uma nova emergência romanesca.

Aventuras de um itinerário

Uma nova emergência romanesca que se poderá identificar com o *nouveau roman* na perspectiva de Jean Ricardou «On appelle littérature traditionnelle celle dont le propos est d'exprimer une réalité préexistante: elle est l'écriture d'une aventure et on l'oppose au nouveau roman qui se veut l'aventure d'une écriture».

Aventure d'une écriture que se anuncia como uma investigação linguística. **Aventure d'une écriture** que se reflecte na elaboração de uma nova lógica a partir da frase, na exibição de processos de narração, na inserção literária de novos tipos de discurso, no novo processo de descrição e numa renovação da intertextualidade. Uma desordem na escrita que, segundo Jean Alter «cache une orchestration savante». Uma orquestração que exige a remodelação da língua literária e que exige também um novo tipo de descrição. Assim, nas novas construções romanescas, os objectos «sont là avant d'être quelque chose», têm significado autónomo. O que não justifica, de modo nenhum, o carácter frio e objectivo conferido à descrição pela maioria dos críticos literários. Ela não está desligada do homem: mesmo se o objecto é descrito em extremo pormenor encontramos sempre e em primeiro o olhar que o vê.

Aventure d'une écriture nascida em França. **Les Gommages** de Robbe-Grillet é uma «aventura» de repetições anafóricas, de ritmo, rima, velocidade e renovação do espaço narrativo. A técnica descritiva do *nouveau roman* atinge uma impressionante minúcia na célebre descrição do pedaço de tomate, num jogo de simbologia que continua na descrição da centopeia em **La Jalousie** onde os objectos são condutores de atitudes romanescas. Objectos que em **Passage de Milan** (1954) de Michel Butor e **Tropismes** (1957) de Nathalie Sarraute, são um espaço sucessivamente analisado e descoberto pelas personagens. Um espaço criado na multiplicidade criativa de citações latinas, no jogo de caracteres tipográficos e na apresentação de «clichés» frásicos. Em **La Modification** (1957) de Michel Butor, a frase longa é a transcrição de um monólogo interior que na sua continuidade ignora a sintaxe convencional e a pontuação gráfica. Pontuação ignorada e recriada por Almeida Faria em **Rumor Branco** ou por Maria Velho da Costa em **Casas Pardas** (1977).

Aventure d'une écriture que é encenada também pelos romancistas portugueses

diferentes ministros.

Casas Pardas combina o discurso narrativo, poético e dramático num cruzamento de discursos, nos diálogos sem pontuação, nos jogos de intertextualidade e na modelagem heteronímica da língua. Modelagem heteronímica que insiste na combinação de diferentes discursos. Discursos que se cruzam em **Signo Sinal** (1979) de Vergílio Ferreira, **A Paixão** (1965), **Cortes** (1978), **Lusitânia** (1980) e **Cavaleiro Andante** (1983) de Almeida Faria e **Jangada de Pedra** de José Saramago, numa dinâmica de intertextualidade que estabelece um exercício de escrita participante na construção da narrativa. Pluralidade de discursos e interlocutores que continua em **A Floresta de Bremerhaven** (1984) e **Ora Esguardae** de Olga Gonçalves e na produção literária de Lúdia Jorge. Discursos labirínticos que, seguindo a mesma estrutura de **L'Emploi du Temps** (1956) de Michel Butor são recriados por Vergílio Ferreira em **Rápida a Sombra** (1975), através da repetição da estrutura gramatical do título⁽⁴⁾.

Aventure d'une écriture que exige a exploração das potencialidades da língua numa dinâmica de imaginário cultural tão bem trabalhada por Agustina Bessa Luís em **A Sibila** e **Os Meninos de Oiro** (1984) e por Vergílio Ferreira em **Aparição** (1959) e **Estrela Polar** (1962) onde a ambiguidade do espaço e o pormenor das descrições veiculam uma nova mestria da conjugação verbal.

Aventure d'une écriture portuguesa que segue as «leis» do *nouveau roman*, recebe as rupturas e as inovações sem fazer colagem nem adaptação sistemática. A influência do *nouveau roman* está já a ser ultrapassada.

Aventure d'une écriture definida na ruptura do universo do narrador e da personagem. Segundo Françoise van Rossum-Guyon, assistimos a uma emergência de uma multiplicação de papéis e de centros de perspectiva focalizadora parciais e contraditórios, uma permutação de papéis no interior da narrativa e uma exibição dos processos de narração. Uma ruptura no universo do narrador.

Um narrador que cria um novo tipo de personagens que, segundo Nathalie Sarraute, entram num processo de dissolução.

Dissolução identificada em **Passage de Milan** e **La Maison de Rendez-Vous** (1965) e que é recebida em Portugal pelos denominados «romance-ensaio» do início da década de 60: **Maina Mendes** e **Casas Pardas** de Maria Velho da Costa e **A Paixão** de Almeida Faria. **Maina Mendes**, com as micro-«mainas» dispersas em pedaços e perfis de um puzzle. Em **Casas Pardas** onde os nomes das personagens-casa estabelecem a base da construção do romance, que se define na alternância inovadora dos pronomes pessoais, realidade recriada em **La Modification** de Michel Butor.

Dissolução que se define na obra de Almeida Faria, pela valorização das palavras, cartas, objectos e recordações em **A Paixão** e **Cortes** onde o narrador é um leque de mil perspectivas e, pela incomunicabilidade de cada personagem marcada pela estratégia

epistolar, em **Cavaleiro Andante**. Dissolução, que, em **Estrela Polar**, provém da confusão Alda-Aida, pela inexistência real de cada uma e a aparição labiríntica que continua em **Signo Sinal** no desfile das personagens mortas durante o tremor de terra.

Dissolução que atinge uma verdadeira complexidade narrativa em **Silêncio para 4** (1973) de Ruben A. Dissolução que elimina personagens mas cria narradores e narratários no domínio epistolar, em Almeida Faria, e no domínio heteronímico em **A Floresta em Bremerhaven** de Olga Gonçalves onde o narratário é o escritor-autor de um romance-poema, jogo de frases anteriormente escolhidas e ditas durante o romance por micro-narradores.

Dissolução que continua até aos anos 80, onde as personagens são escritores que pretendem anunciar processos de narração, nomeadamente nas obras de Olga Gonçalves, Lídia Jorge, em **A Costa dos Murmúrios** (1988) e José Saramago em **História do Cerco de Lisboa** (1989). As personagens estão dissolvidas mas não estão ausentes. São personagens de um projecto que anuncia uma formalização do espaço e do tempo definida na supressão da lógica das acções como factor de reestruturação da narrativa.

Supressão da lógica narrativa concretizada numa crescente valorização das chamadas «sabotagens temporais» (expressão utilizada durante o colóquio de Cerisy), que provocam o estilhaçar do tempo na ficção e o constante entrecruzamento de espaços. Entrecruzamento expresso essencialmente em **L'Emploi du Temps** de Michel Butor, **La Maison de Rendez-Vous** e **La Jalousie** de Robbe-Grillet. Sabotagens temporais e espaciais que se traduzem num esquema também labiríntico de apresentação destas instâncias narrativas.

Em **Para Sempre** de Vergílio Ferreira, é estabelecida uma constante transposição e alternância passado/presente que conduz a uma cronologia psicológica não linear. A sabotagem temporal baseada no jogo linguístico das variações analepse/prolepse continua em **Aparição** e **Cântico Final** do mesmo autor, **A Sibila** de Agustina Bessa Luís e **Maina Mendes** de Maria Velho da Costa. Labirinto temporal, condicionado pelo cruzamento de espaços em **Estrela Polar** onde o labirinto espacial se traduz na constante repetição da cena dos caixões na praia inerente à confusão Alda-Aida. Jogo de sublimação de prolepses concretizada essencialmente em José Saramago em **Levantado do Chão**, **Memorial do Convento** e **Jangada de Pedra**.

Organização temporal que se traduz na actual ficção portuguesa pelo provocar de uma intemporalidade de estrutura teatral em **Silêncio para 4**, **A Floresta em Bremerhaven**, **Casas Pardas** e **Ora Esguardae**. Uma intemporalidade traduzida pelo emprego do infinitivo, eternizando a estância temporal em **A Paixão** (depoimento de Piedade) seguindo uma estratégia já utilizada em **Tropismes** de Nathalie Sarraute.

Intemporalidade na sequência cronológica de fluxo epistolar cortado por inserção de monólogos, páginas de jornal e pequenas narrativas em **Lusitânia** e **Cavaleiro Andante**

objectividade» de que é acusado, ele põe em questão o destino do homem. O destino do homem na sua variante social, histórica e mitológica. **La Modification** retoma o mito de Roma, **l'Emploi du Temps** o mito do labirinto e **Les Gommages** o mito de Édipo. O mundo da literatura é analisado, o romance tradicional subtilmente atacado e o *nouveau roman* valorizado em **Passage de Milan** e **La Jalousie**.

Mas a literatura portuguesa questiona o destino do homem de uma forma bem mais complexa. Questões como o erotismo e a política, a cultura, a História, a sociedade, o tempo e o espaço: a emigração, a guerra colonial, a descolonização, o pós-revolução, a velhice, a morte e a relação literatura/artes plásticas. A nova literatura dos anos 70 não esqueceu o ambiente político do país. A denúncia de um regime ditatorial é foco essencial em **Aparição** e **Signo Sinal** de Vergílio Ferreira; **Paixão** e **Cortes** de Almeida Faria e **Maina Mendes** de Maria Velho da Costa. A evolução política após o 25 de Abril explicitada em **Lusitânia** e **Cavaleiro Andante** de Almeida Faria, **A Floresta em Bremerhaven** e **Ora Esguardae** de Olga Gonçalves, **O Dia dos Prodígios** e **A Costa dos Murmúrios** de Lídia Jorge. O fantástico de intervenção retomado em **Jangada de Pedra** e a recriação histórica no best-seller dos anos 80: **Memorial do Convento** de José Saramago. Recriação e transfiguração do mito sebastianista em **O Conquistador** de Almeida Faria.

A análise do destino humano não constitui a finalidade do *nouveau roman* mas é o objectivo primordial do romance novo português, exigido pela força do romancista e do leitor.

A recepção literária do *nouveau roman* em Portugal constitui um itinerário identificado mas ainda problemático. Em Portugal, o «*nouveau roman*» tornou-se o encendedor de um novo projecto: a aventura de uma escrita (l'aventure d'une écriture). Projecto sistematizado por alguns «experimentalistas», esculpido pelos jovens romancistas dos anos 60, admiravelmente bem trabalhado pelo «monstros sagrados». Os autores dos best-sellers dos anos 80 continuam esta aventura escritural transmitindo-lhe uma maturidade muito específica.

Aventura de uma escrita que não radicaliza os processos estéticos do «novo romance», que exige uma nova problemática da leitura⁽⁵⁾ e que fomenta a recepção da «nova crítica». Um universo narratológico que, mantendo a génese do «*nouveau roman*», se afasta da doutrina de Ricardou e adopta o nome de «romance novo».

O «*nouveau roman*» português é um cliché impossível, uma etiqueta absurda. O romance novo existe. O que é o romance novo português? Um itinerário a completar...

NOTAS

1. «*exhibition du narrateur, formalisation de l'espace et du temps, prise en charge de la narration par la description, réduction des personnages à de purs actants, confusion ou permutation des rôles à l'intérieur*»

du récit, promotion des personnes grammaticales, jeu intertextuel des citations et des allusions, mise en abyme, prolifération de l'anecdote répétitions insistantes, révolutions textuelles majuscules ou minuscules, artifices typographiques, tous ces procédés dont l'inventaire est loin d'être exhaustif ont évidemment dans les textes où nous les remarquons leur efficacité propre.» p.225 Nouveau Roman: hier, aujourd'hui - 1.Problèmes Généraux, coll.10/18, éd.Cerisy 1972.

2. in *Novelística Portuguesa Contemporânea*

3. On assiste «à l'émergence d'une nouvelle création romanesque alors même que le nouveau roman français n'en était qu'à ses tout premiers pas.», Daniel-Henri Pageaux, «Un aspect de l'influence française dans le Portugal: de la *nouvelle critique au nouveau roman*, colloque CCP, Paris, 1984.
4. Frias as águas(...) Áspero o cheiro(p.47), Fulminante a absoluta solidão (p.48), Plácidas as águas (...) minúscula a cabeça (p.51), Lenta a noite (p.58)»
5. «La littérature nouvelle ne s'adresse pas à un public qui existe déjà (...) obtenir dès la sortie, le tirage de Troyat et de Sagan assure que le livre n'apportait rien de nouveau: il y avait déjà tout un public prêt à le consommer, comme il y a tout un public prêt à consommer la prochaine récolte de pommes de terre.» Robbe-Grillet, colloque de Cerisy.

AS ORIGENS DE LUIS DE CAMÕES EM VILAR DE NANTES

PARAFITA, Alexandre
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Gabinete de Relações Públicas
5001 Vila Real, Codex

INTRODUÇÃO

Na aldeia transmontana de Vilar de Nantes, próximo de Chaves, “escondem-se” numa misteriosa casa arruinada as origens de Luís de Camões. Segundo a tradição local, o poeta nasceu ali - chamam-lhe mesmo a “Casa de Camões” - contudo os observadores mais exigentes apenas acreditam que ali terão vividos os avós e o pai (ou até os pais) de Luís de Camões.

Nunca os historiadores deram grande crédito a esta hipótese, inclinando-se mais para outros locais, como Alenquer, Coimbra ou Lisboa. No entanto, parecem existir elementos seguros relativos à residência de Antão Vaz e Simão Vaz de Camões (respectivamente avô e pai do poeta) na aldeia de Vilar de Nantes no séc.XV.

Assim sendo, o avô de Camões teria vindo de Coimbra para Chaves a fim de beneficiar de uma carta de D.João I que perdoava certos castigos àqueles que, vindos de vários pontos do país, se radicassem em Chaves; por isso esta localidade seria um dos centros mais cultos do país nos séculos XV e XVI.

Esta é mais uma pista tendente a descobrir o mistério do nascimento de Camões que os investigadores podem analisar, tomando ainda como referência o Arquivo Distrital de Braga (nos registos do arcebispado) e a Capela do Espírito Santo com o seu cemitério medieval, na aldeia de Vilar de Nantes, onde se admite estejam sepultados familiares de Camões.

Retirados da obra literária de Camões, dá-se conta, ainda, de alguns sinais indicadores da eventual presença do poeta na zona a que se faz referência.

A auréola de mistério em torno de Camões

Luís de Camões, sendo embora um dos maiores vultos, senão o maior, da nossa história, é também aquele que mantém à sua volta uma das maiores auréolas de mistério. Um mistério que chega a ser intrigante e sobre o qual quase nenhuma luz conseguiu fazer-se ao longo dos tempos, mal-grado o esforço dos investigadores.

Conhece-se a sua obra imortal, a sua vida aventureira e a sua morte, pobre e miserável. Não se sabe onde, nem quando, nem como nasceu, e não se sabe onde estudou ou quem lhe



À entrada da povoação, pode ler-se numa placa: Vilar de Nantes terra do Pai e Avós de Camões.

Também se sabe, di-lo ainda Eugénio de Andrade, que “este homem que deixou fama de desabusado, este pobre soldado raso que regressa de Ceuta a ‘manquejar de um olho’, que serviu na Índia durante cerca de três lustros sem sequer ter ganho para as passagens de regresso à pátria, este homem, segundo um dos seus primeiros biógrafos, ao morrer não tinha um lençol para lhe servir de mortalha (...)”.

O que nos ocupa a nós, neste trabalho, não é uma análise da vida aventurosa do poeta e tão pouco uma dissertação sobre a sua obra, tarefas, uma e outra, difíceis de separar no fenómeno camoniano, e, reconheça-se, abordadas, já empenhadamente, pelos melhores estudiosos.

O que nos ocupa é, isso sim, o esforço de tentar levantar um pouco o véu sobre as origens de Luís de Camões. Um esforço sustentado no papel modesto de jornalista cioso de conhecer um pouco mais do terreno que trilha, o que inclui a essência e o mistério de algumas tradições seculares, localizadas, que envolvem as origens do poeta. Ou não persistisse, afinal, sobre elas, comprovadamente inditas, grandes mistério. Um mistério que, segundo a tradição e algumas conceituadas opiniões mais recentes, passa também pela aldeia de Vilar de Nantes, no concelho de Chaves.

Esta povoação, à sua entrada, ostenta, aliás, uma lápide onde se lê ter sido aquela a terra dos pais e avós de Luís de Camões. Entra-se, depois, pela aldeia dentro e, junto ao

cemitério local, um humilde imóvel, em ruínas, sem qualquer classificação ou referências oficiais, é tomado pelos habitantes e outros interessados como a casa de Camões.

Muita gente acredita, de facto, que o poeta nasceu ali. Naquela casa. Os mais rigorosos observadores ficam-se, todavia, pela crença de que, quando muito, ali terão vivido os avós e o pai (ou até mesmo os pais) de Luís de Camões.

Algumas referências sobre Vilar de Nantes

Vilar de Nantes não precisaria de uma tal “descoberta” para sair, apressadamente, do anonimato, como sucede com outras localidades. É que esta terra é já bem conhecida pela sua olaria tradicional. Os seus oleiros, há muito, ganharam fama fora de portas, incluindo no estrangeiro, havendo mesmo estudos importantes sobre este género de artesanato.



Imóvel em ruínas conhecido, desde tempos imemoriais, como a “Casa de Camões”.

Outrora, a olaria constituía o ganha pão, sobretudo das famílias que não dispunham de terras em quantidade suficiente para o seu sustento. Daí que este género de artesanato fosse sendo transferido de geração para geração, tendo as famílias como veículo. Os artesãos utilizavam também as peças de barro como moeda de troca por produtos agrícolas que não possuíam e, satisfeita esta necessidade, vendiam nas feiras as suas peças, que

Vilar de Nantes, refira-se ainda, é cabeça de freguesia e dista cinco quilómetros de Chaves, sede do concelho. A sua origem remonta a tempos anteriores à fundação da nacionalidade, inserindo-se numa zona bastante romanizada do Alto Tâmega. Sobre a origem do seu nome (Nantes) não existe investigação suficientemente credível, embora haja quem admita que a denominação deriva de uma propriedade agrícola ali situada que outrora foi de um indivíduo de nome Nantiz.

A investigação de Calvão Borges

Mas, voltemos a Luís de Camões. Quanto à hipótese de o poeta ali ter nascido, nunca, ao longo dos tempos, os historiadores a isso deram grande crédito, inclinando-se, isso sim, para outros pontos do país: Alenquer, Coimbra, Lisboa.

Sucedê, porém, que a generalidade das teses que levam a considerar essas hipóteses se apoiam, quase exclusivamente, em referências, ainda que inseguras, da presença nessas zonas de antepassados de Luís de Camões.

Ora, sobre tal ascendência, os últimos tempos parecem ter trazido muita luz, mercê sobretudo da investigação do historiador José Guilherme Calvão Borges, natural do concelho de Chaves, que terá encontrado já elementos seguros relativamente à residência de Antão Vaz (de Camões) e Simão Vaz de Camões, respectivamente avô e pai do poeta, na aldeia de Vilar de Nantes.

De facto, segundo este investigador, em Vilar de Nantes, no último quartel do séc. XV, radicaram-se, vindos de Coimbra, Antão Vaz e sua mulher, Guiomar Vaz, provavelmente na sequência da Carta de Homiziados concedida a Chaves pelo rei D. João I. Através dessa carta, perdoavam-se os castigos impostos pela lei a certos infractores, na condição de fixarem residência em Chaves. Para Calvão Borges, os avós de Luís de Camões terão, assim, trocado Coimbra pela zona de Chaves para beneficiarem de tal privilégio.

O historiador Calvão Borges, após vários anos de aturado estudo, logrou estabelecer a genealogia do poeta nos seguintes termos: "1 - Vasco Pires de Camões. Casou com Dona Maria (ou Mariana) Tenreiro. Teve: 2 - João Vaz de Vila Franca, que casou com D. Inês Gomes da Silva e teve: 3 - Antão Vaz. Viveu e morreu, provavelmente antes de 1530, em Vilar de Nantes. Casou com Guiomar Vaz que lhe sobreviveu. Tiveram: 4 - Simão Vaz de Camões, D. Bento de Camões (prior de Santa Cruz e Cancelário da Universidade de Coimbra, que faleceu em 1547), Mécia Vaz de Camões (que casou com Álvaro Anes de Freitas, escrivão de Montalegre, e foram pais do Doutor Pedro Álvares de Freitas, Abade de Torre de Moncorvo, Prelado da vila de Tomar, Reitor de S. Nicolau em Lisboa e familiar do Santo Offício), Miguel Vaz (que foi juiz dos órfãos em Chaves), Manuel Gomes (que viveu em Vilar de Nantes e era do governo da vila de Chaves) e outros (dos quais houve descendência em Chaves). Dos oito filhos de Antão Vaz, Simão Vaz de Camões casou com

Ana de Sá (de Macedo) e tiveram: 5 - Luís de Camões, o imortal poeta dos *Lusíadas*".

Esta investigação permitiu ainda chegar até testemunhos, na habilitação para o Santo Ofício, onde se declara que Antão Vaz e Guiomar Vaz tiveram filhos (oito) "muito letrados".

Ora, porque se estava na primeira metade do séc. XVI, indivíduos "letrados" em Chaves teriam de passar, naturalmente, por Braga nos seus estudos. Daí que, no Arquivo Histórico da Universidade do Minho (antigo Arquivo Distrital), tivessem sido encontradas, no arquivo de matrículas de ordinandos, indicações ainda mais seguras sobre os Camões flavienses, com datas precisas referentes a seis tios do poeta.

Chaves: uma terra pioneira na produção editorial

A propósito da ascência "letrada" de Luís de Camões, que decerto não deixou de exercer natural influência sobre ele próprio, importa assinalar aqui como era Chaves, em termos de desenvolvimento cultural nessa época.

Na verdade, segundo outros historiadores, entre os quais é justo destacar Pina Martins, Montalvão Machado e José Marques, a vila de Chaves ocupava uma posição cultural proeminente, do que, aliás, é boa prova o facto de ter sido em Chaves impresso o primeiro livro em língua portuguesa ("Tratado de Confissoon"), no ano de 1489.

Refira-se que a descoberta do pioneirismo de Chaves em matéria editorial apenas ocorreu em 1965, pelo que só desde esta data foi possível equacionar a verdadeira importância cultural desta terra na época medieval. É que, antes da revelação do local onde foi impresso o "Tratado de Confissoon", as honras de primazia cronológica cabiam ao "Breviário Bracarense", editado em 1494.

E não era por mero acaso, refira-se também, que Chaves ostentava essa pujança. Na época haviam-se fixado aí individualidades de grande cultura, incluindo estrangeiros, fenómeno que não será de todo alheio à localização estratégica da vila flaviense na rota de Santiago de Compostela, razão próxima da publicação do "Tratado de Confissoon", destinado aos peregrinos e que constituía uma espécie de guia teológico.

Por outro lado, a importância cultural de Chaves nos séculos XV e XVI, que lhe permitia, inclusivé, relações privilegiadas com as zonas galegas, designadamente de Compostela e Monterrei, tem vindo a favorecer, igualmente, a hipótese de outras importantes edições pioneiras ali terem sido impressas. O historiador José Marques cita ainda o exemplo da obra, também eclesiástica, "O Sacramental".

O mistério do documento rasurado

Um cenário como aquele de que atrás se dá conta, onde o livro era já um instrumento

Voltando a socorrer-nos dos estudos de José Guilherme Calvão Borges, existiam em meados do séc.XV duas rações (benefícios relativos a rendas) afectas à igreja de Vilar de Nantes, uma das quais estava atribuída a Isidro Vaz (tio de Luís de Camões), então capelão do rei, que decidiu distribuir pelos seus irmãos e cunhado o usufruto das propriedades envolvidas.

Entretanto, ao debruçarmo-nos sobre a história das rações, a partir do Arquivo Distrital de Braga (nos registos do Arcebispado), nota-se que há ali o registo de uma ração, até 1523, em nome de um Simão Vaz, que a transferiu, em 20 de Abril desse ano, para um outro Simão Vaz, clérigo de ordens de evangelho.

Grande mistério terá andado no meio disto, com a agravante de que a palavra “evangelho” está rasurada e, por cima, escreveu-se a palavra “sacras”.

“O significado deste registo e desta rasura pode ser determinante para compreender e desvendar o mistério do nascimento do Poeta” - escreve, a propósito, Calvão Borges.

Na realidade, se o pai do poeta era, em 1523, clérigo, isso significa que Luís de Camões seria filho ilegítimo ou mesmo sacrílego.

Ora, não estará aqui a explicação para o mistério que parece rodear o nascimento do poeta, de que ele próprio dá conta em muitos dos seus versos?



Castelo de Monterrey, que se avista de Vilar de Nantes.

Há, mesmo, um soneto em que Luís de Camões amaldiçoa o dia em que nasceu, quando diz: "O dia em que nasci moura e pereça (...)". Ainda nesse poema pode ler-se: "(...) a mãe ao próprio filho não conheça" e "(...) este dia deitou ao mundo a vida/mais desgraçada que jamais se viu".

Ao longo da obra de Camões há outras alusões significativas. Um original, contendo algumas estrofes dos "Lusíadas" que o poeta posteriormente corrigiu, elogia, insistentemente, os "bastardos", facto que os especialistas indicam como revelador da sua própria bastardia.

Uma leitura mais atenta aos poemas de Camões poderá, ainda, fornecer-nos indícios, aqui e além, a testemunhar a sua eventual ligação com a zona raiana de Vilar de Nantes. De todos, talvez o mais significativo seja aquele soneto que tem intrigado já alguns investigadores, ao começar assim: "A lá, em Monte Rey, em Bal de Laça (...)". Escrito em língua galega (de onde provêm, também, os seus antecessores), fala de uma jovem, de nome Biolante, camponesa, referida ainda em outros poemas, em cenários mais ou menos idênticos.

Para quem não sabe, Monterrey e Vale de Lassa são localidades fronteiriças, que se avistam de Vilar de Nantes, impondo-se pela sua maravilhosa paisagem, onde se destaca o vetusto Castelo de Monterrey.

A presença deste soneto entre a vastíssima obra de Luís de Camões poderá documentar uma adolescência passada em Vilar de Nantes. Ao escrever "Além, em Monterrey...", o autor parece querer precisar um sítio exacto em que se encontrava. Como sucedeu, noutras fases da sua vida, com as alusões, quase lapidares, "Doces e claras águas do Mondego...", "Brandas águas do Tejo que, passando...", "Cá nesta Babilónia...", etc, etc.

A "Casa dos Camões"

Em Vilar de Nantes, conforme atrás referimos, existe um degradado imóvel que é reconhecido pelos habitantes como a casa de Luís de Camões, sendo também vulgar chamarem-lhe, desde tempos imemoriais, a "Casa dos Camões". No granito que encima a porta principal pode ver-se, ainda, uma data sugestiva da época camoniana.

Bem situada na aldeia, esta casa tem sido, por isso mesmo, aferradamente disputada, inclusivé com recurso aos tribunais. Recentemente, um emigrante logrou obter no Tribunal de Chaves os direitos de aquisição que reclamava sobre o imóvel, provocando um desfecho no processo que está a ser olhado com certa desconfiança por algumas entidades locais mais esclarecidas que receiam que o actual proprietário acabe por mexer, ao seu critério, na estrutura da casa a fim de a tornar habitável. É que, em resultado do imbróglio judicial que se arrastou durante anos, o imóvel foi ficando em estado ruinoso, onde ninguém se atrevia a "pregar um prego" sequer.

Uma das pessoas que foi interessada no processo, Teresa Gonçalves, informou-nos de que, há alguns anos, no quintal anexo da casa, vários trabalhadores que amanhavam a

Um trabalho que deverá contemplar, igualmente, a capela do Espírito Santo com o cemitério anexo, situados próximo dali, um e outro monumentos medievais, onde se observam inscrições, semi-apagadas, algumas na cantaria do pavimento em risco de deterioração e desaparecimento, a merecerem um esforço de descodificação. Diz-se também na aldeia que alguns parentes de Camões não-de estar por ali enterrados.

Dessa opinião é o próprio Presidente da Junta de Freguesia, João Carlos Alves Neves, que, conforme nos garantiu, não desiste de se bater junto da Câmara Municipal de Chaves e de outras instâncias para que a “Casa dos Camões” seja classificada como imóvel de interesse público, a fim de beneficiar da protecção devida e af serem realizadas as necessárias obras de restauro conservando a traça original.

A concluir esta breve dissertação, importa sublinhar a nossa convicção de que em Vilar de Nantes há boas pistas para uma ampla investigação, a vários níveis, que deveria ser levada a cabo por quem de direito. As universidades portuguesas, com o seu potencial de investigação, algumas possuindo prestigiados departamentos de arqueologia, têm agora uma palavra a dizer.

O AUTOTEMATISMO NO TEATRO: UMA OUTRA HISTÓRIA NO TEATRO

PEDROSO, Ana
Universidade de Évora
Departamento de Linguística e Literatura
7001 Évora, Codex

RESUMO

O ponto de partida desta comunicação foi a tentativa de verificação de uma hipótese: tentarei demonstrar que a reflexão metadramática faz do texto um espécie de história literária dramatizada. Interrogando as suas formas autotemáticas e os fenómenos de intertextualidade que com elas estão relacionadas, poder-se-á compreender a evolução do teatro. Na medida em que o teatro que reflecte o teatro reflecte também as transformações que a recepção do texto tem sofrido, compreende-se qual a relação entre esta reflexão e a hermenêutica literária.

Passando muito brevemente pelas diferentes denominações, abordando mais detalhadamente as formas reflexas e a história literária, detendo-nos um pouco nas técnicas dramáticas nas quais há que estabelecer diferenças entre formas completas de teatro no teatro e formas periféricas (ou parciais), chegaremos à conclusão, a partir de exemplos concretos, de que o autotematismo do teatro sempre foi (e é mais do que nunca) uma maneira de escrever e de apresentar sob forma dramática a história do teatro.

Com esta comunicação proponho-me demonstrar que a reflexão metadramática faz do texto uma espécie de história literária dramatizada. Tentei compreender a evolução do teatro ao interrogar as suas formas autotemáticas e os fenómenos de intertextualidade que por vezes com eles estão relacionados.

O autotematismo que tenho mencionado é frequentemente denominado pelo termo mais corrente de *teatro no teatro* e *representação na representação*. Por analogia com a oposição que o estruturalismo estabelece entre literatura-objecto e metaliteratura, poderíamos designar pelos termos de *Teatro-objecto* e de *metateatro* as duas grandes tendências do *teatro-não-reflexivo* e da *representação na representação*. Seja qual for a denominação utilizada, constatamos que todas elas têm um elemento comum a que se poderia chamar “representação dramática de forma reflexiva” e cujo carácter reflexivo

espectador, e além disso assiste ao espetáculo a que assiste o actor espectador da sua própria representação ou da dos outros. Se existe uma dupla relação representação-espectador, não podemos dizer que o teatro no teatro significa uma simples repetição da relação entre actor e espectador. A relação exterior entre público e a peça é ontologicamente diferente da relação interior entre actor (enquanto espectador, isto é, personagem consciente da representação) e a peça intercalada. Enquanto o espectador é livre de reagir como quiser, o actor que se tornou espectador ou que reflecte a representação é determinado pelo texto. Podemos dizer que o teatro no teatro na sua forma ideal é um elemento intercalado num drama, o qual dispõe do seu espaço cénico próprio e da sua própria cronologia. Podemos encontrar variantes de “mises en abyme” teatrais que põem em cena em segundo grau, não uma segunda forma artística, mas um sonho, um desdobramento da realidade teatral por uma sequência sonhada ou imaginada como em *A Vida é um Sonho* de Calderon.

Sugeri que o aparecimento desta forma dramática poderia estar relacionada com um certo desenvolvimento histórico da literatura em geral. Passaria a formular alguns princípios teóricos relativos a este desenvolvimento:

- 1 - O teatro no teatro constitui uma espécie de história literária no interior da própria obra, visto que, como qualquer forma reflexiva, comporta uma crítica ou um juízo sobre um passado literário em geral e sobre as condições de produção e recepção do género em particular. É aqui que o metateatro pode ter uma função hermenêutica imanente que consiste em assinalar o que pertence a uma tradição ultrapassada e em tornar o receptor sensível a uma evolução.
- 2 - As formas reflexivas surgem em períodos bem demarcados, ou seja, no momento em que a tradição literária coincide com o horizonte de expectativa e em que essa tradição, sentida como demasiado canónica, é ultrapassada pela evolução extraliterária. Não surpreende, portanto, que o teatro no teatro esteja frequentemente ligado à paródia, a uma forma que por definição procura o confronto.
- 3 - Historicamente falando, o teatro no teatro choca com limites que não pode ultrapassar. Esses limites são fixados por uma consciência estética, baseados em normas restritivas de um teatro bem feito, como é o caso de três correntes importantes da história literária: a corrente clássica no século XVII, o racionalismo no século XVIII e o realismo/naturalismo da segunda metade do século XIX. Durante estes períodos, ou o teatro no teatro diminui consideravelmente, ou retira-se para peças de um nível estético medíocre. Para estudar as funções históricas, é necessário estabelecer uma morfologia mais detalhada das variantes deste teatro.

Entre as técnicas dramáticas, é preciso diferenciar entre as *formas completas* do

teatro no teatro e o que se poderá designar por *formas periféricas*, ou parciais. Entre as formas completas poderemos distinguir os seguintes tipos:

- peças em que os actores fictícios da representação intercalada não são idênticos aos actores reais. É assim que as acções das personagens dramáticas em *O Assassínio de Gonzaga* de Shakespeare estão limitadas à peça intercalada;
- peças em que os protagonistas do teatro no teatro são idênticos aos protagonistas do teatro no primeiro grau. Desde o início da comédia de Shakespeare *Sonho de uma Noite de Verão* observamos os artesãos no seu trabalho de repetição e o encenador vai participar numa intriga que tem lugar no primeiro nível da peça, isto é, o conflito entre Oberon e Titânia;
- peças com protagonistas inteiramente ou parcialmente idênticos nos dois níveis teatrais; mas esta terceira categoria difere da anterior por se produzir uma passagem permanente de um nível para o outro. O público vê-se portanto confrontado com um problema de identificação relativa à relação entre representação e não-representação, entre a realidade interna ou fictícia e o desdobramento desta realidade pelo simulacro. No século XX, esta forma ambivalente corresponde a uma epistemologia particular. Escritores como Pirandello em *Seis Personagens em busca de autor* escolhem este processo para exprimir a alienação do mundo: realidade e ilusão já não são categorias que possuam significados fixos. São noções relativas que dependem da perspectiva daquele que aí se encontra empenhado. Enquanto a concepção barroca do “*teatrum mundi*”, como foi realizada por Jean Rotrou em *O Verdadeiro Saint Genest*, estava sujeita às crenças religiosas, a busca da verdade entre a representação e a ilusão, em Pirandello, por exemplo a busca da verdade na peça mencionada deste autor, está pelo contrário desligada de qualquer valor fixo, quer religioso, quer social.

A estas formas vêm juntar-se as formas periféricas que podem apoiar as estruturas descritas, mas que surgem muitas vezes independentemente delas, não constituindo um teatro no teatro propriamente dito. Mencionemo-las brevemente:

- Prólogo ou representação preliminar: um exemplo típico é o “Prólogo ao Teatro” na primeira parte do *Fausto* de Goethe. Mas a relação entre este prólogo e a tragédia que se lhe segue é muito geral, na medida em que a representação preliminar só tem a função de abrir o espaço teatral do *Fausto*.
- O epílogo: tem o mesmo carácter metateatral que o prólogo; como este, constitui uma reflexão sobre a peça, mas “a posteriori”: o espectador não abandona a sala sob a influência directa da ilusão.

freqüência uma reflexão sobre os constituintes teatrais: tomemos como exemplo *O Senhor Bom e os Incendiários* de Max Frisch em que o coro dos bombeiros ironiza sobre a noção clássica do destino.

- A destruição do papel é um processo que tem por função quebrar a ilusão.
- O aparte serve também para criar uma certa distância relativamente à peça. Aquele que faz um aparte dirige-se indirectamente ao espectador e convida-o à reflexão, ao riso... Este processo é sobretudo utilizado na farsa clássica (Molière). Mas para ter uma relação formal com o teatro no teatro falta-lhe o estar relacionado com a tomada de consciência de uma composição dramática e estética.
- A introdução de um encenador equivale pelo contrário a um desdobramento da ficção teatral, como em certas peças de Brech e de Pirandello.

Mas qual a relação entre estas diferentes formas de metateatro e os géneros dramáticos? Se por um lado o teatro no teatro surge principalmente na comédia, na farsa, na tragicomédia —esse género cómico, cuja consciência da representação no interior do teatro desmascara ou ironiza as acções e coloca o público numa situação de superioridade em relação ao que se passa no palco —, por outro lado, o género “sério”, tragédia e drama, utiliza estes mesmos processos.

Seria portanto preferível procurar critérios de classificação, não no interior dos géneros dramáticos, mas antes em relação ao nível do discurso. É assim que se poderia estabelecer uma oposição entre o discurso dramático e o discurso metadramático, aproximando-se o segundo do discurso narrativo. Com o teatro no teatro instala-se uma dimensão narrativa que é a do próprio autor.

Se passarmos em revista cronologicamente as diversas irrupções do teatro no teatro, constatamos que certos processos da ruptura da ilusão dramática e da representação reflexiva surgem já na Antiguidade, em *As Rãs* de Aristófanes ou no *Anfitrião* de Plauto. Aqui o jogo com a representação é também um jogo com a forma trágica do teatro - o que aproxima as estruturas do desdobramento teatral das estruturas da paródia.

A forma completa com actores que não são só actores mas que desempenham o papel de actores é uma invenção da época barroca. O teatro no teatro respondia particularmente bem ao espírito barroco, fascinado pela aparência, pela ideia da “vanitas” e do “teatrum mundi”. Se o homem barroco, está ligado à ideia de que o mundo não é senão um teatro, esta visão pessimista permanece contudo sujeita à crença na realidade absoluta de Deus. Nesta perspectiva, o teatro não passa da afirmação artística dos factos teológicos que fundamentam o dogma da salvação e da graça nos séculos XVI e XVII.

O jogo estético com os seus diferentes níveis dramáticos pode corresponder a um jogo ideológico bastante notável se tivermos em conta as condições políticas e culturais da

primeira metade do século XVII. Este aspecto político surge muito pronunciado em *O Improviso de Versalhes* de Molière (1663) em que a apologia do teatro é entendida como a apologia da monarquia.

No século XVIII, este processo é concebido como um meio de romper com a ilusão teatral e sobretudo com uma ilusão que, segundo a estética da época, deveria ser a imagem de uma realidade governada pela razão e pela virtude. O teatro no teatro do século XVIII tem duas funções essenciais: 1) praticar um teatro que através de um sistema de desdobramento se distancie do teatro clássico e da lei das três unidades; 2) pôr em cena uma discussão crítica sobre os géneros teatrais. Estas duas funções estão ligadas a um processo particularmente característico da época, a paródia. Na França do Século das Luzes, as intenções críticas dos autores de paródia variam em função da heterogeneidade da produção teatral. Não as podemos relacionar nem com um género específico, nem com uma direcção específica do gosto. Resumiríamos a função do teatro no teatro no interior do género paródico da seguinte forma: a apresentação cénica da recepção de uma obra não é senão uma astúcia didáctica para orientar o gosto e as tomadas de posição do espectador nas discussões teatrais.

Após um longo período de interrupção, o teatro no teatro ressurge em inícios do século XX. Esta ausência deve-se sobretudo aos princípios de uma concepção dramática baseada nas noções aristotélicas sobre a mimese. Um teatro que procurasse a ilusão total, isto é, uma imitação perfeita da realidade, não obedecia às bases necessárias para pôr em cena as condições mediadoras e estéticas da representação, as relações entre o autor e a sua obra, entre a peça e o seu público, entre o actor e o seu papel, e assim por diante. Mas de acordo com a lei de um retorno periódico das formas reflexivas mencionadas, uma contracorrente produz de novo um teatro que se reflecte a si próprio. Entre os representantes desta corrente neo-romântica temos, por exemplo, Anton Tchekov (*A Gaivota*, 1895), Artur Schnitzler (*A Catatua Verde*, 1898) e, mais tarde, Luigi Pirandello com a sua trilogia do *Teatro no Teatro*. De uma maneira geral, podemos dizer que a utilização das formas reflexivas do teatro moderno está ligada ao desenvolvimento da tragicomédia. Assim, o teatro no teatro torna-se um modo de consolidar o género grotesco que é a tragicomédia. Através deste género tragicómico que traz em si a sua própria ideologia de um mundo caótico e alienado, podemos distinguir por um lado uma representação que, apesar da sua reflexividade, está empenhada na vida política, e, por outro lado, uma representação mais ou menos narcísica que tematiza sobretudo as condições estéticas e artísticas da ilusão teatral.

Tendo em conta este duplo aspecto, podemos seguir a evolução do teatro no teatro no século XX. Podemos constatar de imediato um apuramento das formas reflexivas da representação nos seguintes domínios:

Todos estes processos têm como resultado o facto de o espectador ser incitado a uma participação mais activa, a uma maior actividade reflexiva durante o processo da recepção.

A complicação dramática das formas reflexivas corresponde a um pluralismo temático (funcional). Nem na sua tipologia estilística, nem na funcionalidade do seu conteúdo, o teatro no teatro moderno é um fenómeno historicamente redundante. O século XX faz surgir impulsos novos. O teatro reflexivo moderno é só aparentemente teatro tautológico.

Podemos agora concluir que o autotematismo do teatro tem, ao longo dos séculos, uma dupla função: é uma forma de escrever e de apresentar sob forma dramática a história do teatro e tem o seu valor no confronto dialéctico com as convenções teatrais. Na medida em que as convenções estéticas atacadas pelo metateatro são a expressão de um posicionamento ideológico determinado, a interrogação sobre o seu valor epocal implica necessariamente uma tomada de consciência dos problemas sociais e psicológicos da cada época.

LITERATURA TRADICIONAL ORAL: LETRA OU VOZ?

PEREIRA, Cláudia Sousa
Universidade de Évora
Departamento de Linguística e Literaturas
7001 Évora, Codex

RESUMO

Partindo da frase do Papiro Chester Beatty IV, citado por A.-G. Hamman em *L'Épopée du Livre*, "L' homme périt, son corps redevient poussière, tous ses semblables retournent à la terre; mais le livre fera que son souvenir soit transmis de bouche en bouche.", levantam-se questões sobre o texto oral, que existe na memória do recitador, sobre o porquê da necessidade de "prender" esse texto em "musculus" como são os cancioneiros, os romanceiros, os livros de contos tradicionais, sobre o espírito e os pressupostos daqueles que o fizeram, transformando a palavra dita em *Littera*.

Sobre este assunto surgem ainda pontos de discussão para o problema do destino do texto oral e da sua utilidade na formação da ideia de Nação e na conservação de um fundo cultural.

Finalmente, e sempre na linha da fixação escrita do texto oral, poderemos propor soluções que tornem o estudo da literatura tradicional oral ainda mais pertinente na sociedade actual, que cada vez mais se rege pelos padrões audio-visuais, incrementando os dois tipos de existência do texto tradicional: o da letra e o da voz.

Habituarão-se já os interessados na literatura popular tradicional de expressão e transmissão oral, a que esta seja considerada pela maioria como "arte menor". Não são, no entanto, poucos aqueles que sobre esta matéria já "perderam" algum tempo e gastaram alguma tinta (e como revelam uma certa importância as coisas sobre as quais escrevemos!). Farei uma breve passagem sobre algumas questões que foram já levantadas por esses autores, mas proponho que se vá mais além, e que se aponte um outro problema. Assim, quando deparei com uma frase citada por Hamman (historiador) na sua obra *L'ÉPOPEE DU LIVRE*, traduzida do papiro Chester Beatty IV e que diz: "L' homme périt, son corps redevient poussière, tous ses semblables retournent à la terre; mais le livre fera que son souvenir soit transmis de bouche en bouche.", pareceram-me evidentes todas as questões sobre o texto oral, que existe na memória do recitador, sobre a necessidade de "prender" esse texto em cancioneiros, romanceiros, livros de contos tradicionais, sobre o espírito que presidiu àqueles que o fizeram, transformando a palavra dita em *Littera*. E desejei, por fim, poder

ficamente as *Cantigas de Amigo*, sendo as de mais simples estrutura, e obedecendo ao paralelismo que denuncia a ligação ao canto e ao ritmo de trabalho. E, embora lhes seja atribuído um autor, pensa-se que seja certo o seu modelo lírico de origem popular. Aliás, o grande etnólogo Leite de Vasconcelos provou a existência recente de canções de trabalho da região de Trás-os-Montes, em que se reproduz a mesma estrutura rítmica. Os *Romances* peninsulares constituem outro tipo de poesia de transmissão e expressão oral, que corresponde à *Balada* europeia. Quanto à prosa, a primeira recolha de contos publicada é a de Gonçalo Fernandes Trancoso, em 1575, que, como o título indica (*Contos de Proveito e Exemplo*), são histórias moralizantes, onde se descobrem influências da literatura italiana, mas, ao mesmo tempo, se encontram elementos da tradição oral, como os refrãos ou os provérbios e máximas que encerram alguns textos.

É sobretudo no século XIX, com o Romantismo, que desperta o grande interesse pela literatura oral, ligado à vontade de regenerar a entidade Povo. E temos, então, o *ROMANCEIRO* de Garrett, que decidiu “restaurar” a autêntica poesia nacional. Também interessados por esta literatura temos Teófilo Braga - com a sua recolha de poesia em 1867, *CANCIONEIRO* e *ROMANCEIRO GERAL PORTUGUÊS*, e de contos em 1883, *CONTOS TRADICIONAIS DO POVO PORTUGUÊS* - , e, temos também Adolfo Coelho - com uma recolha de contos em 1879, *CONTOS POPULARES PORTUGUESES*, e com a publicação de compilações de lendas, provérbios, canções e jogos infantis. Ambos os autores fizeram estudos teóricos sobre os textos populares e suas origens, não sendo, porém, rigorosos no “trabalho de campo”.

Foi, sem dúvida, com José Leite Vasconcelos que começou a praticar-se sistematicamente um “trabalho de campo”, intervindo o menos possível no texto oral a fixar. Além das recolhas, Leite de Vasconcelos fez vários estudos sobre o problema da origem, da transmissão e da importância da literatura tradicional popular. Outras recolhas, na mesma época, foram feitas por Consiglieri Pedroso, Tomás Pires e Ataíde de Oliveira. Enfim, houve, e há actualmente, uma série de importantes nomes que se dedicaram, e dedicam a este trabalho.

Parece-me que para além dos trabalhos de recolha que foram feitos nesta área - a recolha *in loco* de textos da tradição oral popular portuguesa -, as grandes preocupações das obras, de nível teórico, dos interessados acabam por não avançar na matéria, repetindo-se as mesmas questões. São questões como, por exemplo, a contradição que parece existir na expressão “literatura oral” enquanto oposição à chamada “literatura consagrada”, e no que diz respeito ao modo de transmissão dos textos: “Literatura” sendo etimologicamente originária de *littera*, grafema usado aqui com o adjectivo *oral*. Este acusar de contradição faria, sem dúvida, sentido numa lógica platónica: o discurso escrito transforma-se num objecto, num produto mano ou maquinofacturado - já Walter Ong comparou esta aversão ao texto escrito à actual aversão que alguns sentem pelo uso do computador!

Outra questão discutida é a confusão levantada pela expressão “literatura popular”, questão esta que se põe tanto a nível da produção, como a nível da recepção dos textos. O problema do adjectivo “popular” poder levar a classificar aquele tipo de produção textual literária que é feita com o objectivo de ser lida pelo povo, como classe social, tratando temas que à partida se sabe que interessarão, ou educarão mesmo, os leitores visados... “Literatura popular” poderia também designar as obras que são votadas ao sucesso e se transformam assim em *best-sellers*.

Mas todas estas questões me parecem, além de esgotadas, demasiado simples, para que se trate apenas delas ao falar-se da literatura tradicional popular de expressão e transmissão oral. Se por um lado é bom saber que elas existem para dignificar uma matéria à partida marginal(izada), por outro, e a par da “febre” de recolha que por vagas vai aparecendo, são poucos os estudos que façam surgir outra questão importante da literatura tradicional oral.

O texto tradicional oral nasce da voz do povo, ou pelo menos, disso temos a certeza, passa sobretudo pela voz do povo. Os textos não conhecem um autor nomeado; se o tiveram, este perdeu o direito a chamar seu o texto, porque este se tornou público, “filho de todos”, e o autor perdeu a *autoridade* sobre ele. O texto oral nasce da voz, passa pela voz e é, melhor ou pior, passado a escrito e exposto aos olhos de novos receptores. Deixa de ser ouvido, passa a ser escrito: “a voz vê-se”.

Numa obra fundamental que é a *Galáxia de Gutenberg*, Marshall McLuhan trata de uma forma claríssima as mudanças culturais e intelectuais que acarretou o nascimento da tipografia, numa passagem da actividade e da valorização do hemisfério esquerdo do cérebro que comanda a visão, em detrimento do hemisfério direito que dirige a audição. E esta mudança não afectou apenas o homem, afectou também os próprios textos.

Ora, o mesmo se passa com o texto de expressão oral. O texto, que nasceu para ser dito e ouvido, morre nas páginas de um livro. É como um instrumento musical exposto num museu, e que, se não for tocado, acaba por ficar desafinado e deixar de servir a música. O que fazer então com estas recolhidas, repositórios de textos de transmissão oral, mausoléus de textos antes vivos, peças de colecções chamadas bibliotecas? O ideal, creio, seria fazer delas instrumentos de trabalho, objectos de uso, consulta e referência.

Já Paul Zumthor, na sua *Introduction à la poésie orale*, fala da “falsa reiteração” da poesia oral, apresentando no entanto, como hipóteses de conservação do modo da existência desta poesia, fora da *performance*, duas práticas diferentes: o *ARQUIVAR*, por escrito ou gravação, tendo como objectivo fixar todos os elementos da obra; ou o *MEMORIZAR*, directamente ou, de diferentes maneiras, indirectamente, como por exemplo, passando pelo escrito, interiorizar o texto. Mas Paul Zumthor conclui que o arquivar interrompe a corrente da oralidade, estagnando o texto ao nível da *performance*.

Sobre os textos de tradição oral fizeram-se (e fazem-se) vários trabalhos de análise,

Portugues, Bauca, Soro, Ana e Carla. De se trata que a historia de Portugal e das suas origens se repete, maravilhosamente, nos gestos desse povo, que formou pouco a pouco, a alma da Nação, amalgamando, nacionalizando os gestos, os modos, as formas, os ritmos, as vozes das populações que se sucederam na Península. (...) a nossa arte popular, simultaneamente realista e poética, é a permanência da nossa História viva através dos séculos, o seu alfabeto de imagens." E recordemos que já Almeida Garrett chama "livro" ao Povo Português, no prefácio do seu *Romanceiro*, sendo esta obra uma tentativa de "suprir uma falta da nossa literatura", e tentando fazer dela "uma coisa útil".

Mas estas obras, estudos, análises, *exemplos*, esqueceram o destino do próprio texto tradicional. A "febre" de recolha de textos da literatura tradicional popular de expressão e transmissão oral afigura-se, sem dúvida, imprescindível numa época em que há cada vez menos sociedades rurais - *habitat* ideal para a vida e sobrevivência deste texto - para a preservação destes textos e para o seu próprio conhecimento factual. Mas se são cada vez menos as bocas por onde eles passam, cada vez menos o tempo para os repetir e ritualizar reactualizando, se há cada vez menos espaço para eles na memória humana, será o texto fixado por escrito a sua única salvação em termos de continuidade da tradição do texto? Isto é, o texto, uma vez escrito, poderá continuar a ser transmitido exactamente como o foi, de geração em geração, até ao momento da recolha? Julgo que essa transmissão é obviamente assegurada pela escrita, mas já não o é tanto pela passagem de boca em boca. Como já alguém disse, o texto tradicional oral que passa a servir para ser lido, e ensinar a ler (basta folhear os nossos livros da instrução primária para confirmar que isto mesmo acontece), esse texto deixa de ser o que era: um texto tradicionalmente de expressão e transmissão oral.

Pondo o problema em termos mais práticos, a questão que se coloca é a do uso que a actual geração deve fazer com os textos que encontra escritos nas recolhas, e que eventualmente poderá identificar com alguns outros textos ouvidos ainda pela boca de gerações mais antigas, mas que, e estou cada vez mais convencida disto, na sua grande maioria desconhece. Creio que a grande virtude destas recolhas, a grande virtude, afinal, do estudo da literatura tradicional oral é fornecer um imenso manancial de referências da(s) nossa(s) cultura(s), fonte em que beberam todos os nossos autores consagrados. Outro trabalho que também se me afigura muitíssimo interessante de realizar é precisamente o inverso, isto é, investigar a existência de um material imanente de autores consagrados, e "agarrado" pelo povo, que dele se apodera *des-autorizando-o*.

Mas há sobretudo uma grande virtude que o estudo desta literatura ensina: aprender a OUVIR aquilo que parece de menor valor e fazer-lhe justiça, compreendendo a sua enorme importância no berço de qualquer obra literária considerada de importância maior, e encarando-a como húmus de toda uma forma de pensar e produzir, que tantas vezes julgamos única e exclusiva de todos os que acreditam que o que "o povo diz não se escreve", esquecendo que, se não se escreve, pelo menos REPETE-SE e fica.

McLuhan verificou que, a partir da imprensa, o homem ocidental passou a sentir uma certa nostalgia do mundo do tacto e do ouvido. Desde os fins do século XVIII os intelectuais europeus queixam-se do excesso de livros. Parece que, afinal, qualquer coisa mudou e que assistimos hoje ao regresso da oralidade na sociedade moderna: é por todos constatável o crescente desinteresse dos estudantes em geral pelo livro, e a, cada vez maior, incapacidade de dominar a língua escrita. É um excelente exemplo o que nos é dado por Paul Zumthor, e que conta como os índios Cuma do Panamá, que se deslocavam para trabalhar na capital, continuaram a manter contacto com as aldeias-natal, primeiro através de cartas, depois enviando *cassettes*, encontrando-se nesta prática algo que ficou dos antigos contadores de *estórias*.

“A escrita permanece e estagna; a voz cresce. Uma pertence-se e conserva-se; a outra expande-se e destrói-se. A primeira convence; a segunda chama. A escrita capitaliza o que a voz dissipa; ela cria barreiras contra a sua mobilidade. No seu espaço fechado, a escrita comprime o tempo, lamina-o, força-o a estender-se em direcção do passado e do futuro: do paraíso perdido, e da utopia. Emergente do espaço ilimitado, a voz é apenas presente, sem selo, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura. Pela voz nós continuamos a ser da raça antiga e poderosa dos Nómadas. Qualquer coisa em mim recusa a cidade, a casa, a segurança da ordem: exigência primitiva, irracional, que se oculta facilmente, mas com despertares vingadores.” (P. Zumthor)

BIBLIOGRAFIA

- GUERREIRO, Manuel Viegas, *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- LOPES, Cristina Macário, “Literatura Culta e Literatura Tradicional de Transmissão Oral: a Bipartição da Esfera Literária”, *Cadernos de Literatura*, 15, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.
- LOPES, Teresa Rita, “La Quête des Racines de Garrett à Pessoa”, *Actes du Colloque de Littérature Orale Traditionnelle Populaire*, Paris, 1986.
- MACLUIAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg*, Paris, Mame, 1967.
- SARAIVA, António José, *A Cultura em Portugal*, Lisboa, Bertrand, 1981.
- VASCONCELOS, José Leite de, *Etnografia Portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la Poésie Orale*, Paris, Seuil, 1983.

O PROBLEMA DA ALTERNÂNCIA DO ROMAN DE TRISTAN DE BÉROUL

PINA, Margarida Esperança
Universidade de Évora
Departamento de Linguística e Literaturas
7001 Évora, Codex

RESUMO

O jogo da alternância está muito marcado em toda a obra de Béroul. O nosso objectivo consiste em analisar a obra, tendo em conta esse jogo da alternância. Ou seja, tentaremos ver de que forma os dois mundos existentes estão ligados.

Esta problemática leva-nos a estudar o papel essencial e fundamental da mulher - Isolda - que é a mediadora dos dois mundos, assim como a função do herói.

Assim estaremos aptos para provar que a alternância tem que estar presente para dar vida ao romance.

O *Roman de Tristan*, de Béroul apresenta uma série de elementos que mereceriam uma análise demorada. No entanto, propomo-nos reflectir um pouco sobre o jogo da alternância que marca tão profundamente este romance. Se em muitos romances medievais - nomeadamente os de Chrétien de Troyes - nos damos conta de um percurso que conduz à glória do herói, aqui constatamos que Tristão acaba por ter um percurso diferente, na medida em que não segue as diferentes etapas de um herói medieval.

Começemos por citar Helder Godinho:

“Tristan ne respecte pas d’interdit et il ne pourra donc pas se trouver un espace. La femme qui est souvent ce qui, dans l’autre monde, intéresse le héros, ne pourra pas lui appartenir durablement et il ne pourra pas être roi. Il abandonne la terre à son vieux précepteur. C’est, au contraire, Iseut qui est le lieu de rencontre des deux mondes, mais elle s’abandonne successivement aux deux mondes et aux deux hommes qui les représentent. Il n’y a donc pas une participation simultanée de deux mondes, celle qui définit une méditation et une identité. On est en pleine alternance cyclique”.

Essencialmente, o romance sobrevive graças ao triângulo amoroso constituído por Isolda, Marco e Tristão. É ele que permite que o próprio texto sobreviva. Embora vítimas do destino, o amor de Isolda e de Tristão resiste porque o Rei Marco constitui um obstáculo.

como o seu duplo. Tristão é o espelho de Marco, uma vez que os laços afectivos que os ligam são muito fortes. Tristão é criado junto de Marco, logo é criado à sua imagem, de tal forma que, muitas vezes, Tristão substitui o tio nos seus deveres oficiais. É Tristão que salva a Cornualha das garras do Morholt, gigante engulidor, da mesma forma que é ele que vai procurar a mulher com quem o rei quer casar e que é dona de um cabelo comprido e loiro deixado por duas andorinhas na janela de Marco. No fundo, Tristão conquista Isolda para a entregar ao tio. Assim, notamos de que forma Tristão está engulido pelo espaço do tio. Não só, Tristão vive nas terras do tio, como é perfeitamente dominado por esse espaço. Assim, Tristão faz uma conquista, mas não usufrui dela. É este o acto falhado de Tristão, na medida em que tudo o que faz, é para satisfazer outrem.

Mas o inevitável acontece e o encontro amoroso dá-se entre os dois jovens. Por engano, bebem o filtro preparado pela mãe de Isolda que tinha por objectivo unir, pela paixão, os noivos. Tragédia, destino ou coincidência? A dúvida persiste, mas muito se tem escrito sobre este filtro. Atribui-se frequentemente a culpa a este fenómeno sobrenatural pois os amantes só caem na tentação após o beberem. No fundo, funciona um pouco como a maçã que, no paraíso, serviu para destruir a harmonia pré-estabelecida por Deus. De facto, Tristão e Isolda caíram na tentação, mas sem se aperceberem de tal. Aqui temos uma constatação fundamental: eles estão inconscientes enquanto este amor dura, embora tenham momentos de lucidez. Quando acaba a duração do filtro, ao fim de três anos, ambos pensam no destino que falharam.

Assim o filtro faz com que este casal não se ame, mas seja submetido a uma ordem imposta pelo outro mundo: eles amam o próprio amor. Como afirma Denis de Rougemont escrevendo sobre o amor cortês, "*amour et mariage ne sont pas compatibles*", logo o filtro é necessário para dar continuação ao texto. Se eles não o tivessem bebido, Tristão continuaria a ser o sobrinho bem comportado e o texto não apresentaria interesse.

O filtro permite, de certa forma, que a alternância tenha lugar porque provoca o caos no seio de uma sociedade, à partida, organizada. Não podemos esquecer que é porque o inconsciente opera que a acção se desencadeia. Tudo é possível porque os amantes permanecem inocentes até ao fim. Isolda, aliás, culpa o destino:

"Mon Père, au nom de Dieu tout-puissant, Tristan et moi nous ne nous aimons qu'à cause d'un breuvage, dont nous avons bu tous deux. Ce fut là notre malheur." (vs1412-1416).

Os amantes são apanhados na armadilha do amor, mas é Tristão que se prejudica pois perde o seu lugar na sociedade. É um herói falhado. Num estudo de Lord Raglan, o herói obedece a umas características específicas. Tem que ser um herói civilizador, tem que ter um gigante ou um monstro como adversário. Tem que ter sangue real e um nascimento

trágico. O facto de ser orfão é essencial para lhe atribuir uma origem duvidosa. No desenrolar da acção, chega incógnito à terra da mãe, tendo por objectivo reconquistar essa mesma terra. Depois de ter um espaço seu, deve casar com uma princesa linda, tendo morto previamente o pai da princesa ou um monstro. Conquistados o espaço e a mulher, está então apto a subir ao trono.

Seguindo este esquema, onde é que Tristão errou? De facto, não conquista o seu espaço nem a sua mulher: ele mata o monstro Morholt e o dragão, mas não casa com a princesa. Entrega-a ao rei Marco. É aqui que reside o erro, Tristão seria o herói exemplar se não tivesse abandonado o seu lugar na sociedade. A dama representa o objectivo final do percurso heróico e se Tristão é um herói falhado, é porque teve ao seu alcance o espaço conquistado e a mulher, cedendo para dar sequência ao esquema de alternância. De facto, Tristão passa a ser um marginal, condição essa que é necessária para que o mundo se reorganize. É um fora da lei, mas simultaneamente detém o poder, porque faz com que o texto avance.

Citando Pierre Walter:

“Tristan absorbe par erreur le philtre qui transforme profondément son comportement. Tristan se féminise. Il renonce à sa virilité et se soumet à l’emprise féminine.”

Na realidade, é dominado pelo mundo feminino, o que se reflecte na sua submissão à rainha. Constatamos que para satisfazer os desejos de Isolda, Tristão passa a viver na sombra. Vive num mundo ausente, subterrâneo, onde aguarda o momento do encontro. A noite é companheira de Tristão na medida em que há um segredo que deve ser mantido. Os amantes estão condenados à fase nocturna do amor.

Poderíamos citar exemplos do poder exercido por Isolda, mas parece-nos pertinente assinalar apenas, uma passagem do texto na qual Isolda manda chamar Tristão para que este esteja presente no dia do julgamento. Pede-lhe que se disfarce de leproso e no dia anunciado atravessa um lago, às cavalitas de Tristão, sob o pretexto de não se querer sujar. Este golpe malicioso, permite que Isolda responda em público da seguinte maneira:

“Je jure par Dieu (...) que jamais aucun homme ne pénétra entre mes cuisses, sauf le lépreux qui se fit bête de somme pour me faire passer le gué, et le roi Marc mon époux.”
(vs 4200-4208).

Prova assim a sua pretendida inocência, mas para conseguir esse feito submete o amante a um papel ingrato. São leprosos aqueles que estão condenados à morte, pois a doença origina a perda de membros e, a um nível mais geral, da posição na sociedade. Eles

“Aussi longtemps que j’ai été en bonne santé, j’ai eu une amie courtoise. C’est à cause d’elle que j’ai ces grosses enflures (...) Son mari était lépreux et c’est avec elle que je prenais du plaisir. Cette maladie m’est venue de notre vie commune. De femme plus belle qu’elle, il n’y en eut jamais qu’une seule” (vs 3761-3775).

No fundo, Tristão e Marco estão ligados pela mesma “doença” Isolda, Marco sai, no entanto, vencedor visto que Tristão cede o seu lugar ao velho perceptor.

Para melhor entendermos a posição do rei Marco, é pertinente a consulta da mitologia celta. O rei veado Kernunnos tem umas hastes que caem todos os invernos para voltarem a nascer ainda mais fortes na primavera seguinte. As hastes caem em Fevereiro e voltam a crescer de Março a Setembro. Atingem a beleza máxima no momento em que todas as forças do animal se destinam a combater os rivais, ou seja, na altura em que as fêmeas são fecundadas. Uma vez cumprida a função de progenitura, o macho fica novamente solteiro e perde as hastes onde sediava o seu orgulho. Kernunnos simboliza a força fecundizante e o ciclo da renovação. É na fase em que intervém uma terceira pessoa no seio do casal divino que Kernunnos tem chifres, os quais caem e voltam a nascer; esta é a sua aventura cíclica. Numa primeira fase, reina com a esposa no reino subterrâneo e numa segunda fase é abandonado pela sua rainha. Enquanto que o seu rival se instala no trono, Kernunnos transforma-se em soberano da natureza regenerada, acabando mais tarde por triunfar, reconquistando a mulher e o trono. Deixa assim a natureza afogar-se na fase letárgica do inverno, perdendo novamente os chifres.

Se tentarmos aproximar este mito do *Roman de Béroul*, podemos afirmar que Marco é a personagem que assegura a mudança, na medida em que perde a mulher por momentos para a recuperar dando assim continuação ao ciclo regenerador. Marco é temporariamente traído, dando assim vida à acção do texto. Os mundos de Marco e Tristão não podem coexistir pois não há mediação entre ambos. A alternância é uma exigência concretizada através do elemento feminino, Isolda. Cabe aqui referir Denis de Rougemont:

“Nous avons vu que le progrès du roman a pour principe les séparations et les revoirs successifs des amants”.

Concordamos com este autor, pois Isolda está irremediavelmente destinada a ser partilhada. Os dois mundos afloram-se em Isolda, perpetuando o mito celta de Kernunnos. O rei Marco reflecte a personagem de Kernunnos, enquanto que Tristão é o eterno rival que assegura a elementar mudança. Só Isolda permanece. E, afinal, se tentarmos chegar a uma conclusão, apenas se nos oferece dizer que este mito do amor leva-nos para um outro mundo

onde o Amor é um estádio que culmina na morte. Na ópera de Wagner, surge a corroborar o que para trás foi dito, o seguinte diálogo:

“Ela interrogou-me um dia e eis que ainda me fala. Para que destino nasci? Para que destino? A velha melodia repete-me:

- Para desejar e para morrer.”

BIBLIOGRAFIA

BÉROUL, *Le Roman de Tristan*, traduit en français moderne par Pierre Jonin, Paris, Honoré Champion, 1982.

BRÉKILIEN, YANN, “Kernunnos” in *La Mythologie Celthique*, Paris, Editions Jean Picollec, 1981.

GODINHO, HELDER, “Moyen-Age et Médiation” in *Revue d'études littéraires françaises*, Lisboa, Ariane, 1988.

ROUGEMENT, DENIS, “Le mythe de Tristan” in *L'amour et l'occident*”, Paris, 10/18, 1972.

WALTER, PHILIPPE, *Le gant de verre*, Bretagne, Editions Artus, 1990.

SIGNO SINAL DE VERGÍLIO FERREIRA: DO PRODUTO, À PRODUÇÃO E À TEORIZAÇÃO LITERÁRIAS

REI, José Esteves
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Secção de Letras
5001 Vila Real, Codex

RESUMO

Tentaremos utilizar uma leitura de Signo Sinal, olhando este romance como produto literário e a sua própria teori(a)zação, isto é, puro acto retórico que veicula os seus próprios limites: o ser produto literário, o manifestar a poética que está na sua origem e até o próprio fazer poético. Estamos assim perante um discurso duplamente atraente: ao nível da efabulação retórica e ao nível da poética, no sentido aristotélico, ou seja, do simples fazer, da fabricação textual. Trata-se de um discurso sem objectivo prático, lógico ou comunicativo.

Este “fazer textual”, que frequentemente se nos depara, constitui como que um dom ou uma dádiva que o narrador nos vai oferecendo e com os quais tem o cuidado de começar e de terminar, como podemos observar no início do primeiro e do último capítulo:

“Vou à deriva pelo labirinto das ruas - estendo-me na areia de ventre para o sol. Estou bem aqui. Espojado na areia, o olhar errante pelas nuvens, passam ao alto no azul.”

(1º parágrafo da 1º cap.)

“Vou à deriva pelo labirinto das ruas, pela rede dos muros que se erguem do chão. É uma rede que se estende pela noite a toda a vastidão do largo, desenha o ininteligível do enigma no silêncio.”

(início do 1º parágrafo do último capítulo, o cap. XXXVIII)

Seguiremos este “ir à deriva” como o percurso do fazer poético da escrita pelo labirinto dos traços (c/ou das traças), prolongadas em cada página, através da língua(gem) que se vai tecendo em obra, coisa “operada”, texto. Este encontra-se, como observámos, no final, referenciado por coordenadas que podem bem coincidir com as iniciais ou as de qualquer outro momento da escrita.

*Clara y tierna es mi alma.
Y claro y tierno es mi cuerpo:
todo lo que no es mi alma también.
Si falta uno, faltan los dos.*

o não é? - Poderá perguntar-se. Responderia que o des-concerto aqui toca os limites, quer da Poética Clássica⁽¹⁾, reguladora de uma produção literária apelidada de “tradicional” - assente na função poética de Jakobson e nas categorias da narrativa - quer de orientações avançadas por diversas teorias da linguagem poética, “Escolas Poéticas” ou Poética Linguística, na expressão de A. Garcia Bério⁽²⁾. Lembremos que a primeira concebia a obra como produto-acabado, transportador de um significado - vestígio, im-pressão, face-outra-de-medalha que seria o autor e o seu modelo de experiências cognitivas - o que este romance de Vergílio Ferreira não é. As segundas negam o significado da obra e afirmam a sua abertura total ou variabilidade permanente, proclamando o domínio extremo da forma - para onde, pelo menos declaradamente, não parece apontar **signo sinal**.

Estamos certamente perante um texto que apela a uma poética, não só moderna como sobretudo “nova”, na expressão de Appolinaire, exigindo “audácia” e “brilho artístico”⁽³⁾, a qual nem por isso deixará de apresentar contactos com a clássica. A ponte entre as margens de uma e de outra passará por uma “visão integrada da dimensão material e psicológica, presentes no fenómeno da arte literária”, quer dizer da cooperação entre os aspectos linguísticos e imanes do material verbal e os seus efeitos ou desenvolvimentos psicológicos e comunicativos. Apela-se, assim, a uma teoria da língua e do texto literários que alcance e condense a espessura psicológica e imaginária do fenómeno artístico, isto é, “o conjunto de peculiaridades e produções da fantasia do emissor e dos receptores, que transformam o texto verbal inerte num conjunto de descobertas imaginárias e de experiências sentimentais, não habituais nas sugestões práticas ou meramente logico-comunicativas da linguagem” - segundas as palavras de A. Garcia Bério. A língua será literária e sobretudo poética⁽⁴⁾, na medida em que determinadas estruturas, funções e formulações do material verbal potenciam a actividade da fantasia, da imaginação e da base antropológico-sentimental do nosso espírito.

1 - A GRAFIA DE/EM - **Signo Sinal**

Signo sinal veícula uma informação de género, romance, a seguir ao título⁽⁵⁾. Trata-se de uma informação útil, embora problemática e perturbadora desde o primeiro parágrafo, constituído pelas três linhas seguintes: “*vou à deriva pelo labirinto das ruas - estendo-me na areia de ventre para o sol. Estou bem aqui. Espojado na areia, o olhar errante pelas nuvens, passam ao alto no azul.*” Esta perturbação mantém-se ao longo de todo o romance, até ao último parágrafo, o qual abarca todo o trigésimo oitavo capítulo, compreendendo três páginas, com 105 linhas e cujo início é igual ao primeiro parágrafo do livro: “*vou à deriva pelo labirinto das ruas -*”.

Para além destes contrastes introdutórios - dos quais salientamos particularmente a simultaneidade espacio-temporal: “*ir à deriva pelo labirinto das ruas*” e “*estender-se na*

areia de ventre para o sol" - o leitor não deixará de apelar a uma série de dados centrados nas categorias da narrativa, mas que não verá aqui a funcionar. Mais do que uma macro-estrutura narrativa, encontrar-se-á perante uma série de breves histórias ou fragmentos delas, dispersos anacrónica e até repetidamente, pelos 38 capítulos, em páginas e parágrafos, que por vezes tomam uma disposição poética (pp. 34, 35 e 42) ou ver-se-á, na situação contrária, a reconhecer quadras populares, cujos versos estão dispersos ao longo de uma página (163): *Loureiro, verde loureiro /.../ loureiro assim assim /.../ enganaste(s) a donzela, casa com ela ó Joaquim. /.../ Casar com ela não caso que ela a mim não me faz conta. /.../ Loureiro, verde loureiro, seco no meio, verde na ponta.* Num ou noutra caso, deparar-se-á com o narrador a lembrar-se de um cântico, cujos versos se estendem por três ou quatro linhas, como se de vulgar prosa se tratasse: "*Ouçó o canto nas sombras da memória, na ternura do coração entristecido /.../ as crianças cantam: contra as trevas, ó escolas, dai-nos a luz de aprender, não vivemos das esmolas dos que açambarcam o saber, que o saber dá alegria, torna-nos homens completos e assim se lhes acaba a chia de sermos analfabetos*". (p. 162)

Essas histórias ou fragmentos ora adquirem grande relevo ora passam quase despercebidos, mas sempre, sempre se apresentam como preenchendo toda a consciência do Eu/Narrador/Agente/ Inventor/Testemunha (Única), que está presente, todo, em tudo o que diz, sendo este sempre e apenas o essencial. "*Estou aqui no chão que me pertence, o passado e o futuro de todo o meu percurso, terra da minha origem, da minha condição. /.../ Não há centro nenhum, não o distingo. /.../ Desisto de um fio que me oriente, ando à roda de mim, venho dar ao mesmo sítio. /.../ Estou aqui à janela, medito a minha vocação terrena. /.../ E bela a noite. Serena, plácida, desde os começos do mundo. Estou bem comigo? a bem comigo? Não sei. Não sei. Estou comigo, palpo os meus braços, o meu peito, estou.*" (cap. XXXVIII, pp. 240-1).

A indicação do género, a técnica do monólogo interior, que observamos e suporta todo o romance, para além do título, sobre o qual nos debruçaremos brevemente, constituem o primeiro alerta, ao leitor, do signo sinal. Este alerta é corroborado pela reflexão ou esforço teórico do seu autor, Vergílio Ferreira, ao pronunciar-se sobre este género literário⁽⁶⁾.

"Um romance só existe pelo que lhe é específico e lhe confere eficácia. Assim o que o determina como obra de arte se há-de esclarecer desde o tema, personagens, montagem da narrativa, o tempo e o espaço dela - até ao chamado "esúlo" e neste às estruturas sintáticas, à articulação do diálogo e narração, à própria qualidade do nome das personagens, ao incipit do livro e ao seu remate ou explicit, ao próprio título do romance."

Trata-se de um apelo, um desafio e uma garantia - aquilo que veícula esta citação. O autor, se por um lado, apela à leitura/produção de sentido, Leitura/escrita, na expressão de H. Meschonnic, isto é, texto/produção irreduzível à representação⁽⁷⁾, por outro lado garante a existência de uma significação geral da obra, pelo que compete ao leitor, procurá-la ou

Vinha assim subtil e enviesado, eu perguntava se o viram, nunca ninguém o tinha visto, às vezes entrava com ele na taberna do Coxo, ou nos Correios, ou mesmo na igreja, ou

— Quando estive aqui com o Arquitecto - dizia eu ao Coxo, e ele punha-se a olhar em volta para entender. Depois fitava-me a mim até ao fundo, o olho cerrado e grosso, entendia qualquer coisa oculta e clandestina, mudava discretamente a conversa, falava do tempo, das obras

— meu Deus. Tão feliz assim.

O discurso, produto desta técnica, exprime os pensamentos mais íntimos, os mais próximos do inconsciente e anteriores a qualquer organização lógica, isto é, num estado de nascença, por meio de frases directas e reduzidas ao mínimo nos aspectos sintácticos, para darem a ideia do fluir psíquico.

Acabou-se a conversa, mas não é só por isso. Na realidade, os baladeiros vão tocar e eu quero ir ouvir. Está uma noite fria, mas mesmo assim. Está uma noite fria, eles aquecem-se na fornalha da revolução que lhes borbulha no sangue. Dedilham-na delicadamente na viola, a unha fina nos arames das cordas, chamam-na de garganta escancarada sonora para a noite, confidenciam-na brincada em trémulos de carícia, eu quero ouvir. Estamos todos a querer, o povo forma uma roda, é um semicírculo à frente. É bela a revolução à viola, escorridos de desgraça os baladeiros, chupados, é bela a revolução. Mas nem todos, alguns trazem a força colectiva do povo nas bochechas selváticas de barbas, o povo está a ouvir. Diziam-se o punho tu levatares, nada há que te resista, baixa-o só para o arreares no pilha capitalista, ou então diziam o explorador comilão engordou mais que o bastante, reduz-lhe agora a razão pra ficar mais elegante, e diziam ainda outras coisas engraçadas, cheios de exaltação revolucionária

— Já vamos - digo eu ao Teseu.

Tínhamos acabado de comer, eu tomava o meu café, fumava para sobre o mar, ele gania. Plácido, o horizonte de azul, a praia imóvel, deslumbrada de luz, a areia ardia sob o Sol a prumo. O povo ouvia e eu também e estava a puta Carolina e outras putéfiãs fraldiqueiras que tinham vindo de fora e ainda ganhavam a vida (mal) com os restos do operariado que ainda havia. Havia poucos - já o disse? - havia poucos.

As obras estavam suspensas, davam-se muitas razões. Mas nunca faltam razões para explicar o que acontece, o que acontece é que as razões não explicam, havia poucos operários. Tinham ido para a terra, tinham ido dar uma ajuda a outras obras em curso, mas a justiça social e a correção das distorções salariais e os retroactivos e os aumentos e as horas extraordinárias e as reivindicações intervalares - eu fumava sobre o mar, ele ganhava cheio de impaciência canina. Plácido, o horizonte, é a hora suspensa do começo da tarde, um Sol rígido no azul. O mar lateja molemente, raiado à infinitude, passa breve uma vela branca, isolada na amplidão, enquanto os baladeiros, líricos, dedilham a sua mensagem revolucionária. Vieram de longe, trouxeram consigo a palavra da redenção, explicam-na pela noite à ignorância córnea do povo - meu Deus. E tudo isto deve estar certo, eu é que não sei. Tudo isto deve estar certo, a notícia à viola de um mundo de justiça com a humilhação do capital e a glorificação proletária e paz nos corações e a alegria que não existe senão em estar a dizê-la e o paráiso teral trasladado da invenção bíblica e o absoluto da felicidade da inovação poética e a realização por uma vez de todos os sonhos dos homens e o prazer do tamanho da nossa imaginação, e tudo isso levantado ao céu de uma canção, e tudo isso lançado ao infinito das estrelas modulado nas curvas de um doce gargantear - meu Deus. Eu é que não sei. Eu é que tenho ainda o vício mesquinho de quer saber como é que. Trilhado nos mecanismos de um saber prático, como é que. Mas não há nenhum como, há só a voz absoluta so sonho total, na alegria feliz de uma música que o diga, não há nenhum como, eu é que não sei. Pobre homem pesado das cadeias da tua condição de miséria, tu. Mas a verdade da vida não se realiza no cálculo matemático, mas antes do comércio de uma releituração, a verdade da vida - meus olhos turvos de névoa, e a noite escura do teu signo. Vieram de longe com a viola debaixo do braço, o sinal da maravilha está com eles, é só escutá-los, eles sabem. A certa altura um baladeiro, era magro, todo estriado de uma evidência nervosa

— Padre Silvino!, cante alguma coisa!

padre Silvino tomou uma viola das mãos de um correligionário que lhe deu logo, Cristo tomava parte na fraternidade universal. Era agora um descante sapateado, martelado num andamento vivo de dança, e de súbito, eu estava ali de pé, havia um círculo de terreiro livre, e de súbito, as ancas da puta Carolina rolando sobre si. Houve palmas a marcar o compasso, padre Silvino numa sarabanda, os quadris da Carolina, as

as redondas pequeninas roladas como seixos, havia-as abundantes, a mamada estremeçando-lhes bandalhando no peito. Curvavam-se para o chão, erguiam-se, batiam palmas no ar, todo o povo se alegrou em palmas e em ditos que estimulavam o frenesim, padre Silvino e o Evangelho e Cristo dizia o primeiro que estiver puro que lhes atire uma pedrada, punham as mãos na anca, avançavam para o centro em desafio toureiro, juntavam-se em cacho, as mamas todas juntas, recuavam outra vez em saracoteio dando à nádega até formarem um círculo. E tudo era belo como um absoluto totalizador que assinala e congrega e unifica e não deixa um intervalo para uma diferenciação e putas e padres e povo e verdade evangélica e verdade revolucionária e fezes e sonho sob a cúpula dos astros na alegria infinita do futuro - mas eu estava cansado. Tomo o Teseu no braço, desço devagar do alto do restaurante e que é que vou fazer? Ir para casa, não - quero um dia inteiro de sol e de mar, se eu alugassem um toldo? o sol em cheio ainda sobre a praia.

Frequentemente e ao longo de várias páginas, o texto apresenta-se como uma torrente ininterrupta e aparentemente confusa de palavras. Nada de pontuação (ou é pouco rigorosa quando existe) nem de parágrafos, para facilitar a leitura: somos atirados para a consciência/memória do narrador, nas quais se sucedem de forma dramática e incomunicável, diferentes monólogos de/sobre vários espaços, tempos, actores, circunstâncias, reflexões, desejos, acções, de cuja verdade, conhecimento, interpretação ou até existência o próprio narrador não está seguro. É o caso nesta passagem: *“E tudo isto deve estar certo, eu é que não sei. Tudo isto deve estar certo ...”*. Lembremos que o monólogo interior exprime e imita a desordem da consciência ou mesmo do inconsciente e manifesta a influência da psicanálise sobre os romancistas.

A visão e a voz são duas outras marcas indeléveis do estatuto do narrador (decorrentes ainda dessa técnica narrativa). O seu objectivo é fazer-nos ver, mostrar-nos de outra forma as coisas ou o outro modo de ser das coisas, isto é, a sua verdade, que existe independentemente delas (porque pertence à minha verdade, à minha relação com elas), a verdade oculta, aquela que está para além do signa - referência visível, simples caminho para, uma presença/ausência dela mesma - e para além do signo - linguagem, produto oral ou escrito, dito, que se interpõe, entre essa verdade e o homem.

“E tudo isto era verdade na harmonia obscura e profunda dos seres e das coisas” (p. 47). A verdade passa pela evocação de emoções ou de sensações, pela deriva ou labirinto do imaginário, pelos odores, pelas cores e pelas sugestões. O narrador - poeta, construtor de texto(s) - *“E de súbito, de um lado e de outro, como explosão no ar, factos, pessoas - ou sou eu que os construo na minha imaginação? Que é que importa que isso tenha acontecido,*

mesmo na ordem com que os faça acontecer?" (p. 161) - capta nos vazios mágicos das frases, condensadas, uma verdade sentida e misteriosa, não cerebral, não alterada pela razão nem pelo conhecimento.

Todo o apelo do homem tem um eco - onde? Não sei. Um eco. Da sua voz, bem o sei. Mas é como se vindo de fora, reconstruído em resposta. Mas nada responde se verdadeiramente o sabemos. Algures, no abismo do mistério, uma ordem que venha, categórica como se um deus a dissesse na eternidade. Olho à volta os muros truncados, tento ouvir a voz que não vem. Mas um dia. Estrépito dos reconstrutores que recomeçam. Talvez destruam tudo outra vez do que construíram, porque uma ordem nova e certa e irrecusável desde o ignorado da vertigem. Estou no alto de um pequeno muro, percorro lentamente com o olhar a toda a roda o enigma e a incompletude.

2 - UMA CONSTRUÇÃO POÉTICA DO ROMANCE

Perante a leitura dos breves extractos já apresentados e das reflexões que nos proporcionaram, perguntar-se-á: — Que é feito da coerência textual? É visível que o texto elimina sistematicamente as categorias tradicionais da narrativa. Causa/Consequência deste facto é o recurso a formas nominais dos verbos - participípio, gerúndio, infinitivo - permitindo escapar às questões do tempo e da pessoa. Nesse sentido vai ainda o uso obsessivo do presente, com a recusa de um devir ou desenvolvimento da história, para permitir que surjam e se instalem as muitas histórias, fragmentos delas ou suas repetições.

Olho-as, cintilam, toda a vasta superfície molejando, papejando. Toda a massa pesada oleosa. Obsessivas, as ondas, sempre, menos convictas, parece-me, estoiram ocas na areia, menos cavernoso, o mar. Olho-o rápido, ondeiam-me os olhos balanceados ao círculo do horizonte, só de vez em quando um aviso de morte na aragem já fria. Pelas arribas as vivendas, uma ou outra entre o canavial, as vidraças a arder. Mais abandonada a praia, de um a um os veraneantes. Enrolam os trastes, cadeiras, os grandes chapéus coloridos, os colchões de nylon enrolados sobraçados, sacos cabazes de verga, os livros os jornais e nós temos também de ir andando, Teseu, só mais um bocado está-se aqui tão bem. Tenho de resto de ir à aldeia ainda, tem paciência, está-se aqui tão inteiro. Mesmo nesta melancolia do entardecer — e que é que vou fazer

Essa obsessão pelo presente é a mesma obsessão do narrador por cenas que a memória revive, sem cessar, de forma alucinatória e com cujas varia(ções)ntes se deleita, procurando desesperadamente compreender-lhes o sentido e reestabelecer a verdade dos factos. A frase segue, como que perdida, o fluxo sinuoso da consciência, aos ziguezagues nos cruzamentos do sentido que a polissemia instala. O ritmo da frase, o travessão, os parenteses, os espaços em branco, as frases curtas e frequentemente nominais, a ausência de conectores ... retêm o sentido e impedem que ele se “cristalize” ou se condense, se construa ou repouse. Na passagem seguinte, para onde é relegada a noção de frase, ora definida como “unité de la chaîne syntagmatique, caractérisée, sémantiquement par l’autonomie relative de sa signification et phonématiquement, par la présence de démarcateurs de nature prosodique (pauses et phrasés de modulation, majuscules et signes de ponctuation)”⁽⁸⁾, ora vista, de Aristóteles a Chomsky, como unidade constituída no mínimo por dois elementos, SN/SV, sujeito/predicado, tema/remã. É bem visível, nela o eco da afirmação de Paul Valéry: “la phrase se dessine - l’intention se devine”⁽⁹⁾.

Que significava a reconstrução de uma aldeia? — e eu erguendo-me para a vida através de ti. E havia a igreja, a fábrica distante que era a minha desde que o meu pai morreu. E havia os correios e telefones que não havia, mas devia haver, morrera o Caganeta no desastre, fazia o serviço com um jericó numa distância de léguas. E havia uma creche que não havia e também devia haver. Ou infantário ou lactário. Ou jardim-escola. E havia uma casa de recreio ou convívio social que também não. Com uma sala de espectáculos e conferências e exposições e concertos. E instalações convenientes de serviço médico-sociais. E um campo de jogos com balneários.

Nos jornais, na rádio, uma discussão levantada em gritos de lés a lés — cerra os olhos sobre si, estendo-me na areia de ventre para o Sol, meu Deus, como estou bem. O Sol estala ao alto, no céu intenso de azul, só uma ou outra nuvem que passa, o mar rola o seu rumor a uma dormência de embalo. Cintila o ar em partículas de luz, fulgura até ao limite da cegueira — cerra os olhos sobre ti.

Uma quietude a toda a volta, a areia estende-se até a umas rochas a pique, batidas pelas ondas, a vida suspensa na verdade de ser.
(pp. 20-1)

A organização textual, abandonada a progressão da “história” e o enredo ou intriga, assim como a função estruturante da frase pelos seus elementos semânticos, sintácticos e prosódicos (a organização textual, dizíamos), parece assentar numa outra “composição”, de tipo poético. Aqui adquirem relevo pequenas séries, metonicamente delimitadas, como a da reconstrução da aldeia ou a do bolo da Páscoa, variantes e/ou variações do imaginário ou o simples jogo da arbitrariedade. Estamos no reino do descontínuo, do fragmentário e do narcísico, envolvido pela insegurança do caminho a seguir pelo texto. Este alimenta-se constantemente da própria *vida*, do desejo e da esperança do Homem/Eu/Narrador, porque essas realidades habitam o coração humano, tanto nas suas certezas - “Conheço a verdade da vida entre o Sol e o mar, a devindade visitou-me” (p.22) - como nas suas insuficiências, confiando então no verbo/signo ou no signo/destino - “*Meu Deus falta-me tudo - a certeza que me oriente na confusão da vida, o instinto que corte a direita, a coragem como um rochedo. Há uma lei da vida, onde se gera? agora a vida não tem lei, o signo que a oriente.*” (p. 104)

Estamos perante um texto que, por um lado, é um inesgotável, manancial de significações, desafiando a(s) forma(s) e o(s) género(s), ou seja, um processo ou um projecto, cujo rumo ninguém domina. Por outro lado, tudo nele se relaciona com o “vivido”, a experiência, o ouvido pelo narrador ou aquilo que disso resta na memória. É que: “*Não importa ouvir-se com os ouvidos, disse eu. Ouve-se na memória, nos limites da memória e aética*”. (p. 35) ou “*Não acontece no tempo, o passado. Vibrante agora, no presente, como uma estrela fixa no escuro, cintilando.*” (p.45) e ainda “*Procuramos mortos! no sítio das casa a memória do que lá ficou, dos deuses e da sua ordem com que se organizava a vida e ela tinha sentido e era verdade, /.../ memória do que se cumpriu, memória de se ser humano.*” (p. 54)

Na vida - passado-presente-futuro, isto é, o “*tempo fixo*” (p. 135), onde “*A verdade do homem é uma verdade dialéctica em que o fora e o dentro estabelecem um jogo de relações.*”, onde “*o vidro que substitui a parede exprime a relação do interior e exterior*” (p. 40) - na vida dizíamos, o narrador/personagem procura as raízes, a pureza do ser, a fonte do mistério a luz do invisível, que está para além dos sinais, a verdade dos actos mais simples e essenciais ao homem como por exemplo a que se encontra no ritual secreto da matança do porco (p. 77-79), que dá azo à seguinte reflexão. “*E tudo isto era verdade no meu sangue, no sangue derramado, no mistério oculto através das gerações, na vítima imolada aos deuses familiares, na secreta união da vida e da morte, no suplício e no amor, na crueldade e doçura, na sacralização da violência, na paz e harmonia de uma manhã que se levanta*” Num outro momento e referindo-se a tudo e a todo (n) o paraíso perdido da infância o mesmo narrador dirá:

Literatura⁽⁹⁾: “Est l’essai de représenter, ou de restituer par les moyens du langage articulé, ces choses ou cette chose que tentent obscurément d’exprimer les cris, les larmes, les caresses, les baisers, les soupirs, etc., et que semblent vouloir exprimer les objects, dans ce qu’ils ont d’apparence de vie, ou de dessein supposé.” Para o autor de *Charmes*, a Poesia decorre da vida da(s) gente(s) e da aparência de vida dos objectos. Para o narrador-poeta de Vergílio Ferreira, porém, não é tudo, pois falta o agente desse “*essai de représenter, ou de restituer*”. Aquele mesmo que no capítulo XXV (p. 161) se interroga: “*Mas neste instante, é na loja, que é que se passará na loja? deve ser pela tarde, à memória com que me lembro. Como é que eu relembro? hei-de tentar entender para explicar. [...] E de súbito de um lado e de outro, como explosões no ar, factos, pessoas - ou sou eu que os construo na minha imaginação? que é que importa que isso tenha acontecido, mesmo na ordem com que os faça acontecer? O que importa é que se entretencam entre si na maneira de estar um diante do outro, no existirem em função uns dos outros e eu no meio a saber que eles existem na forma de existirem ou não. O que importa é que se entendam entre si na maneira de eu os entender.*”

Estamos perante o essencial da teoria literária subjacente à elaboração e compreensão desta obra. Das realidades presentes nesta passagem reteremos apenas duas devido às limitações temporais que nos envolvem: a simultaneidade e a magia da palavra poética. A primeira, na expressão feliz de Casais Monteiro tem a ver com a perpétua alusão da poesia a tudo, “mas a tudo de uma só vez, e não aos pedacinhos de realidade”⁽¹⁰⁾. Para os modernistas ela consiste em “*faire retentir le drame universel dans l’oeuvre par la polyphonie des voix simultanées du monde*”⁽¹¹⁾. É uma técnica que permite a dramatização psicológica, livre de qualquer sistema ou forma, isto é absolutamente livre e pessoal, dependendo apenas do temperamento de cada um. A simultaneidade visa o abandono do lirismo simples da obra literária a uma só voz e a introdução de um lirismo múltiplo, superior, que recorre a todos os modos expressivos conhecidos, a uma multiplicidade de vozes e de presenças poéticas simultâneas. Trata-se de um protesto contra a leitura e a resposta/recepção passivas da expressão artística, contra a ficção de sequencialidade linear na apresentação da experiência e a favor de uma síntese simultânea e da fragmentação da experiência.

O objectivo é libertar o indivíduo das restrições do contexto e da história e dominar o presente no processo criativo. Apollinaire havia já sentido necessidade de descobrir ou inventar novas formas de escrita para corresponder à experiência do “boom” tecnológico⁽¹²⁾. Na sua perspectiva, haveria que eliminar todas as barreiras, entre a experiência de um mundo transformado pela tecnologia e pela informação e o desenvolvimento de uma arte, não mimética, simultânea e dinâmica. Trata-se da mesma busca de liberdade: na existência e na expressão, uma tentativa de dominar o material e assim descobrir (novas vias de)criatividade. Tal como na pintura, é necessário com um único olhar, abarcar o passado, o presente e o futuro, “*O tempofixo*”. (p. 135). Na expressão do autor de *Calligrammes*, falando

da pintura e que podemos bem aplicar a **signo sinal**, “La vision sera entière et complète et son infini au lieu de marquer une imperfection, fera seulement ressortir le rapport d’une nouvelle criature à un nouveau créateur et rien d’autre”(13). “Son esprit a provoqué volontairement le crepuscule de la réalité et voici que s’elabore plastiquente en lui même et hors de lui-même une renaissance universelle (13).

Observemos a passagem seguinte que nos oferece um bom exemplo do funcionamento desta técnica de dramatização psicológica.

E com efeito, as obras recomeçaram. Outra vez os operários, regressavam dos subsídios de desemprego e dos retroactivos salariais, o comércio reanimou, havia putas novas vindas de fora. E imediatamente pás, picaretas e escavadoras, os cilindros de terraplenagem, uma grande rede de trincheiras foi-se abrindo para os alicerces. Um homem desconhecido, vestido de bruto, botas ferradas, um fato grosso, eu via-o com papéis na mão, ia de grupo em grupo dar instruções. Punha-me a olhar o emaranhado das valas, a imaginar a aldeia reconstruída e as distâncias e o jogo possível das relações humanas. Imagina as ruas, as casas reerguidas, o reencontro dos homens consigo, com os seus sonhos e esperanças e enredos e conflitos, o envelhecimento das coisas pelos séculos e a nova ordenação da vida sob a eternidade dos céus. Então olhava com terror e maravilha os construtores do destino, delegados visíveis de uma ordem antiquíssima, mandatários de um império oculto, realizadores magníficos dos sinais tengíveis do signo que nos marcou. Era belo assim ouvir o estrépito das máquinas, dos motores escutar a pulsação que vinha deles, no arranque do esforço dos homens como a voz audível da grande inaudível, a que na zona obscura e impensável do homem, na distância máxima do horizonte, lhe ordena os passos a uma certeza animal. Porque as veredas são muitas e a rede possível de todos os desvios possíveis, mas não o sentido final da sua ordenação.

Assim externo e alheio ouvia longe o trabalho glorioso dos construtores, vi erguer-se pouco a pouco das profundidades da terra o intrincado dos muros que iam tecendo simultâneos, como planta que germina, a rede labiríntica das ruas. As paredes nasciam do chão não irregularmente mas todas os mesmo tempo como se a mesma força, distribuída por todo o largo, as fosse fazendo subir. Eu ia vendo assim erguer-se de um só jacto a aldeia inteira, desde as construções do centro às da periferia. A aldeia brotava assim toda ela do centro da terra, lentamente, poderosamente, como nos truques do cinema se vê

a situação na qual aparece e com a coisa designada. As palavras são nos o mundo. É a primeira experiência que fazemos das palavras, da língua(gem). De um objecto fora do seu alcance ou fora do campo de visão, a criança tem pelo menos uma coisa: o seu nome. A primeira relação com a língua(gem) é uma relação de confiança. Para alguns autores, estamos perante a origem de todas as práticas encantatórias, tal como das concepções mágico-míticas da linguagem⁽¹⁴⁾. A este nível, segundo Ernst Cassirer “a palavra não designa, não nomeia, não é um símbolo espiritual do ser, mas é ela própria um fragmento real desse ser. A consciência mítica da linguagem /.../ caracteriza-se por esta ausência de diferenciação entre o nome e o objecto”⁽¹⁵⁾. Para Freud, por seu lado, “os motivos que levam o homem ao exercício da magia /.../ são os desejos humanos”⁽¹⁶⁾ e Bergson afirma que “a Magia é inata no homem, sendo apenas um desejo que enche o coração”⁽¹⁶⁾.

Esta função da linguagem é visível em vários momentos do **signo sinal**. Trata-se de uma técnica basilar nesta escrita poética, particularmente posta em relevo na criação, nas idas e vindas do figurino, o arquitecto, como podemos observar.

Até que um dia. Eu deambulava ao acaso, fui subindo ao Pombal. Era um casinhoto desmantelado numa pequena elevação. Andava assim em torno de mim mesmo, como podia abandonar o que tinha na aldeia? e eu era tão dali. Andava assim ao acaso, subia aos pontos mais altos a olhar o horizonte. Como se a incerta esperança de um redentor que visse. Então vi-o. Sentado numa pedra, era um homem estranho. Tinha uma barba raquítica, olhou para mim desinteressadamente a olhos piscos, uma escaveirada, seria ele? uma palidez de morte em toda a face visível. Eu fitava-o intensamente.

— Boa tarde

fui dizendo. Enquanto me sentava também à espera de que ele fosse real. Mas ele não respondeu e assim ficámos um momento. Onde diabo tinha eu já visto aquela cara? Porque me parecia tê-la visto—mas onde? seria tudo talvez da barba que igualiza as caras. Ou do seu olhar de louco que também as torna parecidas. Pus-me então a olhá-lo objectalmente, implantava-lhe a minha curiosidade na cara, o homem disse por fim:

— Boa tarde.

E não disse mais nada. Toda a aldeia arrasada se espriava a nossos pés, passava de vez em quando a frescura de uma aragem. Bruscamente, porém, voltou-se para mim, o seu olhar raído de louco:

— Mas quem pensa nisso? Quem pensa?

Nisso em quê? mas não o perguntei. Olhava o homem, aguardava a revelação.

— *Porque construir uma casa, não é só construí-la contra o frio ou calor.*

Ah, espera! Mas é o Arquitecto!

— *É o senhor o Arquitecto? Finalmente chegou? (pp. 31-2) mas o homem não me ouviu — terei falado para mim? Quando olhei ao lado, o homem não estava. Apenas a pedra nua em que se sentara. Não estava. Estava só o silêncio, mais profundo quando uma aragem passava, um outro comboio apitava pelo ar ... na abundância sem fim da tua solidão (p. 35).*

E então fui ter com o que visivelmente era o capataz ou o responsável, ou a ponta terminal das ordens vindas de mais longe, e humilde e temeroso, no receio não sei de que erro meu ou desejo ou sonho irrepresentável na dimensão terrena dos homens terrenos, então abeirime-me do sujeito vestido de bruto e quis saber e perguntei:

— *É o Arquitecto? O senhor esteve com o Arquitecto? Ele já não volta mais aqui?*

O homem olhou-me intrigado bem na cara à procura do que nela fosse a minha desordem mental. E então disse-me, então disse-me. Naturalmente, na capital, uma equipa de técnicos, de engenheiros, um gabinete de estudos, a programação completa dos trabalhos.

— *Mas não é isso. Eu falo do Arquitecto, ele veio aqui várias vezes, eu conheço-o, eu conheço-o, mas nunca mais o vi.*

— *Sebastião! — gritou ele para um subordinado. — Af esses alicerces na medida que eu disse.*

Sorriu-me compreensivo e um raio de loucura fulminou-me de alto a baixo. Recolhi-me à minha humildade e secreto e silencioso, o olhar errante e vazio, nas margens da criação do mundo, Deus decerto expulsara-me dos seus desígnios para as trevas e o ranger dos dentes. (pp. 236)

Se, por obediência a imperativos retóricos-metodológicos, pudéssamos rematar, como gostaríamos, este breve percurso por uma obra de Vergílio Ferreira, que cremos ser, incompreensivelmente, pouco conhecida, esse remate teria a ver com o perfil do seu leitor, cujo ponto de partida seria o carácter dinâmico do acto de ler. Ficará para uma outra oportunidade.

"Les personnes éduquées dans le vaillant mouvement artistique d'aujourd'hui font une différence très nette entre ces deux adjectifs: 'moderne' et 'nouveau'; et je me hâte de le dire, ce n'est guère que du second que l'on marque l'artiste qui porte dans son oeuvre une audace nouvelle et de la puissance artistique éclatante.", in Chroniques d'Art, Gallimard, Paris, 1990, p. 382.

(4) BERIO, A. Garcia, op. cit., pp. 69-71.

O autor estabelece aí uma interessante e, tanto quanto sabemos, original distinção entre língua literária e língua poética. "pero se trata de dos objectos muy distintos. /.../ Distinguir entre literaridad y poeticidad como grados progresivos en la especificidad artística del language, permite considerar a la primera en el estatuto de diferencias conccionales con el estándar. A literaridade tem a ver com um conjunto de convenções culturais, que levam a identificar certos discursos como sonetos, novelas ou contos. A propriedade da poeticidade, porém, corresponde a um valor de juízo não convencionalizável. O valor poético é, assim, não regulado nem convencionalizado: trata-se de uma modalidade de experiência singular, que conduz e representa impulsos subconscientes e vivências racionalmente incomunicáveis, através do fundo expressivo de determinadas formas imprevisíveis do enunciado verbal.

(5) Por "grafia" entendemos, aqui, com Jean Peytard (in Syntagmes, Linguistiques Française et Structures des Textes Littéraires, Les Belles Lettres (Annales Littéraires de l'Université de Besançon - 1971), uma das categorias "fonia" e "elocução" da ordem oral. " /.../ phonic et graphie répondent poétique". Esta "ne vise pas uniquement 'la poésie', 'le poème' (entendus au sens traditionnel) mais aussi la prose. /.../ fonction poétique signifie 'la visée' du message en tant que tel l'accent mis sur le message pour son compte; c'est la fonction qui 'met en évidence le côté palpable des signes' (R. Jakobson, Essais de Linguistique Générale, Ed. Minuit, Paris, 1963, pp. 218

(6) FERREIRA, Vergílio, Espaço do Invisível II, Arcádia, Lisboa, 1976 pp. 18-19.

(7) BARTHES, R. e Outros, "Escrita", in Enciclopédia, Einaudi, vol. 11, I. N. M., Lisboa, 1987. Aqui se pode encontrar uma boa síntese sobre esta temática.

(8) Lembremos que, desde o modernismo, a supressão da pontuação, ao lado da eliminação dos tempos (ou da sua concordância) e das imagens e analogias condensadas, era um dos processos de conseguir a simultaneidade na escrita e entre a experiência e a escrita. Deste modo podemos ler nos Manifestos Futuristas de Marinetti (Futurist Manifestos, ed. U. Apollonio, London, 1973, p. 99):

"By imagination without strings I mean the absolute freedom of images or analogies, expressed with unhampered words and with no connecting strings of syntax and with no punctuation."

(9) GRÉIMAS, A. J., COURTS, J. Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Language, Hachette, Paris, 1979, p. 28.

(10) VALÉRY, Paul, Oeuvres II, Poésie, Paris, 1960, p. 555

(11) Ibid., p. 547.

(12) MONTEIRO, Adolfo Casais, A Palavra Essencial, Edit. Verbo, Lisboa, s/d. p. 135.

(13) BARZUN, Henri-Martin, L'Ère du drame - essai de synthèse de poésie moderne, Paris, 1912, pp. 34-5.

(14) MATHIEUS, Timothy, Reading Apollinaire, Theories of poetic language, Manchester University Press, Manchester, 1983, pp. 99.

(15) APOLLINAIRE, Guillaume, Chronique d'Art, Gallimard, Paris, 1960, p. 57.

(16) Ibid., p. 60.

(17) VADE, Yves, L'Enchantement Littéraire, Ecriture et Magie de Chateaubriand à Rimbaud, Gallimard, Paris, 1990.

(18) CASSIRER, Ernst, La Philosophie des Formes Symboliques, T. I., Le Language (1923), Minuit, Paris, 1972, p. 62

“IDEOLOGIA, CRÍTICA, LEITURA”

REIS, Carlos
Universidade de Coimbra
3049 Coimbra, Codex

1. Esta comunicação desenrolar-se-á tendo em vista uma tripla ponderação: uma reflexão sobre o conceito de *ideologia*, a sua pertinência teórica e a sua integração no domínio dos estudos literários, em função de orientações metodológicas precisas; uma reflexão sobre o conceito de *crítica*, retomado à luz de certas rupturas teóricas e metodológicas a que os estudos literários assistiram, sobretudo a partir dos anos 60, a avaliação das possibilidades de articulação daqueles dois conceitos, tratando-se de saber até que ponto e em que condições a ideologia pode ser lida criticamente no discurso literário, como componente que nele se entende incorporada de forma não necessariamente polémica.

Dizer que a ideologia se incorpora no discurso literário de forma não necessariamente polémica, pressupõe um juízo cujas motivações devem ser aprofundadas. De facto, o estudo da ideologia enquanto pertinente factor de configuração do discurso literário não é pacífico. Ele enfrenta, antes de mais, certos preconceitos (também eles ideológicos) que refutam uma concepção da Literatura como espaço de representação de sistemas ideológicos; trata-se de uma questão multissecular, com matizes socioculturais muito diversificados, e que agora não tratarei de aprofundar.

Por outro lado, o estudo da ideologia (e não só da ideologia literária) enfrenta uma outra dificuldade, por assim dizer previamente metodológica. Quando se trata de definir *ideologia*, não podemos ignorar que se trata de um conceito relativamente recente, cuja difusão ocorreu sobretudo a partir de finais do século XVIII, por força de circunstâncias culturais (e também ideológicas) que favoreceram o direito à diferença e a afirmação da liberdade como valor irrefutável. Disseminada por diferentes áreas do conhecimento e investida de várias funções sociais - na política, na economia, na sociologia, nos estudos literários, no direito, etc. - a ideologia pode ser postulada em dimensão mais ou menos ampla: Karl Mannheim distinguiu uma concepção *particular* da ideologia de uma concepção *total*; Raymond Aron definiu-a em termos gerais, identificando-a com a ideia do adversário. De forma mais sistemática e cientificamente elaborada, Ferruccio Rossi-Landi recusa qualquer definição que não tenha em conta a diversidade de acepções (nada menos de onze, no seu entender) em que o conceito pode ser entendido.

Apesar de tudo, será possível avançar uma definição de *ideologia*, aceitável no plano operativo? Em Guy Rocher, um sociólogo que se coloca numa posição, por assim

neutralizar o que antes ficou sugerido: que a ideologia é não raro entendida de forma pejorativa, surgindo associada ao que, num determinado corpo de noções, de princípios ou de criações culturais, se apresenta como excedentário e virtualmente conflituoso, propendendo à especulação e à propaganda. O que, como se sabe, não raro tem caucionado atitudes repressivas, quando se trata de restabelecer uma suposta ordem subvertida por uma determinada ideologia.

Mais subtil e capciosa do que esta atitude é uma outra, nas últimas décadas muito difundida na Europa; trata-se, então, de afirmar que as ideologias estão em crise ou que, simplesmente, terminaram. Fundada em motivações que é possível vislumbrar - do ascendente de um certo economicismo tecnocrático (ele próprio também ideológico...) às dificuldades históricas atravessadas por regimes políticos desde sempre ideologicamente muito marcados - esta atitude não é naturalmente inocente nem isenta de graves consequências culturais. Ela parece apontar para um mundo destituído da capacidade de reflectir sobre as suas próprias opções históricas, esvaziado de sentidos e de valores, tendendo à descaracterização de cenários culturais, por mais ancestrais e genuínos que sejam, abolindo o sentido da diferença e a sua projecção no plano da elaboração das linguagens.

Curiosamente, trata-se de uma orientação que, no domínio dos estudos literários, não encontra dificuldades de acolhimento. Ela sintoniza com princípios de comportamento desde há muito pacificamente instalados: por exemplo, o de que na obra literária devem ser desqualificados os seus aspectos de obra "datada" e realçados os matizes de "universalidade" que encerra. Ora "accitar que a grande Literatura encerra preocupações 'universais' é tentar des-historicizar a produção de textos. Sugere-se assim o usual equívoco de que as 'grandes' obras literárias são de certo modo intemporais, que incluem valores e experiências partilhados por muitos homens e mulheres em todos os tempos e lugares. Não raro esta concepção inclui a pressuposição de que os aspectos 'datados' de uma obra devem ser ignorados, em favor da insistência em temas ou preocupações universais" (McCORMICK e WALLER, 1987: 199).

2. Uma ponderação teoricamente correcta da importância de conceito de *ideologia* nos estudos literários não pode alhear-se de uma espécie de convergência inevitável: que tanto a *praxis* ideológica como o discurso literário resolvem-se e agem no plano da linguagem. O que desde logo cauciona uma análise da representação ideológico-literária como *semiose*, processo do produção de sentidos envolvidos num acto comunicativo.

Uma tal postulação tem em conta antes de mais o lugar do sujeito na sua relação com a ideologia e a necessidade de se reflectir sobre o sujeito ideológico numa perspectiva anti-individualista o anti-psicologista. Como observa Pierre V. Zima, "o Sujeito que age através da ideologia (...) não é nunca um Sujeito individual (psíquico), mas um sujeito colectivo. Não seria possível, pois, propor uma definição psicológica da ideologia. O

indivíduo que age em nome de certos valores ideológicos representa sempre, para além dos seus interesses privados, interesses colectivos (ZIMA, 1981: 723).

Se a ideologia pré-existe ao sujeito e se entende como património colectivo de alcance comunitário, então o *discurso* que a enuncia deve ser perspectivado em harmonia com esta concepção. É sabido como o conceito de *discurso* é afectado por oscilações que permitem entendê-lo em acepções diversas: discurso como *parole*, fala individual, numa linha teórica que vem do Saussure; discurso como processo, *energeia*, dinâmica de produção de enunciados; discurso como resultado dessa produção, objecto textual que dela decorre; discurso como organização semiótica codificada, no sentido em que se fala de *discurso narrativo*, de *discurso político* ou de *discurso ideológico*.

É com base nesta última acepção que acolhemos aqui uma *teoria materialista do discurso*, tal como a formula Michel Pêcheux. Para Pêcheux, “a *discursividade não é a fala*, isto é, uma maneira individual ‘concreta’ de habitar a ‘abstracção’ da língua; não se trata do um uso, de uma utilização ou da realização de uma função. Pelo contrário, a expressão *processo discursivo* visa explicitamente recolocar no seu lugar (idealista) a noção de fala [parole] e o antro-pologismo psicologista que ela veicula” (PÊCHEUX, 1975: 82). Do processo discursivo, tal como o entende Pêcheux, resultam *formações discursivas*, a partir de certas condições de produção indissociáveis de conjunturas histórico-ideológicas particulares.

3. A representação da ideologia no discurso literário não afecta necessariamente a sua autonomia própria, autonomia que lhe é reconhecida sobretudo desde que mutações sociais, económicas e culturais, originadas na passagem do século XVIII para o século XIX, alteraram as condições de produção das práticas culturais. Para Adorno a autonomia da arte, “o seu fortalecimento perante a sociedade, é função da consciência burguesa do liberdade” (ADORNO, 1983: 295). O reconhecimento da propriedade intelectual, a consagração dos direitos de autoria, o aumento do público consumidor de produtos culturais, a aquisição de cultura entendida como veículo de promoção social, o decréscimo do analfabetismo, o acesso da mulher burguesa à literatura, a melhoria dos meios materiais de reprodução cultural, tudo isto favoreceu, em certo sentido, a situação do escritor como produtor de “bens simbólicos”. E daí resultou ter-se libertado da apertada dependência em que subsistia em relação ao poder, enquanto tutela exercida de forma imediata e, não raro, ideologicamente orientada.

Mas esta liberdade e a autonomia que dela deve resultar não são isentas de contradições. Como observa Pierre Bourdieu, “a ruptura dos vínculos de dependência em relação a um patrão ou a um mecenas e, de modo geral, em relação às encomendas directas [...] propicia ao escritor e ao artista uma liberdade que logo se lhes revela formal, sendo apenas a condição de sua submissão às leis de mercado de bens simbólicos, vale dizer, a uma demanda que, feita sempre com atraso em relação à oferta, surge através dos índices de

a referência ficcional, a construção de universos fantásticos, etc., são algumas dessas categorias e procedimentos; trata-se, afinal, de tudo aquilo que coloca o discurso literário numa instância do *secundaridade*, tal como o sugere a teoria semiótica do Lotman, ao privilegiar o conceito de *sistema modelizante secundário*: “Uma comunicação artística cria o modelo artístico de um fenómeno concreto - a linguagem artística modeliza o universal nas suas categorias mais gerais que, representando o conteúdo mais geral do mundo, constituem uma forma de existência para as coisas e para os fenómenos concretos (LOTMAN, 1975: 48).

É justamente aqui que se abre a questão da *leitura* e, subsidiariamente, a da *leitura crítica*, incidindo sobre um discurso em que vêm incorporar-se sentidos ideológicos. Um discurso que, sendo verbal, não escapa a uma certa semiotização da ideologia, na medida em que “o poder da ideologia está inscrito nas palavras, nos sistemas de regras e nos códigos que constituem o texto” (McCORMICK e WALLER, 1987: 196-7).

4. Importa agora apurar o âmbito de alcance da leitura crítica, quando confrontada com a representação de sentidos ideológicos no discurso literário. Tomemos, como ponto de partida, uma definição do conceito de leitura: “Operação pela qual se faz surgir um sentido num texto, no decurso de um certo tipo de abordagem, com a ajuda de um certo número de conceitos, em função da escolha de um certo nível em que o texto deve ser percorrido (impensado ideológico, fundo sociocultural oculto, inconsciente psicanalítico, estruturação implícita do imaginário, ressonâncias retóricas, etc.)” (BELLEMIN-NOËL, 1972:16).

Temos, pois, que a leitura compreende: a busca de um sentido perspectivado como oculto e por isso carecendo de uma operação de revelação que torne patente o dissimulado; uma estratégia de abordagem que compense uma outra estratégia, prévia àquela, e que é a da ocultação; o auxílio de um aparato conceptual, pressupondo uma competência correlata da que gera o texto; a eventual determinação de prioridades de leitura, entre as quais surge explicitamente mencionada a ideológica. O que permite transitar para o conceito de *leitura crítica*, de certa forma pressuposto já na definição de Bellemin-Noël, conceito em que se projectam importantes mutações teóricas, metodológicas e epistemológicas emergentes na Europa dos anos 60.

Relacionam-se essas mutações, naturalmente, com uma série de fracturas e translações ideológico-culturais que, em vários domínios, fizeram dessa “década prodigiosa” um momento privilegiado de rearticulação do tecido político, económico, social e cultural. No domínio dos estudos literários, os anos 60 foram o tempo desse relevante movimento que, partindo de França e de intelectuais que se reclamavam do exercício de uma “nouvelle critique”, conduziu à contestação aberta da crítica de origem institucionalmente universitária e regendo-se por um cânone do predomínio historicista.

Podemos sintetizar-se numa tentativa de definição do conceito de *crítica* proposta por Serge Doubrovsky, a renovação de posicionamentos e atitudes operatórias de que essa “nova crítica” se reclamava. Escrevia Doubrovsky, em 1966, que “se a crítica se deseja compreensão que ilumina a literatura, justificada em si mesma, mas não por ela mesma, o seu papel é indicado pela própria natureza da criação literária”; e acrescentava: “Já que toda a expressão é ao mesmo tempo manifestação e dissimulação, a crítica consistirá em revelar o que se esconde e em conexionar o que se dá ao que se oculta, num esforço para apreender a totalidade da expressão” (DOUBROVSKY, 1972: 207). Mas este esforço para se atingir a totalidade define-se, por sua vez, como processo sempre inacabado, em busca de um sentido que, mesmo para o escritor (ou até talvez, antes de mais para o escritor), é um sentido *em suspenso*. Ainda Doubrovsky: “Mesmo que se tratasse do autor mais lúcido da obra mais acabada, em nenhum momento pode o escritor formular integralmente o seu sentido (DOUBROVSKY, 1972: 208).

Não se trata agora de relembrar os episódios mais marcantes da querrela da “nouvelle critique”, nem de tentar encontrar pontos de contacto e pontos de fuga nos autores que nela convergem, de Jean Starobinski e Jean Pierre Richard a Georges Poulet e Roland Barthes, de Charles Mauron e Lucien Goldmann a Serge Doubrovsky e Jean Rousset. Se é um facto a presença, em muitos destes críticos, do Marxismo, da Psicanálise, da Linguística ou do Existencialismo como lastro ideológico-cultural subjacente ao processo crítico, também é um facto que essa diversidade de referências aponta para a impossibilidade de se ler na expressão “nouvelle critique” a designação de uma escola metodologicamente unificada.

Se unidade existe, ela traduz-se em recusas e na comum referência a atitudes fundamentais que inspiram o processo crítico, sem prejuízo da diversidade mencionada. A recusa de limitar a leitura crítica à procura de uma *intencionalidade* que supostamente informa a obra a partir da consciência activa do seu autor; a recusa de *redizer* a obra, limitando-se essa repetição ao plano dos conteúdos manifestados. Por outro lado, parece inevitável, nos autores que se identificam com a “nouvelle critique”, a comum referência a uma concepção da crítica como *metalinguagem*, cruzamento activo de uma linguagem com outra linguagem; a comum referência a conceitos-chave que regem a leitura crítica: unidade, totalidade, coerência da obra; a comum referência à pesquisa daquilo a que Barthes chamou “ciência das condições do conteúdo, isto é, das formas (BARTHES, 1966: 57), apontando mediatamente para uma nova Poética: a comum referência à dinâmica discursiva da obra, à representação oblíqua e sinuosa dos sentidos.

É neste ponto que se articula a possibilidade de uma leitura crítica centrada nos sentidos ideológicos, sem contudo se esquecer que o peculiar estatuto epistemológico da crítica literária rejeita a possibilidade de ela se confundir com o tom autoritário de um *discurso de verificação*: pelo contrário, “o metadiscurso é indecidível. A única avaliação

5. Que os sentidos ideológicos representados no discurso literário são sentidos ocultos, parece evidente. A recusa, muitas vezes reafirmada, de se fazer da obra literária (e da obra artística, de um modo geral) instrumento de explícita propaganda ideológica levou à instituição de uma espécie de norma deontológica desaconselhando ou interdito essa funcionalidade ideológica. O testemunho insuspeito de Engels aponta nesse sentido, quando declara que “aquilo que é tendencioso deve nascer naturalmente do contexto e da acção e não ser demasiado explicitamente declarado” (*apud* HAUSER, 1977: 88).

Consequência directa do carácter secundariamente modelizado do texto literário, a representação sinuosa da ideologia constitui, em última instância, um aspecto particular da enviesada relação da literatura com a sociedade. Adorno alude à própria ideologia como “figura deformada da verdade” (ADORNO, 1983: 305) e afirma: “Nada do social em arte é imediato nem mesmo quando o pretende. Brecht, mesmo estando socialmente comprometido, teve que distanciar-se rapidamente da realidade social a que se dirigiam as suas obras para poder fazer da sua atitude uma expressão artística (ADORNO, 1983: 296-297).

Em função do exposto, propõe-se agora que a leitura crítica da ideologia se estabeleça em duas fases complementares: um estágio *analítico*, de descrição dos signos ideológicos, dos seus procedimentos manifestativos, da sua articulação sintagmática e das dominantes semânticas (sobretudo axiológicas) que o texto enuncia; um estágio *judicativo*, de ponderação e avaliação das conexões entre estrutura textual e estrutura social, com incidência particular nos componentes ideológicos dessa estrutura social e na sua capacidade de determinação artística.

O que se designa como estágio *analítico* constitui o momento em que a leitura se reveste de incidências mais acentuadamente críticas, no sentido em que falava Doubrovsky, quando se referia à expressão como sendo simultaneamente manifestação e dissimulação; manifestação, neste caso, por meio de categorias que, sendo funcional e contextualmente estético-literárias, aparecem investidas de uma virtual capacidade de representação ideológica: personagens, símbolos, espaços, registos subjectivos, temas, articulações temporais, perspectivas narrativas, etc. Note-se que não se trata tanto de uma revelação, no sentido de descoberta do desconhecido, mas antes de trazer à evidência um processo de semantização, o trabalho de uma discursividade que remete fragmentariamente a sentidos ideológicos, globalmente apreendidos no momento seguinte.

Não se trata, então, de limitar a leitura crítico-ideológica à descrição da ideologia, enquanto corpo doutrinário e axiológico historicamente localizado, e muito menos de sobre ela emitir um juízo *de verdade*. Visa-se antes, nesse momento por assim dizer culminante, enunciar um juízo *de validade*, regido pelo princípio da *coerência*. Procura-se, então, avaliar, em função das fundamentais coordenadas ideológicas representadas no texto, as condições de ajustamento desse texto, *enquanto entidade artística de mediação*, a um específico contexto

ideológico-social. Certas opções de modo e género literário, o recurso às potencialidades pragmáticas de determinados signos, procedimentos retóricos particulares, a eleição de elencos temáticos, constituem decisivos (mas não exclusivos) elementos de ponderação, a este nível. Assim se contempla uma concepção da literatura como *cronótopo*: para Bakhtine “o cronótopo determina a unidade artística da obra literária na sua relação com a realidade. [...] Na arte e na literatura todas as determinações espaço-temporais são inseparáveis uma da outra e têm sempre uma coloração valorativa-emocional” (BACHTIN, 1979: 390).

6. Noutro local, procurei definir a *semiótica da ideologia* como campo de reflexão teórica que, inspirando-se nas coordenadas fundamentais da semiótica, atenta no carácter sistemático da ideologia, na sua capacidade normativa, na sua vigência social e, consequentemente, na *praxis* que implica; no caso do discurso literário, essa *praxis* traduz-se na articulação código ideológico/signos ideológicos, com todas as implicações sintácticas, semânticas e pragmáticas decorrentes do uma tal articulação. A leitura crítica da ideologia representada no discurso literário integra-se no projecto de constituição da *semiótica da ideologia*, procurando extrair dela as consequências operatórias que a sua base teórica admite.

A *semiótica da ideologia* não constitui, naturalmente, uma tentativa isolada no panorama dos estudos literários desenrolados nas últimas décadas. Já se disse o que é óbvio: que ela é tributária, antes de mais, dos desenvolvimentos da teoria semiótica, em particular na medida em que superou os bloqueamentos metodológicos do Estruturalismo de propensão formalista, pela atenção conferida à *produção do sentido*; uma produção que, sendo dinâmica, vem incorporar-se no movimento da História, na medida em que participa de uma dialéctica (a dialéctica tradição/ inovação) que só enquadrada no devir dos fenómenos culturais pode ser pertinentemente entendida.

Mas a *semiótica da ideologia* provém de referências teóricas relativamente remotas, ao mesmo tempo que se conexiona com propostas metodológicas actuais, como a chamada *sociocrítica*. Ela provém da verdadeira revolução dos estudos linguísticos e literários dinamizada pelo Formalismo russo, porque constitui um aprofundamento de uma tese fundamental enunciada em 1927 por Tynianov: “A vida social entra em correlação com a literatura antes de mais pelo seu aspecto verbal. O mesmo acontece com as séries literárias postas em correlação com a vida social. Essa correlação entre a série literária e a vida social estabelece-se através da actividade linguística, a literatura exerce uma função verbal em relação à vida social” (in TODOROV, 1965: 131-132). Ao mesmo tempo, a *semiótica ideológica* colhe da *poética sociológica*, postulada pelo chamado “círculo de Bakhtine”, orientações decisivas: o já mencionado conceito de *cronótopo* ocupa aqui um lugar fundamental, aliado ao conceito de *pluridiscursividade*. Para Bakhtine a produção de discurso é plural, no sentido em que constitui uma interacção com pelo menos um outro sujeito, também ele

estudos de sociologia da literatura, sobretudo na empreendida, sob o signo da “nouvelle critique”, pelo chamado *estruturalismo genético* de Lucien Goldmann. Os conceitos de *mediação* e de *homologia estrutural* ocupam aqui uma função decisiva: através deles superam-se as limitações da sociologia “dos conteúdos”, cristalizada na descrição imediata de infraestruturas sociais e económicas directamente motivadoras da obra literária; é esse anti-conteudismo (de resto insinuado já na obra do Lukács, a que Goldmann se refere reiteradamente) que abre caminho à descrição de opções de estratégia literária (por exemplo, modos e géneros literários) e dos procedimentos discursivos que lhes correspondem. É já o que tenta um sociólogo como Michel Zérafra, quando observa que as técnicas narrativas adoptadas pelo romancista (por exemplo, o monólogo interior) não são propriamente *inventadas* por ele mas antes *deduzidas* do real. “Um romancista”, escreve Zérafra, “é realmente sociólogo quando traduz um objecto social que ele próprio experimenta, e (aqui está o essencial) cujo ‘código’ soube decifrar” (Zérafra, 1974: 95-96); e conclui: “A consciência estética e técnica mediaaliza no romancista uma tomada de consciência da vida social - e das formas, dos códigos, desta (ZÉRAFFA, 1974: 98).

Estamos, assim, no limiar de uma *sociocrítica*, tal como tem sido instituída, nos últimos dez anos, por Pierre V. Zima e Edmond Cros, na esteira de Tynianov e Bakhtine, também de Mukarovsky e dos pensadores da Escola de Frankfurt. Trata-se agora já não de uma sociologia da literatura, mas de uma *sociologia de texto* investida também de funções judicativas; a novidade da expressão *sociologia do texto* traz consigo a novidade do um posicionamento metodológico. Deste modo, procura-se aprofundar as virtualidades metodológicas de uma teoria materialista do discurso, que acentua o trabalho discursivo como fulcro de atenção crítica: concebendo o universo social como um conjunto de *linguagens colectivas* e privilegiando a relação dialéctica entre estruturas sociais e estruturas textuais, P. Zima avança a hipótese de que “essas linguagens colectivas são absorvidas e transformadas por textos literários em que representam um papel importante” (ZIMA, 1985: 117). É aí que se situa o campo de trabalho da sociologia de texto: “A sociologia do texto interessa-se pela questão de saber como os problemas sociais e os interesses de grupo se articulam nos planos semântico, sintáctico e narrativo (ZIMA, 1985: 9).

7. Penso que é possível concluir. A leitura crítica da ideologia deve ser entendida, em função do exposto, como atitude metodológica que se resolve em dois planos relacionados entre si: por um lado, ela incide sobre procedimentos de semiótica ideológica, traduzidos num trabalho discursivo que se elabora tanto ao nível de signos ideológicos localizados, como ao nível da opção de estratégias literárias; por outro lado, a leitura crítica da ideologia projecta o texto para além dessa discursividade. Recorrendo a uma feliz expressão de Paul Ricoeur, dir-se-ia que é possível “conceber qualquer coisa como um *mundo do texto*, à espera do seu complemento, o *mundo de vida do leitor*, sem o qual a significação da obra literária

fica incompleta” (RICOEUR, 1984: 234). Ora o mundo de vida do leitor é também o mundo da História e dos sentidos (ideológicos) que a atravessam; sobre o espaço comum da ideologia articula-se o diálogo do leitor com o texto, de modo que este abre-se para a História que difusamente o motivou e em cujo cenário reentra, como entidade dinamicamente actuante e transformadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. (1983). *Teoría estética*, Madrid, Ed. Orbis.
- BACHTIN, M. (1979). *Estética o romance*, 2ª ed., Torino, Einaudi.
- BARTHE, R. (1966). *Critique et vérité*, Paris, Éd. du Seuil.
- BELIEMIN-NOEL, J. (1972). *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse.
- BOURDIEU, P. (1982): *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Perspectiva.
- COELHO, E. P. (1983). *Os universos da crítica*, Lisboa, Edições 70.
- DOUBROVSKY, S. (1972). *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, Denoel/Gonthier.
- HAUSER, A. (1977). "Propaganda, ideología y arte", in G. Lukács et alii, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- LOTMAN, I. (1975). *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard.
- MCCORMICK, K. e G. F. Waller (1987). "Text, reader, ideology. The interactive nature of the reading situation", *Poetics*, 16, 2.
- PÊCHEUX, M. (1975). *Les vérités de La Palice*, Paris, F. Maspero.
- REIS, C. (1987). *Para una semiótica de la ideología*, Madrid, Taurus.
- RICOEUR, P. (1984). *Temps et récit*, Paris, Éd. du Seuil, t. I.
- ROCHER, G. (1968). *Introduction a la sociologie générale. L'action sociale*, Paris, Éditions HMH, 1968.
- TODOROV, T. ed. (1965). *Théorie de la littérature*, Paris, Éd. du Seuil.
- ZÉRAFFA, M. (1974). *Romance e sociedade*, Lisboa, Estúdios Cor.
- ZIMA, P. V. (1981). "Les mécanismes discursifs de l'idéologie", *Revue de l'Institut de Sociologie*, 4.
- ZIMA, P. V. (1985). *Manuel de Sociocritique*, Paris, Picard.

ACERCA DA LITERATURA E A CERCA DA LITERATURA

REIS, José Eduardo
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Secção de Letras
5001 Vila Real, Codex

RESUMO

Pretende esta comunicação glosar ou desenvolver um conjunto de variações pensadas sobre o eterno literário à luz da afirmação, abismal, de Jorge Luís BORGES de que o facto estético é a “iminência de uma revelação que não se produz”.

A especificidade da obra de arte literária, artefacto estético cujo instrumento ou matéria de modulação é a palavra - signo inaugural da representação inteligente do mundo - faz despontar questões essenciais acerca da sua origem, natureza e fins, acerca da sua criação e recepção, acerca da sua perenidade e seus limites.

Além de alguns excertos da obra literária de BORGES, ajudar-nos-á nesta digressão uma ou outra referência particular da filosofia idealista de SCHOPENHAUER, único pensador que, nas palavras do escritor argentino, deu-lhe a ver “algum rasgo do universo”.

Mas outras vozes ilustres virão interceder nesta tentativa de demonstrar que a grandeza da literatura é medida ou avaliada pelo vislumbre de revelação ou iluminação que propicia. É nossa convicção que tal acontece quando, a par do intrínseco valor estético que lhe autentica o ímpeto criador, a literatura não se reduz à construção de moradas verbais cercadas e inacessíveis nem conduz o homem à deambulação por “ruínas circulares”, destituídas de paixão e vida, esquecidas da infinita vastidão do ser.

No seu livro póstumo, “Biblioteca Personal”, Jorge Luis Borges - prefaciando os 62 prólogos do conjunto previsto de 100 títulos de obras e autores que a sua inapagável e rarefeita memória de infatigável leitor seleccionara com o fino propósito de contribuir para a constituição de uma espécie de museu platónico da literatura - escreveu o seguinte:

Um livro é uma coisa entre as coisas, um volume perdido entre os volumes que povoam o indiferente universo, até que dá com o seu leitor, com o homem destinado aos

specie actemnitatis” do livro e seu leitor. Elidido, nesta singela teoria, o *porquê* da literatura é porém deixada à tarefa da pesquisa ou ao acaso do encontro o *quê* da literatura, ou mais genericamente o *quê* do acontecimento estético.

A *iminência de uma revelação que não se produz*,² eis a explicação, declarada sob a forma de hipótese, que nos legou o escritor argentino sobre a natureza do facto estético, num ensaio datado de 1950 e que leva o sugestivo título “La muralla y los libros”, incluído no volume “Otras Inquisiciones”.

Pretenderá Borges significar que o evento artístico, nele incluído o literário, pronuncia uma experiência extática ou que situa-se no limiar de uma união mística que se resigna a secularizar e a substituir os termos, crente por leitor e Deus por obra de arte?

Borges era essencialmente um céptico e não deixou de reconhecê-lo por escrito, no epílogo a “Otras Inquisiciones”, ao declarar que as filosofias e as religiões só lhe interessavam na medida em que possuíssem virtualidades estéticas³. Se ele acreditasse num Deus, é muito provável que considerasse o acontecimento revelador do fenómeno estético como uma centelha ou capítulo da Revelação, tal como a entendia Spinoza: conhecimento exacto, equivalente ao da natureza, da vontade divina cuja decifração autorizada cabia ao poeta eleito e cioso intérprete das Escrituras, o nabi ou profeta⁴. Mas as virtualidades estéticas da construção geométrica do Deus imanente de Spinoza inspiraram somente Borges a escrever um poema de louvor à magnanimidade do filósofo, por haver talhado *um árduo cristal: o infinito mapa / de Aquele que é todas Suas estrelas*⁵; não o induziram, porém, a sacralizar a origem e a natureza da literatura.

Todavia, é importante verificar que o enlevo de Borges pelo estudo da Cabala - doutrina esotérica do Judaísmo que identifica o corpo místico de Deus com as letras do texto Bíblico e que explica a Criação do cosmos como sendo um reflexo ou emanação das múltiplas combinações das 22 letras do alfabeto judaico - não tendo excedido os limites profanos da recriação estética (e.g. veja-se a temática dos contos “El Zahir”, “A Biblioteca de Babel”, “O Milagre Secreto”) poderia, aparentemente, constituir-se como um indício claro da sua procura em fundamentar metafisicamente as raízes do fenómeno literário. Nunca, porém, o fez de modo explícito, apesar de não ter ignorado a lição da história acerca da proviniência ritualista, cultural, mágica e religiosa das primevas, quase onomatopeicas, composições em verso que ordenaram as articulações balbuciantes da linguagem humana. No prólogo do livro “El Otro, EL Mismo”, datado de 1964, Borges escreveu que *a raiz da linguagem é irracional e de carácter mágico. O viking que pronunciava o nome de THOR ou o saxão que pronunciava o nome de THUNOR não sabia se essas palavras significavam o deus do trono ou o estrépito que sucede ao relâmpago. A poesia quer regressar a essa antiga magia. Sem leis prefixadas, opera de um modo vacilante, ousado, como se caminhasse na obscuridade.*

Numa conferência proferida cerca de 20 anos antes, também o poeta modernista e

crítico literário inglês T.S. Eliot sustentara que o uso consciente e deliberado da poesia com intuídos sociais remontava às primitivas celebrações religiosas, às runas e aos cânticos sagrados, modelados pelo ritmo do verso que, uma vez memorizado, servia de instrumento precioso na transmissão oral de conhecimentos e no relato épico de eventos passados que interessava perpetuar no seio da comunidade⁷.

Foi para não se excluírem desse círculo mágico, esconjurado pela poesia original - em que o verbo significava acção e o valor do verso era medido pelos seus efeitos performativos - que os autores românticos, de uma maneira geral, se empenharam em reabilitar o sentimento telúrico da verdade, procurando-a no assombro e nos encantos da natureza. O patriarca do romantismo inglês, William Wordsworth, proclamaria, em forma de manifesto literário, no "Preface" às "Lyrical Ballads" a sua intenção de utilizar em verso o coeficiente máximo de simplicidade linguística, imitando, para esse efeito, o modelo de sabedoria elementar e essencial veiculado pela linguagem rústica do homem do campo⁸. Wordsworth visava, com essa poética da inocência verbal, o duplo objectivo de renovar a linguagem poética e de suscitar no leitor a tal revelação iminente referida no início, conduzindo-o à (re)descoberta de clareiras ou zonas de luz virtuais, mas fechadas e obscurecidas pela força do hábito, pelo embotamento das faculdades do conhecimento e pelo peso do ser. Para outro romântico inglês, William Blake, - nas palavras de Borges, um *dos mais estranho homens da literatura*⁹ - a iluminação do leitor pela palavra singela do poema, tal como desejava Wordsworth, era uma ocorrência do Belo e o equivalente a uma união mística.¹⁰ Nos anos trinta do nosso século, o filósofo alemão Martin Heidegger, reflectindo sobre a origem da obra de arte, haveria de se referir, em termos menos evanescentes e na sua linguagem compósita, aos efeitos reveladores da poesia, considerando-a como um *dizer projectante*, que instaura uma *desocultação do ser* e faz advir o *indizível do mundo*¹¹.

Na Alemanha de 1869, outro filósofo germânico, Arthur Schopenhauer - cujas teses idealistas exerceram uma decisiva influência na obra literária de Jorge Luís Borges - havia publicado a primeira edição de uma voluminosa obra filosófica com o título solene "O Mundo como Vontade e Representação". De acordo com a doutrina estética desenvolvida nessa obra, o acto de criação artística é um acontecimento eminentemente impessoal, que requer uma transformação no modo usual do conhecimento humano, já que, nas condições habituais, subordinadas ao princípio da razão, o conhecimento processa-se sempre mediante as coordenadas gerais do tempo e do espaço e é sempre orientado, nos seus mais diversos níveis, com vista à satisfação da insaciável vontade pessoal, vontade que constitui, segundo o filósofo alemão, o fundamento essencial do mundo e do ser. Schopenhauer considera que, por essa transformação do modo de conhecer, por essa autêntica metamorfose interior, o artista, o escritor deixa de se afirmar como um sujeito individual, cognitivo e volitivo, que percepção e deseja o mundo de modo fragmentado e limitado à sua estreita representação dele, para elevar-se à condição de sujeito puro do conhecimento. Nesta condição, o artista

tempo, não o porquê, não o porquê das coisas, mas para o cumprimento de uma natureza [...], no momento em que se oblitera a sua individualidade, a sua vontade e em que se subsiste apenas como sujeito puro, como nítido espelho do objecto, de tal modo que tudo se passa como se o objecto estivesse só, que seja impossível destringar o sujeito do próprio objecto da sua intuição e que tanto este como aquele se confundem num só ser, o que assim é conhecido deixa de ser a coisa na sua condição particular para passar a ser a sua Ideia, a forma eterna, a objectividade imediata da vontade. Consequentemente, a este nível, aquele que se entrega a esta contemplação deixa de ser um indivíduo (porque o indivíduo aniquilou-se nesta contemplação) para passar a ser o sujeito puro do conhecimento, emancipado da vontade, do sofrimento e do tempo.¹²

Mas essa transfiguração, operada de molde a permitir o conhecimento essencial do mundo através da intuição das Ideias não ocorre somente no artista/escritor, verificando-se, também, naquele que contempla a obra ou a lê.

Desta genial doutrina estética derivam duas notáveis recriações, se não mesmo convicções, da poética de Jorge Luís Borges: a primeira é a que sustenta ser toda a criação literária obra de um único Autor, concebido este como uma espécie de Inventor ou Criador platónico. Esta tese foi, não sem uma ponta de ironia, magnificamente ilustrada pelo escritor argentino em vários contos que escreveu: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, Autor del Quijote”, do livro “Ficciones”; “El Immortal” e “Los Teólogos”, do livro “El Aleph”. Não resistimos a incluir duas citações. Assim, no planeta Tlön, em que os hábitos literários se pautavam por uma interpretação ortodoxa da doutrina idealista, predominava a convicção da existência de um Autor único e universal:

Já sabemos que em Tlön o sujeito de conhecimento é uno e eterno.

Nos hábitos é também toda poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito de plágio: estabelecem-se que todas as obras são obras de um só autor que é intemporal e anónimo. A crítica costuma inventar autores: escolhe duas obras dissímiles - o Tao Te King e as 1001 Noites, digamos - confere-as a um mesmo escritor e logo determina com probidade a psicologia desse interessante “homme de lettres”.¹³

No ensaio “La flor de Coleridge”, recolhido em “Otras Inquisiciones”, Borges, talvez com o secreto propósito de reclamar uma filiação literária para a sua tese do Autor anónimo, único e impessoal -sujeito puro do conhecimento - escreveu o seguinte: *Por volta de 1938, Paul Valéry afirmou: “A História da Literatura não deveria ser a história dos autores e das vicissitudes de uma carreira ou do trajecto das suas obras, mas antes a “História do Espírito” como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poder-se-ia levar a cabo sem mencionar um único escritor”. Não era e primeira vez que o Espírito formulava tal observação. Em 1884, em Concord, um outro devoto anotara: “Dir-se-ia que uma única*

peessoa redigiu quantos livros existem no mundo; há uma tal unidade entre eles que é inegável serem obra de um mesmo cavalheiro omnisciente” (Emerson, Essays, 2 VIII). Vinte anos antes Shelley opinava que todos os poemas do passado, do presente, do futuro são episódios ou fragmentos de um único poema, elaborado por todos os poetas do globo (A Defense of Poetry 1821).¹⁴

A outra recriação literária feita por Borges, reveladora de uma afinidade doutrinal com o conceito filosófico, formulado por Schopenhauer, de sujeito puro do conhecimento, é a identidade de conhecimento que postula entre o escritor e o leitor, isto é o reconhecimento da união dos contrários numa só entidade supra individual de conhecimento, num só sujeito que é simultaneamente criador e contemplador. É que, de acordo com a estética do filósofo alemão, todo o homem que ascende à contemplação de uma obra de arte e intui o seu significado, participa, momentaneamente, da mesma condição do conhecimento - a de ser sujeito puro - que assistiu ao artista na criação da sua obra. Neste sentido, é lícito declarar que o leitor, no momento em que apreende, de forma plena e objectivamente desinteressada, a obra que lê, é de alguma maneira o autor da escrita, o escritor. Segundo esta tese, a identidade escritor/leitor radica, portanto, no facto de ambos participarem da mesma condição ideal do conhecimento. Vejamos alguns exemplos cedidos pela obra literária de Borges.

Na epígrafe ao seu primeiro livro (de poemas) que figura na compilação da “Obra Completa”, intitulado “Fervor de Buenos Aires”:

A quem ler

Se as páginas de este livro consentem algum verso feliz, perdoe-me o leitor a descortesia de tê-lo usurpado eu, previamente. Os nossos nada pouco diferem; é trivial e fortuita a circunstância que sejas tu o leitor de estes exercícios e eu o seu redactor.¹⁵

Também no último verso do poema “La Dicha”, do penúltimo livro publicado em vida “La Cifra”: *O que lê minhas palavras está inventando-as.*¹⁶

E ainda, na nota de pé de página do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: *Todos os homens que repetem uma linha de Shakespeare, são William Shakespeare.*¹⁷

Acerca da literatura, e no que toca à sua origem e natureza fundamentais, poder-se-á então dizer, com os préstimos da estética de Schopenhauer e exemplos da obra literária de Borges, que se trata de uma forma ideal de representar verbalmente o mundo, activada por um modo puro e impessoal do conhecimento que objectiva, rarefaz e universaliza a maneira subjectiva, habitual e particular com que a realidade empírica e sensível é normalmente apreendida e percebida. Não interessa aqui saber se essa modalidade especial

precisão e pela romanesca ingenuidade e a coragem de voltar à
à solução definitiva, mas pela agradável actividade mental excitada pelos atractivos da
viagem. Como o movimento de uma serpente que os egípcios tornaram o emblema do poder
intelectual, ou como a propagação do som através do ar, a cada passo ele pára e semi-
retrocede, recebendo do movimento de retrogressão a força que de novo o impele para
diante.¹⁸

Numa perspectiva eminentemente hedonista, poderíamos mesmo afirmar, arriscando
quase a tautologia, que a literatura sucede pelo prazer proporcionado pelo texto literário,
pelas suas formas, suas combinações, suas leis e consciência delas, seus estilos, enfim, pelos
efeitos do seu código. Somos de crer, no entanto, que o valor substancial da literatura não
é apenas aferido ou mensurável pela quantidade ou qualidade do prazer que suscita, mas
pela faculdade que dispõe em abrir e distender o conhecimento do mundo e da pessoa
humana, pela transformação que opera no ser, pela iluminação trazida a conteúdos
psicológicos latentes e inconscientes, pelas clareiras de luz que subtrai à negrura do
egotismo e da ignorância, mesmo que tudo isso seja acompanhado, como geralmente o é,
pela subversão do que é vulgar e habitual e pela irrupção da incerteza e da intranquilidade,
sintomas afins da experiência sublime. Não significa isto que a literatura só o é na medida
em que procure inovar-se constantemente à luz do princípio, cada vez mais suspeito, da
originalidade, para assumir-se, deliberada e puerilmente como um projecto de provocação
insitucional. Não significa, também, que a vocação literária tenha de prosseguir na senda
exclusiva da pura estetização: auto-sitiando-se em metalinguagens e metateorias que
legitimam o vago e sustentam opções verbais de contingência; ensimesmando-se em poéticas
destituídas de vida e humanismo, cindidas do ser do mundo, esquecidas da tradição e
insensíveis ao tremor pela verdade do infinito.

Eis a face desinteressante, mas cada vez mais praticada e até certo ponto louvada, da
prática literária; a que faz da palavra e suas infinitas combinações uma cerca de significados
intransponíveis, isolada do conhecimento intuitivo e directo do mundo, privada de ideias
e fechada com complacência na circularidade incomunicante do seu cerrado autismo.
Também neste ponto, Jorge Luis Borges revelou a sua sageza. Sem verberar, ironizou a
inércia, a presunção e a vanglória para que tende alguma escrita poética e literária
contemporâneas, tendência que deve provavelmente radicar a sua origem nas aparentes
facilidades criadas pela sociedade de consumo que se empenha na edição industrial de livros
e a descobrir génios escritores em função das leis, dos índices e dos gráficos do mercado.
Vejamos alguns exemplos recolhidos da obra literária de Borges que nos dão conta desta
ideia. Primeiro a ironia. Encontramo-la no conto “El Aleph”, do livro com o mesmo título.
Com ela, visa o escritor argentino desmistificar a vanidade das retóricas bombásticas,
saturadas de obscuras referências intertextuais e de efeitos especiais de pirotecnia verbal,
destituídas, porém, de valor e engenho poéticos. Nesse conto, a personagem megalómana

Daneri, que trabalhava, havia anos, no Prólogo a um poema épico planetário, satisfaz a curiosidade do narrador Borges e lê-lhe os versos inaugurais, seguidos de um longo e alucinante comentário:

*Eu vi como o Grego, as cidades dos homens
Os trabalhos, os dias de luz variegada, a fome;
Não corrigo os factos, não falseio os nomes,
Mas a viagem que narro, é..." autour de ma chambre"*

Estrofe sob qualquer ângulo interessante - opinou- O primeiro verso grangeia o aplauso do catedrático, do académico, do helenista, quando não dos falsos eruditos, sector considerável da opinião; o segundo passa de Homero para Hesíodo (toda uma implícita homenagem, na fachada do flamejante edifício, ao pai da poesia didáctica) não sem renovar um processo cujo antepassado está na Escritura, a enumeração, congérie ou conglobação: o terceiro - barroquismo; decadentismo, culto depurado e fanático da forma - consta de dois hemistíquios gémeos; o quarto, francamente bilingue, assegura-me o apoio incondicional de todos os espíritos sensíveis aos desenfadados convites da facécia. Nada direi da rima rara nem da ilustração que me permite, sem pedanismo, acumular em quatro versos três alusões eruditas que abarcam trinta séculos de densa literatura; a primeira à Odisseia, a segunda aos Trabalhos e Dias, a terceira à bagatela imortal que nos proporcionam os ócios da pena do saboiano. Compreendo uma vez mais que a arte moderna exige o bálsamo do riso, o scherzo. Decididamente, tem a palavra Goldoni!

Leu-me muitas outras estrofes, que também obtiveram a sua aprovação e o seu profuso comentário. Nada de memorável havia nelas; nem sequer as julguei muito piores que a anterior. Na sua redacção tinham colaborado a aplicação, a resignação e o acaso; as virtudes que Daneri lhes atribuía eram posteriores. Compreendi que o trabalho do poeta não estava na poesia, estava na invenção de razões para que a poesia fosse admirável; naturalmente esse trabalho posterior modificava a obra para ele, mas não para os outros. ¹⁹

Inventar razões íntimas, mas indescerníveis à luz do gosto e do entendimento poéticos para se escrever poesia que se quer admirável, é, infelizmente, prática corrente, sintoma de egotismo literário, em geral acompanhado pelo zelo gratuito de inovar em nome da inovação. Também a este propósito afirmou Borges, noutra contexto: *Os idiomas do homem são tradições que possuem algo de fatal. As experiências individuais são, de facto, mínimas, salvo quando o inovador se resigna a compor uma espécie de museu, um jogo destinado à discussão dos historiadores da literatura ou ao mero escândalo como o Finnegans Wake ou o Soledades.*²⁰

Para o escritor argentino, inovar literariamente é ramificar e enriquecer uma tradição,

pelo ensaio enxergam-se sempre paisagens fortes, diria mesmo, simbólicas, que, uma vez percorridas, nos conduzem a outros horizontes do ser onde sobrevêm a ética e o zelo humanista. E eis-nos chegados ao argumento final. Para se subtrair ao estéril comprazimento de ser usada como sofisticado meio de expressão egotista e para evitar o cerco de si mesma por uma vontade de escrita deliberadamente auto referencial, é provável que a literatura tenha de continuar a fazer-se, como ensinava Wordsworth, mediante *aquela momentânea e dócil suspensão da descrença que constitui a fé poética*; ²¹ de reabilitar, como sugeria T.S Eliot, ²² o sentimento religioso devidamente depurado da fossilização dogmática, do anátema repressivo e do negligente desdém; ou, mais prosaicamente, de levar à prática o ditame de Virginia Woolf ao aconselhar um jovem poeta: *Olhe pela janela e fale da outra gente.*! ²³

Num ensaio notável, dedicado a Bernard Shaw, datado de 1951 e recolhido em “Otras Inquisiciones”, Borges aludiria às tendências situantes das construções intelectuais em moda no ocidente e à obsessiva verberação do discurso egocêntrico, considerando-as como manifestações refinadas da vaidade, contrárias aos preceitos elementares da sagesa oriental e desprovidas de sentido ético. Ouçamo-lo ainda mais uma vez: *O carácter do homem e suas modificações são o tema fundamental do romance do nosso tempo; a lírica é a exaltação complacente de venturas ou infelicidades amorosas; as filosofias de Heidegger e Jaspers fazem de cada um de nós o fascinante interlocutor de um diálogo secreto e contínuo com o nada ou com a divindade. Estas orientações que, de um ponto de vista formal, podem ser admiráveis, fomentam aquela ilusão do eu que o Vedanta critica como um erro capital. Costumam jogar com o desespero e a angústia, mas no fundo comprazem-se na vaidade. São, deste modo, imorais. A obra de Shaw, pelo contrário, deixa-nos um sabor a libertação. O sabor das doutrinas do Pórtico, o paladar das sagas.* ²⁴

A conclusão deste ensaio parece-nos emblemática, por se constituir como o reverso ou complemento de uma teoria borgeana acerca da literatura, tida como vislumbre de alguma verdade essencial que a escuridão da ignorância intercepta e os sentidos fazem turvar. Ao louvar a arte literária de Bernard Shaw, Jorge Luís Borges, leitor infatigável da literatura universal e escritor devoto da ideia de universalidade, parece advertir contra a insidiosa tentação do retorno à clausura e à escravidão inerentes ao sentido etimológico da palavra literatura. Nunca é demais recordar, como aliás o faz Jorge de Sena noutro contexto, ²⁵ que, em Roma, Litterati, significavam os escravos que, fugidos, eram capturados e marcados a fogo pelos seus senhores com uma letra, espécie de estigma irremovível, denunciador da sua infâmia. Talvez que a palavra literária, escravizada “pelo insustentável peso do ser”, suceda, simplesmente, para se libertar na revelação do silêncio.

NOTAS

- (1) Jorge Luis BORGES, *Biblioteca Personal*, Madrid: Alianza Tres, 1988, p. IV.
- (2) Jorge Luis BORGES, *Obras Completas, 1923 - 1972*. Buenos Aires: Emecé, 1984.
- (3) *Ibid.*, p.775.
- (4) Baruch de SPINOZA, *Tratado Teológico - Político*. Tradução, introdução e notas de Diogo Pires Aurélio. Maia: Imprensa Nacional - Casa da Mocda, 1988, p.121.
- (5) Jorge Luis BORGES, *Obras Completas, 1923 - 1972. Op. cit.*, p. 930.
- (6) Jorge Luis BORGES, *Ibid.*, 858.
- (7) T.S. ELIOT, *On Poetry and Poets*. London/Boston: Faber, 1979, p. 16.
- (8) William WORDSWORTH & Samuel COLERIDGE, *The Lyrical Ballads*, edited by R.L. Brett and A.R. Jones. Cambridge: Methuen, 1986.
- (9) Jorge Luis BORGES, *Biblioteca Personal. Op. cit.*, p.113.
- (10) *Ibid.*
- (11) Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições, 1990.
- (12) Arthur SCHIOPENAUER, *Le Monde Comme Volonté et Representation*, traduit par A. Burdeau, édition révue et corrigée par Richard Roos. Paris: P.U.F., 1984, p.p. 230-231.
- (13) Jorge Luis BORGES, *Obras Completas 1923-1972. Op. cit.* p.439.
- (14) *Ibid.*, p.639.
- (15) *Ibid.*, p.15.
- (16) Jorge Luis BORGES, *La Cifra*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 44.
- (17) Jorge Luis BORGES, *Obras Completas, 1923-1972. Op. cit.* p. 438.
- (18) Samuel COLERIDGE, Extracts from "Biographia Literaria" in Coleridge The Penguin Poetry Library. Reading: Penguin, 1987, p. 195.
- (19) Jorge Luis BORGES, *Obras Completas 1923-1977. Op. cit.* p.p 619-620.
- (20) *Ibid.* p. 857.
- (21) In Jorge de SENA, *A Literatura Inglesa*. Visco: Cotovia, 1989, p. 237.
- (22) T.S. ELIOT, *Notes Towards the Definition of Culture*. London/Boston: 1983.
- (23) Virginia WOOLF, *Letter to a Young Poet*, In Jorge de SENA, *A Literatura Inglesa. Op. cit.*, p. 398.
- (24) Jorge Luis BORGES, *Obras Completas 1923-1977. Op. cit.* p. 749.
- (25) Jorge de SENA, *A Literatura Inglesa. Op. cit.*, p. 419.

ALEGORIAS DE PORTUGAL NA NARRATIVA PÓS-25 DE ABRIL

ROCHA, Clara
Universidade Nova de Lisboa
1100 Lisboa

Segundo Adorno, o artista de hoje “cada vez mais sente necessidade de extravasar a ideia da sua *presença irrepelível*, através de uma destruição da norma do sistema simbólico do grupo, destruição essa que é simultaneamente a afirmação de si mesmo”⁽¹⁾. Uma das formas mais comuns dessa destruição, na literatura portuguesa das últimas décadas, e também nas literaturas que nos chegam de outras paragens, é a paródia. No seu trabalho *Uma Teoria da Paródia*, Linda Hutcheon propõe-nos uma definição de paródia que pressupõe um conceito alargado deste procedimento discursivo. Para Hutcheon, a paródia não se esgota na função de veículo da sátira: ela é, mais genericamente, toda a “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”⁽²⁾. Assim, a paródia é entendida como imitação acrescida de subversão, e não tem forçosamente um propósito satírico. Na perspectiva pragmática em que se coloca a estudiosa, “a paródia não envolve apenas um *énoncé* estrutural, mas também a *énonciation* inteira do discurso”⁽³⁾. Por isso paródia não é sinónimo de intertextualidade: é uma atitude, que por sinal domina uma boa parte das manifestações artísticas dos nossos dias. “A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexibilidade: é uma forma de discurso interartístico”⁽⁴⁾, sublinha Linda Hutcheon.

Esta perspectiva teórica parece-me bastante fecunda como ponto de partida para o estudo da ficção portuguesa das duas últimas décadas. O percurso que proponho é, pois, a leitura de alguns textos, entre os mais significativos da narrativa pós-25 de Abril, enquanto discursos parodísticos, exercícios de imitação com diferença, testemunhos duma atitude auto-reflexiva que domina a contemporaneidade e a que a mesma Linda Hutcheon chamou, em ensaio anterior, o “narcisismo literário”.

Nesta perspectiva de análise, não é difícil reconhecer que um dos alvos preferenciais da paródia, na narrativa pós-25 de Abril, é a matéria épica e mítica, o *epos* e o *mythos*, factores que concorrem com o peso que é sabido para a definição da nossa identidade cultural. Mas, dum modo geral, é a própria ideia de Portugal que é questionada nesses textos parodísticos, onde o “sentimento trágico” da portugalidade parece ter dado lugar a um “sentimento irónico”.

Como mostra António Quadros no seu livro *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*⁽⁵⁾, desde o século XVI que é visível na literatura portuguesa

Isabel Allegro de Magalhães no seu estudo *O Tempo das Mulheres*⁽⁶⁾, da narração de uma espera. Uma pequena aldeia algarvia, Vilamaninhos, é o cenário de uma espera colectiva: “Quem nesta terra não espera alguma coisa?”⁽⁷⁾. A vida parada, num espaço rural e interior, é apenas perturbada pela chegada das novidades (a telefonia, a camioneta) e por um imaginário feito de histórias que evocam a intervenção portuguesa na Guerra de 14-18, a 1ª República, a guerra colonial, etc. Representação expecular dessa longa expectativa é o trabalho da bordadeira Branca, que desenha numa colcha bordada a matiz uma cobra voadora, que não se percebe bem se é real ou fantástica. A quebra dessa expectativa é assinalável por uma alucinação, ela também colectiva: a aldeia vê uma cobra voar. A partir daí, trata-se de decifrar o sinal misterioso. Pouco depois, chegam os soldados do 25 de Abril, e com eles a concretização do milagre: “O espectáculo era o mais arrebatador das suas vidas, puseram-se a gritar todas as palavras de entusiasmo que souberam. Disseram vivas. Amigos, amores, irmãos. Seres divinos, libertadores da fome e da inveja”⁽⁸⁾. No entanto, acaba por prevalecer sobre a própria realidade a imagem da cobra voadora. De resto, a força do imaginário é evidenciada pelo endeusamento que o povo faz destes soldados-Prometeus, como se a matéria factual fosse menos convincente, afinal, do que aquela que compõem os sonhos. Identificada por Isabel Allegro Magalhães com a fénix que renasce, a cobra voadora é a figuração do desejo que nunca se esgota e sempre se renova, e por isso permanece como símbolo mais vivo do que os factos ou as personagens que corporizam o milagre.

O Dia dos Prodígios é um romance que recupera o modelo da narrativa fantástica, mas ilustra bem a “*démarche*” parodística, no sentido que atribuí a esta expressão Linda Huchcon. Como mostra Maria Alzira Seixo na sua obra *A Palavra do Romance*⁽⁹⁾, em certa narrativa portuguesa contemporânea o fantástico deixou de ser uma forma de evasão do real (como sucedia na matriz genológica) para se tornar uma forma de compromisso com o real.

O Cais das Merendas, datado de 1982, evidencia uma técnica de construção bastante idêntica à d’*O Dia dos Prodígios*, que poderíamos comparar a um efeito de mosaico, ou então de bordado a matiz. Estilhaçada a frase, a narradora vai colocando as palavras e os fragmentos frásicos como se dispusesse pedrinhas dum mosaico, ou tonalidades dum matiz, até obter no final o projectado desenho de conjunto.

É também uma alegoria do ser português, que começa no próprio título. O “cais” sugere ressonâncias literárias e sentimentais (Álvaro de Campos: “Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!”). Portugal seria como um cais, não se sabe se voltado para o mar, se voltado para terra, em todo o caso à procura da sua ligação com o mundo. A lição do romance é, fundamentalmente, uma interrogação: como procurar a nossa identidade colectiva, voltados para fora (nos Descobrimientos, no colonialismo, na emigração, na CEE) ou voltados para dentro (na busca dessa raiz de que fala Manuel Alegre)? Meia dúzia de personagens oriundas do povo algarvio e empregadas num moderno hotel reúnem-se regularmente, já não em merendas como dantes, mas em “parties” e “barbecues”. A

importação linguística funciona, desde logo, como significante de uma fascinação pelo estrangeiro, que tanto pode ser lida no plano imediato da aculturação protagonizada pelas gentes algarvias na última década, como no plano genérico da atracção pelo “lá fora” que é costume apontar como marca da nossa intersubjectividade.

Os amores de Sebastião Guerreiro e “miss” Laura são também a alegoria duma relação em que se conjugam o sentimento de superioridade e o sentimento de inferioridade de que fala Eduardo Lourenço no arquicitado *O Labirinto da Saudade*. Sebastião Guerreiro é o conquistador latino que cuida do cão da turista e acaba preterido. É, obviamente, um *exemplum*. E a intenção exemplar, moralizante do romance patenteia-se igualmente no episódio da 20ª *party*, que se torna de novo merenda e em que a mulher do povo toma banho no mar de combinação às florinhas, para escândalo de Sebastião Guerreiro: “chassez le naturel, el revient au galop”.

Lusitânia de Almeida Faria integra-se no conjunto de textos a que António Quadros chamou a literatura “iconoclasta”. É um retrato alegórico da realidade portuguesa antes e depois do 25 de Abril, a partir da saga de uma família do Alentejo, que vem já dos anteriores volumes da *Triologia Lusitana*. No início do romance, o protagonista, João Carlos, vê-se de repente raptado em Lisboa por um comando árabe e transportado para Veneza. Daí tem o herói uma visão crítica dum Portugal arcaizante e duma sociedade em decadência social e mental. A paródia faz-se aqui por duas vias: pela destruição do *epos* e pela imitação distanciada dos modelos do romance epistolar.

A destruição do *epos* é conseguida através da subversão da matéria e do discurso épico: para João Carlos, Portugal é terra de “um povo desempregado desde Vasco da Gama, chegando de novo ao inultrapassável Cabo Não”⁽¹⁰⁾. É um sentimento de “finis patriae” que vem à tona neste romance, que equaciona, tal como os de Lídia Jorge, passado, presente e futuro, e que contrapõe à revolução real a revolução imaginária.

A paródia ao romance epistolar faz-se através da construção do romance por cartas, a exemplo da narrativa epistolar francesa do século XVIII, que servia de suporte à reflexão filosófica. A estratégia epistolar permite, sobretudo, obter dois efeitos: desconstruir a linearidade da narrativa e variar as focalizações dos acontecimentos narrados. Por outro lado, permite ainda o jogo estilístico da reprodução dos diversos registos e níveis de linguagem, consoante os supostos autores das cartas: João Carlos, Tiago e Jó, André, a sua politizada namorada Sónia, Arminda, a mãe, a criada Estela, etc..

Memorial do Convento de José Saramago conta-nos a história da construção do Convento de Mafra por ordem de D. João V, em cumprimento duma promessa pela qual o rei se comprometia a mandar erigir o enorme edifício destinado aos franciscanos se a Deus aprouvesse dar-lhe descendência. O autor recupera o modelo do romance histórico para traçar o retrato da sociedade portuguesa durante a primeira metade do século XVIII, mas subverte-o acrescentando-lhe um variado leque de registos, desde o irónico ao fantástico.

pomposamente coloca a primeira pedra do convento faz lembrar as inaugurações do Estado Novo.

O carácter modelar de personagens e acções que caracteriza o romance histórico do século XIX está ausente do romance de Saramago. O rei-pavão aparece como o símbolo da mentalidade contra-reformista, de uma sociedade de fachada em que o parecer se sobre põe ao ser e a aparência à profundidade.

A figura retórica mais adequada à representação dessa ambivalência é a ironia, ela própria dúplice na medida em que é a reunião do trágico e do cómico, do pessimismo e do optimismo, da atitude séria e da brincadeira. Não é difícil encontrar afinidades entre certas páginas de *Memorial do Convento* e algumas passagens de Voltaire que patentciam uma prática da ironia pelo absurdo. Veja-se por exemplo, em *Candide*, a sátira às práticas bárbaras do Santo Ofício, no episódio do auto-de-fé:

“Après le tremblement de terre qui avait détruit les trois quarts de Lisbonne, les sages du pays n’avaient pas trouvé un moyen plus efficace pour prévenir une ruine totale que de donner au peuple un bel auto-da-fé: il était décidé par l’Université de Coimbre que le spectacle de quelques personnes brûlées à petit feu, en grande cérémonie, est un secret infaillible pour empêcher la terre de trembler (...)”⁽¹¹⁾

Terminada a cruel cerimónia, “le même jour, la terre trembla de nouveau avec un fracas épouvantable”⁽¹²⁾.

O Ano da Morte de Ricardo Reis é um “remake” literário que retoma uma ficção anteriormente elaborada por Fernando Pessoa: o horaciano autor das *Odes*, pagão confesso e médico de profissão. A paródia consiste aqui numa ficção sobre outra ficção: a encenação dos diálogos entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa. O romance é sobretudo um exercício auto-reflexivo, pela quantidade de citações textuais ou intencional e ironicamente distorcidas de Ricardo Reis, Pessoa, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ângelo de Lima, Camilo Pessanha e tantos outros que alberga. Grande parte do prazer da leitura deve-se à descoberta e identificação, que o leitor mais culto está em condições de fazer, dos fragmentos intertextuais. O narrador orienta-se nessa Babel textual como um demiurgo, como um “deus do labirinto”, estatuto que curiosamente se reflecte na trama narrativa, num efeito de “mise en abîme”, na circunstância de a leitura de cabeceira de Ricardo Reis se intitular *The God of the Labyrinth*.

Todavia, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* não se esgota na pura auto-referenciação. A dimensão hetero-referencial surge com o retrato de um momento histórico, em que entram Salazar, a PIDE, o Estado Novo, o hitlerismo, Mussolini, etc.. A crítica social e política torna-se bem explícita em certas passagens, como aquela que julga severamente a adesão de Unamuno à Junta Governativa de Burgos. Tal como no romance anterior, neste

livro fundem-se os mais diversos registos, desde o irónico ao fantástico, passando pelo histórico, pelo alegórico, etc.. E a história destas personagens de papel é a alegoria do ser português num determinado momento da nossa existência colectiva: como Marcenda, uma das figuras femininas “somos todos aleijados” (nós, portugueses).

Jangada de Pedra, datado de 1986, abre com uma citação de Alejo Carpentier em épigrafe: “Todo futuro es fabuloso”. De facto, trata-se de um romance sob o signo do fabuloso, tanto no sentido de prodigioso, maravilhoso, como no sentido que provém do étimo (fábula, narrativa moralizante em que geralmente entram animais).

O criador imagina que a Península se separa do resto do continente europeu e começa uma navegação à deriva, como uma “jangada de pedra”. Ao mesmo tempo que essa ruptura acontece, várias personagens têm premonições e são protagonistas de estranhos sucessos: José Anaiço é perseguido por um bando de estorninhos (numa alusão ao filme de Hitchcock “Os Pássaros”); Joana Cama risca o chão com uma vara de negrilho e faz um traço indelével; Joaquim Sassa aúra uma pesada pedra que salta ao rés da água; Maria Guavaira desfaz um pé de meia velho cujo fio é interminável; e o espanhol Pedro Orce sente a terra tremer. A todos estes junta-se o cão Ardent. A história resume-se essencialmente à viagem destas personagens, como se fossem os únicos sobreviventes numa jangada, também ela a vogar à sorte do mar, até à morte de Pedro Orce, ao desaparecimento do cão e à paragem da Península. A intenção desta alegoria é óbvia, sugerindo possibilidades alternativas à integração de Portugal na CEE. Mas é sobretudo de notar que a História é uma história do futuro e não do passado, numa tentativa de subversão do passadismo histórico que caracteriza a nossa intersubjectividade. Saramago opta, desta vez, pela negação da atitude passadista e pela postura futurante.

Por outra parte, faz prevalecer o discurso fantástico e o da sabedoria popular e intuitiva (adágios e sentenças) sobre os discursos do poder, nomeadamente o discurso político. Chega mesmo, em vários passos, a parodiar o discurso político:

“O primeiro-ministro falou aos portugueses, e disse, Portugueses, durante os últimos dias, com súbita intensificação nas últimas vinte e quatro horas, tem vindo o nosso país a ser alvo de pressões, que sem exagero poderei classificar inadmissíveis, provenientes de quase todos os países europeus onde, como é sabido, se têm verificado sérias alterações da ordem pública, que se viram subitamente agravadas, sem qualquer responsabilidade nossa, pela descida à rua de grandes massas de manifestantes que, de maneira entusiástica, quiseram exprimir a sua solidariedade com os países e povos da península (...)” (13).

Por último, referirei o romance de Manuel Alegre, *Jornada de África*, datado de 1989 como mais um exemplo da atitude parodística na narrativa portuguesa posterior à revolução. Trata-se de uma anti-epopeia da guerra colonial, que nos conta a história do

geração, reconhecível pelos traços caracterizados de uma mitologia académica dos anos 60: a vida associativa em Coimbra, a militância política, a música revolucionária, as leituras, os namoros, etc.. Toda uma geração de estudantes que vão para África está retratada neste herói Sebastião que é contra a guerra colonial mas acaba, paradoxalmente, por levar até ao fim a sua (des)crença. A paródia reside aqui, uma vez mais, na subversão da matéria do discurso épico. Veja-se como a violência da guerra se reflecte no uso e abuso do difemismo, como se o palavrão fosse uma forma de ajuste de contas e ao mesmo tempo uma catarse, mas em todo o caso um modo de relativizar o tom elevado próprio da epopéia. Veja-se, também, como a matéria épica é objecto de distorção: Sebastião é muito mais um herói da paz do que um herói da guerra. Os muitos textos citados de Herberto Helder, Camões, Pessoa, Torga, Alexandre O'Neill, Manuel Bandeira, Agostinho Neto, Sophia de Mello Breyner, etc., são marcos de um universo lírico que funciona como contraponto do universo da guerra. Mesmo os poemas ou canções de militância remetem para uma esfera de imaginário que se contrapõe à dura realidade do conflito, e por isso continuam a servir de referência aos combatentes desesperados. Deste modo, *Jornadas de África* é também, à semelhança de outros seus contemporâneos, um exercício de intertextualidade sistemática, pretexto para um ajuste de contas com a História e para uma interrogação sobre o ser português.

NOTAS

- (1) Cit. por ALBERTO PIMENTA, *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1978, p. 30.
- (2) LINDA HUTCHISON, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 17.
- (3) Id., *ibid.*, p. 35.
- (4) *Ibid.*, p. 13.
- (5) ANTÓNIO QUADROS, *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*, Lisboa, Fundação Lusfada, 1989.
- (6) ISABEL ALLEGRO DE MAGALHÃES, *O Tempo das Mulheres*, Lisboa, INCM, 1987, p. 463.
- (7) LÍDIA JORGE, *O Dia dos Prodígios*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1980, p. 84.
- (8) Id., *ibid.*, pp. 153-154.
- (9) MARIA ALZIRA SEIXO, *A Palavra do Romance*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.
- (10) ALMEIDA FARIA, *Lusitânia*, Lisboa, Caminho, 5ª ed., 1987, p. 229.
- (11) VOLTAIRE, *Romans et Contes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 190.
- (12) Id., *ibid.*, p. 191.
- (13) JOSÉ SARAMAGO, *Jangada de Pedra*, Lisboa, Caminho, 1986, p. 169.

A LITERATURA INFANTIL E AS INSTITUIÇÕES DO ENSINO SUPERIOR

RODRIGUES, Cecília da Natividade
Escola Superior de Educação de Bragança
Bairro da Mãe d'Água, Apt. 101
5300 Bragança

RESUMO

As instituições do Ensino Superior (Universidades, Centros de Formação Integrada de Professores - CIFOPS, Escolas Superiores de Educação - ESES), entre outras funções, devem dar resposta às necessidades educativas e culturais da sociedade.

No âmbito da Literatura Infantil, poderíamos dizer que se começam a dar os primeiros passos, principalmente nas mais recentes Instituições de Formação de professores (CIFOPS e ESES). Todavia, o conceito de Literatura Infantil é relativamente recente, pelo menos como expressão maioritariamente aceite, para que nas Universidades, a pequena história que se podia fazer entre Literatura Infantil e Universidade, seja ainda "a história do que se não tem feito" e "do que deverá fazer-se".

Esta intervenção destina-se a levantar a problemática da Literatura Infantil cuja existência é tão polemizada por certas correntes de opinião como reclamado o seu estatuto de cientificidade nos vários encontros e congressos nacionais e estrangeiros a este tema dedicados, e até contemplada nos currículos em Universidades estrangeiras, abrangendo já cursos de Doutoramento em vários países. Ora, quando uma manifestação artística reclama a ajuda da teoria, da crítica e da investigação para o seu aperfeiçoamento, é porque a etapa da "infância" está a ser superada ou existe, pelo menos, um desejo consciente de maturação.

É sobre um trabalho de investigação que empreendemos no âmbito da Literatura Infantil, e em que estão patentes valores artísticos na produção de crianças, como que a reclamarem uma literatura como facto literário, que ajude a criança de hoje a ser o leitor ávido do amanhã. Esta intervenção, neste espaço, vem dar resposta ao recomendado pelos *Princípios Fundamentais da Magna Carta das Universidades Europeias* firmado em Setembro de 1988, na Universidade de Bolonha.

concerne os livros escritos para crianças e adolescentes que nós chamamos contos, narrativas ou novelas.

O Boom da Literatura Infanto-Juvenil das últimas duas décadas faz-se sentir em todos os países, principalmente mais sensíveis a esta problemática como o Brasil, a Espanha, os Países Anglosaxónicos; e até em Portugal poderemos constatar a poderosa máquina editorial neste âmbito.

Proficiar, no entanto, uma linha de reflexão crítica sobre a Literatura Infantil em geral, cremos que deve corresponder ao trabalho próprio das Instituições de Ensino Superior nos seus departamentos de Formação de Professores, o que pensamos não ter sido suficientemente atendido até agora, em relação a outros aspectos relacionados com estas manifestações literárias como: animação de leitura infantil, informação sobre correntes actuais nesta literatura, a difusão do livro para a criança, isto sim tem contado hoje em dia com jornadas, cursos, encontros, mesas redondas, etc., que JUAN CERVERA, (1990), um investigador universitário de Espanha, classifica no âmbito (e cito) “de actividades do vulgar e do coloquial” (fim de citação).

Com mais razão o poderíamos dizer na nossa realidade portuguesa, onde a teoria, a crítica e a investigação, não têm merecido a consideração geral, nem a sua análise, que provavelmente haveria que se estender à totalidade dos estudos de Humanidades, ainda na perspectiva deste professor universitário.

O conceito de Literatura Infantil é todavia relativamente recente, pelo menos como expressão maioritariamente aceite. Há pouco mais de meio século, que se falava ainda timidamente entre nós em Literatura Infantil. Todavia, se outros factores não existissem, bastaria o grande interesse por ela, não só nos sectores sociais e profissionais directamente ou indirectamente relacionados com o mundo da criança, como psicólogos, pedagogos, professores em geral, como também outros sectores, como se aludiu acima, (editores, escritores e artistas), não obstante os interesses diferenciados de sector para sector.

Para além disso, a História da Literatura, a crítica, e a investigação de países estrangeiros que nos têm ajudado a reflectir e a encaminhar nesta investigação, de carácter geral, como é óbvio, são unânimes em reconhecer a Literatura Infantil como Literatura Canónica, Literatura Geral. Nessa linha destacaremos algumas opiniões sobre este conceito tão polemizado.

JAIME GARCIA PADRINO, um investigador da Universidad Complutense de Madrid, na obra, de compilação de conferências de um congresso de Literatura Infantil, realizado, em Madrid 1990, reclama para a Literatura Infantil e cito “Um estudo não diferenciado das criações da Literatura em geral” (Fim de citação).

Nas flutuações de espaço, tempos e níveis etários, encontramos também respostas dentro da teoria literária. Para R. ESCARPIT (1974), “A essência do fenómeno literário deve procurar-se por um lado no equilíbrio entre a liberdade do escritor e as pressões a que está

submetido por uma determinada situação histórica, e as que deve assumir o criador no que respeita a uma determinada imagem do potencial destinatário - criança” (fim de citação). Também ISABELLE JAN, em “Histoire de la Littérature Enfantine, (1977)” questionando-se e respondendo ao mesmo tempo, cito “La Littérature Enfantine existe-t-elle? Certes oui, si on la considère en tant que phénomène économique”.

ADOLFO SIMÕES MULLER, o grande impulsionador e pugnador da Literatura Infanto-Juvenil em Portugal, e infelizmente desaparecido há pouco tempo, em Prefácio da História da Literatura Infantil Portuguesa de MARIA LAURA BETTENCOURT PIRES, faz-nos sentir dramaticamente a falta de atenções a esta literatura para crianças, dizendo: “por sua vez os escritores de nomeada, os romancistas, os poetas, os ensaístas, tão ocupados andam com as suas altas lucubrações, que lá da estratosfera onde pairam, mal divisam os pequenotes que, cá em baixo, se debatem, com as suas pobres asas de frango, para ver se alguém dá por eles, lhes estende a mão, e os chama ao convívio de associações e academias. Mas qual! se não fogem deles como sarmentos, acenam-lhes, com dois dedos generosos, e que passem muito bem, mais as suas historietas patetas” (fim de citação).

Esta expressão semi-irónica e séria, traduz bem todo o mecanismo psicológico da criança que deve estar nas motivações literárias e na sua distribuição de símbolos, cujo emprego, na perspectiva de GILBERT DURAND (1989), deve organizar-se segundo os grandes centros de interesse de um pensamento, certamente perceptivo, e passo a citar “Mas ainda completamente impregnados de atitudes assimiladoras, nas quais os acontecimentos perceptivos não passam de pretextos para os desvaneios imaginários” (fim de citação).

Estariam aqui as motivações para a imaginação literária, para a fabulação, bem como os dados sociológicos dos grupos, que estendendo-se até aos confins do grupo linguístico, fornecem os quadros primordiais para os símbolos.

E é bem neste quadro simbólico que a criança, entrando no jogo das palavras, feitas ritmo e rima, em coerência feérica, se desencadeia na interioridade da própria criança um meio consciente das emoções e sentimentos, dando-se então as identificações ou transferências de que fala BRUNO BETHHEM em “Análise Psicanalítica, dos Contos de Fada”, (1983).

A partir de todos este pressupostos, a Literatura Infanto-Juvenil reserva-se uma especial relação com o desenvolvimento editorial e com o desenvolvimento educativo, dada a atenção que recebe por parte da sociedade, uma vez alcançada determinada cota de industrialização e superados os elementares problemas de alfabetização e escolarização infantil. Há também (aqui cabe abordar), outros factores, mais directamente relacionados com o tratamento que a Literatura Infanto-Juvenil tem no sistema educativo e que, sim, nos deve interessar e que poderemos expressar em uma só reflexão: quando tratamos a Literatura Infantil pode haver uma maior atenção ao Infantil que ao Literário. A reflexão que poderá parecer excessivamente esquemática reflecte muitas atitudes daqueles que participam

Sendo, pois, a escola o espaço físico e o estádio educativo em que a criança aprende a ler e pratica a leitura, os mecanismos pelo quais se regem estas actividades vão influir no futuro leitor adulto.

É de uma Literatura Infantil que dê prazer e gozo à criança que se trata, o que contribuirá para o desenvolvimento criativo, inclusivé, para a formação linguística da criança em idade escolar.

É indispensável que na escola se leia e inclusivamente na escola se faça uso das obras literárias infantis. O que sucede, não raras vezes, é que os valores artísticos da Literatura ficam ao serviço exclusivo de determinados interesses instrutivos, e isto, a todos os níveis de ensino, excluindo o superior, que levanta outros problemas que não são para analisar aqui.

A Literatura Infanto-Juvenil é sobretudo Literatura, a ela se reporta uma linguagem coincidente com o resto das obras literárias, para além da especificidade que se vai marcando e consolidando com o decurso do tempo (como o rio de que falava o Prof. Arnaldo Saraiva na conferência de ontem).

Hoje, felizmente encontramos-nos numa situação diferente daquela de há 20 anos atrás. Encontram-se delimitados já, senão superados os problemas históricos que tornavam mais difícil o acesso à Literatura Infantil em Portugal, em condições, mais ou menos dignas. Temos no mercado duas histórias da Literatura Infantil Portuguesa, que são já instrumentos base de trabalho válido na perspectiva histórica da Literatura Infantil Portuguesa. “História da Literatura Infantil Portuguesa” de MARIA LAURA BETTENCOURT PIRES, de Editorial Vega, Lisboa, 1981; “Breve História da Literatura Infantil Portuguesa para crianças” também de NATÉRCIA ROCHA da Ed. Comunicação, Lisboa, 1987. E existe uma tradução de MERCEDES GOMEZ DEL MANZANO, Doutorada em Literatura Infantil pela Universidade Complutense de Madrid, “A criança e a Leitura”, da Porto Editora, Porto, 1989, que nos dá uma panorâmica geral do valor do livro para a Infância, de acordo com os ritmos de crescimento da própria criança.

Também sabemos que a criança não é somente um homem pequeno, mas conhecemos as suas capacidades, assim como os seus interesses, gostos e possibilidades de leitura.

No entanto o acesso da criança à escola, e com ela os seus primeiros contactos oficiais com a cultura, continua a proceder-se em condições que não são as óptimas para para a criação do gosto pela leitura e, portanto, da consolidação dos seus hábitos de leitor.

Estou a referir-me à desconexão que, em regra geral existe entre o património cultural com que a criança chega à escola e o que ali começa a transmitir-se-lhe e que, no caso do primeiro contacto com a leitura e com o comentário de textos, é bem patente: é como se aquilo que a criança aprendeu e praticou antes da sua etapa da escola; canções de embalar, contos orais, adivinhas provérbios, jogos mímicos, etc, etc, não existissem na realidade quotidiana da escola. Esta desconexão, que se torna mais evidente com o avançar da idade

dos nossos educandos, pode dar origem em muitos casos, a uma deficiente formação de hábitos de leitura, sem a solidez necessária que possa prolongar esses hábitos para além da escola.

Como são formados os nossos professores nesta matéria?

Como é contemplada a Literatura-Infanto-Juvenil nos actuais planos de estudo das instituições de ensino superior de formação de professores?

Desde 1974, sabe-se que a Literatura Infantil começou a fazer parte dos planos de estudo da Formação de Educadores e de Professores do Ensino Primário, nas escolas do magistério Primário.

Instituídas as Escolas Superiores de Educação e os Centros Integrados de Formação de Professores, passam a contemplar (a Literatura Infanto-Juvenil) também nos seus planos de estudo, embora em alguns destes na ausência expressa de Literatura Infanto-Juvenil, alguns temas de outras matérias, sobretudo da Didáctica da Língua, se dediquem à Literatura Infantil. Não nos parece esta a solução mais conveniente.

A Literatura Infantil deve incluir-se nos planos de Estudo, com o fim de estudá-la cientificamente, e isso não deve constituir nenhum problema na Formação de Professores docentes de um nível educativo que é, precisamente o que coincide cronologicamente com as idades do receptor desta literatura. A actividade Didáctica é aqui indissociável da actividade de Investigação, como Ensino Superior que é.

A estas questões respondem os Princípios Fundamentais da “Carta Magna das Universidades Europeias”, assinada em Setembro de 1988 na Universidade de Bolonha: cito, “Nas Universidades a actividade didáctica é indissociável da actividade de investigação, para que o ensino siga a evolução das necessidades e exigências da sociedade, e dos conhecimentos científicos” (fim de citação).

Esta é outra velha/nova polémica questão acerca da primazia de qualquer das, tradicionalmente, consideradas funções das Universidades, e outras Instituições de Ensino Superior de Formação de Professores a que não vamos responder aqui.

A discriminação que a Literatura Infantil vem sofrendo principalmente a nível das universidades (que formam também professores dos vários graus de ensino, repito), empobrece culturalmente a formação dos cidadãos e no específico, a formação de formadores.

À Literatura Infanto-Juvenil, neste momento, não basta a superação de muitos problemas que, historicamente, a têm afectado, nem sequer essa mudança de atitudes a que vimos aludindo; necessita que se lhe facilitem os meios que tornem possível um aprofundamento rigoroso nos diversos aspectos que a identificam e a particularizam. Aliás o problema é sentido, não com tanta agudeza, em outros países, nomeadamente em Espanha, o que leva JOAN CERVERA, na sua obra “La Literatura Infantil en la Educación básica” (1984) a afirmar:

Em Portugal é maior a penúria neste aspecto. É no entanto de frisar que a Literatura Infanto-Juvenil funciona, embora em regime opcional, nos cursos de Mestrado na Universidade do Minho. Soube também que funcionou (creio ter entendido) no mesmo regime, em Cursos de Licenciatura na Universidade do Porto.

Em muitas universidades estrangeiras ela tem já o estatuto de cátedra, como na Alemanha, Dinamarca, Índia e Itália. Em Portugal, algumas investigações se têm aventurado por esse caminho sinuoso, feitas mais de instituições e do empenho pessoal de alguns professores que do interesse geral dos departamentos correspondentes.

No nosso caso, sentimos na pele as inúmeras dificuldades em dar respostas a situações que a investigação, que fizemos a nível de Mestrado neste âmbito, nos ia pondo, e a que as histórias de Literatura Infantil e Ensaios Críticos de Língua Estrangeira nos davam respostas concretas, porque as questões eram de carácter geral da Literatura Infantil (a sua história, oralidade, literatura Tradicional, etc.). Mas já não dão resposta ao estudo dos nossos escritores concretos. Por isso, as Universidades devem, por seu lado, criar, sem reticências, cátedras com perfis específicos em Literatura Infantil, de modo a ser possível integrá-los nos Departamentos de Literatura; abrir os temas da Literatura Infantil às linhas de investigação nacionais; criar Institutos Universitários de Investigação sobre temas: incluir a Literatura Infanto-Juvenil em programas de cursos de Doutoramento, contar com centros próprios, etc. E isto, porque a Universidade deve ser, de facto - regulamentarmente é-o - a célula básica da investigação. Só a existência, cada vez maior de estudos científicos sérios e rigorosos, de carácter filológico, social ou expressamente literário, tornarão possível que o fenómeno da Literatura Infanto-Juvenil se consolide como tal, no nosso País, em Portugal.

A produção no âmbito desta literatura é já volumosa e tende a aumentar cada vez mais. Urge obter conhecimento, com rigor, das obras que possuímos, como motivação para os professores que lidam directamente com as crianças, para formadores desses professores, para uma chamada de atenção às editoriais para as conveniências de promover a publicação de estudos, ensaios e interpretações críticas da Literatura Infantil, ajudando assim a fortalecer o êxito da mesma, e a clarificar o conjunto da produção. Além disso, a universidade não pode esquecer que autores consagrados da nossa Literatura têm considerado importante, dedicar uma parte dos seus esforços criadores à literatura para crianças. Por tudo isso não se pode desdenhar o valor desta literatura e menos, ainda, o deve fazer a universidade, pela responsabilidade que lhe cabe dar resposta entre outras - às necessidades culturais da sociedade.

A partir da Literatura Infantil também se pode aceder ao conhecimento de muitos aspectos da história e da cultura dos povos - (as produções orais que estiveram na base histórica da Literatura Infantil).

Sobre os seus textos podemos aprender os elementos que se exigem para a compreensão

das mensagens literárias; com a sua prática, enfim, podemos contribuir para o desenvolvimento do espírito crítico e da sensibilidade estética.

A Literatura Infantil, na sua validade, conta ainda mais com os incentivos dos prémios instituídos um pouco por todo o mundo, para o melhor texto e ilustração.

Em Portugal desde 1937 que o Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho foi atribuído a escritores e ilustradores de livros para crianças, tendo muitos dos nossos bons escritores e ilustradores sido contemplados até 1972.

Em 1973 foi instituído o Prémio de Literatura Infantil e Juvenil da Secretaria do Estado e Turismo. A Fundação Calouste Gulbenkian instituiu o grande prémio para o melhor texto e melhor ilustração de livros para criança, a partir de 1980, tendo sido contemplados muitos escritores e ilustradores, e, alguns com o Prémio reportado a toda a obra de escritor, e abrangendo mais que um escritor por ano. Para não me tornar maçadora não enuncio os escritores, o que, aliás julgava pedagógico, pois seria a promoção da leitura, que os nossos meios de informação, pelo menos a TV tão raras ou nulas ocasiões têm de o fazer.

Como Prémios de âmbito internacional temos o Prémio Hans Christian Andersen, desde 1956, cada dois anos e celebra-se a entrega da medalha por parte da entidade que os outorga a IBBY (International Board on Books Young) ligada à UNESCO; desde 1966 que se celebra a bienal de Bratislava (BIB) na Checoslováquia com a atribuição da Maçã de Ouro, ao melhor ilustrador. E aqui, não resisto à tentação de dizer, que em 1989, uma nossa ilustradora, MANUELA BACELAR, recebeu a Maçã de Ouro, pela ilustração do livro SILKA, de ILSE LOSA.

Ainda a nível Internacional temos o Prémio Provinzia Di Trento, desde 1962, organizado pelo Departamento de Investigação de Literatura Infantil e Juvenil da Universidade de Bolonha (Itália), para a melhor obra publicada.

O Prémio Critici en Erba, concedido na Feira do Livro Infantil de Bolonha (Itália), à Editorial que apresente a melhor ilustração. Este Prémio tem uma particularidade por ser atribuído por um júri de 9 crianças seleccionadas nas escolas da referida cidade, de idades entre 8 e 14 anos. É concedido anualmente desde 1966.

Em muitos outros países, a nível nacional como a Austrália desde 1946; Áustria 2 Prémios anuais desde 1954 e 1955 respectivamente; Canadá desde 1947; França com 3 Prémios desde 1935, 1959, 1966 respectivamente até 1972, mantendo-se 2 em que um é atribuído também por um júri infantil; Alemanha com 2 Prémios desde 1956 e 1977 respectivamente; a Inglaterra também com 2 Prémios anuais desde 1937 e 1967; Holanda com 1 Prémio anual desde 1955; Espanha com 6 Prémios contemplando os livros de Literatura Infante-Juvenil, nos âmbitos da criação, trabalho e editorial, ilustração e tradução, desde 1958, 1962, 1963 e 3 instituídos em 1978, todos anualmente; Suécia um Prémio desde 1950; Estados Unidos da América com 2 prémios desde 1922, considerando

É a diferença entre o livro de estudo e o livro a que se referia JUAN RAMON JIMENEZ, citado por JESUALDO (1982) "Quando estando em Porto Rico, perguntava às crianças do povoado que é que elas queriam que lhes oferecesse, e elas pediam um livro, e no entanto vinham da escola com a sacola cheia de livros" (cito).

"Era esse Livro de conto mágico do verso de luz, da pintura maravilhosa, da delectável música; o livro belo, em suma, sem outra utilidade que a sua beleza" (fim de citação).

*Aqui está o castelo
de Chuchurumel*

*Aqui está a porta
do castelo
de Chuchurumel*

*Aqui está a chave
que abre a porta
do castelo
de Chuchurumel*

*Aqui está o cordel
que prende a chave
que abre a porta
do castelo
de Chuchurumel, etc, etc.*

A força da linguagem em jogos de imitação vocal, permitem à criança isolar e controlar os fenómenos, estabelecer relações entre palavras e o reencontro das coisas que chama cada uma dessas palavras. Esta força mediadora destas palavras, na utilidade das coisas provocando uma intertextualidade, desenbocam num síntese de conotação e no próprio jogo da palavra, cuja perspectiva simbólica remete para os castelos (da Literatura Tradicional), e o mel do aspecto afectivo de que é objecto a criança.

BIBLIOGRAFIA

- CERRILLO, Pedro *et al* "Literatura Infantil, Ed. Universidade de Castilha - La Mancha, 1990.
"Cuadernos de Literatura Infantil e Juvenil" nº4, Barcelona, Março, 1989.
- DE LAUWE, Maria José Chombard, "Un monde: autre: L'enfant Ed. Payot, Paris, 1979.
- ESCARPIT, R. "Le Littéraire et le social", Ed. Flammarion, Paris, 1970.
- Homenagem a Arturo MEDINA, "Didáctica de la Lengua y la Literatura", Publ. Escuela Universitaria "Pablo Montesino", Madrid, 1989.
- KUÉDE, Salomé - "Personagens da Literatura Infant - Juvenil, Ed. Atica, S. Paulo, 1986.
- PIRES, M. Laura Bettencourt, "História da Literatura Infantil Portuguesa" Ed. Vega, Lisboa, 1979.
- ROCHA, Natércia, "Breve História da Literatura para crianças em Portugal", Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1984.
"Bibliografia Geral da Literatura Portuguesa para crianças" Ed. Comunicação, Lisboa, 1987.
- TORRADO, A. (Coordenação) "O Castelo de Chuchurumel", Plátano, Lisboa, 1983.

“O ENCONTRO DO DESENCONTRO: UMA LEITURA “BRASILEIRA” DA CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA”

SACHET, Celestino
Universidade dos Açores
Departamento de Linguística e Literaturas Modernas
9502 Ponta Delgada, S. Miguel, Açores

A partir dos “propósitos” enunciados na introdução da Carta - “notícia do achamento desta Vossa terra nova”; “para aformosentar nem afeiar, aqui não há de pôr mais do que aquilo que vi e me pareceu” - a Comunicação tentará demonstrar a existência de uma Ruptura entre *Proposta* de Escrita e *Resposta* do Escrito resultante da contradição que é *ver* o Outro no espelho do Eu/Mesmo.

Nos encontros do Desencontro, o Índio da América instaura uma *diferença* que não é decodificada pelo autor da Carta, incapacitado de perceber um Real fora dos esquemas de assimilação do Pensamento Europeu.

Como resultado, a Carta de Pero Vaz de Caminha esconde o que deveria desvaler e revela o “conhecido”.

Nas Grandes antilhas, alguns anos após a descoberta da América, enquanto os Espanhóis enviavam comissões de investigação para indagar se os indígenas possuíam ou não alma, estes últimos dedicavam-se a afogar os brancos, feitos prisioneiros, para verificarem, através de uma vigilância prolongada, se o cadáver daqueles estava, ou não sujeito a putrefacção (1).

* * *

Ali por então não houve mais fala nem entendimento com eles, pois a berberia deles ser tamanha que se não entendia nem ouvia ninguém(2).

As reflexões de Levi-Strauss sobre “O problema da desigualdade das raças humanas” e sobre a desigualdade ou a “diversidade das culturas humanas”(3), bem como as investigações de Todorov sobre “a conquista da América, a questão do Outro”(4) e de Luís Filipe Barreto preocupado com as “formas de ser e de pensar nos séculos XV e XVI”(5), ainda que sirvam de apoio às ideias que se pretende alinhar no decorrer do presente estudo, sugerem haver espaço para uma leitura da Carta de Pero Vaz de Caminha, não apenas pelo Rei D. Manuel, et pour cause, pelo Espírito do Ocidente Branco, mas, et tout d’abord, pelo Animus da Pindorama Indígena, representada pelo chefe, melhor, pelo cacique da tribo tupi-guarani

resultante das relações directas ou indirectas entre as sociedades”, sempre foi vista como “uma espécie de monstruosidade ou de escândalo”. E, por conseguinte, cada criatura humana está dominada pela “tendência de repudiar, pura e simplesmente, as formas culturais, morais, religiosas, sociais e estéticas mais afastadas daquelas com que nos identificamos”.

Na antiguidade, continua o etnólogo francês, era “bárbaro” todo aquele que não participasse da cultura grega ou, posteriormente, da cultura latina; na Era dos Descobrimentos, e ainda hoje, é “selvagem” quanta criatura manifeste formas “de viver, de crer ou de pensar que nos são estranhas”; para o autor de *Tristes tropiques* é provável que a palavra “bárbaro” etimologicamente se refira “à confusão e à desarticulação do canto das aves opostas ao valor significativo da linguagem humana; e *selvagem*, que significa da *floresta*, evoca também um género de vida animal, por oposição à cultura humana” (7).

Porque todo aquele que não constitua uma fotocópia do prolongamento do Eu-Espírito-do-Occidente é um bárbaro, um selvagem, um animal enfim, “o século XVI viu perpetrar-se o maior genocídio da história da Humanidade” e Colombo, o grande e catolicíssimo achador da América, “capturava índios para completar uma espécie de colecção de naturalista, onde estes eram colocados a par das plantas e dos animais; e (...) só se interessava pelos números: seis cabeças de mulher e seis de homem” (8).

Assim, pois, à luz das afirmativas de Levi-Strauss sobre os conceitos de “bárbaro” e “selvagem” e de Todorov sobre a conquista da América e “a descoberta que o *eu* faz do *outro*” (9), parece necessário aprofundar em novas direcções, outras, o conceito de Luís Filipe Barreto sobre o Outro e o Mesmo Civilizacional, ou a afirmativa do mesmo pensador quando diz que a Carta de Pero Vaz de Caminha apresenta “uma nova realidade humana e física pautada por todo um léxico de semelhança e diferença, qual fotocópia em espelho cujo negativo é mais a interioridade do fotógrafo do que a paisagem do fotografado”, mais “noese” - aquele que vivencia - que “noema” - aquele que é vivenciado (10).

A Carta de Pero Vaz de Caminha, lida pela óptica do “achado” - e não apenas do “achador” - increve-se em mais uma Guerra da Europeidade, ou do Espírito do Occidente, branco e cristão, espada e cruz em punho, a destruir e a esmagar o Outro - bárbaro, selvagem, brasileiro - porque é “achado” fora do sistema. O anátema “europeu ou morte” é a continuação da Guerra Santa contra os mouros - terminada em 1492 - reiniciada agora em outras inumanas terras.

E porque ocorre uma nítida correlação etimológica entre “sistema” e “anátema”, significando a primeira palavra “pôr junto a”, “incluir”, “reunião de proposições, de princípios coordenados de modo a formar um corpo de doutrina” e a segunda, “posto por cima de”, “excluído”, “destinado à maldição”, porque as duas palavras convivem com a ideia “pôr junto” e “pôr em lugar de”, com a Carta o branco europeu e o pardo avermelhado brasileiro vivem uma estranha experiência de comunhões que excluem e de exclusões que comungam.

Com efeito, os acontecimentos relatados por Pero Vaz de Caminha, entre Quinta-Feira, 23 de Abril, e Sexta-Feira, 1 de Maio de 1500, inscrevem-se na proclamação de um radicalismo ideológico ultramontano no qual a Filosofia do Império Etnocêntrico se antecipa à Teologia da Fé alimentada por um Catolicismo Europeu da Inquisição e reavivada pelo Concílio de Trento, em 1545.

Para alcançar o duplo objectivo da anatematização Social e Religiosa, ao Espírito do Ocidente servem todas as jogadas:

- a violência subjectiva: “isto tomávamos nós assim por assim o desejaros. Mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não o queríamos nós entender, porque não lho havíamos de dar” (11);
- a violência planeada: o capitão “perguntou mais se lhes parecia bem tomar aqui por força um par destes homens para os mandar a Vossa Alteza, deixando aqui por eles, outros destes degredados. Sobre isto acordaram que não era necessário tomar por força homens, porque era em geral costume dos que assim levavam por força (...) dizerem que há ali de tudo quanto lhes perguntam” (12);
- a violência da mentira representada como vivência religiosa: “disse o capitão que seria bom irmos direitos à cruz, que estava encostada a uma árvore (...) e que nos puséssemos todos em joelhos e a beijássemos para eles verem o acatamento que lhe tínhamos” (13).

Ao abrir o texto da Carta o Autor, súbdito fiel do Império, considera-se na obrigação de dar conta a Sua Alteza da “nova do achatamento desta vossa terra nova, que nesta navegação se achou”(14).

A repetição, por duas vezes, da palavra “achar”, na mesma oração, indica que a surpresa de encontrar o Inesperado de tal forma se incorpora à visão das coisas do escritor-autor e de todos quantos se encontram a bordo, que por mais de meia dúzia de vezes o vocábulo entrará, descrição adentro e Carta afora, na significação que o termo apresenta naquela época: aparecimento do que já fora possuído, ou que se espera possuir.

Quando, na Segunda-Feira, 22 de Março, “se perdeu da frota Vasco de Ataíde com sua nau (...) fez o capitão suas diligências para o achar, a uma e outra parte, mas não apareceu mais” (15); a 22 de Abril, diante do Monte Pascoal, o capitão “mandou lançar prumo. Acharam vinte e cinco braças” (16); dois dias mais tarde, navegando ao longo da costa, “mandou o capitão aos navios pequenos que (...) se achassem pouso seguro para as naus, que amainassem. E velejando nós pela costa, acharam os ditos navios pequenos (...) um recife com um porto dentro, muito bom e muito seguro” (17). Ao término da primeira Missa - Domingo, 26 de Abril - Frei Henrique “pregou uma solene e proveitosa pregação da história do Evangelho, ao fim da qual tratou (...) do achamento desta terra” (18).

por irmos de nossa viagem”(19).

Na frase introdutória, a Carta propõe, também, apresentar o achamento “desta vossa terra nova”.

Porque “achamento” significa o encontro do que se espera, é clara e inteligível a expressão “esta vossa terra”, mas a aparente contradição que se esconde no sintagma “vossa terra nova”, inconscientemente aprofunda o fosso entre os campos semântico-filosóficos do Sistema e do Anátema. Ainda que “nova”, a terra é “vossa”, de Sua Alteza e porque “Vossa” ela pode ser “nova”, proclama o Sistema. Mas, é evidente, ao ser nova, ab se, ela não é de todo “vossa”: por isso, o Anátema ao Novo do novo que ousa enfrentar o novo “vosso” do Sistema.

Ao fechar a Carta, ou seja o Anúncio de um Novo já Esperado, Caminha, o Sacerdote do Sistema, parece dar-se conta de que o Novo que há na “vossa terra”, poderia ter-lhe escapado das normas. Por isso tem pressa em justificar-se perante o Sumo Sacerdote do Sistema, entenda-se Sua Alteza D. Manuel: “dou aqui (...) conta do que nesta terra vi. E, se algum pouco me alonguei, Ela me perdoe, pois o desejo que tinha de tudo vos dizer me fez pôr assim pelo miúdo” (20), sem nenhuma referência, por menor que fosse, ao que havia esclarecido na abertura: “não deixarei (...) de dar minha conta (...) a Vossa Alteza, o melhor que puder, ainda que - para o bem contar e falar - o saiba fazer pior que todos” (21).

Ainda sob o impacto da “terra nova” que corre o risco de não parecer “vossa”, Pero Vaz de Caminha que no decorrer do texto, escrito ao sabor dos acontecimentos, poderia arriscar-se a “alindar” ou “afear” o achamento, não do “Vosso”, mas do “Novo”. E, por isso, jura: “não porci aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu” (21).

Ora, estudos recentes - pelo menos a partir de Karl Mannheim - sobre Ideologia e Utopia (22) parecem deixar claro que a essencialidade da Ideologia consiste na sua capacidade de esconder o óbvio e de procalmar o falso. E por isso, a Carta ao jurar que evitará “alindar” ou “afear” para descrever o que “viu” e “lhe pareceu”, na verdade jura falso e mente ao rei uma vez que alinda o feio do Sistema e afeia o lindo do Anátema e inclui no texto, não aquilo que viu e pareceu mas aquilo que a Fé e o Império lhe deixaram ver e parecer.

O leitor da Carta encontra-se, por conseguinte, diante de uma ruptura entre Proposta de Escrita e Resposta do Escrito, entre o Desejo da Instauração e o Facto do Proclamado, resultante da contradição ao longo de todo o texto, que reside em captar a Alteridade do Outro pela Mesmidade do Eu.

O primeiro afeamento do “visto” ocorre quando “ao monte alto o capitão pôs o nome - (...) Monte Pascoal - e à - (...) Terra da Vera Cruz” (23). Grossa afeadura pois é evidente que aquele monte “mui alto e redondo” já havido recebido um nome - não sabemos qual - mas, a terra, sabemo-lo muito bem, antes de se tornar a Vera Cruz do Sistema já vinha sendo proclamada com o nome de Pindorama, i. e., terra de palmeiras.

Enquanto o sistema, consensualmente, baptiza a terra achada com cristianíssimos designativos pós-quaresmais, ou compara as pombas seixas de lá com as de Portugal ⁽²⁴⁾ e os muitos ares “assim frios e temperados” com os de Entre-Douro-e-Minho, região que apresenta, igualmente, os mesmo “fetos muito grandes” ⁽²⁵⁾ que há na região achada, as criaturas humanas vistas a andarem nuas pela praia, desde a Quinta-Feira 23 de Abril, não recebem o mesmo tratamento de comparação europeia e, consequentemente, de nobilitação. “Homens” apenas, é a expressão três vezes utilizada em meia dúzia de linhas ⁽²⁶⁾ ao descrever o primeiro encontro-desencontro.

Naquela tarde de 23 de Abril de 1500 o Sistema inaugura o Encontro do Desencontro ao abrir um fosso intransponível entre o “Vosso” da Europa e o “Novo” da América.

A primeira apresentação das características físicas do Homem brasileiro faz-se pelo Anátema da Diferença e as tentativas de instaurar relações interpessoais Espírito do Ocidente - Animus da Pindorama constroem-se pelo Anátema do Equívoco e do Logro.

Eram homens “pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas”⁽²⁷⁾: pela cor da pele poderiam ser gentes da África, mas a nudez de todos - duas vezes proclamada: “todos nus” e “sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas” - a nudez instaura um sério conflito teológico com o gènesis bíblico posto à prova: habitariam, ainda, o Paraíso e antes da Queda, ou seriam verdadeiramente animais? E o anátema é evidente: os órgãos genitais transformados em adjectivo proclamam a vergonha que o homem deveria ter e não tem; e porque não tem vergonha - embora as tenha - não passa de um animal desavergonhado.

Porque animais e ferozes, arcs e setas nas mãos, no primeiro encontro “vinham todos rijamente sobre o batel” diz a Carta: e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcs. “E eles os pousaram” ⁽²⁷⁾. O risco da violência situa-se do lado do Outro e, por isso, o Sistema exerce a autoridade do desarmar e, estranho, é obedecido.

Dois dias mais tarde, no Domingo após a Missa, repete-se a ordem da “vossa terra” à “terra nova”: depor as armas. Alguns cumprem-na; outros resistem⁽²⁸⁾. Mas a resistência ao Sistema, por um pequeno grupo de sediosos, já não vinga em outro sítio: “eles andavam ali na praia, à boca do rio, para onde nós fomos; e, antes que chegássemos, pelo ensino que dantes tinham, (repete-se: pelo ensino que dantes tinham), puseram todos os arcs e acenavam” que todos saíssem dos batéis⁽²⁹⁾. O sistema, vitorioso na eficácia das suas ordens sobre o desarmamento (do Outro), em apenas três dias, não se constrange em proclamar que, ele, não se afasta do hábito de andar com armas em punho: “fomos todos nos batéis em terra, armados e a bandeira connosco”⁽²⁹⁾.

E a Pindorama encontra-se diante de uma estranha face da Fé e do Império: o convencimento pelo Fogo e pela Pólvora.

Embora Nicolau Coelho consiga ver cumprida a ordem do sistema o entendimento não se instaura na direcção Pindorama-Europa: “ali não pôde deles haver fala, nem entendimento de proveito, por o mar quebrar na costa”⁽³⁰⁾.

depois pela cama amarela.

No dia seguinte ao Encontro-Desencontro do Achatamento - Sexta-feira, 24 de Abril - dois dos homens da terra são levados ao capitão “em cuja nau foram recebidos com muito prazer e festa” (32).

Convidados para o Banquete-Desencontro do Crú e do Cozido, os dois jovens da Pindorama instauram o Anátoma do Diferente:

- não fazem sinais de cortesia à entrada;
- não falam ao capitão, nem a ninguém;
- não comem quase nada do que lhes dão: peixe cozido, pão, fartéis, mel e figos passados;
- quando provam alguma coisa, logo a lançam fora;
- recusam o vinho;
- lavam a boca e logo lançam fora a água utilizada na higiénica operação;
- folgam com as contas de um rosário lançado ao pescoço (que profanação!);
- “estiram-se de costas na alcatifa, a dormir, sem buscarem maneira de encobrir suas vergonhas”, as quais não sendo “fanadas” eram a “região demarcada” de não judicidade (33).

O problema da nudez e da naturalidade do facto de quem o proclama, cria no espírito do Sistema Império-Fé uma evidente angústia, quase psicose com que a Carta volta à mesma tecla, insistindo mesmo que os homens e as mulheres da terra “não fazem o menor caso de encobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto” (34); e suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas, que nisso não havia vergonha alguma” (35).

Em outras circunstâncias o sistema descobre no Homem-Pindorama:

- “gente que ninguém entende” e que “nem tão cedo aprenderiam a falar para o saberem tão bem dizer” (36);
- “uma esquivança como de animais monteses” (37);
- “como quer que eles um pouco se amansassem, logo duma mão para outra se esquivam como pardais”;
- ninguém ousa “falar de rijo para não se esquivarem mais” (38).

Por isso tudo, cai sobre o homem recém-achado o anátoma implacável: é “gente bestial, de pouco saber e por isso tão esquivã”. E há uma prova irrefutável dessa bestialidade proclamada: andam “tão curados e tão limpos como as aves e os animais irracionais às quais faz o ar melhor pena e melhor cabelo que às mansas, porque os corpos seus são tão limpos, tão gordos e formosos, que não poder ser mais”.

O anátema sobre o Indivíduo prolonga-se ao Grupo quando Caminha sugere que, por não estarem incluídos na raça humana, “não têm casas nem moradas a que se acolham” (39); “não têm, nem entendem em nenhuma crença” (40). A bestialidade se comprova mais quando “não lavram, nem criam”; quando não se vê por aqueles lados “boi, nem vaca, nem cabra, nem ovelha, nem galinha, nem qualquer outra alimária, que costumada seja ao viver dos homens. Nem comem senão desse inhamo (...) e dessa semente e frutos, que a terra e as árvores de si lançam. E com isso andam tais e tão rijos e tão médios que o não somos nós tanto, com quanto trigo e legumes comemos” (41). É possível que Pero Vaz de Caminha sofresse do pecado da gula.

Porque o Sistema repudia o Novo, coloca-se à distância física da descoberta, isto é, do “achamento do inesperado”.

Mas para colher a informação que lhe permita o domínio, assinala um intermediário maldito, o degredado, como ponto de ligação entre o “vosso” da terra e o que, nela, de “novo” poderia haver. E, simbolicamente, o selvagem recusa-se a aceitar em seu meio o sacerdote anatematizado pelo Sistema.

Diante da teatralização da Ideologia, o Homem-Pindorama instaura o Diferente, instala a carnavalescação da Utopia: dança ao som da música trazida pelo Homem-Europa; veste as roupas que lhe dão ou se adapta rapidamente aos alimentos que recebe. Em momento algum o branco assume um modo de estar fora daquele que trouxe da Europa.

Por isto, quase ao final da Carta, o Sistema lança um novo e definitivo Anátema: o “homem” Pindorama é uma criança que ainda não chegou, não à idade da razão mas à idade da fala: “se homem o entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos” (42).

O Sistema-Império não tem tempo para perder com a Fé. E a solução é a mais estranha, ridícula e contraditória possível: ao degredado, ao condenado à morte, cabe transformar-se em João Baptista para preparar os caminhos da evangelização, entenda-se da europeização daquela gente na idade do Crú e do Não-Vestido.

Ao completar a Carta, o zeloso súbdito do Império e convicto Sacerdote da Fé, por alguns momentos deixa de lado a barbárie ou a inocência do selvagem e debruça-se sobre a terra que pelo seu “novo” recebe, também o esperado Anátema: “querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem” (43), numa exacta fotocópia de não declarada, mas evidente, proposição sobre o selvagem: “querendo-o aproveitar dar-se-á nele um bom filho do Espírito do Ocidente, um bom filho do Sistema, por bem da inocência que tem”.

Porque neste Primeiro Encontro o mais trágico Desencontro é a descoberta do não achamento do Ouro, a terra também recebe o Anátema-Castigo da negação da própria essência: “o maior fruto que dela se pode tirar me parece que será salvar esta gente” (44).

Salvar o Homem-Pindorama de quê, se ao longo de toda a Fala com Sua Alteza é a Carta quem peca o pecado da omissão ao esconder o que deveria des-velar e peca o pecado da maledicência por revelar o que era por demais conhecido?

E se D. Manuel, ao terminar a leitura, manda ou não “vir da ilha de S. Tomé a Jorge

Com a primeira publicação, em 1817, por Manuel Aires de Casal, no Rio de Janeiro, e em 1826, em Portugal, pela Academia Real das Ciências de Lisboa, Pero Vaz de Caminha é, hoje, amplamente conhecido e estudado, em Portugal, enquanto “forma de ser e pensar” europeus na Era dos Descobrimentos e, no Brasil, enquanto o texto-gênese da Literatura Brasileira, não pelo que proclama do Eu-Espírito-do-Occidente mas pelo que deixa entrever no Escondido do Animus-Pindorama.

É no decorrer do Modernismo dos Anos Vinte que Oswald de Andrade lhe presta especial tratamento de leitura para desvendar elementos estéticos e temáticos fundamentais para a instauração e para a proclamação da brasilidade evidente da nossa Literatura elevada a estatuto de uma especificidade própria e autónoma (finalmente!).

Com o suporte da paródia e da paráfrase, o Autor do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, 1924; de *Pau Brasil*, poemas, 1925; de *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*, 1927; e do “Manifesto antropófago”, 1928, o autor da frase-programa “precisamos rever tudo” desvenda, do discurso ideológico do escritor da Armada, as bases da Utopia de uma Nação que encontra no Anátma o grito instaurador da sua Personalidade Filosófica e Literária.

No primeiro manifesto, publicado no “Correio da Manhã” (46), Oswald de Andrade define uma Poética que deve brotar dos factos da Terra-Pindorama e não dos actos do Espírito-do-Occidente: “os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos (47) estéticos”.

A primeira Missa do Sistema, no ilhéu da Bahia, é substituída pelo “Carnaval no rio (...), o acontecimento da raça. (...). Bárbaro e nosso”.

Nobilitado o conceito, - “bárbaro e nosso” -, contente-se o Espírito do Occidente com o erudito e com o vosso: “fatalidade do primeiro branco aportado e dominado politicamente as selvas selvagens”.

O anátma da exploração da “vossa terra nova” - “querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo” - começando pela exportação da Pau-Brasil no século XVI, pelo açúcar no século XVII e pelo ouro no século XVIII, é agora substituído pela exportação da Poesia Pau-Brasil, com o texto em paráfrase da própria Carta:

Carta

“E assim seguimos nosso caminho, por este mar, de longo, até que, terça-feira das Oitavas de Páscoa, que foram 21 dias de Abril, estando da dita ilha obra de seiscentas e sessenta ou seiscentas e setenta léguas, segundo os pilotos diziam, topámos alguns sinais de terra, os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, assim como outras a que dão o nome de rabo-de-asno” (48).

Poesia Pau-Brasil
a descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Páscoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra.

O manifesto de 1924 garante a Instauração da Utopia na Sacralização do Anátoma ao nobilitar o Não Entendimento da Era dos Descobrimentos com o Entendimento do Novo na Era dos Descobrimentos: “a língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”.

Embebido no Texto-Proposta - “ver com olhos livres” no “contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” - Oswald de Andrade realiza, no discurso-resposta, uma descoberta poética que o Sistema da Carta e dos Quatrocentos Anos de “inquisições exteriores”, que se lhe seguiram, teimam em não entender: Outro é já um outro Não-Eu.

3 de Maio (49)

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi.

No longo Manifesto Antropófago, de 1928⁽⁵⁰⁾, o Sistema descobre-se - e não “acha-se” - descobre-se enfrentado por uma História Nova: não o Brasil da (vossa) História (nossa) que é do Brasil, numa Festa em que Shakespeare, colocado sobre a cabeça “um sombreiro de penas de ave compridas, com uma copazinha pequena de penas vermelhas e pardas como de papagaio”⁽⁵¹⁾, grita: “Tupy, or not tupy, that is the question”.

Para Maria de Lourdes Eleutério, “parodiar é avessar o mundo. Não falando o discurso institucionalizado - o do poder - a paródia penetra nele, usa-o e o destrói, dialogando com ele. Ele desmistifica a narração realista. É um contra-discurso da história, é a sua descostura. Nisto ela reafirma o objecto que desfaz, porque, negando-o, recria-o. É o dialogismo: A presença do outro no discurso do Eu”⁽⁵²⁾.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) LEVI-STRAUSS, Claude. *Raça e História*. Lisboa, Ed. Presença, 1980, 3ª ed., p.22.

- (6) ÁGUAS, Maria Paula Caetano e Neves. Op. cit., p. 64-68.
- (7) LEVI-STRAUSS, Claude. Op. cit., p. 19-20.
- (8) TODOROV, Tzvetan. Op. cit., p. 14-160.
- (9) Idem, ibidem, p. 11.
- (10) BARRETO, Luís Filipe. Op. cit., p. 177-171.
- (11) ÁGUAS, Maria Paula Caetano e Neves. Op. cit., p. 68.
- (12) Idem, ibidem, p. 76-77; 13 - p.90; 14 - p. 59; 15 - p. 60; 16 - p. 61; 17 - p. 64; 18 - p. 74; 19 - p. 76; 20 - p. 97; 21 - p. 59.
- (22) MANNHEIM, Karl. *Ideology and Utopia*. An introduction to the Sociology of knowledge. London, 1972.
- (23) ÁGUAS, Maria Paula Caetano e Neves. Op. cit., p. 61.
- (24) Idem, ibidem, p. 87; 25 - p.97 e 82; 26 - p. 62; 27 - p. 62; 28 - p. 75; 29 - p. 77.
- (30) Idem, ibidem, p. 62. Na p. 63 a expressão praticamente se repete: "Não pode haver mais fala, por causa do mar".
- (31) Idem, ibidem, p. 63; 32 - p. 64-65; 33 - p.66-68; 34 - p.65; 35 - p.79; 36 - p.77; 37 - p.80; 38 - p. 81.
- (39) Idem, ibidem, p. 82. A informação será rectificada no dia seguinte pela afirmativa dos três degredados que, légua e meia além da praia, encontraram uma povoação com nove ou dez casas. (p. 84).
- (40) Idem, ibidem, p. 90; 41- p. 91; 42 - p.90; 43 - p.97; 44 - p.97; 45 - p.98.
- (46) TELES, Gilberto Medonça. In: *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1972, p. 203-208.
- (47) Em Portugal equivalente a "factos".
- (48) ÁGUAS, Maria Paula Caetano e Neves. Op. cit., p. 60.
- (49) Data em que, até meados deste século, era festejado o "Descobrimto do Brasil". Se a relação Filho-Pai se organizou em torno do eixo Brasil-Portugal, a Voz do poema é a resposta do Anátoma sobre o Sistema.
- (50) TELES, Gilberto Medonça. Op. cit., p. 226-232. Datado de "Em Piratininga. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. Revista de Antropofagia, nº 1, ano 1, Maio de 1928". D. Pedro Fernandes Sardinha, primeiro Bispo do Brasil, ao naufragar nas Costas da Bahia, foi devorado pelos Índios Caetés (1556).
- (51) ÁGUAS, Maria Paula Caetano e Neves. Op. cit., p. 63.
- (52) ELIUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Oswald. Itinerário de um Homem sem Profissão*. Campinas, Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1989, p. 107.
Sobre o mesmo assunto ver, igualmente, CAMPOS, Haroldo de. "Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração". In: *Colóquio-Letras*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, Julho, nº 62, p.10-25.

“MODERNA MÚSICA PORTUGUESA”: UM TEXTO VIRTUAL...

SANTANA, Maria Olinda Rodrigues
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Secção de Letras
5001 Vila Real, Codex

RESUMO

Proposta de análise estrutural de textos que servem de suporte a trechos musicais. Os textos da “moderna música portuguesa” não sendo ainda considerados literários, possibilitam no entanto interessantes leituras que poderão ser um bom ponto de partida para posterior análise dos textos consagrados nos currículos de vários graus de ensino. Interessa ainda referir que este tipo de textos, fazendo parte do imaginário juvenil, permite uma mais fácil sensibilização dos estudantes às questões de análise textual e literária.

Falar de **MODERNA MÚSICA PORTUGUESA** em termos textuais é, se não novo, pelo menos, inesperado. E por que razão? É habitual fazer análise textual de obras clássicas ou modernas, isto é, de texto considerado literário, mas o mesmo não ocorre com manifestações artísticas ainda não consagradas.

O que me levou, pois, a elaborar um trabalho sobre um texto tão polémico ?

Em primeiro lugar ao ouvir/ler determinadas composições da **M. M. P.** apercebi-me que estava perante textos literários autênticos aos quais quase ninguém tinha ainda prestado a devida atenção, (recordo apenas dois nomes : **INÊS PEDROSA** e **LUÍS MAIO**).

Por outro lado, os textos da **M. M. P.** são conhecidos e apreciados pela maioria dos estudantes.

Estes dois aspectos mostraram-me que os textos da **M. M. P.** eram um “corpus” disponível a um tratamento analítico e/ou textual. Optar pela análise textual deste tipo de textos não quer dizer de modo algum repúdio ou menosprezo pelo texto literário “tradicional”, bem pelo contrário, penso que para fruir um texto literário mais complexo, nada melhor do que entrar nesse domínio por um texto literário mais simples e mais próximo do gosto juvenil.

Que relação empática pode ter um estudante com um texto trovadoresco ? Ou até com um texto camoniano ou pessoano ? Normalmente, a maioria dos estudantes demonstra uma atitude de indiferença perante o que não conhece ou domina, mas também encontramos

e a finalidade pretendida tinha sido completamente atingida. Baseada nessa experiência surpreendente redigi um trabalho ao qual dei o nome “M. M. P.” - duplicidades literárias”. Em que consistiu o trabalho a que me refiro ? Numa análise textual, objectiva, firmada, sobretudo, na materialidade dos textos em questão.

A análise obedeceu ao levantamento e à leitura dos planos estruturais constitutivos de cada texto. Iniciámos a nossa análise pela abordagem do plano fónico. No plano fónico tratámos : o tipo de verso, o tipo de rima, a acentuação, a métrica, o ritmo e introduzimos um ponto novo e deveras importante a simbologia fónica¹. No plano morfosintáctico, referimos as categorias morfológicas e lexicais tais como: os determinantes, os pronomes, os substantivos, os adjectivos, os verbos. No aspecto sintáctico, procurámos os tipos de frase e a estrutura frásica. No plano semântico, delinçámos eixos semânticos com base em tratamentos semânticos de lexemas-chave. No plano temático e ideológico, tentámos encontrar a estrutura/urdidura do texto em análise socorrendo-nos dos pontos esmiuçados nos planos anteriores. Por último, abordámos o plano estilístico aludindo aos diversos recursos estilísticos, às funções da linguagem e aos níveis de língua.

Escolhemos para ilustração duas composições sobejamente conhecidas: “Dunas” e “Sete mares”.

DUNAS

*Dunas são como divãs
Biombos indiscretos d'alcitrão sujos
Rasgados por cactos e hortelãs
Deitados nas dunas alheios a tudo
Olhos penetrantes pensamentos lavados
Bebemos dos lábios refrescos gelados
Selamos segredos saltamos rochedos
Em câmara lenta como na tv
Palavras a mais na idade dos porquê
Dunas como que são divãs
Quem nos visse deitados cabelos molhados
Bastante enrolados sacos-cama salgados
Nas dunas roendo maçãs
A ver garrafas de óleo boiando vazias
Nas ondas da manhã*

G N R (letra de RUI REININHO)

SETE MARES

*Tem mil anos uma história
de viver a navegar ...
Há mil anos de memórias a contar
ai, cidade à beira-mar
azul
Se os mares são só sete
há mais terra do mar...
Voltarei amor com a força da maré
ai, cidade à beira-mar
ao Sul
Hoje
Num vento do Norte
Fogo de outra sorte
Sigo para o Sul
Sete mares
Foram tantas as tormentas
que tivemos de enfrentar...
Chegarei amor na volta da maré
ai, troquei-te por um mar
azul
Hoje
Num vento do Norte
Fogo de outra sorte
Sigo para o Sul
Azul*

SÉTIMA LEGIÃO (letra de FRANCISCO MENEZES)

Passemos seguidamente à análise de texto propriamente dita :

G N R - "DUNAS"

PLANO FÓNICO

Tipo de verso :

os versos são polírrimos. Exemplos : divãs/sujos/hortclãs/tudo/lavados ...

Tipo de rima :

Tipo de rima quanto à acentuação :

1ª estrofe : aguda/grave/aguda.

2ª estrofe : grave/grave.

3ª estrofe : grave/grave/aguda/aguda.

4ª estrofe : aguda/grave/grave/aguda/grave/aguda.

As rimas alternam entre agudas e graves.

Métrica :

a medida dos versos é irregular variando entre 6, 7, 8, 9, 11 e 12 sílabas.

Ritmo :

o ritmo é emotivo, psicológico. As pausas rítmicas são marcadas pelas emoções do intérprete.

Simbologia fónica :

Sons suaves, doces, leves : /l/ - 14 oc. /m/16 oc. /j/2 oc. /n/21 oc. Total = 53

Sons graves, fortes, agressivos : /u/52 oc. /r/16 oc. /s/53 oc. /t/11 oc. Total = 132

Prevalcem os sons graves e fortes.

PLANO MORFOSSINTÁCTICO

O morfológico :

As categorias morfológicas e lexicais :

Determinantes :

Artigo definido :

Masculino

dos (cont. dc+os) 2 oc.

Feminino

nas (cont. em +as) 3 oc.

na (cont. em +a) 2 oc.

da (cont.+a) 1 oc.

Ressalte-se a ausência do artigo indefinido e a presença acentuada do artigo definido feminino (6 oc.).

Na “Nova gramática do português contemporâneo” Celso Cunha e Lindley Cintra definem o artigo definido como “um sinal de notoriedade, de conhecimento prévio, por parte dos interlocutores, do ser ou do objecto mencionado” (pág. 213). Daqui podemos inferir que os objectos referidos neste texto são claramente nomeados.

Pronomes pessoais

Sujeito

nós (implícito) na 1ª pessoa do plural (3 oc.)

Complementos

nos (compl. indirec.) 1ª p. p.(1 oc.)

Pronomes indefinidos

Quem

“Os outros”, subjacentes no pronome “quem”, não são identificados nem identificáveis.

Substantivos/nomes²

Concreto

dunas

divãs

biombos

alcatrão

cactos

hortelãs

olhos

lábios

refrescos

rochedos

cabelos

sacos-cama

maçãs

garrafas

Abstracto

segredos

palavras

ondas

porquê

Os lexemas utilizados são, na sua maior parte, concretos e comuns.

Adjectivos

indiscretos

sujos

rasgados

deitados

alheios

penetrantes

gelados

molhados

Verbos

ser	são	presente do ind.
beber	bebemos	presente do ind.
selar	selamos	presente do ind.
saltar	saltamos	presente do ind.
ver	visse	pret imperfeito do conj.
roer	roendo	gerúndio
boiar	boiando	gerúndio

O verbo SER é um dos verbos fundamentais do texto. Temos 2 ocorrências explícitas e várias implícitas. O verbo SER, como verbo copulativo, estabelece a ligação entre o 1º e o 2º termos da frase. Surgem também verbos de movimento : SALTAR, BOIAR. Todos os verbos ocorrem no presente do indicativo, enunciando, assim, um acontecimento actual. Aparece, apenas, uma forma verbal no pretérito imperfeito do conjuntivo que tem, no contexto, um valor hipotético.

O sintáctico

Tipo de frase :

declarativo :

“Dunas são como divãs”

“Quem nos visse deitados cabelos molhados”

Estrutura da frase :

a frase é curta, característica de uma escrita livre e sacudida.

Exemplo : “Dunas como que são divãs”,

“Selamos segredos”,

“Saltamos rochedos”.

PLANO SEMÁNTICO

Como atrás referimos, o tempo verbal predominante é o presente e o modo, o indicativo. Os acontecimentos relatados, no texto, reportam-se ao momento de enunciação, ao “aqui e agora”.

A forma verbal (visse) encontra-se no pretérito imperfeito do modo conjuntivo, porque se refere a uma acção possível, mas não certa. O sujeito enunciador pensa que, talvez, uma 3ª pessoa (quem) poderia eventualmente estar a observar a acção ou acções de um “nós”.

Nesta composição, temos uma presença marcante das “Dunas”. Este lexema vai-nos ser descrito de uma forma poética, logo, plurissignificativa. Repare-se na comparação das “Dunas” a “Biombos indiscretos”, “sujos d’alcatrão e rasgados por cactos”. As “Dunas” aparecem com semas inanimados de “divãs”, “biombos” e, concomitantemente, com semas humanos “indiscretos”. Esta descrição das “Dunas” vai transformá-las de um simples lugar onde decorre uma acção, numa personagem humanizada conivente e adjuvante do(s) sujeito(s) da acção.

Alguém está deitado, nas Dunas, “deitados, bebemos, selamos...”. Esse alguém é um casal (?), amigos (?). Não sabemos. Apenas sabemos que firmaram um pacto talvez de amor. Com estes dados temos os elementos necessários para a formação de dois eixos semânticos. Um eixo remete para o lugar de encontro, a praia, outro para os sentimentos que unem os amantes/amigos (?).

Eixo semântico do espaço:

(Dunas/Praia)

dunas
rochedos
molhados
salgados
boiando
ondas

Eixo semântico do amor/erotismo:

deitados (2oc.)
olhos penetrantes
bebemos dos lábios
selamos segredos
bastante enrolados

Com o que já foi analisado no plano semântico e com este pequeno levantamento de sujeitos, é fácil descortinar o tema da composição. O quadro amoroso vai surgir numa natureza acolhedora (“Dunas são como divãs/biombos indiscretos”) e poluída (“d’alcatrão sujos”), simultaneamente refúgio e éden de amantes. O casal amoroso (?) gosta de estar junto (“deitados nas dunas alheios a tudo”) e de viver unicamente para o seu amor ou amizade. Estes dois (?) amantes abstraem-se do ambiente poluente “a ver garrafas de óleo boiando vazias” e da crítica ou censura de terceiros “alheios a tudo”/“quem nos visse deitados cabelos molhados”, pois, desejam comungar os seus pensamentos e emoções: “olhos penetrantes pensamentos lavados”, “selamos segredos, saltamos rochedos”, “bastante enrolados”. Estes amigos (?) selam um pacto de amor ou morte, indiferentes à opinião da sociedade que os circunda. O amor e o pensamento individual opõem-se ao constrangimento e às proibições sociais. Este tema é glosado em variadíssimas composições da M. M. P. Relembre-se, por exemplo, os textos “Bairro do Oriente”, “Sempre ausente”, “Remar, remar”, “Esta cidade” e outras.

Para concluir, resta-nos focar a estrutura narrativa subjacente à construção deste texto. Nesta pequena composição, encontramos várias categorias narrativas : o narrador (participante “nós”), a intriga ou acção (o encontro de amantes (?) na praia), o espaço (“dunas” praia), o tempo (o presente), as personagens (nós/quem). Podemos aplicar, neste texto, de uma forma muito simplista o esquema actancial :

Sujeito “cu”	“nós”	Objecto “tu”
Adjuvante “Dunas”		Oponente “Quem”

PLANO ESTILÍSTICO

Recursos estilísticos :

Comparação :

“dunas são como divãs”
“Em câmara lenta como na tv”

Personificação :

“Biombos indiscretos”

Imagem e Inversão :

“D’alcatrão sujos”

Imagem :

“Deitados nas Dunas”

“A ver garrafas de óleo boiando vazias”

Metáfora/Imagem :

“Olhos penetrantes pensamentos lavados”

e

Adjectivação :

“Bastante enrolados sacos-cama salgados”

Aliteração :

“Selamos segredos saltamos rochedos”

Metáfora :

“Bebemos dos lábios refrescos gelados”

“Nas ondas da manhã”.

FUNÇÕES DA LINGUAGEM

Função poética :

“Biombos indiscreto”

“Bebemos dos lábios refrescos gelados”

“Olhos penetrantes pensamentos lavados”

Função emotiva :

“Deitados nas dunas alheios a tudo”

“Bastante enrolados sacos-cama salgados”

NÍVEIS DE LÍNGUA

Nível literário :

“Nas dunas rochedos maçãs”

“A ver garrafas de óleo boiando vazias”

“Nas ondas da manhã”.

ANÁLISE DA COMPOSIÇÃO “SETE MARES”

PLANO FÓNICO

Tipo de verso :

os versos são polírrimos. Exemplos : história/navegar/contar/beira- mar/azul.

Tipo de rima :

a rima é emparelhada, cruzada e solta.

Refrão : grave/gravc/gravc/aguda/gravc.
Há um leve predomínio das rimas agudas.

Métrica :

a medida é irregular. Há versos de 2, 5, 7, 8, 10,12 sílabas. A irregularidade rimática está associada à emotividade.

Ritmo :

o ritmo é lento, pausado, levemente mais rápido no refrão. Tenha-se em conta a toada musical.

Simbologia fónica :

Sons suaves, leves, doces :

/i/ 20 oc. /m/ 25 oc. /l/10 oc. /n/ 15 oc. TOTAL =70

Sons fortes, graves, agressivos :

/u/26 oc. /t/ 25 oc. /s/z/ 30 oc. /r/36 oc. TOTAL =117

Notc-se a predominância de sons fortes, agressivos. Mais adiante este aspecto voltará a ser abordado.

PLANO MORFOSSINTÁCTICO

O morfológico :

As categorias morfológicas e lexicais :

Determinantes :

Artigo definido

Masculino		Feminino	
os	= 1 oc.	a	=1 oc.
do (dc + o)	= 2 oc.	da (dc + a)	= 2 oc.
o	= 2 oc.	as	= 1 oc.

Os artigos definidos, neste texto, determinam coisas relacionadas com o mar ou com a natureza em geral.

Artigo indefinido

Masculino		Feminino	
num (em um)	= 2 oc.		
um	= 1 oc.	uma	= 1 oc.

Os artigos indefinidos não especificam as coisas a que se referem.

Pronomes pessoais

Sujeito	Complementos
eu (implícito) 1ª p.s.(5 oc.)	
nós (implícito) 1ª p.p. (1 oc.)	te (c. ind.) (1 oc.)

Nesta composição é de salientar a presença da 1ª e 2ª pessoas do singular, o casal amoroso e a presença da 1ª pessoa do plural que não é o conjunto (eu+tu), mas o conjunto (eu+eles), companheiros do “eu”.

Ai (3 oc.)

A interjeição traduz a emotividade do sujeito poético.

Substantivos/nomes²

Concreto

anos
histórias
cidade
mares
terra
maré
vento
sul
mar

Abstracto

memórias
força
sorte

tormentas

A maior parte dos nomes são concretos, ou seja, referem-se a realidades verdadeiramente existentes.

Adjectivos

azul (3 oc.)

Há uma quase inexistência de adjectivos, o que indica desde logo, que estamos perante um texto pouco descritivo, onde a acção tem um papel fundamental.

Viver	viver	infinitivo
Navegar	navegar	"
haver	há	presente do indicativo
Cantar	cantar	infinitivo
Ser	são	presente do indicativo
Voltar	voltarei	futuro do indicativo
Ser	foram	pretérito perfeito do ind.
Ter	tivemos	"
Chegar	chegarei	futuro do indicativo
Trocar	troquei	pretérito perfeito do ind.

Temos acções passadas enunciadas pelo (pret. perf.), presentes pelo (pres. ind.) corroboradas pela utilização do advérbio de tempo (hoje) e futuras indicadas pelo (futuro ind.).

As pessoas gramaticais utilizadas são, como já vimos, a 1ª e a 2ª pessoas do singular e a 1ª do plural.

O SINTÁCTICO

Tipo de frase :

declarativo :

“Tem mil anos uma história”

“Há mil anos de memórias a contar”

Estrutura de frase : a frase é curta própria de uma escrita livre : “Se os mares são só sete/há mais terra do que mar ...”

Articulação de frase :

Hipotaxe : “Se os mares são só sete”.

Se, por um lado, o emprego da hipotaxe nos leva a pensar que estamos perante um texto cerebral, por outro, a utilização de interjeições e da pontuação marcam a emotividade do texto.

PLANO SEMÂNTICO

Este texto apresenta uma característica interessante. Como acabamos de observar, é um texto racional (hipotaxe) e simultaneamente emocional (interjeições, pontuação). Este

aspecto está relacionado com os grandes eixos semânticos do texto. Ao eixo semântico da “diáspora”, dos “descobrimientos”, da “aventura” está associado o lado racional, pensado; ao eixo semântico do amor está ligado o elemento emotivo. Para comprovar esta afirmação, basta socorreremo-nos da simbologia fónica. Os sons fortes, graves, agressivos estão, estreitamente, ligados ao primeiro eixo semântico, enquanto os sons suaves, doces, leves estão associados ao segundo eixo semântico.

Outro elemento a reter é o do conteúdo verbal. Nesta composição, surgem vários verbos que, no contexto, remetem para o mesmo campo semântico: “descobrimientos”: TER, VIVER A, NAVEGAR, CONTAR, SEGUIR, HAVER. Ocorrem, igualmente alguns verbos que apontam para o campo semântico do amor: VOLTAR (voltarei amor), CHEGAR (cheguei amor) TROCAR (troquei-te). Como já referimos anteriormente, o tempo textual reparte-se pelo presente-real, concreto, em acções como: “Sigo para o Sul”, isto é, acções efectuadas pelo sujeito da enunciação; o presente histórico: “Tem mil anos uma história/Há mil anos de memória”, estas acções referem-se a acontecimentos históricos de PORTUGAL. Aparece ainda o passado, na referência aos amores do “eu” e da sua amada “troquei-te” e futuro, o desejo do “eu” encontrar o “tu”: “voltarei amor” “cheguei amor”. Os eixos semânticos, atrás referidos, são os seguintes:

Eixo semântico da “História de Portugal”:

(Descobrimientos)

Tem mil anos uma história de viver a navegar
há mil anos de memórias a contar
ai, cidade à beira mar ...
foram tantas as tormentas
sigo para Sul

Eixo semântico do “amor adiado”

troquei-te por um mar
voltarei amor com a força da maré
cheguei amor na volta da maré

PLANO TEMÁTICO E IDEOLÓGICO

A composição que estamos a analisar tem, fundamentalmente, dois grandes temas. O

...mundo que parte para o sul, em busca do novo mundo, do novo mundo... e Camões seria para “dar novos mundos ao mundo”. Repare-se que o “eu” faz alusão à História de Portugal, aos Descobrimentos, enfim à ligação de Portugal e dos mares (“SETE”). Por exemplo : “Tem mil anos uma história/de viver a navegar ...”. O sujeito poético enuncia um discurso valorativo em relação às tradições históricas portuguesas que são de tal modo significativas que justificam o sacrifício da separação dos amantes. O amor é, pelo menos, adiado em prol de um engrandecimento pátrio. Logo, o individual cede lugar ao colectivo.

No que respeita a temporalidade das acções, observamos que as acções passadas relacionadas com o amor são menos frequentes e menos importantes do que as acções presentes relacionadas apenas com o “eu” e o país.

Para clarificar esta ideia, vamos esboçar um pequeno esquema :

TEMPO

PASSADO

PRESENTE

FUTURO

(EU E TU)

(EU/TU)

(EU E TU)

AMOR-----/

/-----(?)

PRESENTE HISTÓRICO

TEMPO------(PASSADO)------(PRESENTE)----->

PORTUGAL------(EU-NÓS)----->

Um outro aspecto a considerar é o da espacialidade. O espaço referido, neste texto, como na maior parte das composições do grupo, é um espaço aberto, amplo, vasto. É saída de uma “cidade à beira-mar” para o(s) mar(es) “sete”, em suma, para o mundo.

No que toca à intertextualidade, julgo importante referir o texto pessoal da “Mensagem” : “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce. /Deus quis que a terra fosse toda uma/Que o mar unisse, já não separasse. ”(...)

Sentimos também aqui alguns laivos temáticos das cantigas de amigo. O amante (amigo) deixa a (amiga) sozinha e parte para a descoberta do mar, assim como o (amigo) partia para a guerra “fossado” e deixava a amada (amiga). “Como vivo coitada, madre, por meu amigo, /ca m’ enviou mandado que se vai no ferido : /c poe el vivo coitada!” Martín de Ginzó ou de Grijó.

PLANO ESTILÍSTICO

RECURSOS ESTILÍSTICOS

Inversão :

“Tem mil anos uma história/de viver a navegar”

Imagem :

“ai, cidade à beira-mar/azul”

“força da maré”

“Num vento do Norte” (...)

“Sigo para o Sul”

Anáfora :

“azul”

“hoje”

“azul”

“hoje”

“azul”

Metáfora :

“Troquei-te por um mar”

Aliteração :

“se os mares são só sete”

FUNÇÕES DA LINGUAGEM

Função poética :

“ai, cidade à beira-mar/azul”

Função emotiva :

“ai, troquei-te por um mar”.

Apliquei nesta breve ilustração um tipo de análise estrutural simples, porque me pareceu mais útil para o auditório ao qual me pretendo dirigir, mas poderia ter efectuado uma análise mais aprofundada seguindo, por exemplo, uma análise de tipo Ingardeano³

Um outro aspecto que considero preponderante para o estudo deste tipo de textos é o trabalho conjunto de literatos e musicólogos, pois só assim conseguiremos elaborar uma análise mais perfeita. Já em 1960 Luciana Stegagno Picchio chamou a atenção para a necessidade de se estabelecer este tipo de colaboração, num ensaio intitulado “À margem da edição de textos antigos portugueses” (original em italiano in “Studi Mediolatini e Volgari”, em que afirmava o seguinte : “Que dizer depois do problema da música ? Filólogos e musicólogos, em vez de se unir para estudar textos poéticos feitos para serem cantados, devem unir-se para fazer divergir as suas pesquisas

textos da “Moderna Música Portuguesa”.

Quanto não seria enriquecedor um estudo filológico e musical destes textos ?

O trabalho por mim elaborado até agora, neste âmbito, foi um trabalho prévio, ou mesmo um trabalho de sapa. Penso que o corpus da “Moderna Música Portuguesa” permite a feitura de uma análise mais profunda e completa, sobretudo, se os musicólogos e filólogos se aperceberem da sua complementaridade.

BIBLIOGRAFIA

BUARQUE DE HOLANDA F., AURÉLIO “Dicionário da Língua Portuguesa” Editora Nova Fronteira, 1980, Rio de Janeiro.

GERALDO DA CUNHA, ANTÓNIO “Vocabulário Ortográfico Nova Fronteira da Língua Portuguesa” Editora Nova Fronteira, 1983, Rio de Janeiro.

NUNES DE FIGUEIREDO, J. M. E GOMES FERREIRA, A. “Compêndio de Gramática Portuguesa” 2ª edição Porto Editora, LDA., 1973, Porto.

CUNHA, CELSO E CINTRA, LINDLEY “Nova Gramática do Português Contemporâneo” Sá da Costa, 1984, Lisboa.

CARVALHO, AMORIM DE “Tratado de Versificação Portuguesa” C L B , 1981, LISBOA.

NOTAS

1 Esta sugestão surgiu da leitura da obra : “As bases pulsionais da fonação” de YVAN FÓNAGY.

2 Os nomes que aparecem na coluna central podem ser considerados concretos e/ou abstractos.

3 Ingarden, R “A obra de arte literária” Fund. Gulbenkian.

A LITERATURA MARGINAL

SARAIVA, Arnaldo
Universidade do Porto
4100 Porto

Nunca na história da língua e da cultura portuguesa - à semelhança, aliás, do que se passa noutras línguas e culturas ocidentais - se falou tanto como nas duas últimas décadas em “margem” e seus cognatos: marginal, marginalizar, marginalizado, margina-lidade, marginalização, marginalismo, entre outros (marginar, marginado, marginália, etc). Em livro ou em jornal podemos até encontrar associados dois ou mais desses termos: “Margem marginal” (Fiama Hasse Pais Brandão)¹; “Defensores dos marginais são marginalizados” (título do *Diário de Notícias*)²; “manter apinhadas as margens de marginais, na sua maioritária marginalidade” (Miguel Esteves Cardoso).³

Os termos relacionados com “margem” podem ser usados com evidente naturalidade em contextos topográficos, geográficos, hidrográficos - como se fala em “estrada marginal”, em ponte de “passagem para a outra margem” - mas também podem comparecer noutras diversas áreas semânticas, incluindo as das ciências sociais, das artes e das letras, onde o seu uso é, como regra, metafórico, e pode implicar valores específicos.

Veja-se por exemplo o que se passa com o adjectivo “marginal” (que às vezes se converte em substantivo): em medicina fala-se em “terapêutica marginal” (alternativa); em economia fala-se em “produto marginal”, “custo marginal”, e também em “empresa marginal” (de equilíbrio precário) e em “análise marginal” (que se ocupa de zonas limites e de incrementos); em sociologia ou em ciências políticas fala-se de “sujeito marginal” (que pertence a camadas da população sem lugar nos processos de criação ou produção); em direito fala-se de “comportamento marginal” (que é o de quem desrespeita a ordem estabelecida ou se coloca “à margem da lei”); em psicologia fala-se de “consciência marginal” (muito frágil); e fala-se de “arquitectura marginal” para designar realizações arquitectónicas simples, selvagens ou “naïves”, tal como se fala em “cultura marginal” para referir a cultura que também se diz regional, periférica, popular, minoritária.

Na diversidade das nuances semânticas que “marginal” oferece numa ou noutra área não deixa de se afirmar a analogia com a realidade espacial ou visual: na margem, na orla, à beira, na borda, no limite, na fronteira. Trata-se sempre de referir uma realidade, um espaço, um modo confinante com outro que é ou era dado como de oposta ou diferente natureza (v.g.: sólido/líquido, fixo/móvel), e que é ou era visto como central, nuclear, privilegiado.

A frequência que vêm conhecendo as formas da família “marginal” deve ser

ecologias e poderíamos acrescentar: ciganos, drogados, feministas, negros, homossexuais, etc.) que obrigaram os historiadores, os sociólogos e os estudiosos em geral a desconfiar dos seus métodos, das suas preocupações e até dos seus valores, como regra clitistas, ou comprometidos com os poderes centrais.

Assim se chegou à voga de estudos sobre as marginalidades e sobre os marginais, antigos, sobretudo da Idade Média, e modernos. Pensemos em estudos como os dos portugueses Humberto Baquero Moreno (*Marginalidade e Conflitos Sociais em Portugal nos Séculos XIV e XV*)⁵ (*Exilados, Marginais e Contestários na Sociedade Portuguesa Medieval*)⁶ e João Martins Pereira («Exercício de Método - a Marginalidade», in *Reino dos Falsos Avestruzes*)⁷, ou dos estrangeiros que colaboram em obras colectivas como *Les Marginaux et les Exclus dans l'Histoire*⁸, *La Pensée et les Hommes — Les Marginalismes*⁹, *Marginalità e Classi Sociali*¹⁰, ou que assinam obras singulares como as de Janice E. Perlman (*The Myth of Marginality*)¹¹, Manuel Ballesterro (*Crítica y Marginales*)¹² e de Jacques Derrida (*Marges de la Philosophie*)¹³.

Assim se chegou também à voga de títulos de livros, discos, filmes à base dos lexemas “marginal” ou “margem”. Para não sairmos de Portugal poderíamos citar o filme de Sá Cactano *Um S Marginal* (1980) — lembrando que *The Outsiders*, de Coppola, passou entre nós em 1984 com o título *Os Marginais* —, o disco de Rui Veloso *Guardador de Margens* (1983) ou de Luísa Cília *Marginal* (1981), e o romance de Rui Nunes *As Margens* (1969) ou o livro de poemas de Manuel Geraldo *Alentejo Marginal*.

Hoje nem faltam tentativas de classificação ou de tipificação dos marginais ou de marginalidade. Jacques Le Goff publicou em 1979 uma tipologia dos marginais da Idade Média, distinguindo os excluídos ou votados à exclusão (criminosos — ladrões e bandidos —, errantes, estrangeiros, prostitutas, heréticos e até suicidas), os desvalorizados (de profissões “desonestas” — como os carniceiros ou os mercenários —, doentes, pobres, mulheres, crianças, velhos, bastardos), os marginais propriamente ditos (desclassificados — como os cavaleiros pobres —, loucos, mendigos, usurários) e os marginais imaginários (monstros, selvagens)¹⁴. Dez anos depois, Pedro de Andrade publicou em Portugal um artigo com uma “ficha” sobre o “Campo Semântico: Marginais”, em que relaciona “num campo estético de círculos concêntricos, as várias formas históricas e sociológicas do conceito de ‘marginal’”.¹⁵ Aí aponta três tipos de marginalidade (individual, grupal, de classe), referindo também características, formas e espaços da marginalidade e modos de reacção à marginalidade (integração, exclusão). De acordo com uma ou outra dessas prespectivas, foi-lhe possível nomear várias espécies de marginais: judeu, árabe, cigano, índio, negro, leproso, doente, louco, homossexual, prostituta, proxeneta, travesti, vagabundo, mercador, usurário, opositor político, herético, carniceiro, carrasco, advogado, intelectual, monstro, pagão, estrangeiro, eremita, pastor, ser sobrenatural, fora-da-lei, molciro.

Por aqui podemos imaginar como são muitos os marginais, que aliás não são exaustivamente nomeados (notemos que o inventário não refere, por exemplo, os drogados,

os bêbados, os despadrados ou os “hippies”). São hoje tantos e tão diversos os marginais que se torna cada vez mais difícil expulsá-los de todos os “leitos” ou centros, ou tentar isolá-los dos não-marginais; essa tentativa podia até levar a situações tão grotescas como a do machadiano Simão Bacamarte, que encheu o seu asilo de loucos, e depois os soltou para lá meter os “normais” que estavam de fora, considerando que eram eles os loucos, e acabando por ficar só ele dentro do asilo.

Mas a abundância de marginais ou marginalizados, que, curiosamente, sempre foram a maioria, não deveria provocar as confusões dos que fazem da marginalidade ou da margem um “fourre-tout”, para usarmos a expressão de Jacques Lévy - Stringer¹⁶. As margens sociais, ou artísticas, podem ser, como as dos rios, flutuantes e baixas, podem estreitar-se ou alargar-se em certas ocasiões, mas só muito raramente deixam de ser nítidas. Hoje chega a ser de bom tom passar por marginal; mas muitos que se querem ou imaginam marginais não parecem querer abdicar das vantagens centrais, e parecem esquecer que as margens podem implicar aberturas ou alargamentos, mas também podem implicar limites e violências, como lembrou Brecht: “Do rio que tudo arrasta se diz que é violento. Mas ninguém diz violentas/As margens que o comprimem”¹⁷.

Não falta quem defenda, com alguma leviandade ou com algum snobismo, que todos somos marginais. “Siamo tutti emarginati” - escrevia em 1978 o professor e ensaísta italiano Walter Pedullá¹⁸. E o cronista e sociólogo Miguel Esteves Cardoso assegurava, em 1983: “Em Portugal, afinal, somos todos marginais”¹⁹.

Mas se somos todos marginais não o somos necessariamente sempre e sob todos os aspectos: há os que são predominantemente ou estruturalmente marginais, e há os que só o serão em brincadeiras de Verão. E se somos todos marginais teremos de inventar outro nome genérico para distinguir os que vivem em bairros de lata, os desempregados a longo prazo, os que vivem em “ghettos” ou os que não têm condições para deixar a mendicância, a droga ou a errância. Porque se somos todos marginais há alguns que são mais marginais que outros.

Aliás, há grandes diferenças no modo como são encarados os marginais (com simpatia ou com repulsa); e também a há na atitude que eles próprios assumem ou são obrigados a assumir em relação à marginalidade ou à marginalização; não é o mesmo ser marginal por decisão própria, política ou ideológica, pelo luxo da diferenciação, pelo folclore da raridade, pela exigência da sobrevivência, ou por decisão de outrem. E já se sabe que há verdadeiros e falsos marginais, como há mendigos de verdade e de mentira.

De resto, também há muita espécie de margens, até em papéis impressos; até em rios. João Guimarães Rosa falou sabiamente numa “terceira margem” do rio²⁰. Fiama Hasse Brandão celebrou a “margem marginal”²¹. E Décio Pignatari e Augusto de Campos descobriram a “margem da margem”²².

que então denominei “Literaturas Orais e/ou Marginais” e que hoje se chama “Literaturas Orais e Marginais”; e editei em 1975 e 1980 os volumes que intitulei *Literatura Marginalizada*.

Mas há que lembrar que já antes de 1974 o qualificativo “marginal” aparecera associado a “Literatura”. Que eu saiba, a primeira vez que isso aconteceu de modo relevante (em título) foi em 1958 na obra de Raymond Queneau, *Histoire des Littératures Françaises, Connexes et Marginales*, t.III da *Histoire des Littératures* da Encyclopédie de la Pléiade (Gallimard). Nesta obra são contempladas, por exemplo, as canções, a literatura de cordel e a ficção científica ou policial.

Desses ou de outros tipos de textos se ocupam outras obras que entretanto foram surgindo e que também se comprometem, desde o título, com a “literatura marginal”. Além dos dois volumes já citados da minha autoria, poderia referir *La Litteratura Emarginata*, de Walter Pedullà e outros (número especial de *La Rivista* publicado em Roma em Outubro de 1978), ou *Literaturas Marginadas*, de Maria Cruz García de Enterría (Madrid, 1983), ou *O que é a Poesia Marginal*, de Glauco Mattoso (S. Paulo, 1981), e *Retrato de Época - Poesia Marginal—Anos 70*, de Carlos Alberto Messeder Pereira (Rio de Janeiro, 1981). Examinando o conjunto desses livros verificaremos que a marginalidade literária tanto afecta textos de vanguarda como textos tradicionais populares, tanto diz respeito a textos “excluídos” da literatura canónica como a textos que explicita ou implicitamente se auto-excluem dessa literatura, havendo autores, por vezes marginais, que fazem gala em escrever como marginais, sobre a marginalidade ou não, mas em qualquer dos casos *contra* a literatura (canónica). Por essas obras podemos dar-nos conta de que a noção de literatura marginal não é pacífica, como de resto se deduz dos poucos ensaios que em Portugal já se escreveram sobre ela: para não falar nos textos que publiquei sobre essa noção, nomeadamente o texto introdutório de *Literatura Marginalizada—Novos Ensaios*, referirei dois estudos de Jacinto do Prado Coelho, um intitulado “Introdução à sociologia da leitura literária”, incluído no volume colectivo *Problemática da Leitura* (Lisboa, 1980), e outro intitulado “Apontamentos sobre literaturas marginais”, publicado no *Boletim de Filologia* (Lisboa t. XXVIII, 1983); e referirei também o estudo de João David Pinto Correia, intitulado “O significado sociológico das Literaturas marginais” e incluído no citado volume colectivo *Problemática da Leitura*.

No primeiro dos ensaios referidos, Jacinto do Prado Coelho define a literatura marginal “como literatura que o é, pelo menos intencionalmente enquanto projecto, como literatura susceptível de ser ‘legitimada’” — o que parece inaceitável: não é pela “intenção” que a literatura deve ser medida como literatura, nem a consideração do que seja literatura deve depender de hipóteses futurantes. No mesmo texto, Jacinto do Prado Coelho defende que, diversamente da “paraliteratura”, que ficaria sempre “fora da área da literatura”, pois apenas tendia “para a literatura”, já que tinha “algo de literatura”, a literatura marginal tanto

poderia passar para o lado da “literatura legítima” (curiosa designação!) como esta para aquela; e acaba por admitir que “a obra de literatura marginal” pode estar “condenada ao labéu de subliteratura”, tal como admite que a “literatura de massas” integra “as chamadas literaturas marginais”, e não o invés, como me parece óbvio.

No segundo ensaio citado, defende Jacinto do Prado Coelho que o conceito de “literatura marginal” ou de “literaturas marginais” abrange apenas “uma parte da área não pertencente à literatura considerada ‘canónica’”; considera “quase sinónimos” os qualificativos “marginal” e “marginalizada”, atribuindo-me a opção pelo segundo (quando na realidade me valho dos dois, jogando com a sua identidade mas também com a sua diferença); propõe o uso do rótulo “literaturas marginais” para classificar “tudo quanto possui indiscutivelmente o estatuto do literário, arredados quaisquer juízos de valor”; e não deixa de assegurar que a “subliteratura” (ou a “infraliteratura”) “tanto pode surgir na esfera da literatura legitimada como na área das literaturas marginais”.

Para não nos determos num advérbio como “indiscutivelmente” (a decisão sobre o que é ou não literário nunca é indiscutível) ou na questão dos juízos de valor (estéticos? ideológicos?), que obviamente nunca podem ser arredados da discussão do que seja ou não literário, diremos apenas que Jacinto do Prado Coelho, contradizendo-se, acaba por reconhecer que não há diferença nenhuma entre a literatura marginal e a outra salvo no reconhecimento por algumas instâncias ou instituições.

João David Pinto Correia vê as “literaturas marginais” como “derivadas ou pelo menos relacionadas com os meios de Comunicação de Massa”, define-as como “mensagens que se impõem a um público que as aceita passivamente e as toma como paliativos, ou como soluções catárticas”, distingue entre “Contra-Literaturas”, “Literaturas Marginalizadas” e “Literaturas Marginais”, vendo as “Marginalizadas” como “literatura de pleno direito” mas com “características muito específicas” e as “marginais” como “manifestações com a pretensão de poderem ser trabalhadas pela função poética” e admitindo ainda a existência de “textos paraliterários marginais”, “textos marginalizados da literatura popular”, “textos marginalizados paraliterários”.

A confusão é grande. Por mim, em textos que tenho publicado sou bem claro a defender que as designações “Literatura Marginal”, “Literatura Marginalizada”, “Literatura Marginalizada”, “Literaturas Marginais” são ou devem ser relativas e provisórias: se se trata de “literatura”, os textos marginais não podem ser excluídos do campo literário, e haverá apenas que atender a alguma sua especificidade interna, correlacionada ou não com problemas de recepção (censura, preconceito, desprezo, etc).

Por outro lado, também sou claro a defender que a algum nível se justifica a diferenciação entre “Literatura Marginal” e “Literatura Marginalizada”, como se justifica a distinção entre homens que se querem marginais e homens que são marginalizados. A literatura é *marginal* se é suposta ou vista, às vezes pelos próprios autores e não só pelos

abrangente do que o de Prado Coelho: nele entram necessariamente tanto os textos da chamada literatura popular, tradicional, oral, como os textos típicos da comunicação de massa, e até os textos ditos de vanguarda.

A multiplicidade ou variedade desses ditos textos, e o facto de terem sido, nalguns casos ao longo de séculos, desprezados pela história e pela crítica literária torna mais problemática a sua teorização. Mas que teoria literária é ou foi alguma vez isenta de problematização?

BIBLIOGRAFIA

1. Título de um poema de *Homenagem à Literatura*, Porto, Limiar, 1976, p.44.
2. 14/1/1990.
3. De uma crónica publicada no *Expresso*, 16/7/1983.
4. V cap. "A história dos marginais" no livro colectivo *A Nova História*, Coimbra, Almedina, 1990, pp.396 - 427.
5. Lisboa, Presença, 1985.
6. Lisboa, Presença, 1990.
7. Lisboa, A Regra do Jogo, 1983.
8. Paris, Union Générale d'Éditions (col.10/18), 1979.
9. Bruxelas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988.
10. Roma, Savelli, 1976.
11. Berkeley, University of California Press, 1976.
12. Madrid, 1974.
13. Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
14. Jacques le Goff, "Les marginaux dans l'Occident médiéval", in *Les Marginaux et les Exclus dans l'Histoire*, cit. (v.n.8).
15. *Diário de Notícias*, 21/5/1989.
16. *Les Marginaux*, Paris, Fayolle, 1977.
17. *Poemas*, co-tradução, selecção e estudo de Amaldo Saraiva, Lisboa, Presença, 1973, p.71.
18. *La Letteratura Emarginata*, número especial de *La Rivista*, Roma, Lerici, Outubro de 1978, p.7.
19. A afirmação colocada na boca de um "Cineasta" na já referida crónica do *Expresso*, 16/7/83.
20. *Primeiras Histórias*, 6ª. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1972, pp.31-37.
21. V.n.1.
22. Augusto de Campos, *À Margem da Margem*, S.Paulo, Editora Schwarcz, 1989. Décio Pignatari, como se refere nesta obra (p.7), escreveu em 1951 um poema em que falava no "exílio do exílio à margem da margem".

METALINGUAGEM E LINGUAGEM LITERÁRIAS - A PROPÓSITO DE *UMA CARTA A CARLOS MAYER* DE EÇA DE QUEIRÓS

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco de
Escola Superior de Educação
Instituto Politécnico do Porto
4200 Porto

RESUMO

A colisão de sistemas literários num mesmo período, geram, frequentemente, aspectos concorrenciais, sentidos tanto nos grupos sociais que os suportam, como nas próprias concepções e reflexões artísticas dos escritores que, através de uma poética explícita, se manifestam sobre o próprio texto.

Uma Carta a Carlos Mayer, de 1867, é, manifestamente, um documento importante para o estudo das perturbações estéticas da chamada geração 70, e uma base fundamental para a análise da evolução/involução literária de Eça de Queirós.

"Uma carta (A Carlos Mayer)" é um documento importante para o estudo da relação de Eça com o seu texto em particular, e com a Literatura, em geral.

Sendo um dos primeiros e mais personalizados documentos em que se debruça explicitamente sobre a Arte, revela, numa simbiose do sério, do saudoso e do irónico, as preocupações do grupo de estudantes que, em Coimbra, procuravam encontrar um espaço próprio que, simultaneamente, permitisse recolocar Portugal no seu lugar europeu.

A reflexão que irei fazer, necessariamente breve, incidirá sobre esse folheto da *Gazeta de Portugal*, questionando-o enquanto texto e enquanto metatexto que, essencialmente, é.

Falar de *metatexto* é falar de um texto que, com finalidades básicas de análise, explicação ou normalização de procedimentos literários, "estabelece - segundo Gérard Genette - a relação com outro de que fala, sem necessariamente o citar" (1). Quando esse texto coincide com a escrita de um autor que, explicitamente reflecte sobre o seu próprio fazer poético, poderemos falar também de *metalinguagem literária*.

Muitas vezes, essa metalinguagem surge em fragmentos separados e perfeitamente autónomos em relação ao texto literário - sendo facilmente delineáveis e identificáveis pelo leitor. Outras, porém, ela, verdadeiramente se incorpora ou se inscreve no próprio texto, criando uma linha muito ténue entre o explícito e o implícito fazendo vacilar a fronteira entre

que rodeiam o escritor, o empurram ou lhe servem de obstáculo, é um marco de modernidade, de auto-certificação e de desnudamento.

É-o, primciro, porque a construção artística se vai fazendo em auto-análise contfnuua, deixando vislumbrar (desnudado e frágil) o incéfvel da sua própria realidade instável, quebradas que são a invulnerabilidade e a segurança de uma musa mussetiana, inspiradora e fecunda, a assegurar uma aventura prometeica, epifânica, genial.

Colocando o leitor entre o acto produtivo e o seu resultado, entrelaçando-o e deixando-o espreitar todo o processo, estende-lhe as suas próprias dúvidas, obriga-o a contemplar o seu movimento gesticulante entre os factores intra - e inter sistémicos que o afectam.

É-o, ainda, num segundo aspecto, porque permite observar, em alguns casos, momentos perturbantes de colisão estética, deixando perceber códigos que se desgastam, se atropelam ou se ante-vêm, fazendo penetrar o leitor no próprio movimento da evolução literária.

"Uma Carta (A carlos Mayer)", sendo, simultaneamente, texto e metatexto, é um exemplo marcante das perturbações estéticas de Eça de Queirós e da sua própria geração - que procurava, já em Coimbra, afirmar-se e descobrir as linhas de pensamento que poderiam ligar os seus elementos (por afinidade e até por oposição), tomando-os aquilo que Ortega e Gasset chama uma "generacione de combate", numa época eliminatória y polémica"(2). É, assim, um documento base para o entendimento daquele processo mítico (e também de mistificação), referido por António Manuel de Bettencourt Machado Pires:

"Um estudo socio-cultural das gerações do século XIX em Portugal poderia mostrar como certas figuras e mesmo certos grupos se constituem mitologicamente, tendendo a aparecer rodeados de uma aura, de um prestígio que se apoia sobre imagens determinadas, sobre certas ressonâncias cívicas.

Talvez se pudesse arriscar que a geração de 70 foi uma das que mais se apoiaram em imagens e conceitos deste tipo, em elementos por vezes autenticamente mitificadores, em anedotas biográficas, em enigmas que suscitam discussão."(3)

Assim, "Uma Carta (A Carlos Mayer)", sendo documento importante para a análise desta geração, é também importante como primeiro marco, primeiro impulso, para uma reflexão metaliterária, processo que irá ser uma constante ao longo de toda a vida artística de Eça - a única que ele considera útil referenciar numa biografia, como afirmará, mais tarde, em carta a Ramalho Ortigão (10 de Novembro, 1878):

"Dados para a minha biografia não lhes sei dar. Eu não tenho história, sou como a República do Vale de Andorra. O tigre Chardron exclama:

— Mande-lhes todos os documentos.

Que documentos, meu Jesus? Eu só tenho a minha carta de bacharel formado. Quere-a? mais regular seria para a história da "minha literatura": é escasso, bem sei, mas é correcto."

A memória de Eça de Queirós, pelo menos aquela memória que se auto-analisa e se coloca exposta perante um público, parece só ter-se iniciado, ou só permitir debruçar-se, por escrito, sobre si própria, a partir de Coimbra, precisamente quando o escritor começa a delinear-se. O resto, o que pertence só ao homem, fica perfeitamente esquecido, voluntariamente escondido numa sombra opaca que só se deixa documentar por uma carta de bacharel.

Em 1867, sugere, neste sentido, o seu primeiro "pacto autobiográfico" (para utilizarmos a expressão de Philippe Lejeune)⁽⁴⁾, mas, nesse pacto com o público, ele não utiliza o próprio sangue para molhar a pena... quase só os problemas que poderão estar na base da sua escrita se permitem expor-se: os meandros da sua interioridade ficam fora da pena e da memória.

Ao assumir a carta como forma de discurso, ele, de certo modo, continua um processo: a epístola doutrinária (onde, tantas vezes, os clássicos escondiam a poética).

Por outro lado, a carta, pela sua natureza de acto profundamente comunicativo, substituto de uma conversa em presença entre dois interlocutores, exige a indicação de um destinatário, porventura ausente, e, a indicação, expressa, nominal, de um "cu" que, desse modo, se remete (a não ser que seja anónima) para um referente vivo que assina, se identifica e se responsabiliza.

Neste caso, o facto do emissor se assumir como colega e amigo do destinatário, parece introduzir-nos num espaço de intimidade, de familiaridade, que oculta ou, pelo menos, obscurece o seu pendor metatextual.

Mas, a colocação parentética, do nome de Carlos Mayer, intercalando-o, parece remetê-lo para um segundo plano e abre o caminho para o seu autêntico destinatário: o leitor da *Gazeta* ou, talvez, o leitor não previsto ainda de *Prosas Bárbaras*, enfim, o leitor futuro.

Falando de um passado, a escrita projecta-se para a frente, esvaccendo o presente real.

Porém, o acto de assinar essa carta, onde o apelo à memória é contantemente sustentado a nível verbal ("naqueles tempos" ... lembra-te? ... Lembra-te...?) coloca o escritor Eça de Queirós como produtor dessa carta específica e fá-lo, implicitamente, reconhecer-se como autor, como narrador e como personagem.

Autor, narrador, personagem de quê? Por outras palavras: o que preenche o espaço gráfico entre a indicação que vai seguir-se uma carta e a sua assinatura final?

Memórias ligadas a um local - Coimbra. Dentro da memória, o fascínio por um espaço de loucura, de alucinação, de tumulto de ideias; mas espaço também onde começa a esboçar-se uma escrita à espera de definição.

"Em coimbra, eu assisti aos delírios mais variados e de todos partilhei: fizemos três revoluções; derrubámos reitores excelentes só pelo prazer de derrubar e exercer a força demagógica; proclamámos uma manhã a liberdade da Polónia mandando um cartel de desafio ao Czar; penetrámos em missão, num cemitério para intimar a morte a que nos revelasse o seu segredo; destruimos uma noite, através da cidade, todos os mastros e arcos de buxo e molhos de bandeiras e obeliscos de lona, erguidos para celebrar não sei que glória nacional, porque eles contrariavam a lei da nossa estética ..." (5).

Nesta perspectiva, Carlos Mayer, companheiro de Coimbra, mais do que um simples destinatário, torna-se cúmplice de uma evocação, e, igualmente, personagem dessa odisséia.

Passara um ano desde que Eça deixara definitivamente a sua vida de estudante, mas o tempo parece entender-se, como se muitos anos se tivessem passado sobre essa saída definitiva.

Mário Sacramento acredita que esse afastamento no tempo já permite um distanciamento frio, uma auto-avaliação serena:

"Toda a vida de Coimbra perpassa ante ele como uma paisagem que se contempla do alto de uma colina: Eça reconhece-se emancipado das ingenuidades e dos excessos de então e experimenta a suprema ventura de se olhar "de fora", de se poder analisar, criticar, de poder rir de si próprio" (6).

Não creio ser assim tão forte o distanciamento, mas já lhe permite, de facto, uma análise que um relativo afastamento temporal torna mais objectiva: por isso, a confissão de todo esse tumulto de ideias, de interesses (mais ou menos contraditórios) que formam a base da sua "educação coimbrã":

"...Havia entre nós todas as teorias e todas as seitas: havia republicanos bárbaros, e republicanos poéticos; havia místicos que praticavam as églogas de Virgílio; havia materialistas sentimentais e melancólicos que proclamavam a matéria com uma meiga languidez nos olhos, e falavam da força vital, quase de joelhos, com as mãos amorosamente postas; havia pagãos que lamentavam as suas penas de amor, castamente, sob a névoa luminosa dos astros. Tudo havia, e também a serena amizade incorruptível, o fecundo amor do dever, e a ingenuidade risonha de tudo o que desperta. ..." (7)

O que se nota, sobretudo, é uma procura de rumo que começa a esboçar uma concepção de arte. Para chegarmos a essa concepção será útil seguir o trajecto indicado pelo autor.

No espaço de Coimbra abrem-se dois outros espaços. Coimbra parece, aliás, limitar-se, metonimicamente, a esses dois pontos de comunhão e de explosão de ideias: o quarto de Carlos Mayer e o quarto do autor.

A simbiose das descrições dos dois quartos dá-nos o *texto* que era lido e comentado por esse grupo de jovens, no seu "Hotel Rambouillet"; por um lado, no primeiro quarto referido, o *texto político/social*, representado pelos enciclopedistas, "filósofos" e revolucionários franceses: Diderot, Voltaire, Rousseau, Mirabeau, "A Enciclopédia"; e, ainda, a memória do sistema romântico, representada pelos seus antecedentes Shakespeare e Dante que, segundo Eça, "deslumbram de ideal e esmagam de paixão".

No segundo quarto, as preocupações religiosas que centram e "encadernam" as paredes: *A Divina Comédia* (ainda Dante ...) e *A Bíblia*.

Para além de aspectos funambóscos que são apontados, e mesmo através deles (como a luta entre clássicos e românticos) pressente-se um período sensível, de códigos estéticos em concorrência e colisão e, sobretudo, se pressentem os interesses dominantes de Eça:

- o teatro, onde Shakespeare triunfa, mas onde surge também e ainda Victor Hugo; a música, onde domina o nome de Beethoven, mas onde se mantém secreto o interesse por Mozart.

Portugal (a grande preocupação e grande tema desta geração) também lá está, como centro de cogitações. É manifestada a ideia, depois frequentemente repetida na obra queirosiana, da divisão da Europa em nações-almas/nações braços, na última das quais se encontra o nosso país:

"... para nós e (com grandes pancadas contritas sobre o peito o digo) Portugal não tinha direito de cidade na religião da arte e da alma. Accitávamo-lo como país de acção. Um dos maiores poetas de Portugal, para nós era Vasco da Gama! Tínhamos um sistema de nações-almas e nações-braços. Assim, para nós, a maior epopeia portuguesa era a exploração do mar. As suas rimas eram conquistas. As cenas dos seus dramas escorriam de sangue junto das muralhas de Diu ..."(8)

Esta mesma ideia irá ser repetida na crónica "Da Pintura em Portugal " (Novembro de 1867):

dos galeões. Como pintavam eles? Com sangue nas muralhas ..." (9)

Em Portugal, alma só Garrett - que morrera "legando à geração presente a pouca alma que ela ainda tem" - e alguns contemporâneos que se esforçavam por pensar "nesse deserto": não os indica, mas podemos imaginá-los através das palavras do autor: Oliveira Martins, Antero de Quental, Teófilo Braga, Ramanho Ortigão.

Dentro deste grupo, ele próprio, que à luz desse passado recente, analisa o presente, também este cheio de contradições: por um lado, "perante as chagas luminosas e incuráveis que as almas têm" ele quase se reconcilia com os clássicos; por outro, a sedução dessa "população selvagem, disforme e revolucionária" que conta com gigantes como Shakespeare, Dante, Rabelais ...

Para chegar à fórmula decisiva:

"Na arte só têm importância os que criam almas, e não os que reproduzem costumes".

Esse conflito entre duas formas de sentir a arte, irá projectar-se noutros textos, noutras cartas, noutras crónicas, noutras prefácios - formas de revestimento da mesma problemática.

Na verdade, podemos dizer que a *Carta* é o início de uma procura do Texto, quase diria, de uma procura do Livro, no sentido que lhe dará Mallarmé - procura que irá ser expandida, metatextualmente, ao longo e à margem da sua obra de ficção - e que assenta, essencialmente em dois aspectos, que podemos enunciar assim, em termos genéricos:

1 - a procura de uma estabilidade analítica que, reflectindo o seu tempo, não fosse um simples "documento histórico", para esquecer, mas que, ao mesmo tempo, traduzisse a alma de um povo. No fundo, a comprovação de um estado tenso entre o desejo de uma observação impassível e crítica que ele haverá de defender, explicitamente, pela primeira vez, em 1871, na Conferência do Casino, *A Literatura Nova* (mais tarde designada por *O Realismo como nova expressão de Arte*); e um vago romantismo com raízes cruzadas de Hugo (sobretudo de *La Légende des Siècles*)⁽¹⁰⁾, de Heine, de Baudelaire ...

2 - a procura de uma linguagem que sugerisse, por si só, todas estas perspectivas, numa forma ideal:

"... uma Prosa que só por si própria, e separada do valor do Pensamento, exercesse sobre as almas a acção infável do absolutamente belo ..." (11)

- forma ideal, "cristalina", equilibrada e simples, conjugando, ou procurando conjugar neste programa estético, também o clássico:

"só há beleza onde há ordem" - diz ele, em carta a Luís de Magalhães.

E nas *Notas Contemporâneas*, a propósito da exposição e Spitzer, reafirma:

"Em arte, a copiosa, exuberante, luxuosa e florida fantasia cansa, esquece e passa e só há eternidade para a beleza pura e simples."

Essa procura constante de uma alma e de uma forma, "que ainda não há", alimenta repetidamente a sua metalinguagem literária em várias cartas e prefácios (a Teófilo Braga, a propósito do *Primo Basílio* - 1878 - ; a Ramanho Ortigão, a propósito de *A Capital* - 1878 - ; ou de *Os Maias* - 1882 - ; etc. etc...), mas talvez a nota mais angustiante dessa insatisfação surja em 1886, no Prefácio de *Os Azulejos* do Conde de Amoso:

"As minhas obras essas não contam mesmo para viver com esse espaço de uma manhã que Mulherbe garante às rosas. Não sei como é: dou-lhes a minha vida toda e elas nascem mortas; e quando as vejo diante de mim, pasmo que depois de tão duro esforço, depois de tão ardente insuflação de alma, saia aquela coisa fria, inerte, sem voz, sem palpitações, amortilhada numa capa de cor." (12)

Acompanhando e figurando representativamente esta insatisfação projectada teoricamente, ficam as sucessivas remodelações que a sua obra documenta:

O conto "Civilização" transforma-se em *A Cidade e as Serras*; "Outro Amável Milagre" no "Suave Milagre"; *Os Maias* são o somatório de muitas coisas, de muitos outros textos... mas o exemplo mais flagrante dessa reduplicação insatisfeita é as três versões sucessivas de *O Crime do Padre Amaro*.

Escrever, re-escrever, reduplicar, em busca do texto que sempre lhe fogia, em busca do Perfeito, do Acabado.

NOTAS

(1) *Palimpsestes*, Seuil, 1982.

(2) Citado por António M. Bettencourt MACILADO, in *A Ideia da Decadência na Geração de 70*, Ponta Delgada, 1980.

(3) *ibidem*

(4) In *Poétique* n° 56, Nov. 1983: "Le terme de "pacte autobiographique" m'avait séduit: il évoque des images mythologiques, comme ces "pactes avec le diable" ou l'on trempe sa plume dans son propre sang pour vendre son âme ..., "contrat" est plus prosaïque" on est chez un notaire ..."

(10) Filtragens desse texto circulam nos *rojineus* Sintonia de Abertura, O Lume, A Forca, pressentem-se na construção parafrásica dos "poemas" de Fradique que formariam, no seu conjunto, uma espécie de epopeia da humanidade (*Correspondência de Fradique Mendes* pp. 6 e 7); encontram-se de novo n'Os *Maias*, através do projecto do livro de Ega *As Memórias de um Átomo*; e no artigo sobre Antero de Quental (*Notas Contemporâneas* pp. 339...) repete-se o desejo - não só seu, mas de todos os seus companheiros de Coimbra - de concretizar, por escrito, a ideia desse "texto ausente": "...não houve moço que não planeasse um grande poema cíclico para imortalizar a humanidade. O do meu vizinho era a Lira - uma destemida Lira de Ouro enchendo os espaços, e cada corda encarnando uma ideia humana, onde os imensos dedos de Deus, alternadamente, desferiam sons de glória e sons de martírio. Do meu poema não recordo nem o tema nem o título, e apenas que deveria abrir por uma tremenda invocação à Índia, aos Árias, à marcha sublime desde Gau até Septa-Sindu!..."

(11) *Correspondência de Fradique Mendes*, Porto, Lello e Irmão, p. 153.

(12) *Notas Contemporâneas*, Porto, Lello e Irmão, p. 153.

**RELATIVISMO E CEPTICISMO DE UMA TEORIA
DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA**

SILVA, Vítor Aguiar e
Universidade do Minho
4719 Braga, Codex

A POESIA DE CORTE

SIMÕES, Aura Maria Espada
Universidade de Évora
Departamento de Linguística e Literatura
7001 Évora, Codex

RESUMO

A produção poética portuguesa da segunda metade do século XV e de inícios do século XVI deixa transparecer uma noção de poesia que representa, de diversos modos, a antítese do postulado por Rimbaud.

A comunicação proposta pretende apresentar o resultado de um estudo das circunstâncias de enunciação de uma literatura que apenas se pode compreender e avaliar correctamente a partir da análise sistemática das referidas condições de produção. Para o efeito foram estudados o Cancioneiro Geral, compilado por Garcia de Resende, e, acessoriamente, a produção dramática de Gil Vicente.

"A Poesia não irá ritmar a acção"

Rimbaud

O Cancioneiro Geral, organizado por Garcia de Resende e impresso em 1516, contém composições poéticas escritas ao longo do lapso temporal que vai desde cerca de meados do século XV até à data de publicação da obra. A poesia contida no extenso volume é habitualmente apelidada de "palaciana" e objecto de avaliações críticas que decorrem do desenvolvimento do referido epíteto. O presente estudo pretende seguir um caminho semelhante, ou seja, adoptar como ponto de partida uma designação pacífica (a poesia do *Cancioneiro* tem um carácter palaciano) para em seguida a caracterizar e amplificar.

Se queremos dimensionar e compreender com algum rigor os escritos do *Cancioneiro Geral* é necessário - talvez como em relação a nenhum outro período da nossa literatura - tomar em consideração as circunstâncias em que a poesia era produzida e as motivações que presidiam à sua elaboração. A indagação do estudioso da literatura terá de ser efectuada, de modo dedutivo, a partir dos próprios poemas, uma vez que as fontes históricas são insuficientemente reveladoras.

O primeiro elemento informativo que nos surge no *Cancioneiro* é o "Prólogo" de Garcia de Resende, dirigido "ao príncipe nosso senhor". Neste, ao prestar esclarecimentos sobre a função da "arte de trovar", o autor afirma que esta

ã vossa Alteza fosse scruído, e tomasse desenfadamento, determiney ajuntar algumas obras que pude auer dalguns passados, e presentes, e ordenar este liuro [...]” [I.3].

Da leitura dos dois excertos, poderemos concluir, de modo esquemático, que:

- a poesia é encarada como complemento indispensável das actividades de lazer da Corte;
- essa mesma poesia tem uma importante função correctiva e deve disciplinar a apresentação dos participantes nas actividades referidas;
- a compilação das obras que constituem o *Cancioneiro* foi, em parte, executada como acto que deu corpo ao desejo de prestação de um “serviço” de carácter primordialmente lúdico.

Detenhamo-nos neste último ponto.

A assimilação, feita por Resende, das suas diligências organizativas a um *gesto* de homenagem coloca-nos, de imediato, no centro da questão que envolve as circunstâncias enunciativas dos poemas do *Cancioneiro*. De facto, e se considerarmos o problema à luz da citação de Rimbaud, em epígrafe (“A poesia não irá ritmar a acção”), fácil será formular a ideia de que as composições que fazem o *Cancioneiro Geral* revelam uma noção de poesia diametralmente oposta à patente no preceito do poeta do século XIX. O estatuto que a poesia adquire na monumental obra (aspecto exemplarmente estudado por André Crabbé Rocha⁽²⁾) resulta do facto de a actividade literária em causa operar num espaço confinado e possuir uma dimensão *funcional* única em toda a literatura portuguesa. Esta vertente instrumental tem uma importância tão vultuosa que está na origem da introdução - quase omnipresente - de *rubricas*: pequenas notas explicativas, em prosa, que antecedem os poemas e que, para além de, geralmente, referirem o nome de quem os escreveu e do(s) destinatário(s) específico(s), clarificam as motivações da respectiva redacção. Na ausência destas, o leitor não teria acesso a uma completa compreensão do texto. Para quem deseje conhecer as circunstâncias e móveis da produção poética do *Cancioneiro* as *rubricas* são, sem dúvida, a fonte de informação privilegiada. Através do seu estudo conseguimos delinear a imagem de uma poesia que está ao serviço de rituais de sociabilidade e imbuída de uma finalidade pragmática que dá origem a manifestações discursivas diversas que serão, em seguida, objecto de definição precisa.

O carácter “sociabilizante” de parte significativa dos poemas que constituem o *Cancioneiro Geral* manifesta-se de diferentes formas e em variados graus, como veremos, mas é consequência de uma mesma convicção: para os poetas em questão, um poema terá tanto mais valor quanto mais forte forem os laços que estabelece ou com o destinatário específico, ou com outros poemas/poetas. Essa necessidade de “identificação com o

grupo”⁽³⁾, esse medir da validade de um texto a partir da quantidade de ligações (explícitas ou implícitas) que o unem a outros são, afinal, reflexos do modo como se organizava o espaço social da Corte, isto é, do modo como se determinava o *prestígio* de um dado membro dessa Corte. A produtiva noção de “(desejo de) prestígio” deve acompanhar sempre qualquer estudo de uma poesia essencialmente produzida para os serões das “Cortes dos grandes príncipes”, uma vez que explica, em grande parte, a existência de manifestações literárias como as que vamos enumerar.

As manifestações literárias que temos em mente possuem, como denominador comum, uma vocação dialógica que pode assumir formas distintas. Assim, e iniciando a nossa relação pelas mais explícitas (e extensas), falaremos em primeiro lugar dos *processos*. Encontramos no *Cancioneiro* dois “processos”, em posição estratégicas: um no início [I.5-129], outro quase no final do volume [V.249-67]. Estas duas composições partilham uma estrutura semelhante: formulação inicial de uma questão que admite duas hipóteses de resolução a submeter ao julgamento final de um juiz e intervenção contrastante de um determinado número de defensores de uma e de outra facção (num total de cerca de uma dezena de intervenientes e várias dezenas de intervenções). O primeiro “processo” (o conhecido “Cuidar e Suspirar”) trata de um caso de jurisprudência amorosa (“scrá *Cuidar* ou antes *Suspirar* o mais válido sintoma de afecção sentimental?”), tem como Juiz uma Dama e é conduzido com toda a seriedade. Tem início num confronto individual, alargado, por expresse pedido dos implicados, a outros intervenientes. O segundo (“processo de Vasco Abul”) é originado por uma deficiência comportamental, de *etiqueta* (exigência de devolução de uma “prenda” - uma “cadea douro” - oferecida, segundo o acusado, por brincadeira), tem como “Juiz” a própria Rainha e desenvolve-se num tom ligeiro, jocoso. Pontua os dois textos a utilização frequente de vocabulário jurídico (“petiçam”, “desembargo”, “precuradores”, “feyto”, “auçam”, “parrafo”, “testemunhas”), sem qualquer intenção paródica no primeiro caso, manifestamente irónica no segundo.

Os dois “processos”, para além de constituírem os exemplos mais flagrantes dessa vontade de “interacção” poética a que aludimos atrás, são também exemplares enquanto sinais de dois blocos de prática literária que dividem o *Cancioneiro*: um, que tem como principal núcleo temático a poesia amorosa, apresenta textos que se furtam a uma dimensão menos “séria”; o outro exhibe a sua lúdica e mostra ostensivamente “cousas de folgar”⁽⁴⁾.

Estas duas vertentes estão igualmente presentes nos *debates* - poemas dialogados (herança das tenções trovadorescas) que vivem do confronto (sem sentença final) de duas opiniões. Nos “debates”, o número de participantes restringe-se a dois, que apresentam, no entanto, várias intervenções alternadas (de duas a cinco). Das três ocorrências que registámos, uma diz respeito a assunto amoroso (o famoso debate entre o Conde do Vimioso e Aires Telles sobre o *querer bem e o desejar* [II.269-77]), outra a uma questão de índole

número que atinge as seis dezenas, as séries de “ajudas” mobilizam uma totalidade de mais de seis centenas de intervenções. Em cada série, podem intervir desde apenas dois poetas (II.107-8, por exemplo) até trinta e oito (IV.202-17). Cada poeta pode registar desde uma (ocorrência mais frequente) até quatro ou mesmo cinco intervenções (ocorrência invulgar). O funcionamento deste sistema é linear: um determinado poeta, ou grupo de poetas(5), produz uma composição, à qual se vai associar temática e formalmente (através da forma estrófica, metro e, por vezes, esquema rimático), quer como resposta a um pedido do despoletador da série, quer por iniciativa própria, um número potencialmente infinito de contribuições. Este sistema, que tem o mérito - justificativo, sem dúvida, da sua popularidade - de conciliar competitividade⁽⁶⁾ (formal) e concordância de opiniões (afinal, espelho do modo de inter-relacionamento pessoal num círculo relativamente fechado como era o da Corte), surge subordinado a temas que se integram nas categorias atrás referidas. Encontramos, assim:

- cerca de duas dezenas e meia de séries com tema amoroso “sério” (queixume⁽⁷⁾, referências à sintomatologia amorosa⁽⁸⁾, louvor de uma determinada dama⁽⁹⁾ conselhos quanto à conduta a adaptar no campo do amor⁽¹⁰⁾,
- sensivelmente três dezenas de séries com tema jocoso (séries que referem desde o ridículo de vestuário⁽¹¹⁾, de comportamentos⁽¹²⁾, de configuração física⁽¹³⁾, de linguagem⁽¹⁴⁾ de dada(s) figura(s) até escândalos sexuais⁽¹⁵⁾ e sociais⁽¹⁶⁾,

Podemos, ainda, acrescentar que, dentro destes dois grandes conjuntos, a preferência vai, no primeiro, para o “louvor” (cerca de uma dúzia de séries, acrescentando, num caso⁽¹⁷⁾, o número de participantes a trinta e dois) e, no segundo, para a ridicularização do vestuário (catorze séries, atingindo-se numa delas⁽¹⁸⁾ o número máximo de trinta e oito intervenientes).

Ainda no domínio da escrita de cariz colectivo, é necessário falar dos textos que apresentam uma estrutura de *Pergunta/Resposta*. Modalidade recorrente no *Cancioneiro* (registam-se mais de duas dezenas de ocorrências), a “Pergunta/Resposta” consiste, precisamente, no colocar de uma questão por parte de um poeta a outro (nomeado) e respectivo esclarecimento. Aquele que *pergunta* invoca, habitualmente, o outro como *autoridade*, realizando, com algumas excepções⁽¹⁹⁾, o seu panegírico: neste contexto surgiram-nos termos como “Platam”, “Catão” [II.8-9], “Salamam” [II.158]. Na resposta, o elogiado, regra geral, retribui o encarecimento. Os temas são diversos e dividem-se entre uma maioria que diz respeito à casuística amorosa (perto de dezena e meia)⁽²⁰⁾ e uma minoria que toca desde problemas de teor moralizante (três⁽²¹⁾), até questões relacionadas com a vida particular do inquirido (uma⁽²²⁾) ou com o comportamento em sociedade (uma⁽²³⁾). Um número reduzido de ocorrências (três⁽²⁴⁾) apresenta enigmas a desvendar. Cada poeta tem apenas uma intervenção⁽²⁵⁾ e a resposta é em geral, “pelos consoantes”, ou seja, apresenta conformidade estrófica, métrica e rimática em relação à pergunta.

Os exemplos que acabámos de referir documentam explicitamente a dimensão dialógica, colectiva, de parte relevante dos textos do *Cancioneiro*. No entanto, a nossa prospecção não estará completa se não considerarmos outros elementos que, embora de modo menos evidente, completam a nossa visão de conjunto.

Falámos atrás da importância das “rubricas” e da existência de destinatários(s) específicos(s) dos poemas. Efectivamente, basta folhearmos o *Cancioneiro Geral* para constatarmos que um elevado número de composições era escrito, não para o leitor anónimo, mas sim para alguém que vinha expressamente nomeado na “rubrica”. O acto de escrever um poema era, deste modo, subordinado, posto ao serviço de uma outra acção. “Escrever” tinha uma finalidade pragmática. Escrevia-se (a um amigo, a um rival, a um protector, a uma dama, a familiares, a personalidades públicas, ao Rei, ou até mesmo a Nossa Senhora) para sublinhar um gesto, para reforçar uma relação, para modificar um comportamento alheio. Transformado em mecanismo de aproximação, o poema acompanha um presente⁽²⁶⁾, é móbil de prosaicas apostas⁽²⁷⁾, reprova comportamentos⁽²⁸⁾, ensina e dá conselhos práticos⁽²⁹⁾, acompanha, sob a forma de *novas*, etapas das viagens então constantes (partida, percurso, chegada, estada, regresso⁽³⁰⁾). A título exemplificativo, podemos apresentar as seguintes rubricas:

- “Dãrrique de saa a Dioguo brãdã, mãdandolhe hũ presente de vinho” [III.170];
- “[...] esta copra do coudel moor [...] foc feyta sobre aposta com Aluaro de brito, porque dysse que nam na farya nynguẽ tal como a sua, e apostarã capoões peraa pascoa” [I.205];
- “Trouas que fez o cõde ao barão por vindo cõ el rrey Dalmeyrryn pera Lixbõa em hu batel, se lhe destẽperou o estomago, e sahyo em huũa çiruilha a fazer seus feytos em huũa lezira” [II.281-2];
- “Carta de Duarte de brito a dom Joam de menseses pera q̃ nam scruyssse ninguem” [I.372-6];
- “De Pedroome estando fora da corte a dom Joam manuel, que estaua com el rrey em Almeyrim” [II.99-101].

A vontade de contacto, de ligação directa através da poesia, encontra um outro eco na prática de *glosas* e na adopção de *motes* alheios. No primeiro caso, o poeta apropria-se do texto exterior (que pode ser desde apenas um verso até um vilancete, uma cantiga ou um “rimance” [V.319-24]), cita-o textualmente segundo determinadas regras, amplificando-o ao mesmo tempo. No segundo, o poeta accita como “cabeça” da sua composição (com implicações a nível temático, estrófico, métrico e rimático) um conjunto de versos (geralmente compostos por dois ou três) da autoria de uma dama (origem muito comum) ou de qualquer outro poeta (parecem ter bastante prestígio os de proveniência castelhana).

marcado espírito de competição. O poeta, para cimentar a sua posição prestigiada, deve evidenciar-se dentro de um terreno que se pretende comum. Esta tentativa de evidenciação origina uma poesia *performativa*, formalmente exibicionista. Para dificultar a escrita, criam-se sucessivos constrangimentos formais: Álvaro de Brito Pestana elabora um poema de homenagem ao rei castelhano D. Fernando “nas quaes meteo o seu nome” (ou seja, cada estrofe - num total de oito - contém apenas palavras que começam por uma das letras do nome do rei) “e lense de tantas maneyras que se fazem sesenta e quatro” [I.250-2]; Nuno Pereira faz trovas “que acabam sempre em *dos*” [I.311-31]; outros poetas realizam *acrósticos* com o nome das damas [III.22, por exemplo]. Todos estes “malabarismos” poéticos são devidamente legendados, para que o seu impacto seja pleno. Não há lugar para o mistério, para a ocultação do sentido. Os *actos* literários devem ser compreendidos enquanto tal. Procedimentos discursivos e recursos estilísticos de maior fôlego são ostensivamente assinalados por termos como os seguintes: “Excramaçam” [I.338]; “Comparaçam” [I.345]; “Introduze”, “Invoca”, “Prosigue”, “Exortacion”, “Aplication”, “Diffinicion”, “Demuestra” [II.229-67].

O panorama traçado, sem ser exaustivo, permite que tiremos algumas conclusões:

- Em primeiro lugar, vemos que estamos perante uma literatura que, devido às circunstâncias em que era habitualmente produzida, adquiriu um estatuto de ritual de entretenimento ou de convívio social. O carácter ritualístico do processo de produção e entrega de poemas transparece, por exemplo, nas palavras saudosas da *Arte de Galanteria* de D. Francisco de Portugal: “Nenhuma [Dama] pode dispensar a autorização da camarceira-mor para que se entreguem [os motes] ao mordomo-mor e este os dê à Dama a quem são dedicados. Ela levá-los-á à Rainha, que os abre, e logo mande que se lhes responda. Havia outras cerimónias, que o tempo foi desfazendo [...]”⁽³²⁾. A *etiqueta do galanteio*, os *preceitos de galanteria* eram parte integrante de um conjunto de regras que fixava o lugar de cada interveniente nos serões da Corte. O cerimonial da escrita constituía, como qualquer outro “código de comportamento social”, um “argumento teatral da sociedade de corte onde se alinhavam hierarquicamente as situações de prestígio”⁽³³⁾. Como diz Ana Maria Alves, na obra *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*: “[...] na medida em que pretendem reproduzir a imagem de uma sociedade ideal, todas as regras [da etiqueta de corte] [...] são, a um tempo, teatrais e simbólicas”⁽³⁴⁾. Por outras palavras, incluída entre os “dotes de convívio”⁽³⁵⁾, a “arte de trovar” adquire uma dimensão *simbólica* de confirmação de uma posição social e é colocada ao serviço da idealização de um universo limitado (um livro vivo), construído num terreno comum e onde cada participante demarca, com diferenças por vezes quase imperceptíveis, o seu espaço.

- Em segundo lugar, e consequentemente, verificamos que o *Cancioneiro* documenta a existência de uma actividade poética que, ao mesmo tempo que assegura, como vimos, a coesão do todo, opera em termos comparativos. A criação colectiva não anula a formulação individual. Pelo contrário, constatámos que suscita, pelo menos a nível formal, a procura de procedimentos inovadores. É essencial, para um cortesão, dominar a arte de trabalhar a palavra. O “jogo” da escrita, o instrumento da poesia possuem, neste contexto, um valor *utilitário* considerável.

“Faça uma endecha e uma redondilha” - dirá D. Francisco de Portugal - “e saiba responder a um mote - e ainda que faça alguns, será coisa mui luzida. [...] Serão estimadas como profecias e respeitadas como Oráculos”⁽³⁶⁾.

O formalismo resultante desta atitude encontra eco no apego às aparências que caracteriza a sociedade cortês. Tal apego, exigência vital para o participante nos serões da Corte, resulta daquilo que Norbert Elias apelida de “racionalidade cortês”⁽³⁷⁾. A “racionalidade cortês”, imposta pela competição da vida da Corte, “obriga os seus membros a dominar as suas paixões”⁽³⁸⁾, a observar constantemente os *outros*, a medir bem o que deve ser dito/escrito e dá origem à produção de uma poesia que - salvo determinadas excepções -, embora formalmente esmerada, é habitualmente classificada como *pouco sincera*, *pouco sentida* ou *pouco expressiva*.

- Em último lugar, é necessário contribuir para que se apague definitivamente o “estigma” que tem marcado, ao longo de séculos de crítica, esta poesia “racional”, calculada e, em parte, calculista. Pese-se embora o carácter *amador* de parte dos poemas do *Cancioneiro Geral*, o facto é que estamos a falar de uma forma de encarar a literatura que acredita no valor do *cerimonial* que pratica. Acredita que esse cerimonial é mais do que um “belo espectáculo”: confirma uma posição social, mas é também fonte de exaltação e elevação. A atmosfera criada pode depender apenas da ostentação de um *cenário*, mas, como diz Pierre Le Gentil, o cenário nunca foi um mero acessório: é também realidade ⁽³⁹⁾.

A realidade do *Cancioneiro Geral* é sobretudo a do quotidiano, mas também é a da sobrevivência transformada do *código da amor cortês*. As duas dimensões interpenetram-se: confundem-se, por vezes, o lado concreto, comezinho, e o lado abstracto, idealizado, de uma mesma vida. No *Cancioneiro* palpitam os pequenos actos e gestos do dia-a-dia, quase nunca os grandes acontecimentos da época. Neste monumento literário manuelino, a definição da poesia como “fingimento de cousas útyles”, dada pelo Marquês de Santillana no “Prohemio e carta” que enviou a D. Pedro, contestável de Portugal, com obras suas⁽⁴⁰⁾, adquire um significado preciso e único. A junção do *útil* com o *deleitável*, reformulação do “*omne tulit punctum qui miscuit utile dulce*” horaciano, é posta ao serviço do quotidiano. O prazer do texto (escrita e leitura) une-se à intenção utilitária. Trata-se, se quisermos, da “banalização” da poesia, mas também da “poetização” sentida da vida de todos os dias, dos

- (2) In *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*, Biblioteca Breve. Lisboa - 1979 (sobretudo pp. 18-30).
- (3) Veja-se, a este respeito, a "Introdução" da tese de mestrado em Literaturas Compras Portuguesa e Francesa ("*O Cuidar e Suspirar*" - *A Encenação da Escrita do Amor no Cancioneiro Geral*) de João Manuel do Amaral Frazão, Universidade Nova de Lisboa - 1988.
- (4) Esta bipartição é de tal modo importante que Garcia de Resende assinala, para orientação do "príncipe", as "cousas de folgar" na "tavoada" (ou índice) da compilação.
- (5) Vd. por exemplo, IV.238-50; 284-6; 361-77 e V.371-4.
- (6) Registe-se, no entanto, que apenas uma das séries (IV.44-51) se pode classificar como "competição" ou "certame" poético. O curso referido, subordinado ao tema "louuor da senhora dona Felypa de vylhena", consagraria, de entre mais de dezena e meia, a melhor *trova*, a indicar pela própria dama. O resultado não é, contudo, referido.
- (7) Por exemplo, II.108-9; IV.103-4; 105-6; 131-3; 287-9.
- (8) Vd. II.107-8; 318-19; III.176-8; IV.68-76; 110-14; 153-7.
- (9) Vd. I.224-7; IV.52-6; 57-62; 77-88; 89-102; 115-20; 121-30; 134-43; 147-52; 410-12.
- (10) Vd. III.341-2; IV.107-9; 144-6; 272-83.
- (11) Vd. IV.161-6; 175-86; 187-8; 189-90; 197-201; 202-17; 218-37; 257-60; 263; 308-13; 353-60; 393-97; 398-401; 407-8.
- (12) Vd. IV.66-8; 194-96; 261-2; 290-307; 361-77.
- (13) V.369-71; 371-4.
- (14) IV.238-5.
- (15) IV.158-60; 251; 314-30.
- (16) IV.252-56; 380-92.
- (17) IV.99-102.
- (18) IV.202-17.
- (19) Vd. por exemplo II.158-9 ou III.31-2.
- (20) Vd. I.197-8; 283-4; II.8-9; 40-1; 158; 172-3; 197-203; 220-1; III.31-2; V.13-6; 338-9; 339-40; 341-2.
- (21) III.32-3; 180-1; 297-8.
- (22) III.184-5.
- (23) III.201-2.
- (24) I.400; II.320-1; III.184-5.
- (25) À excepção, apenas, de II.197-203, onde se registam *quatro* intervenções por poeta.
- (26) Vd., para além do exemplo apresentado em seguida, os contidos em I.200; 208; III.38-9; 170; V. 368-9.

- (27) I. 205.
- (28) Vd. I.152; II.174-5; 354; 357; III.53-4; 279; 283-4; IV.378-9; V.104, entre inúmeros exemplos.
- (29) Vd. I.172-9; II.106-7; 110-13; 152-5; III.385-89, entre outros.
- (30) I.138; II.48-53; 99-103; III.13-19; V.225-8, entre muitos outros exemplos
- (31) III.215-28; 228-43; 245-64; 300-1 e IV.17-28; 28-43. É claro que, nestes casos, o prestígio dos poetas tem igualmente origem na exibição de conhecimentos pouco vulgares (aqui, domínio perfeito do latim).
- (32) *Arte de Galanteria*. Editorial Domingos Barreira, Porto - 1984, p.98.
- (33) Norbert Elias. *A Sociedade de Corte*. Editorial Estampa. Lisboa, 1987, p. 75.
- (34) *Iconologia do Poder Real do Período Manuelino*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1985, p. 55.
- (35) *Ibid.* p. 82.
- (36) *Op. cit.* p. 34.
- (37) *Op. cit.* p. 66-7 e 85-6.
- (38) *Ibid.* p. 85. Ver, ainda do mesmo autor, a este propósito, o segundo volume de *O Processo Civilizacional*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990, sobretudo o capítulo VIII da Primeira Parte ("A sociogénese da lírica trovadoresca e das maneiras cortesãs") e os capítulos IV e V da "Sinopse" (respectivamente "Do guerreiro ao cortesão" e "O refreamento das pulsões - psicologização e racionalização").
- (39) *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise a la Fin du Moyen Âge*, Slatkine, Genève-Paris, 1981, p. 40-1 da Primeira Parte.
- (40) In *Marqués de Santillana-Obras Completas*, Planeta, Madrid, 1988, p. 439.



O INTEGRALISMO LUSITANO E O SAUDOSISMO: ANTÓNIO SARDINHA E TEIXEIRA DE PASCOAES

SOARES, Maria Luísa de Castro
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Secção de Letras
5001 Vila Real, Codex

RESUMO

Visão comparativa e contrastiva das correntes Integralista e Saudosista, através dos seus principais mentores, António Sardinha e Teixeira de Pascoaes.

1. **Introdução: Quadro Sinóptico;**
2. **O Pensamento Político;**
3. **A Pedagogia;**
4. **A Sociedade e Seus Valores Morais e Religiosos;**
5. **Doutrina e Fisiologia: Dois “Edifícios Metafísicos”;**
6. **A Arte e a Literatura;**
7. **Saudade, Sebastianismo e Nostalgia Nacionalista em Teixeira de Pascoaes e António Sardinha.**

Conclusão Final.

NOTA PRÉVIA

Esta comunicação é um excerto ligeiramente remodelado do trabalho a publicar intitulado “O Integralismo Lusitano e o Saudosismo”.

REPUBLICANO
(aliado da Revolução)

Reforma do ensino, extensível da instrução primária ao ensino superior.
Recusa de programas estrangeiros, em defesa da didáctica da portugalidade.

Política:

Pedagógica:

NEO-MONÁRQUICO
(Chefia da Contra- Revolução)

Defesa da educação tradicional, escolástica, com intuítos moralizantes.
Instrução ao serviço do catolicismo; com as "humanidades" como pedagogia e os jesuítas como professores.

Ambos se opõem ao empirismo



Viva tradução do contacto íntimo com Deus

Heterodoxo
Religião da Saudade

Saudosismo
Saudade - Esperança
- Lembrança

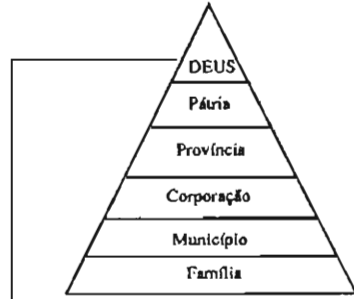
Defesa da existência de uma
Alma Lusa genuína

Social:

Moral:

Religiosa:

Filosófica:



Herança secular do comportamento humano com valores depurados

Ortodoxo
Catolicismo

Valor da Tradição

Valorização da Raça
Nugen constitutiva da população portuguesa (cf. *O Valor da raça*, p.

Ambos reagiram contra o cientismo excessivo, contra o materialismo e contra o racionalismo naturalista

Ambos defendem o carácter dinâmico da tradição

Artística e Literária:

Ambos defendem uma Arte e Literatura nacionais

Ambos são Saudosistas e Sebastianistas

Subjaz às doutrinas filosóficas dos dois autores uma exarcebada
NOSTALGIA NACIONALISTA

2 - O PENSAMENTO POLÍTICO

Teixeira de Pascoaes e António Sardinha, dois vultos cuja produção literária e filosófica são inconfundíveis, autónomas, distintas, são fruto de uma época à qual imprimiram a marca específica e peculiar do seu estro.

As suas posições e doutrinas, mais divergentes do que convergentes, mais antagónicas do que coincidentes, tocaram-se, no entanto.

Face ao problema político, Pascoaes, cuja filosofia de teor metafísico e misticizante está voltada para a problemática socio-política, mas sobretudo existencial, pretende o ressurgimento de Portugal com a República e é homem da revolução.

António Sardinha, o grande mentor do Integralismo Lusitano, funda a sua doutrina no primado da política, embora venha seguidamente a apoiá-la numa base filosófica - e é um dos mais importantes espíritos, que veio quebrar o silêncio reinante na Contra-Revolução até ao século XVIII. O seu intuito, deliberadamente expresso na primeira página de *A Nação Portuguesa, é a monarquia tradicionalista antiparlamentar*⁽¹⁾. E, no cumprimento deste propósito crê, com Pequito Rebelo, que têm a *benção dos mortos, a enorme força sentimental da tradição*⁽²⁾.

3 - A PEDAGOGIA

Na mesma linha tradicionalista, Sardinha concebe a educação e a pedagogia dentro dos moldes da Escolástica. Pretende que o ensino contribua para a depuração da língua e opõe-se ao empirismo. O sistema educativo por ele proposto é reflexo e cumpre os objectivos da campanha integralista. Condena a *influência nefasta dos Enciclopedistas*, as reformas pombalinas no sistema educacional e a figura de Jean-Jacques Rousseau, que considera responsável pela degenerescência europeia, do ponto de vista ético, social e filosófico. Quanto à atitude do marquês de Pombal, a que Sardinha se opõe, resume-se à expulsão dos Jesuítas do campo pedagógico. E, mais uma vez, se confirma a coerência da sua doutrina, com base no Catolicismo Romano!

Convém ainda referir que a educação preconizada pelo Integralismo é clássica. Se, em matéria de arte, Sardinha condena o classicismo pela falta de decoro, é defensor das humanidades como a melhor das pedagogias, *pois não foram os Jesuítas grandes cultores do ensino das "humanidades" ? Nem tudo, portanto, era mau no Classicismo? Mas o bom, não podia durar muito, encarregando-se Pombal da sua morte. "Com a expulsão dos Jesuítas no tempo de Pombal começou verdadeiramente a crise moral e intelectual da nacionalidade. Os Padres do Oratório, paladinos dos métodos cartesianos, sustentavam ainda a decaída inevitável, que se consumou ruidosamente em 34, depois de extintas as Ordens Religiosas. A primeira geração romântica, dotada duma personalidade que não é*

Jesuitas. Mas esses mesmos transigindo com o preconceito do século, relegaram as Humanidades para um plano inferior, dispensando a sua actividade às investigações naturalistas de que a Broteria registou a documentação honrosissima⁽³⁾.

E, se no texto supra-citado vemos em António Sardinha um admirador dos primeiros românticos, é ele que, apoiado nas figuras dos “vencidos da vida”, condena o ultra-romantismo como corrente que contribuiu para a degenerescência da cultura.

A educação integralista, sem propôr uma didáctica própria, nem contrariar alguns abusos e inflexibilidade da pedagogia tradicional, é de tendência moralizante e insiste em formar almas, moldar comportamentos, criar seres tementes a Deus e serviçais à Nação.

Pascoaes, com Leonardo Coimbra (o grande pedagogo da *Renascença Portuguesa*), encontram-se no lado oposto de Sardinha, no que diz respeito à pedagogia. Tendo em conta Rousseau, o lado “romântico” e heterodoxo da questão, substituem os intuitos moralizantes por uma grande preocupação existencial. Insistem na necessidade de uma reforma que abarque todos os graus do ensino e que venha contrariar o instituído, onde predomina o *figurino francez de mistura com a asneira nacional*⁽⁴⁾. Consciente de que a instrução é veículo do ressurgimento de Portugal, Pascoaes publicou a obra programática *A Arte de Ser Português*, que pretendeu introduzir no ensino secundário e onde ousou propôr a didáctica da portugalidade, à qual está imanente a filosofia da Saudade.

Integralismo Lusitano e Saudosismo, apresentando duas propostas distintas, confluem no entanto no plano pedagógico, no propósito de superação do empirismo que então vigorava.

4 - A SOCIEDADE. SEUS VALORES MORAIS E RELIGIOSOS

No que diz respeito à forma de encarar a sociedade, a hierarquização feita por Pascoaes, em *A Arte de Ser Português*, que tem no topo a *Pátria e Deus*, coincide de algum modo com a Integralista, embora esta seja mais restrita e parcial, menos englobante e universal.

Pascoaes coloca na base da sua visão piramidal da sociedade o reino mineral, seguidamente o vegetal, os seres animais e humanos e, no topo, os seres espirituais como a Família, a Pátria e a Humanidade, que participam da ideia de perfeição e espiritualidade superiores: Deus.

António Sardinha, cujas doutrinas filosóficas estão ao serviço da teoria política integralista, esquece os reinos mineral, vegetal e animal e começa por se debruçar sobre a Família que concebe, não como o cume, mas como o alicerce da sociedade. Daí chega, tal como Pascoaes, à ideia de Pátria que o Estado coordena e Deus protege.

(...) *Reconstituamos, pois, a sociedade, reconstituindo a família, agrupamento fundamental e primário, na sua íntima composição monogâmica e territorial. Da família*

iremos ao Município e à Corporação. Do Município e da Corporação, somados orgânicamente na Província, sairá a Pátria, servida nos seus fins superiores pela acção coordenadora do Estado⁽⁵⁾.

Sendo as políticas de ambos os autores divergentes, o conceito de Pátria ideal também difere, assim como o conceito de Deus. Para António Sardinha, Deus é concebido dentro do âmbito da Igreja Católica, Apostólica e Romana, *Mestra do Homem*, e a sua religiosidade vai-se aprofundando ao longo da sua obra, no decorrer da sua vida. No jornal integralista *A Época*, do qual Sardinha foi colaborador, em 11 de Janeiro de 1925 - data da morte do nosso poeta - surge-nos um artigo que lhe é dedicado, onde confirmamos que *O Sr. Dr. António Sardinha, catholico convicto e praticante, recebera ao sentir avizinhar-se a morte, os auxílios da Religião, tendo (...) comungado á missa celebrada no seu quarto pelo Rev.^{mo} Prelado da Diocese*.

Em todos estes actos mostrou o malogrado escriptor a mais admiravel resignação e edificante piedade christã⁽⁶⁾.

E, mais adiante, no corpo da notícia, acrescenta-se: *A Egreja, perde, como a nação, um dos seus filhos devotados* ⁽⁷⁾.

Para Pascoaes, deus é a suma ideia de espiritualidade que, no entanto, não se identifica com a concepção de transcendência da Igreja Católica. Contra esta ortodoxia, Pascoaes abertamente se declara: *Eu creio que conviria imenso á Republica e a Portugal, não a separação das Egrejas do Estado, mas a separação de Roma, podendo talvez eliminar-se o alto clero que foi quase sempre uma nodoa estrangeira na nossa Patria, á semelhança dos políticos* ⁽⁸⁾.

Além disso, só pela crença num deus heterodoxo se compreendem afirmações como: *O tolo, desde que viu Cristo, rei dos fantasmas, é também um fantasma* ⁽⁹⁾, ou ainda a subversão pela inversão dos valores propostos pela tradição católica: *o lume do inferno é riso e é dor a luz do céu* ⁽¹⁰⁾.

Mas, o carácter espiritualista de Pascoaes, como o simbolismo filosófico e religioso que o poeta encontrou na Saudade aproximam-no do catolicismo. E, se não é católico, Pascoaes valoriza a religiosidade, pois, em sua opinião, *o sentimento religioso é proprio do homem, faz parte do seu ser moral como por ex., as orelhas e o nariz fazem parte do seu sêr corpóreo. É mesmo o que não há de mais alto na alma do homem; é a força que o eleva acima da animalidade e que, em dados momentos, produz as grandes obras de heroismo e as grandes virtudes. O sentimento religioso é a unica força do homem creadora: o signal de que o homem vive moralmente* ⁽¹¹⁾. A própria natureza, para o nosso poeta, é Espírito espriado de diversos modos e encarnando nos corpos de diferentes maneiras, como a Alegria, o Amor e outros sentimentos que advêm todos da Origem ou *ponio ideal*. E a sua obra transmite-nos avultadamente a ideia de participação de Deus nos seres, facto que legitima a opinião de Ambrósio de Pina, quando afirma que *o panteísmo de Pascoaes parte*

enquanto para os integralistas ela representa uma síntese do comportamento humano, depurado pela tradição secular.

5 - DOCTRINA E FILOSOFIA EM PASCOAES E SARDINHA: DOIS “EDIFÍCIOS METAFÍSICOS”

Outro ponto que merece especial destaque é o tipo de filosofia preconizada por Sardinha e Pascoaes. O Integralismo como o Saudosismo foram envolvidos pela ambiência evolucionista e positivista, que assimilaram de modo desigual.

Contra o positivismo directamente se ergue Pascoaes em *O Pobre Tolo: A Sr^a Júlia é penhorista, esposa do Sr. Antunes dos negócios, descendente de Mercúrio e representante, na terra, de todos os demónios positivistas e ordeiros*⁽¹⁴⁾. Mas, a favor da mesma filosofia se mostra Sardinha, quando em *O Valor da raça* defende a ordem, dizendo que: *o culto da Disciplina cativa a juventude. São os melhores ditames do positivismo que a atiram para a Fé e para a Patria*⁽¹⁵⁾.

Os dois autores reagiram, no entanto, contra o cientismo excessivo, contra o materialismo, que Sardinha negativamente considera de *sectário*⁽¹⁶⁾, contra o racionalismo naturalista. A propósito deste, Pascoaes escreve: *A razão é um produto da velhice, como as brancas e o reumatismo*⁽¹⁷⁾.

Ambos os autores aderiram a uma base idealista com métodos diferenciados. Pascoaes valoriza o pensamento, tenta harmonizar contrários, dissolvê-los até ao Irracional, ao Absurdo, únicas dialécticas que perduram. Ouçamo-lo em *O Pobre Tolo: O “eu” não existe. Representa uma ficção como o número 1; é uma coisa absurda, a coluna de Vendôme que os comunistas derrubaram em 1870. Mas a coluna levantou-se, de novo, sobre a terra. É uma coisa absurda e, por isso, indestrutível*⁽¹⁸⁾.

Inspirado em Leibniz, considera que os seres comungam uns dos outros e da *Origem*, local de onde se espraia e ramifica a sensibilidade do Universo e de onde provém o homem. E, quanto mais as consciências e o pensamento participam de Deus - Mônada Suprema -, maior é a possibilidade de conhecer e abarcar o universal. Vejamos como o *pobre tolo* (...), *um sonho de Deus que não encarnou inteiramente*⁽¹⁹⁾, comunga dos outros seres materiais e espirituais, não sendo, *nem corpo nem espectro, mas um outro ser invisível e divino*⁽²⁰⁾, tão absurdo que é simultaneamente tudo e nada:

- *Tu és tu, meu pobre tolo! És tu e o teu desejo de ser um tolo eternamente! Vives agarrado a um absurdo, com a aflição dum afogado!*

Tu és tu és, meu pobre tolo! E os bichos que tem mordem a sombra, e os amigos que pretendem salvar a tua alma!

Tu és tu e o silêncio (...)

Tu és tu que já foste e há-de ser! És tu e a vida e a morte, e o drama humano subterrâneo e a tragédia divina, além das nuvens!

Tu és tudo - todas as cousas, todos os sonhos e misérias! Um caos dentro duma caveira, uma forma evidente, que empederniu. Eolo aprisionado na caverna.

Tu és tu, pobre tolo e o teu vulto definido, contendo o indefinido, o vago, a indecisão⁽²¹⁾.

António Sardinha ergue o seu “edifício metafísico” numa concepção organicista, segundo a qual a sociedade é vista como algo de hierarquizado, heterogénico e desigual, que só o solidarismo católico pode unir. A própria dinâmica social é controlada e assistida por um Deus onnipotente e omnisciente.

Inspirado no pensamento Escolástico e em Comte, Sardinha procura usar a ciência e os factos como prova das suas verdades reveladas, sobrepondo o valor da Inteligência à Razão-Pura, corruptora do pensamento e causa principal da desnacionalização do nosso país: *O trabalho demorado da desnacionalização viera ganhando terreno com o andamento de causas várias entre as quaes sobreleva, sem dúvida, o mal ideológico do século XVIII. Por uma fatalidade, cuja origem não se apura bem, o esforço formidável da geração de seiscentos perdera-se nas encruzilhadas duma decadência a que não é estranha a divulgação do racionalismo na sua dupla forma política e pedagógica. Ninguém ignora os efeitos funestíssimos do “livre-exame” (...) As estatísticas fornecem-nos, na realidade, uma percentagem de suicídios entre os protestantes que não se verifica entre as populações católicas. São os frutos do terrível “espírito de análise”, que foi um germe de morte para o brilhante pensamento ocidental. Deu começo árida superstição do Progresso. Com os revisionismos especulativos de Descartes derranca-nos as certezas íntimas, deixa-nos como tábua-rasa. Eu já asseverei que não são os povos que mais discutem os povos que mais vivem. São antes os que acreditam e melhor sabem obedecer. (...)*

(...) A Razão-Pura anuncia-se e com ela já vem de jornada a Bondade-Natural dos valdevinos de Genebra. A psicologia huguenote continua a vingar por vagarosas infiltrações sobre o Ocidente. A Revolução, que estala em breve como uma apocalipse de sangue e barbaria, é filha legítima desse individualismo exagerado que o “livre-exame” traz consigo⁽²²⁾.

Convém ainda referir que as filosofias propostas por Sardinha e Pascoaes confluem na recusa de modelos estrangeiros e no propósito de - mediante uma base e uma metodologia correctas, que diverge em ambos os autores -, contrariar a devastadora crise de identidade que imperava na época.

Vector principal do pensamento integralista, a Tradição, entendida de forma dinâmica, está também subjacente à filosofia da Saudade de Pascoaes, uma vez que o sentimento saudoso se compõe de esperança e de lembrança, englobando este último factor o tempo

relação de tempo (23).

Pascoaes, como António Sardinha defendem a *Raça Lusa*, confirmada pela existência de uma herança e de uma tradição, definidoras do carácter do povo português.

Diz-nos Sardinha que *mora conosco desde o começo a força dum paria e o poder invencível dum tradição* (24). E Pascoaes, em concordância, acrescenta ao conceito de pátria o de carácter português que *é a expressão, em conjunto de harmonia, das qualidades conservadas e transmitidas pela herança e tradição, que definem uma Raça*.

Ele é, portanto, constituído por actividades visando um fim superior e original: um fim social, economico, religioso, artístico (25).

6 - A ARTE E A LITERATURA

Sobre o tema da Arte se debruçou também António Sardinha que, em favor da contemplação e do catolicismo artístico, condena o romantismo - que denomina de *paranóia romântica* - e o classicismo. Quanto a Pascoaes, pela teoria da radicação do povo luso numa origem *aria*, não nega de todo a arte Greco-Romana, porque da síntese dela com a semita, resulta a nossa própria arte. Sardinha, como Pascoaes são apologistas de uma concepção artística existencial, pois ambos os autores consideram que o meio a favorece de um modo singular. É que, a obra de arte encontra a sua fonte de inspiração numa experiência vital específica e resulta da combinação de *sentimento-inteligência*. Ambos os autores confluem ainda na oposição à *máscara importada* pela defesa de uma arte peculiar, genuína, nacionalista e mesmo regional. Mas, o acentuado hispanismo de Sardinha, manifesto sobretudo na obra poética, vem contrariar a concepção artística promulgada nos tratados em prosa. Pela identificação do seu olhar de poeta com o do pintor El Greco, a obra é permeável à penetração da arte estrangeira.

E, convém focar que, em discurso laudatório aos autores portugueses, Sardinha defende, tal como Pascoaes, uma Literatura Nacional, indício de que a raça ou *alma lusa* existem e se congregam numa pátria. Diz-nos Pascoaes que *Portugal é uma Raça porque existe uma Língua Portuguesa, uma Arte, uma Literatura, uma História (incluindo a religiosa) - uma actividade moral portuguesa* (26).

À guisa de notas marginais, diremos ainda que Sardinha e Pascoaes convergiram na crítica ao liberalismo económico e ambos propuseram, através dos órgãos representativos do seu movimento - as revistas *Nação portuguesa* e *A Águia*, respectivamente -, inovações linguísticas e simplificações do ponto de vista ortográfico, baseando-se para isso no passado tradicional, essencialmente em autores da Idade Média e do Renascimento.

No decurso da exposição precedente, foi-nos possível salientar algumas das convergências na diferença entre as concepções promulgadas pela *Renascença Portuguesa* e pelo Integralismo Lusitano, encarnados nas personalidades de Pascoaes e Sardinha.

Longe de as esgotarmos, alertamos para as possibilidades de oposição e intercepção das correntes de ambos os autores e, por fim, incidiremos no núcleo essencial de contacto, referente à problemática da saudade.

7 - SAUDADE, SEBASTIANISMO E NOSTALGIA NACIONALISTA EM PASCOAES E SARDINHA

O sentimento saudoso atravessa a nossa literatura, sobretudo a poesia lírica desde há mais de setecentos anos, ainda que tal sentimento não tenha, nos tempos primordiais, uma palavra adequada que o nomeie. É o tempo da *saudade sem vocábulo* (27), que Pascoacs denominou de insúntiva, porque aflorava do inconsciente, sem haver reflexão sobre ela. Como signo linguístico, surge-nos a partir do ano de 1200 e, enquanto tema teórico, só no século XV com o rei-filósofo D. Duarte (28), que se ocupa da dialéctica da *ssuydade* e compara este vocábulo com outros de significado afim.

Várias formas gráficas nos surgem para designar o sentimento saudoso, desde “suidade”, “soidade” até “saudade”. Todas elas têm como étimo o adjectivo e o advérbio latino *solu(m)*, contendo assim as diversas formas o sentido de “estar só”, que tem subjacentes os conceitos de distância, ausência e a relação de alteridade. Na opinião de Joaquim de Carvalho, a solidão - (...) *tanto pode ter sentido tópico, reportando-se ao sítio em que se está, como sentido psicológico, relativo ao estado de alma de se sentir só, pelo que o termo genérico solu se explicitou na particularização das ideias que exprimem o sentido de solidão e solitude, como solitas e solitudo, e o sentido de soledade, cujo étimo é solitudine, da baixa latinidade* (29).

Nos finais do século XIX, Adolfo de Castro considerou que a palavra “Saudade” derivaria de *Ceudda* e seria assim, o mal da ausência dos que partiam para as primeiras conquistas em África. Só que, como o notou Alfredo Antunes, a forma “saudade” já aparece em textos anteriores à tomada de Ceuta. Não nos restam, porém, dúvidas em relação ao facto dos descobrimentos portugueses terem moldado e desenvolvido o sentimento saudoso, pela criação de prolongadas ausências do espaço pátrio geográfico e afectivo.

Segundo vários autores, a saudade é apenas portuguesa; só estes têm o vocábulo, porque só estes a sentem. Outros, como Pascoacs, alargam espacialmente o conceito à Galiza. E, todos são unânimes em considerar que esta é a palavra-síntese do sentir lusíada, a componente psíquica da nossa raça marcadamente sentimental. Na opinião de Alfredo Antunes, a saudade terá raiz ou vinculação à raça céltica, povo de sonhadores - e procedência da etnia luso-galega - cuja alma tem duas *dimensões básicas: são elas o sentido da paisagem e o sentido da ausência: ou, por outras palavras as identificações com a terra e com a natureza, e o sentido do nomadismo espiritual* (30).

Galegos e portugueses detêm a exclusividade da palavra Saudade e são povos da

sentimentos de saudade física e espiritual, o desejo do amor, a melancolia da paisagem e o sentimento de ausência da terra, um certo instinto de morte, a melancolia da paisagem e o desejo de Deus. Ela é, ao mesmo tempo, misto antinómico de alegria e dor, força de ensimesmamento e de criatividade, sentimento que atinge o homem na sua concretidade histórica e na sua radicalidade ontológica⁽³²⁾. E mais adiante, após tentar definir a alma lusitana, a psicologia colectiva do povo português como *paradoxal, antifilosófica*, imbuída de religiosidade e misticismo, tendente para o sonho, o espírito de aventura, o animismo, a comunhão com a natureza e possuidora de uma dimensão amorosa, conclui que as grandes linhas sentimentais e psíquicas do nosso povo, esse pathos, ou sentimento-síntese, implícito em cada manifestação colectiva, é, em última análise, a própria saudade. Dela arranca cada uma das tendências psíquicas que nos configuram por dentro. Na saudade está, ao mesmo tempo incoado esse cariz paradoxal da nossa intimidade, a nossa propensão antifilosófica, que nos leva a conhecer com o coração, a religiosidade e misticismo imprecisos, a sede lusitana de aventura e tendência para o sonho, o nosso naturalismo pantelista e as "coitas" de amor ausente. Por outras palavras, a alma lusitana tem, na saudade, a sua revelação mais universal: é por ela constituída enquanto vivência colectivamente individualizadora e enquanto expressão de vida e cultura. Por outras palavras: a saudade é a alma da alma lusitana⁽³³⁾. Assim sendo, será Sardinha lírico⁽³⁴⁾, um saudosista como Pascoaes, só porque o homem português se configura na Saudade?!

Serão ambos sebastianistas, só porque sê-lo é tentar presentificar um passado pela lembrança e projectá-lo num futuro pelo desejo, isto é, ser saudoso?!

São-no ainda, porque ambos foram sensíveis à nostálgica recordação nacional e veemente esperança patriótica. São-no porque ambos foram verdadeiros nacionalistas; Sardinha pelo enaltecimento da Tradição, síntese do passado, do presente e do futuro, da morte e da vida, do indivíduo e da Pátria; Pascoaes pela apologia da eterna Renascença, configurada na Saudade, - a síntese do Céu e da terra; o ponto onde todas as forças cósmicas se cruzam; o centro do Universo: a alma da Natureza dentro da alma humana e a alma do homem dentro da alma da Natureza, (...) a personagem eterna da nossa Raça; a fisionomia característica, o corpo original com que ela há de aparecer entre os outros Povos⁽³⁵⁾.

CONCLUSÃO FINAL

O Integralismo Lusitano de António Sardinha e a *Renascença Portuguesa* - com a sua vertente de Saudosismo Pascoaesiano - exibindo um estilo e uma dinâmica diferentes, coincidem na deliberada intenção de Renascimento Pátrio. Ambos são fruto de uma mesma época e de um país cuja crise, os antagonismos, as cisões, a tentativas de conciliação, as verdades e as utopias se lhes desenham nos rostos, nos pensamentos, nas palavras.

NOTAS

- (1) *Nação Portuguesa, Revista de Filosofia Política*. Coimbra, França e Arménio editores, Ano I, p.1.
- (2) REBELO, J. Pequito, *Pela Dedução à Monarquia*. Lisboa, edições Gama, 1945, pp. 98-99.
- (3) SARDINHA, António, *Purgatório das Ideias. Ensaios de Crítica*. Lisboa, Livr. Ferin Torres & C^a., 1929, pp.199-200.
- (4) COIMBRA, Leonardo, *A Reforma do Ensino Secundário*, in *A Montanha*, Diário Republicano da Tarde, Porto, Ano I, nº 66 de 17.5.1911.
- (5) SARDINHA, António, *Ao Princípio era o Verbo. Ensaios & Estudos*. Lisboa, Livraria Portuguesa, 1924, pp. 312-313.
- (6) Cf. art. "Dr. António Sardinha", in *A Época*, 11.1.1925.
- (7) Idem, *ibidem*.
- (8) PASCOAES, Teixeira de, *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo*, Edição de a Renascença Portuguesa, Porto, Anuário do Brasil, Rio de Janeiro, 1920, p. 16.
- (9) PASCOAES, Teixeira de, *O Pobre Tolo*, Edição de A Renascença Portuguesa, Porto, 1924, p. 103.
- (10) Idem, *ibidem*, p.115.
- (11) PASCOAES, Teixeira de, *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo*, op. cit., P. 16-17.
- (12) PINA, Ambrósio de, *A Filosofia da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Edição da Revista de Filosofia, Lisboa, 1958, p.2.
- (13) Idem, *ibidem*, p.2.
- (14) PASCOAES, Teixeira de, *O Pobre Tolo*, op. cit., p. 74.
- (15) SARDINHA, António, *O Valor da Raça, Introdução a uma Campanha Nacional*, Almeida Miranda & Sousa editores, Lisboa, 1915, p.173.
- (16) Idem, *ibidem*, p.214.
- (17) PASCOAES, Teixeira de, *O Pobre Tolo*, op. cit., p. 74.
- (18) Idem, *ibidem*, p.164.
- (19) Idem, *ibidem*, pp.7-8.
- (20) Idem, *ibidem*, pp.133-134.
- (21) Idem, *ibidem*, pp.134.
A figura do tolo, do louco e o tema da loucura são já clássicos. Erasmo, no *Elogio da Loucura*, elaborado na linha da *Utopia* de Thomas More, põe em cena a figura do louco que se caracteriza, diferentemente da vulgaridade dos homens, pela pureza dos sentimentos e de vivência, que lhe conferem uma dimensão sobrenatural e metafísica: em Cristo se reflectia a própria imagem do louco.
- (22) SARDINHA, António, *O Valor da Raça, Introdução a uma Campanha Nacional*, op. cit., p.125-127.

- (27) ANTUNES, Alfredo, *Saudade e Profetismo em Fernando Pessoa. Elementos para uma Antropologia Filosófica*. op. cit., p. 21.
- (28) Cf. CORTESÃO, António Augusto, *Saudade. Breves Considerações Filológicas*, onde o autor escreve: *o primeiro (...) que reparou na palavra "Saudade" foi El-Rei D. Duarte*, in *A Águia*, I, nº 4 (2ª série), 1912, p.116.
- (29) CARVALHO, Joaquim, *Problemática da Saudade* in *Revista de História*, nº 34. São Paulo (Abril, Junho), 1958, p.336, cit., por ANTUNES, Alfredo, *Saudade e Profetismo em Fernando Pessoa*, op. cit., p. 27.
- (30) ANTUNES, Alfredo, *Saudade e Profetismo em Fernando Pessoa*. op. cit., p. 50.
- (31) Cf. a este propósito PEDRAYO, Ramón Otero, *Ensayo histórico sobre la Cultura Galega*, cit., por Leão, F. da Cunha, *O Enigma Português.*, Guimarães e Cª Editores, Lisboa, 2ª edição, p. 190.
- (32) ANTUNES, Alfredo, *Saudade e Profetismo em Fernando Pessoa*. op. cit., p. 57.
- (33) *Idem*, *ibidem*, p.77.
- (34) Contrariamente à obra lírica, onde o poeta, enveredou pelas vertentes do Saudosismo e do Sebastianismo, nos seus tratados em prosa, Sardenha opôs-se a *subjectivismos subversivos, que, inculcando-se como redentores da velha dor humana, só a aumentaram e exarcerbaram*. cf. *O Valor da Raça. Introdução a Uma Campanha Nacional*, op. cit. p. 173.
- (35) PASCOAES, Teixeira de, *Renascença. O Espírito da Raça*, in *A Águia*, Porto, 2 Fevereiro 1912, p. 34.

PARA O ESTUDO DO CONCEITO DE AUTOR NA TRADIÇÃO MEDIEVAL

TORRE, Elisa Maria de Oliveira Gomes da
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Secção de Letras
5001 Vila Real, Codex

RESUMO

A mobilidade do termo autor e as noções teórico-literárias de “auctor” e “auctoritas”, no mundo clerical, instruído nas “artes liberais”, e a apreciação literária pela “utilitas” e “intentio auctoris”. Os papéis do autor divino - “Deus Dictator” - e do autor humano na criação literária. Análise de três prólogos medievais portugueses (ao *Vergel de Consolação*, ao *Boosco Deleytoso* e ao *Horto do Esposo*), entendendo o prólogo enquanto “género” próprio para a expressão do indivíduo-autor e para a conceptualização de autoria.

Procurar demonstrar o lugar que a figura autorial ocupa nos estudos literários medievais e ajudar à descoberta da noção de que o termo *auctor* se recobre aos olhos do homem medieval instruído nas artes liberais é o intento da presente comunicação. Em ajuda a este objectivo, faremos uma breve abordagem aos prólogos de três obras doutrinárias medievais portuguesas, nomeadamente os prólogos ao *Virgeu de Consolação*, ao *Bosco deleytoso* e ao *Orto do Esposo*¹, entendendo que o prólogo se inseriria no espaço literário próprio para, por um lado, se expressar a personalidade do indivíduo-autor e, por outro, se edificarem considerações teóricas sobre a arte literária e elementos com ela correlatados.

Uma dificuldade, à partida, nos parece embaraçar. O termo “autor”, na Idade Média, recobre uma noção móvel que, de contexto para contexto, pode representar instâncias ontologicamente diferentes. Mas esta indefinição aparentemente não levanta problemas consideráveis ao homem medieval que, segundo Zumthor, não vê qual a pertinência em estabelecerem-se distinções entre autor, escritor e intérprete². Com efeito, parece estarmos ainda longe das definições que são elaboradas, por exemplo, pelo Prof. Aguiar e Silva, de autor empírico e autor textual e seus possíveis narradores³. Todavia, ainda que não se aperceba das diferenças ontológicas e semióticas das várias instâncias autoriais, o homem medieval distingue os transmissores da voz poética, aos quais se exige habilitações e qualidades “performativas” específicas. Não havendo um sentimento de posse intelectual sobre a produção poética que, defende Zumthor, é um reformular continuado de modelos,

princípio o jogral não faria, apesar de hoje se acreditar que alguns textos teriam sido fruto da criação de jograis, mas o que convém salientar é a pouca importância que a questão da autoria parece ter tido no meio cortes de produção poética. Assim, é necessário tratar a questão noutra contexto. Há ou não consciência da entidade autor na produção literária medieval? Se há, quem é que dela se apercebe e a teoriza? Vamos encontrar o caminho procurado, partindo de uma oposição, essa pertinente e apreciável ao homem medieval, entre *litteratus/illiteratus*⁴, entre *mester de clerecia/mester de juglaría*. Esta oposição corresponde ao confronto mundo clerical/mundo laico, que em literatura é a oposição entre a escrita em latim e a voz poética em língua vulgar. É nessa literatura escrita em latim, nessas obras de índole, na sua maioria, doutrinária que a questão da autoria tem um papel fundamental, pois é pela noção de *auctor* que se constitui a base para toda a mensagem que se quer verdadeira e se faz, por parte do Homem, a apropriação do Verbo Divino, criador de todas as coisas. Este mundo clerical vai tratar a noção de *auctor*, integrando-o em sistemas de classificação, entenda-se hierarquização, consoante a *causa formalis* que leva ao conhecimento do tipo de escrita e a *intentio auctoris*, que determina a *utilitas* da obra. Paralelamente, somos confrontados com uma evolução marcante do estatuto de *auctor* e do tratamento textual, com a passagem de uma tradição monástica para a Escolástica, com o advento duma influência marcadamente aristotélica na adopção de métodos mais formalistas e da dialéctica que alteram a exegese medieval.

O contacto e a formação deste conceito, na Idade Média, passa pelos estudos liberais e, mais concretamente, pela disciplina de *grammatica* que introduzia o estudioso no mundo dos *auctores*: primeiro, pela análise morfológica, etimológica e sintáctica da palavra (onde era prática crucial a *declinatio* e a memorização) e, depois, pela interpretação, fundada na alegoria, na exploração dos sentidos místicos. Os *auctores* destinados ao estudo inseriam-se tanto nos *libri divini* como nos *libri saeculares*, isto é, incluíam tanto os Santos Padres como os Antigos Clássicos na sua quase totalidade, sendo esquecidos os contemporâneos, como testemunham as listas dos autores a estudar nas escolas medievais. As obras e os *auctores* eram introduzidos pelo *magister* através dum comentário preambular, conhecido por *accessus ad auctores*, que respondia às questões seguintes: vida do autor, título da obra, intenção do autor, tema do livro, utilidade do seu conteúdo. Manifestam-se nestes comentários os interesses do literato nos estudos literários e, das questões referidas, salientamos a intenção do autor e a utilidade da obra, que são de grande importância na exploração do tema a que nos propusemos, justificando a inclusão de autores pagãos nos estudos liberais, numa época de grande actividade teológica. Como afirma Jacques Leclercq “On cherchait à atteindre un but pratique: former des jeunes chrétiens, des futurs moines, les “introduire” à l’Ecriture Sainte, les orienter vers le ciel par la voi de la grammatica”⁵. Neste sentido, contactar com os melhores modelos, com os mestres da língua, era o meio prático para desenvolver o gosto pelo belo - que, é preciso não esquecer, nesta altura, se considera “um

reflexo ontológico da virtude participante de Deus⁶ -, a mestria literária e o sentido moral, num ensino que serve a via do espírito e da doutrina. Com este propósito, ao autores pagãos são objecto de alegorização cristã, sendo afirmada a sua intenção benéfica na formação do leitor-auditor e reafirmada a mensagem moralizadora dos seus escritos, pois o que importa salientar nas obras literárias é a expressão da Verdade e não as marcas pessoais e subjectivas, o cunho individualizado do autor. Opera-se, por isso, a “*transposition chrétienne des textes profanes*”⁷, nas palavras de Leclercq, torna-se o escrito profano aceitável, em conformidade com a Santa Escritura, que é o meio de preservar o prestígio do **auctor** em causa. É através da compreensão deste fim a obter nos estudos literário medievais que se compreende, por exemplo, o papel tão importante de Ovídio e da **Ars Amandi** no mundo medieval. Moralizado pelos glosadores, Ovídio é lido como um defensor da moral e num **Accessus ad auctores** anónimo pode ler-se: *Son intention est de recommander l’amour et le mariage légitimes*⁸. As palavras dos antigos clássicos são depuradas de todo o sentido pagão e convertidas à moral da fé cristã e, deste modo, não são mais o Ovídio, o Virgílio, o Horácio, o Cícero do mundo clássico, mas sim o Ovídio, o Cícero ... medievais. Em última instância, o **accessus ad auctores** pretendia a elevação dos escritos profanos ao nível dos **auctores authentici**. Reconhecidas eram-lhes já, a arte retórica e o saber filosófico; faltava-lhes a verdade teológica ou, simplesmente, a Verdade, já que ela é uma nesta época, a Revelação, para poderem ascender ao nível superior da classe de **auctor**, para poderem ser **auctoritates**, **auctores** dignos de imitação, vozes de saber inscontestável, de Verdade, que nunca se contradizem (não só nos seus escritos, como em relação às outras **auctoritates**), nem se enganam, nem caem no erro. Quer isto dizer que para o homem medieval literato só poder ser considerado **auctor** aquele que corresponde às **auctoritas**, nem que, para tal, se tenha de “torcer” o escrito por parte da glosa.

No entanto, para melhor se contactar com o **auctor** e **auctoritas** (dois termos inseparáveis no nosso pensamento, já que são implícitos) - duas noções basilares para a resposta que este trabalho procura - há que recorrer, sobretudo, às glosas dos exegetas à Sagrada Escritura e a textos sagrados em geral em aliança com os prólogos académicos, estratégia defendida grandemente por Minnis⁹.

Assim, trabalharemos agora com estas duas noções: **auctor**¹⁰, i. é, aquele que realiza os escritos que contêm **auctoritas**, numa definição lapidar; e **auctoritas**, termo mais complexo, que tem por base conotações de verdade e de saber, que especificamente se refere aos extractos e citações de **auctores**, no sentido já definido¹¹. Aliás, essas citações, essas autoridades, eram frequentemente compiladas em *Flores* a que o autor facilmente recorreria para se servir desses depósitos de **auctoritas**, transferindo-a para a sua obra, citando ou parafraseando as ideias, os exemplos. Recordemos a este propósito um texto escrito por volta de 1200 em que Hugutio de Pisa define **auctoritas** como **sententia digna imitatione**¹², o que reafirma a imagem do **auctor** enquanto modelo para imitação de saber

camuflar-se sob o nome dum **auctor** do passado e, deste modo, adquirir **auctoritas**, da veracidade à obra. Mais apreço ainda merece o nome dum **auctor** já morto, cuja importância moral e filosófica - a **utilitas** na tradição monástica - conseguiu ultrapassar as barreiras do tempo. Se não adopta o nome, pelo menos declarava-se seguidor de **auctoritates**. E acerca desta estratégia de convencimento, acentua Minnis que um escrito, para ser considerado “autêntico”, tinha de ser obra genuína de um **auctor** de renome. No entanto, as obras de autores desconhecidos ou incertos que iam de encontro à verdade, eram reconhecidas como possuidoras de **auctoritas**, mas num nível inferior aos escritos sob o nome de **auctores**. A estas obras o literato medieval chamará “apócrifas” e o seu autor não pode merecer o aposto de **auctor**¹³. Nesta linha, **auctor** associa à **auctoritas** a antiguidade, o que leva Minnis a afirmar que “the only good auctor was a dead one”¹⁴. Por outro lado, a obra dum **auctor** define-se pela sua **utilitas**, merece ser lida porque respeita a **auctoritas**, veicula a verdade e é bem sucedida no seu propósito de moralizar e salvar as almas dos humanos, finalidade última que toda a obra deveria atingir, segundo os glosadores e exegetas.

Graças à tradição monástica, na Idade Média, **auctor** e **auctoritas** vão ser aplicados, analisados e mesmo definidos dentro do grande livro da Sagrada Escritura. A Bíblia que era tida como o texto mais complexo, onde se encontravam aplicadas todas as figuras e estratégias retóricas na sua forma mais perfeita, era o objecto de estudo mais apaixonante que o exegeta e o “gramático” poderiam encontrar. Desde logo se fez sentir a necessidade de estipular a Texto Sagrado como **auctoritas** por excelência, como obra do **auctor** modelar, tanto mais que as figuras que se encontravam na Bíblia eram as mesmas dos escritos pagãos que não eram esquecidos mas apontados como produção de mestria literária. Para além de tudo o mais, a Bíblia era reconhecida pelo exegeta como uma teia de sentidos que a elevava, em conhecimento, acima de qualquer livro, já que ela continha o saber teológico que é superior à Filosofia (com grande expressão no mundo pagão, não esqueçamos) porque, apesar de ser tratada pelo Homem, provém e é orientada por Deus, enquanto que a Filosofia nasce dos poderes exclusivos do Homem, que, em contraste com os de Deus, são falíveis. Se o caminho para o saber teológico é o dos sentidos espirituais da Sagrada Escritura e se a Teologia é a ciência das ciências, então a Bíblia tem de ser o livro modelar.

Os teólogos, exegetas e glosadores reconhecem na Bíblia uma dupla realidade textual, literal e mística. Diz Nicolas de Lyre: “Scriptura exterior est sensus litteralis, qui est patentior, quia per voces immediate significatur; Scriptura vero interior est sensus mysticus vel spiritualis, qui est latentior, quia per res significatas vocibus designatur”¹⁵. O sentido exterior, literal, insere-se na **res gesta**, no plano histórico dos factos que realmente ocorreram; o sentido interior, místico, subdivide-se em três: alegórico, tropológico e anagógico, que parecem corresponder a três fases na ascensão espiritual para Deus. O sentido alegórico está para além do sentido imediato histórico e ascende ao sentido cristão

de mistério, aquilo em que se acredita pela fé; o sentido tropológico leva a um conhecimento moral de conduta do crente em sociedade; por fim, o sentido anagógico (ou “inteligência espiritual”), que só será alcançado depois dos outros dois, conduz à Revelação da Glória divina, constitui a fase ascética e realiza a união dos outros dois sentidos místicos¹⁶.

Perante este texto - Bíblia - de tão refinada complexidade que, além de tudo, contém a verdade divina, o homem medieval questiona-se relativamente à sua autoria, o que nos reconduz ao problema de partida e do qual, eventualmente, terá parecido que nos afastámos. Teriam sido homens comuns, os que escreveram a Bíblia? Não haveria por detrás deles algo superior que os afastasse dos erros em que os homens forçosamente caem?

A Patrística, através da interpretação mística, vai atribuir a autoria da Sagrada Escritura a Deus, ao Espírito Santo. Foram homens que escreveram - no sentido material do termo - a Escritura, mas foi Deus quem controlou a actividade humana do escritor; foi por acção do Espírito Santo que o **verbum** jorrou e a **auctoritas** se estabeleceu. Desde já se poderão reconhecer dois agentes na criação da Escritura: Deus e o Homem. A Deus se devem os sentidos místicos do texto e o Homem, encarado como instrumento de Deus, deixará a sua marca no sentido literal. Efectivamente, Deus, é tido como o autor da criação de todas as coisas, entre as quais as palavras, e é por um dom divino que o homem é inspirado a escrever. Se Deus é o ser total - *totum esse* - e o ser verdadeiro - *verum esse* - e se o universo é tido como um efeito de Deus, então deve ser um análogo de Deus. Por outras palavras, se a criatura é análoga ao criador¹⁷, pode usar parcialmente o Verbo por graça do dom divino e pode criar, também parcialmente, sob efeito da inspiração divina. Quando reportado ao texto bíblico, é evidente que o acto de criação humana tem de ser limitado ao sentido literal, uma vez que a Verdade das verdades só pode partir do ser total e verdadeiro e não do ser parcial, criado à sua imagem.

O que acabámos de dizer parece apontar para a anulação do valor do autor-humano no texto bíblico, já que, pelo que foi dito, o valor literário deve-se à **utilitas** e não restam dúvidas de que esta, na Escritura, se deve a Deus. E, com efeito, o papel deste autor-humano foi durante a tradição monástica relegado para a condição de utensílio, de escriba. Esta situação altera-se, de facto, com os glosadores escolásticos, sobretudo a partir do séc. XIII. Ajudando esta mudança, saliente-se a teoria da causalidade de Aristóteles, que os glosadores escolásticos adaptam aos estudos literários¹⁸. As quatro causas aristotélicas fazem-se corresponder a quatro realidades textuais: a **causa efficiens**, a força motivadora, será a instância autorial; a **causa materialis**, a **causa libri**; a **causa formalis** será a “causa” relativa ao discurso, que, segundo os comentadores, é, por seu lado, dupla (**forma tractandi** e **forma tractatus**); por fim a **causa finalis** que literariamente corresponde, grosso modo, à **utilitas**. Nos comentários que se seguem o exemplo aristotélico, o autor do texto sagrado é dado como **duplex causa efficiens**, uma fórmula que se tornou corrente nos comentários bíblicos, traduzindo a complexidade autorial¹⁹. Guerric de S. Quentin distingue os papéis

seu tema que os sentimentos do autor humano adquirem um papel preponderante. São os **efficiens**, enquanto motivação. Foi o que S. Tomás de Aquino defendeu no seu comentário à Epístola aos Romanos de S. Paulo. O Apóstolo é motivado a escrever pela força dos sentimentos de amor e de medo que o levam a declarar-se “servo de Cristo”. Assim, acrescenta-se à questão da dupla causa eficiente a **causa movens ad scribendi** no autor humano.

Mas outra questão levantam os escolásticos. Toda a **auctoritas** e os sentidos místicos se devem a um só autor - Deus; no entanto, os diferentes autores humanos, inspirados por Deus a escrever, realizam escritos diferentes. Daqui se parte para uma valorização do autor humano. Será na **causa formalis**, no **modus agendi** que se se apreenderá a marca da segunda **causa efficiens**. Por certo, não será de todo alheia a esta nova tônica a difusão dos estudos hebraicos, nos quais tradicionalmente se encara o texto relativamente ao sentido literal, o que aliás, justifica as diferentes leituras feitas pelo mundo cristão e pelo mundo hebraico sobre um mesmo texto, i. é., o Antigo Testamento. De uma análise literária baseada na interpretação alegórica, que tende a desvalorizar o sentido literal, passa-se, sobretudo a partir do séc. XIII, a um estudo que centra a atenção no sentido literal, nas formas, géneros e estilos literários, ou seja, um estudo que valoriza o **auctor** humano. O que não se altera é a obrigatoriedade do respeito pela **auctoritas**.

Nos prólogos às obras medievais portuguesas citadas, vamos encontrar o reflexo das considerações até aqui feitas, expressas na atitude do autor que, no prólogo, fala de si e da sua obra. Comum a todos eles, o anonimato desse autor que não é um **auctor** autêntico (retomando a terminologia usada) mas um autor apócrifo que se submete e apela às **auctoritates**. Nos três textos, o autor tem a nítida consciência da sua condição humana que o leva a apagar-se e evocar vozes de **auctoritas**, uma vez que vai tratar a matéria mais nobre, a matéria sagrada.

“Segundo como diz o apostolo san Pedro, porque os sanctos de Deus, em como quer que fossem homens, falaram pelo Spiritu Sancto, e convê que sigamos e ajamos o que eles disserom, se queremos que o que nós dissermos seja firme, porque o que nós dizemos não ha auctoridade nê scria firme, se nã fosse provado per auctoridades da santa Escriptura e dos santos.” (V. C. p. 3)

Aqui encontramos expresso o dito. Eu, autor humano devo imitar e citar os **auctores**, os santos de Deus, que, ainda que homens como eu, falam por inspiração divina, para que o meu escrito tenha **auctoritas**, possa ser reconhecido como verdadeiro. Também no *Orto do Esposo* se pode ler:

“trabalhei-me fazer este livro das cousas cõcudas ênas Escripturas Sanctas e dos dizeres e autoridades dos doutos catholicos e de outros sabedores e das façanhas e dos exemplos dos sanctos homens.”

E mais evasivamente no *Boosco Deleitoso*:

“E assi eneste livro se conteem, exemprose e falamentos e doutrinas muito aproveitosas e de grande consolaçom e mui craras pera a saude das almas.”

A actividade deste autor, intermediário entre o leitor-auditor e as **auctoridades**, as vozes do Espírito Santo, parece ser a de um compilador que aglomera citações “com desejo de juntar esta obra (...) avondança de auctoridades de sanctos, e d’alguns sabedores”, no caso do *Virgeu*; de um compilador também, ou de comentador, o autor do *O. E.* que reconhece um trabalho individualizado (talvez no **ordo** da obra e no **modus agendi**) já que afirma “Trabalhei-me fazer este livro das cousas cõteudas ênas Esripturas Sanctas (...) E cõ esto mesturey as outras cousas que me tu demandaste”, tarefa de tal modo difícil que o autor necessita enviar uma “deuota (oração)” para que a sua obra consiga o respeito à **intentio auctoris**, i. é, fazer “obras de salvaçõ”; por fim, o autor do *B. D.* que se intitula no próprio texto de autor, mas cuja actividade se limita a contar exemplos “de uñ homem pccador (...) segundo ele raconta de si meesmo”, numa narrativa na 1ª pessoa aparentemente transcrita em que a acção do autor do prólogo é bem mais próxima da de **scriptor**.

Estas tarefas eram encaradas como possíveis de se confundirem com a actividade do **auctor**, como testemunha S. Boaventura que reconhece quatro maneiras de se fazer um livro (pela acção do autor, do copista, do compilador e do comentador) em que só uma é a própria do **auctor**, escrever a sua própria matéria em aliança com matérias de outros **auctores**, tendo este último componente o propósito de confirmar o que o **auctor** quer transmitir, sendo deste modo a matéria de **suo** o grosso da obra²¹.

Querirá isto dizer que os autores destas obras não seriam considerados **auctores** pelos seus contemporâneos? Muito provavelmente, pelo menos seguindo as linhas de orientação que nos oferecem os prólogos. Pensamos que nem o facto da **humilitas** ser um tropo próprio dos prólogos, numa estratégia de **captatio benevolentia**, que faz com que autor se diga incapaz de tratar a matéria da obra, nos pode levar a concluir que o autor não se assume como **auctor**, só para evitar o pccado da **vanitas terrestris**. Tratar-se-á, sim, de homens que sabem com toda a certeza quem merece ser denominado **auctor** e que, por isso, assumem as funções de compilador, comentador ou até de escriba (no caso do *B. D.*, se tal o provar um estudo mais pormenorizado). Deus é a fonte de toda a **auctoritas**, inspira o **auctor** humano a escrever cuja obra por seu lado vai ser objecto de compilação, cópia e de comentários. Este será o trajecto possível destas obras.

O homem que fala nos prólogos escreveu um livro mas não **de suo**, invoca autoridades santas e pagãs (ditas “outros/algüus sabedores”, *V. C.* e *O. E.* “das sciencias segraes/quc/ (alomeam o) êtendimêto” (*O. E.*) para poder corresponder à **intentio auctoris** e à **utilitas** imprescindíveis para a sua recepção pelo público.

Acabemos com as autoridades de Salomão e de S. Jerónimo, no testemunho do *O. E.* que sentenciam:

- (1) *Virgeu de Consolaçon*, ed Albino de Bem Veiga, Livraria do Globo, 1959; *Boosco Deleitoso*, ed. Augusto Magne, vol I, Rio de Janeiro, 1950; *Orto do Esposo*, ed Bertil Malcer, Vol I, Rio de Janeiro, 1956.
- (2) ZUMTHOR, Paul, *La Voix et la Lettre*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 115.
- (3) SILVA, Victor M. Aguiar, *Teoria da Literatura*, 6ª ed. Almedina, Coimbra, 1984, p. 227.
- (4) ZUMTHOR, Paul, *Litteratus Illiteratus. Remarques sur le contexte vocal de l'Écriture médiévale*, "Romania", Vol. 106, 1985, pp. 1-18.
- (5) LECLERCQ, J., *Initiation aux Auteurs Monastiques du Moyen Age*, Les Editions du Cerf, Paris, 1963, p. 115.
- (6) ECO, Umberto - *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Editorial Presença, Lisboa, 1989, p. 26.
- (7) LECLERCQ, J. *ob. cit.* p. 113; "L'intention profond qui inspire ces textes est d'origine patristique" S. Jerome, qui n'a pas suivi le plan del 'accessus dans ses prologues aux divers livres de la Bible, en avait cependant donné l'orientation en formulant et appliquant les deux pré-supposés qui sont à la base de toute cette littérature, l' à savoir l' optimisme à l' égard des auteurs profanes et la nécessité d'en donner une interprétation allégorique", p. 112; CURTIUS, E. R., *European Literature and the Latin Middle Ages*, Harper & Row Publishers, New York, 1953, pp. 40-42.
- (8) cit. LECLERCQ, idem, p. 113, *Accessus ad auctores*, ed. HUYSMANS, 1954; outro texto que se insere neste tipo de glosa publicado pelo mesmo editor, CONRAD DE HIRSCHAU, *Dialogus super auctores*, 1955.
- (9) MINNIS, A. J., *Medieval theory of authorship*, 2ª ed, Wildwood House, 1988, pp. 1-8.
- (10) MINNIS, *ibidem*, p. 10: "According to medieval grammarians (...) **author** was supposed to be related to the Latin verbs **agere** 'to act or perform', **augere** 'to grow' and **auleo** to tie, and to the Greek noun **authentim** 'authority'. An **author** 'performed' the act of writing. He brought something into being, caused it to 'grow'. In the more specialised sense related to **auleo**, poets like Virgil and Lucan were **auctores** in that they had 'tied' together their verses with feet and the metres. To the ideas of achievement and growth was easily assimilated the idea of authenticity or 'authoritativeness'."
- (11) cf MINNIS, *ibidem*, p. 10; *Grande Dicionário de Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, dir. João José COELHO, autoridade por Maria Helena PRIETO, Iniciativas Editoriais, vol. I, p. 540.
- (12) cit. por MINNIS, *ob. cit.*, p. 10
- (13) MINNIS, *ob. cit.*, p. 11
- (14) *ibidem*, p. 12
- (15) cit LUBAC, Henri de, *Exégese Médiévale*, Aubier, 1959, p. 417.
- (16) "Hístória viam sene operandi demonstrat. Tropologia voluntatem informat. Allegoria per fidem cor mundat. Anagoge interiore[m] hominem sola ea quae Dei sunt contemplando purificat. - In historia, praeter praecceptum invenitur obedientia; in tropologia, disciplina; in allegoria, fidei sinceritas; in anagoge invenitur caritas. - Docet te historia qualiter per obedientiam ad superiorem vivas humiliter; tropologia, quomodo ad pare[m] vel ad inferiorem socialiter. Allegoria docet te credere fideleter; anagoge docet te amare perseveranter.
Et duo prima ostentunt viam justitiae ad proximum; reliqua duo, cultum pietatis ad Deum. "(ABSALON in *Miscellanea* cit Henri de LUBAC, *ob. cit.*, pp. 413-414.
- (17) GILSON, Etienne - *L'esprit de la philosophie médiévale*, 2ª ed. rev, J. Vrin, 1948.

- (18) A difusão da teoria da causalidade aristotélica nos prólogos e comentários literários deve-se, segundo Minnis (*ob. cit.*, p. 29), à inclusão do estudo da *Physica e Metaphysica* nos curricula, no início do séc. XIII.
- (19) Quanto mais complexo fosse considerado o texto, mais causas eficientes eram acrescentadas à instância autorial. Assim em muitos salmos se estabeleceu **triplex causa efficiens**, e no Apocalipse, por exemplo, se chegou a definir **quadruplex causa efficiens**.
- (20) cit. por MINNIS, *ob. cit.*, p. 79
- (21) "For someone writes the materials of others, adding or changing nothing, and this person is said to be merely the scribe. Someone else writes the materials of others, adding, but nothing of his own, and this person is said to be the compiler. Someone else writes both the materials of other men, and his own, but the materials of others as the principal materials, and his own annexed for the purpose of clarifying them, and this person is said to be the commentator, not the author. Someone else writes both his own materials and those of others annexed for the purpose of confirming his own, and such must be called the author." cit. por MINNIS, p. 94.

MÃOS QUE PRESTAM: RAMALHO ORTIGÃO E A ESTÉTICA DOS BONS COSTUMES

VILELA, Ana Luiza L. Vieira
Universidade Nova de Lisboa
1100 Lisboa

RESUMO

Territorialmente dispersa, a obra literária e crítica de Ramalho Ortigão é dominada por uma atitude estética - mais do que ideológica.

Entre a literatura e a história das ideias, no casticismo de Ramalho ressoa sobretudo a enérgica alegria de um Naturalismo moralizante e vitalista.

Verdadeiro educador do gosto público, Ramalho assimilou os postulados estéticos de um Realismo muito geral, transformando-os em verdadeiros princípios morais, segregando um consistente sistema ético que suportou o seu diletantismo e deu coesão ao seu itinerário ideológico.

Polvilhando a multiplicidade dos seus escritos, o fulcro do pensamento Ramalhiano permanece configurando uma “estética de moralidade”. Exemplarmente ilustrada na importante “Carta ao Senhor Anatólio Calmels” (uma espécie de manifesto do Naturalismo em Portugal), a moral estética de Ramalho metaforiza-se nas “mãos que prestam” - um trecho que toda a gente já leu e que sintetiza a apologia da genuinidade saudável e positiva, a auto-afirmação cabal e musculada, coabitando com o enternecimento respeitoso pela Mulher e o elogio do trabalho e da família.

Poderosamente inspiradora, justificadora de todas as apologias dos bons costumes, o que mais seduz em Ramalho é como que uma isotópica *Poética da moralidade* que unifica e regulariza a sua imagem do mundo; as ideias, as atitudes, as paisagens gozam nele de uma espécie *iconicidade* universal que alimenta de forma rigorosamente congruente as estruturas de persuasão do seu discurso.

A retórica Ramalhiana ao serviço do culto estético dos “bons costumes” é talvez o mais importante elemento do seu legado imenso e insuspeitado.

INTRODUÇÃO

...”Eu acho as cebolas infinitamente mais belas do que as rosas. Como obra da

vivo de sol, ao qual nenhuma flor se compara.”

Este é um excerto da resposta de Ramalho Ortigão, n’*As Farpas*, à crítica feita pelo Sr. Anatólio Calmels, “comendador e crítico da Academia”, ao assunto de um quadro representando um molho de cebolas, que uma das filhas de Ramalho tinha exposto na Exposição de Pintura da Sociedade de Belas Artes, em Lisboa.⁽¹⁾

Nesta sua dialéctica da cebola e da rosa, Ramalho Ortigão, uma das mais sólidas, estimulantes e menos estudadas figuras da geração de 70, define por interpostos vegetais o essencial da orientação estética da sua obra, tão vasta quanto territorialmente dispersa por livros de viagens, folhetins jornalísticos, críticas de arte, opúsculos políticos, críticas de literatura, crónicas satíricas, contos, biografias.

“Você é Shakespeare e o *Diário de Notícias*”⁽²⁾, ironiza afectuosamente Eça de Queirós, definindo com justeza essa ausência de território fixo, essa movência entre dois mundos, entre a arte e a trivialidade, entre a “cebola” e a “rosa”, que caracteriza, de forma determinante, um dos processos retóricos mais marcantes da sua escrita.

A APOLOGIA DA CEBOLA

1. Entre a cebola e a rosa, Ramalho procede pois à *apologia da cebola*, “menos desnaturada” e por isso “mais legítima” do que a rosa. A “Carta a Anatólio Calmels”, com data provável de 1874, é uma importante peça do II Volume d’*As Farpas* e constitui como que o manifesto do Naturalismo Estético em Portugal, uma espécie de “pendant” à conferência de Eça no Casino Lisbonense, em 1871, sobre “O Realismo como nova expressão da Arte”.

Quer um quer outro texto mereceria uma revisitação cuidadosa enquanto peças de defesa inaugural de uma nova corrente estética, revelando as *representações mentais de base* dos seus defensores em relação às tendências com que se identificam. Mas, enquanto o texto (reconstituído) de Eça veícula ostensivamente o anúncio, algo heróico, de uma “propaganda nova”⁽³⁾ - definindo, um tanto apostolicamente, nesse acto fundador, a sua *imagem fundamental de Realismo* e calcando, com ardor, ingredientes de Proudhon, Taine e pitadas de Zola - o texto de Ramalho, infinitamente mais complexo, retoricamente muito mais elaborado, utiliza o referencial dos sistemas estéticos realista e naturalista para o integrar numa pessoal e pré-existente malha ética e mítica, uma orientação de toda a sua vida.

Assim, para Ramalho, a “cebola” na pintura vai funcionar, simultaneamente, como ÍNDICE e como SÍMBOLO: **índice** enquanto referenciadora de uma global *atitude estética* com a qual mantém uma contiguidade essencial; **símbolo** enquanto poderosamente evocadora de uma *moral* e de uma *mitologia* profundamente enraizadas sobre um número limitado de valores simbólicos.

Podemos pois considerar a existência de uma “cebola” como estética, de uma “cebola” como moral, de uma “cebola” como mitologia e porventura, de uma “cebola” como retórica: uma sistematização que, se olfactivamente desclegante, não deixaria, como conceptualização, de agradar talvez ao próprio Ramalho.

2. A “cebola” como estética

José-Augusto França considera Ramalho Ortigão o primeiro escritor de arte que se definiu em Portugal, realçando-o como “a personalidade que deve ser focada ao procurar-se o sentido de um pensamento crítico e estético dentro das coordenadas de oitocentos”(4).

É preciso, no entanto, delimitar estritamente o conceito de estética a propósito da obra de Ramalho Ortigão: não no sentido de uma teoria estética sistematizada e filosófica mas no sentido de uma atitude integrativa, fragmentária mas singularmente invariante, apoiada numa crítica jornalística e num criticismo pedagógico.

Sob o pseudónimo de Simplício Feijão, vai Ramalho na “Carta a Anatólio Calmels” empreender a defesa da cebola, “produto ingénuo da terra”, opondo “ao ponto de vista da Academia”(5) do seu interlocutor (o ponto de vista do que chama ironicamente “as classes cultas”) o seu próprio ponto de vista, o da “arraia-miúda”, o do feijão, do faval e do cebolinho.

Orientam o modelo “cebola” estética dois tipos de enunciados teoréticos:

- uma genealogia do conceito de Belo;
- uma apologia da cebola como índice desse conceito.

O anti-academismo de Ramalho é uma preocupação antiga. Afirmar ele em *Notas de Viagem*: “A obra de arte não é um produto de escola: é a livre expressão individual de uma alma, convertida em Realidade objectiva”.(6)

À pintura aristocrática e “alambicada”, a pintura dos temas “bonitos”, das rosas, opõe a dos grandes mestres da pintura, dos que fizeram seu o preceito de Dürer: “toda a preocupação da beleza é inútil em Arte”(7). Os exemplos são eloquentes e vão de Hogarth a Murillo, de Rembrandt a Franz Halls, nos quadros de alguns dos quais, em hilariante síntese de Ramalho, “há toda a espécie de sevandijas (...) cujo aspecto camavalesco, inteiramente ché-ché, infunde nas imaginações desregradas uma alegria perversa”(8).

O pendor rabelaisiano de Ramalho alia-se a orientações de Proudhon, Zola e Fromentin, neste texto as suas grandes referências externas.

Provavelmente, há ainda ecos de Diderot, sempre muito citado, que nos seus “Salons” ensaiara a crítica de arte e que no *Ensaio sobre a Pintura* exaltara a liberdade do artista, denunciando as regras e os preconceitos em arte.

A esta *visão do mundo* vai opor um relativismo cultural truculento, eivado de darwinismo e positivismo. O contraponto é, aliás, de um cómico irresistível, definindo Ramalho Ortigão nestes termos o postulado platónico das reminiscências: "... esse bom tempo passado no empíreo, a aboborar no choco das claridades e das perfeições celestiais"⁽¹⁰⁾.

A esta teoria, a dos "Anjos caídos", vai opor aquela dos "macacos aperfeiçoados", "cujo orgulho como reis da criação não vem das asas que tivemos mas sim das patas que já não temos"⁽¹¹⁾.

Assim, adopta uma atitude relativista quanto ao conceito de Belo, reflexo não só da "Moda" - fenómeno que analisa com atenção - como do "gosto" e da "subjectividade". E propõe: "O Belo é um mero produto de ideias associadas de certo modo, um fenómeno puramente subjectivo, espontaneamente gerado dentro de nós mesmos nas linhas de conexão nervosa do cérebro de cada um" ⁽¹²⁾.

O "valor" de uma obra de arte é então definido pela quantidade e pelo grau de associações de ideias que o artista desperta em indivíduos seus semelhantes, pertencentes ao mesmo contexto - tempo, raça, nação.

Para além das sugestões positivistas e naturalistas, o texto retoma Proudhon e, talvez, Taine, os mesmos Proudhon e Taine que Eça tão diligentemente parafraseava, em inesperada associação, na sua conferência.

Para Ramalho, a comunicação artística estabelece-se de forma sobretudo afectiva e sugestiva, mesmo que esta afectividade surja cuidadosamente explicada pela vibração, pela irradiação "do máximo número de células nervosas"⁽¹³⁾. "Adesão afectuosa de homem para homem"⁽¹³⁾, a arte sublima a realidade. Ramalho sintetiza: "A arte é a eterna desinfectante de toda a podridão em que toca"⁽¹⁴⁾.

E toda a sua devoção vai para "as coisas humildes e desprezadas" - um cardo, um copo de água, um rábano - que, bem pintadas numa tela, obrigam a exclamar: "Como é exacto! Como é verdadeiro! Como é simples e fácil de fazer! Como é *bonito!*" ⁽¹³⁾.

Dizia Eça:

"A aspiração e a obra do espírito revolucionário tem mesmo em vista três aspectos: o verdadeiro na ciência, o justo na consciência e o belo na arte."⁽¹⁵⁾ E, mais adiante, especificaria: "O modo de salvar a arte é fundar o Realismo, que expõe o Verdadeiro elevado à condição do Belo e aspirando ao Bem pela condenação do vício e pelo engrandecimento do trabalho e da virtude".⁽¹⁶⁾

Trabalho e virtude que Ramalho acima de tudo preza:

"Passando dolorosamente através dos limbos sucessivos da inteligência e do trabalho, até despontar na realidade da arte, o facto transfigura-se segundo a medida intelectual e moral do artista cujo cérebro atravessou."⁽¹⁷⁾

É muito audível aqui o eco da concepção de arte de Zola: “un coin de nature vu à travers un tempérament”.⁽¹⁸⁾ Zola que aliás Ramalho cita, opondo-o ao académico Cabanel: “Importo-me pouco com todo o pó-de-arroz do Sr. Cabanel. Prefiro os cheiros acres e são da natureza verdadeira”.⁽¹⁹⁾

A partir do momento em que o Realismo - pintar *exactamente* as coisas - se torna em Ramalho sobretudo pintar as “coisas humildes e desprezadas” da natureza, as coisas de “cheiros acres e são”, há um decisivo resvalamento naturalista que se acentua. E o diálogo entre o académico Cabanel e o naturalista Zola transfere-se para o naturalista Ramalho e o académico Calmels.

O artista deve, pois, cingir-se à sinceridade na fidelidade à natureza - Ramalho explicitamente retomando Fromentin: “Doravante o génio consistirá em não preconceber coisa alguma, em não saber que se sabe, em não nos deixarmos surpreender pelo modelo, em não lhe perguntar senão a ele como quer que o representem.”⁽²⁰⁾ É aquele a que Michael Riffaterre chama a “ilusão referencial” do discurso realista, que consiste em procurar dar a impressão da transcrição escrupulosa do real, representação fiel e transparente do mundo tal e qual ele é; assim, e conforme diz Todorov, o realismo é um ideal - não um discurso como os outros, mas, no topo da hierarquia dos discursos, a perfeição para a qual tenderiam todos os discursos.⁽²¹⁾

Ramalho tem efectivamente do Realismo uma noção finalista. Para ele, está encontrada a *via do futuro*: “O realismo pode ter como teoria filosófica todos os defeitos que lhe queiram dar” - reflecte em *Notas de Viagem* - “Como princípio regulamentar na arte é o único positivo, o único fecundo”.⁽²²⁾

Ora, para Eça de Queirós, justamente, o Realismo é “a base filosófica para todas as concepções do espírito, rotciro do pensamento humano na eterna região do belo, do bom e do justo”; ele deve, “com o intuito da moral”, dissecar “a anatomia do carácter”.⁽²³⁾

Eça enfatiza sobretudo o papel purificador e redentor do novo movimento anunciado, imprimindo-lhe um vincado cunho escatológico, na linha do socialismo proudhoniano.

A base mítica e cosmogónica do pensamento de Eça, enquanto arauto do Realismo é uma busca da Revolução e da Virtude (termos que, respectivamente, abrem e fecham o seu discurso no Casino) - a vitória da *Luz* (entenda-se: da Arte, da Razão, do Realismo) sobre as *Trevas* (a saber: o Artífício, a Emoção, o Romantismo).

A apologia do Realismo, representação de um combate primordial, tem em Eça - e talvez em quase todo o grupo do Cenáculo - uma base ideológica tão estóica e tão luminosa, tão “aurora de um mundo novo”⁽²⁴⁾, que terá de facto conseguido inverter a própria antinomia sobre que se fundava - REALISMO vs IDEALISMO. Este novo Realismo assemelha-se ao velho e curioso “realismo” platónico, para o qual as ideias são mais reais que os seres... Aliás, Proudhon não anda longe. O artista tem “à un degré éminent la faculté

“horror à emoção” que se projecta na ênfase dos traços críticos (purificativos, repressivos) do realismo, resumindo-o num global moralismo. Desenha-se uma espécie de *desinvestimento erótico* do artista na sua obra; isto é, Eça preconizaria um investimento de contenção do “Eros” na relação estética, singularmente esvaziada de paixão, toda absorvida na progressiva iluminação e purificação da expressão, racionalizando-a e depurando-a de elementos obscuros (emocionais ou inconscientes).

Prefigura-se assim a tendência para a criação, pelo discurso realista, de uma coerência imperturbável, uma “pan - significação”⁽²⁷⁾ que substitua a desordem, a entropia do real e que lhe oponha uma hierarquia estruturada, uma totalidade harmoniosa e inteligível - uma espécie de corte de relações com o real, substituindo-as por um silêncio lógico, ritmado pela verosimilhança. Um discurso que não fale de nada e que faça sentido - que, dissimuladamente, só fale de si próprio.

Diferentemente em Ramalho, carnal temperamento, faz-se sentir a influência de Dubos e de Zola: a finalidade fundamental da arte é a *emoção*: o sentimento pessoal, espontâneo e sincero do artista perante o real. É a produção do sentimento estético o elo entre a obra e o público: “como que se transforma todo o mundo em torno de nós, envolve-nos de repente, como um banho magnético, um misterioso fluido der clemência e de bonomia, e a humanidade inteira nos parece por um momento mais doce, mais carinhosa e mais terna”.⁽²⁸⁾

Insensivelmente, a relação epistémica sujeito/objecto toma a feição de uma *relação amorosa* (sujeto amante/objecto amado). A criação torna-se um acto de amor: “O artista em plena posse da sua ideia (...) concentrou toda a força da sua alma, toda a energia do seu cérebro, toda a paixão do seu sangue no amor da obra em que representa o pensamento que o domina. E em torno dele e desse objecto amado, como em torno de todos que amam, tudo o mais na terra acabou e desapareceu”.⁽²⁹⁾ É, significativamente, na *Arte Portuguesa*, obra de 1896, quase no fim da sua vida literária, que Ramalho define assim a relação estética.

Por isso, em Ramalho, deslizando por debaixo do seu positivismo e do seu anti-platonismo de “cartoonista”, engendra-se uma concepção de arte como categoria de Absoluto e, concomitante com ela, o desalçamento do estético para o ético ganha consistência.

De “mero produto de ideias associadas de certo modo, nas linhas de conexão nervosa do cérebro”⁽³⁰⁾, a arte, capciosamente, conseguiu estabelecer uma ligação íntima com a moral, passou a pertencer ao mesmo paradigma e a obedecer à mesma formação antiética. Comenta Ramalho em *Por Terra Alheia*: “Nesses tempos bárbaros, os artistas dividiam-se em bons e maus. A obra bem feita era moral. A obra mal feita era indecente. E sob este único aforismo estavam para sempre divididos e classificados os dois únicos géneros de arte que se conhecem: o belo e o porco”⁽³¹⁾.

A arte desmaterializa e moraliza a vida. E Ramalho, outra vez n' *As Farpas*, sintetiza: "para que a arte viva e se mantenha no respeito dos homens, é preciso, primeiro que tudo, que ela seja honesta, isto é, que seja verdadeira. Para isso, um conjunto de qualidades morais: a ingenuidade, a vontade paciente, a rectidão - simples virtudes domésticas transplantadas da vida íntima à prática das artes". (32)

Está inaugurada a teoria do Naturalismo Ramalheano: pintar exactamente as coisas é, em Ramalho, pintar, com simples virtudes domésticas, com bons costumes, as coisas de "cheiros acres e são da Natureza verdadeira", os produtos genuínos da terra, tais como, por exemplo, um molho de cebolas sobre uma modesta mesa de família, no seio de um lar.

3. A "cebola" como moral

O culto estético dos valores da família vai seguir duas orientações fundamentais, deduzidas do enunciado das "virtudes domésticas":

- por um lado, a *ingenuidade*, a *paciência*;
- por outro, a *vontade*, a *rectidão*.

A primeira abrange essencialmente um domínio feminino - o da afectividade e de um certo "repouso";

A segunda rege um domínio masculino o da razão e da actividade.

Este último domínio desenvolve-se portanto sob o signo da *vontade* e da *rectidão* - isto é, do *trabalho*, do *esforço* e da *razão* - actividades material e mental. É a manifestação do culto da ENERGIA. É típica em Ramalho, "temperamento e organização atléticas, gladiador por vocação" (33), como lhe chama Magalhães Lima, a apologia da ACÇÃO e da LUTA, simultaneamente auto-afirmativas e genesíacas, fertilizadoras.

Àcerca do amor pela Pátria, Ramalho apostrofa assim, n' *As Farpas*, alguns parlamentares:

"Não amais como Homens, com o forte amor viril, que fecunda e procria. Amais como simples poetas líricos, com um platonismo estéril e febricitante. Amais a Pátria como amam as mulheres os que lhes fazem odes. Tendes amor: não basta. Tende filhos, isto é: tende obras; é isso que justifica e enobrece o amor." (34)

Por outro lado, esta vertente mais agressivamente masculina deste modelo moral subtiliza-se pelo culto da verdade (a tal *rectidão*). Arma-se da razão esclarecida e

“A secretária do moderno homem de estudo tem de assemelhar-se à sistematização do seu cérebro; tem de ser repartida em pequenas gavetas coordenadas, nas quais se recolham, devidamente subdivididos e classificados todos os apontamentos, todas as notas, todos os mapas, todos os inventários dos conhecimentos sucessivamente recolhidos e postos em jogo na elaboração da escrita.”⁽³⁵⁾

Neste modelo moral, a vertente por assim dizer mais *contemplativa*, a da *ingenuidade* e da *paciência*, a de tipo mais feminino, convoca elementos mais “involucrais” e menos racionalizantes, de “repouso” e de componente afectiva.

Ambas as vertentes, a mais feminina e a mais masculina, se associam, no entanto, num regime definitivamente DIURNO do imaginário. Aplicando elementarmente o modelo de Durand, avulta a estruturação HERÓICA, uma formulação retórica do tipo da antítese *polémica* nesta dominante POSTURAL, a actividade material do tipo manual (pintar, escrever) e a discriminação intelectual. São ambas, masculina e feminina, complementarmente as faces de uma global apologia do ESFORÇO (físico e mental) e da ROBUSTEZ, sub-sumindo-se tanto no ímpeto muscular como no apelo telúrico e casular com acento nos valores simbólicos da SIMPLICIDADE e de uma EXTERIORIDADE toda ruralizante:

“Pelas ideias que lhe associo, a cebola é para mim a imagem da vida agrícola dos campos, assim como a rosa é imagem da vida contrafeita das salas. Enquanto não relaciono o aspecto e o perfume das rosas senão com os potes de porcelana e de cristal, com os vestidos de musselina, com os chapéus de palha, com a valsa ao piano, com o álbum na jardineira, relaciono o aspecto e o cheiro da cebola com a vasta campina sachada, com o cheiro acre da terra revolvida de fresco, ao fim da tarde (...).”⁽³⁶⁾

Esta dupla orientação ENERGIA/TERRA vai otimizar-se na apologia das “mãos que prestam”, um trecho que toda a gente já leu algures numa antologia, clogio simultâneo do TRABALHO e da FAMÍLIA, do esforço casero e da poesia das coisas simples, envolto no culto terno e cavalheiresco da Mulher e na memória comovida da Mãe:

“Há mãos que fazem música, ou que fazem quadros, mãos que fazem jantares, ou que fazem camisas: são as mãos que prestam; e há mãos que não fazem coisa nenhuma: são as que não prestam. Não conhecemos outras. (...)

A mão de minha mãe tinha um calo de abrir e fechar a porta da dispensa e a arca da roupa branca, de regar os morangueiros, de cortar o grande pão que nos dava com marmelada para a merenda e de engomar os bibes lavados que eu vestia quando era pequeno; e é precisamente por causa do calo dessa mão, que depois de ter barbas na cara e cabelos

brancos na cabeça eu me punha de joelhos para a beijar, de todas as vezes que ia lá acima, pelas festas, à minha aldeia.” (37)

Ganha terreno, avulta a vertente CASA, a CASA da MÃE, a CADA do REGRESSO, e esta vertente *casular* só pode afirmar-se sob o signo de uma AUSTERIDADE, de uma FRUGALIDADE - crescentes uma simplificação progressiva das redes racionalizantes, um movimento gradual de refluxo emocional, um apaziguamento rítmico. Citando Bachelard, o “signo do regresso” marca a “grande imagem das intimidades perdidas”. (38)

A CASA, a CASA da FAMÍLIA, a CASA PORTUGUESA constitui em Ramalho o núcleo mais desmultiplicadoramente produtor de sentido:

“É tudo isto o que uma simples cebola me lembra, e com isto tudo ainda a minha infância no campo, os meus passios de adolescente (...); e de entre estas imagens, rissonhas e amadas, vindo para mim como se me quisesse cingir num longo abraço maternal, o grande espectro, doce, amorável e grave, que se chama a pátria.

E eis aí por que eu preferi pintar cebolas a pintar rosas.”(39)

A cebola estabelece, proustianamente, a ligação ao centro germinativo e produtor de imagens: a CASA/PÁTRIA vai, para Ramalho, como uma cebola, funcionar como um continente constituído por uma sucessividade de invólucros, uma espiral-habitáculo e a três, dimensões, sólido, com cheiro activo (o cheiro é aqui um acréscimo suplementar do chiste ramalhcano).

4. A “cebola” como Mitologia

Sobre que valores repousa então a ORDEM simbolizada pela fragrante, bucólica cebola?

A infra-estrutura mítica assenta, penso, na busca de uma *instância regeneradora*. O seu esquema de base apoiar-se-á, mais uma vez, nas vertentes feminina e masculina:

- no sentido do Colectivo, na Família, na Mulher;
- na consciência do Eu Individual, na Identidade, no Homem.

Isto é: nos valores da *continuação da espécie* e nos valores da *consolidação da autonomia do indivíduo*. Assim, teremos, como estratégia essencialmente POSTURAL, de reforço da identidade, a formação de *estruturas de hiper-identidade viril* - consignadas essencialmente na *luta pela vida*, nos seus aspectos ANIMAL e MATERIAL: e daí as inclinações darwinistas, positivistas e naturalistas.

“Exemplarmente normal”⁽⁴⁰⁾, Ramalho quer-se *rei de si próprio*. E nessa projecção tão ramalhiana, em cada viagem procura uma casa, um *quarto* que habite e que faça seu, um

É esta a dimensão *holista*, esta paixão nacional, que Ramalho Ortigão recuperou de uma cultura popular recalcada pelas Luzes de Racionalismo e o Individualismo, que lhe vai precisamente fornecer as sementes de *esperança* e de *sobrevivência* que alimentam as suas inesgotáveis estruturas de optimismo.

Esta fusão Ramalho //Portugal “um homem modesto dentro do seu gulho” (42) // “um país modesto dentro do seu orgulho”, coloca-o não só nos antípodas dos saudosistas, como faz dele uma espécie de anti-Antero (o que até certo ponto foi, factualmente).

O seu diletantismo, a multiplicidade daquilo a que ele chama as suas vocações secretas: “almocreve, marítimo, ferro-velho, jogador de pau, passarinho, homem de forças e poeta lírico” (42), vocacionam-no para uma jocosidade, uma pilhéria desopilante, rabelaisiana, carnavalesca - a que não são alheios processos estilísticos seus, como a enumeração caótica, o inventário disperso, a ironia grotesca e ainda toda uma apetência pelos objectos culinários, os processos de incorporação digestiva e as metáforas alimentares, estruturas que participam de uma global “joie du pluriel diversifié”, e que Gilbert Lascaux define como típicas de uma cultura popular recalcada. (43)

Estas estruturas discursivas utilizam uma lógica de *movência* entre dois mundos, o *familiar e concreto* e o *estranho e abstracto* - e além desta, uma lógica de *repentina coincidência* entre elementos de categorias antagónicas.

Esta consonância súbita é consequência da sua tendência para a evocação proustiana, de tipo sintetizante, com a correspondente “mise en abyme” das imagens, em que cada fragmento metaforiza o todo. Por exemplo, impressionam-no particularmente os interiores dos lares ingleses e holandeses, pela sua capacidade de *produzirem sentido*, reiterando-o em afinidade, implícitos. Fascinam-no as estranhas e perturbantes conexões que ligam entre si “o texto e a encadernação dos livros, a forma e a cor das faianças, o tom das tapeçarias, o corte e o lavor das madeiras”.(44)

O que Ramalho surpreende é como que a própria *iconicidade* (no sentido de Peirce: semelhança entre um signo e o seu referente) das ideias e os objectos, profundamente metafórica e estruturalmente congruente em cada categoria do real. Isto é: uma espécie de *correspondência* intersemiótica, extremamente eficaz e eloquente, entre elementos dos vários sistemas.

Por outro lado, a coincidência semântica entre elementos de dois mundos, o abstracto e o concreto, como que se *trivializa* e degrada *através do contacto sintagmático* directo entre o *sublime* e o *trivial*, o *espiritual* e o *material* - imediatamente associados, geralmente por copulativas:

- “Comprei meia-dúzia de livros e um par de sapatos de ourclo (...)” (45)
- “Lcio as folhas debaixo da figueira do quintal, porque deste modo adquiero o saber e espanto conjuntamente os pardais.” (46)

- “Todos ali tinham os melhores dos seus livros, as suas provisões de princípios e de tabaco.” (47)
- “Era permitido a cada um desabotoar livremente os seus paradoxos e o seu colete.”(48)

Ramalho fora um mestre argumentador, um criador de estereótipos, de imagens impressivas, de preceitos de vida, de trechos pitorescos e de fórmulas inexcedivelmente hilariantes.

Toda a sua vida trabalhou para tornar familiar, para explicar e simplificar o mundo. Para troçar dele, também.

O meu voto: possamos nós dizer dele, e também de nós próprios, o que ele disse do Conde de Ficalho:

“(…) Tornou-se refractário a todas as alucinações, incluindo a da certeza.” (49)

NOTAS

- (1) RAMALHO ORTIGÃO, *As Farpas*, II, Lisboa, Clássica, 1943, pp. 243/279.
- (2) *Novas Cartas Inéditas de Eça de Queirós (...) a Ramalho Ortigão*, Rio de Janeiro, Alba Editora, 1940, p.6.
- (3) EÇA DE QUEIRÓS, *Uma Campanha Alegre de "As Farpas"*, I, Lisboa, Lello, 1978.
- (4) JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no século XIX*, II, Lisboa, Bertrand, 1966, p.373.
- (5) RAMALHO ORTIGÃO, op. cit., p.245.
- (6) RAMALHO ORTIGÃO, *Notas de Viagem*, Lisboa, Clássica, 1945, p.122.
- (7) RAMALHO ORTIGÃO, *As Farpas*, II, Lisboa, Clássica, 1943, p.247.
- (8) *ibidem*, p.248.
- (9) *ibidem*, p.252 e 253.
- (10) *ibidem*, p.253.
- (11) *ibidem*, p.255.
- (12) *ibidem*, p.263 e 264.
- (13) *ibidem*, p.264.
- (14) *ibidem*, p.266.
- (15) ANTÓNIO SALGADO JÚNIOR, *História das Conferências do Casino*, Lisboa, 1930, p.50.
- (16) *ibidem*, p.59.
- (17) RAMALHO ORTIGÃO, *As Farpas*, II, Lisboa, Clássica, 1943, p.265.

- (22) RAMALHO ORTIGÃO, *Notas de Viagem*, Lisboa, Clássica, 1945, p.141.
- (23) ANTÓNIO SALGADO JÚNIOR, op. cit., p.55.
- (24) cit. por *ibidem*, p.12.
- (25) LIONELLO VENTURI, *Histoire de la critique d'Art*, Paris, Flammarion, 1968, p.232.
- (26) RAMALHO ORTIGÃO, *As Farpas*, II, Lisboa, Clássica, 1943, p.255.
- (27) ROLAND BARTHIES *et alli*, op. cit., pp. 47/90.
- (28) RAMALHO ORTIGÃO, *As Farpas*, II, Lisboa, Clássica, 1943, p.265.
- (29) RAMALHO ORTIGÃO, *Arte Portuguesa*, I, Lisboa, Clássica, 1943, pp. 168 e 169.
- (30) RAMALHO ORTIGÃO, *As Farpas*, II, Lisboa, Clássica, 1949, p. 104.
- (31) RAMALHO ORTIGÃO, *Pela Terra Alheia*, II, Lisboa, Clássica, 1949, p.104.
- (32) RAMALHO ORTIGÃO, *As Farpas*, II, Lisboa, Clássica, 1943, p. 273.
- (33) JAIME DE MAGALHÃES LIMA, cit. por JACINTO DO PRADO COELHO, *Dicionário de Literatura*, 3, Porto, Figueirinhas, 1983, p.776.
- (34) RAMALHO ORTIGÃO, *As Farpas*, IV, Lisboa, Clássica, 1945, p. 216.
- (35) RAMALHO ORTIGÃO, *Notas de Viagem*, Lisboa, Clássica, 1945, p. 191/205.
- (36) RAMALHO ORTIGÃO, *As Farpas*, II, Lisboa, Clássica, 1943, p. 277.
- (37) *ibidem*, p.279.
- (38) GASTON BACHELARD, *A poética do Espaço*, S. Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 112.
- (38) GASTON BACHELARD, *A poética do Espaço*, S. Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 112.
- (39) RAMALHO ORTIGÃO, *As Farpas*, II, Lisboa, Clássica, 1943, p. 277.
- (40) JACINTO DO PRADO COELHO, op. cit., p. 776.
- (41) RAMALHO ORTIGÃO, *Pela Terra Alheia*, II, Lisboa, Clássica, 1949, s.p.
- (42) RAMALHO ORTIGÃO, *Arte Portuguesa*, III, Lisboa, Clássica, 1943, pp. 162.
- (43) GILBERT LASCAUX, *Ecrits Timides sur le Visible*, Paris, IO/18, U.G.E., 1979, p.15.
- (44) RAMALHO ORTIGÃO, *Notas de Viagem*, Lisboa, Clássica, 1945, p. 209.
- (45) RAMALHO ORTIGÃO, *As Farpas*, II, Lisboa, Clássica, 1943, p. 257.
- (46) *ibidem*, p.243.
- (47) *ibidem*, p.188.
- (48) *ibidem*, p.189.
- (49) RAMALHO ORTIGÃO, *Figuras e Questões Literárias*, II, Lisboa, Clássica, 1945, p. 171.