

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DO PORTO

LÍNGUAS E LITERATURAS



II Série • Vol. XXIII • 2006 [2008]

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS

SÉRIE DE

«LÍNGUAS E LITERATURAS»

Publicação anual

Propriedade: Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Organizador: Francisco Topa

Tiragem: 150 exemplares

Execução Gráfica: Tip. Nunes, Lda • Maia

ISSN: 0871-1682

Depósito legal: 84313/94

Os trabalhos publicados são da responsabilidade exclusiva dos seus autores

ÍNDICE GERAL

Artigos

Literatura

Celina SILVA – <i>Questões de reescrita criativa – Anotações pontuais acerca da transgenericidade</i>	15
Daniel FARIA – <i>Galaaz e a configuração com Cristo</i>	29
Daniel FARIA – <i>[Ainda sobre ‘A Demanda do Santo Graal’]</i>	39
Andreia AMARAL – <i>Os lais de Bretanha: uma proposta de edição crítica</i>	49
Carmen Matos ABREU – <i>E a arte da conversação falou mais alto: no teatro clássico francês, ‘Sir Politick Would-Be’, de Saint-Évremond</i>	79
Sofia de Melo ARAÚJO – <i>‘Aventuras de Diófanos’, de Teresa Margarida da Silva e Orta – Os ideais de Climenéia e Diófanos à luz dos tempos</i>	103
Luís Tarujo FERREIRA – <i>Para uma revisitação da figura de Inês de Castro: o contributo dos folhetos de cordel do século XVIII</i>	127
Miguel Ramalhete GOMES – <i>Uma digressão inglória: ironia e diffé-</i>	

rance em 'The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman', <i>de Laurence Sterne</i>	163
Pedro Lopes de ALMEIDA – <i>Marília de Dirceu, Dirceu de Marília: uma proposta de leitura das liras de Tomás António Gonzaga</i>	179
8	
Ângela CARVALHO – <i>O naufrágio em Camilo Pessanha</i>	221
Rute ALVES – <i>Teatralização do drama em gente</i>	233
Vera VOUGA – <i>Amorim de Carvalho, Mestre</i>	251
Maria BOCHICCHIO – <i>A crítica genética e a estética da produção: O modelo Tavani</i>	261
Maria BOCHICCHIO – <i>Dizer e mostrar na estética de José Régio</i>	283
Maria BOCHICCHIO – <i>Carlos Queirós e a redescoberta da fala afetiva</i>	299
Elsa PEREIRA – 'A Corte do Norte', <i>de Agustina Bessa-Luís, ou o romance da saudade</i>	307
Sofia de Melo ARAÚJO – <i>No Princípio Era O Verbo... Sementes de Eternidade: Uma leitura de 'Génese seguido de Constelações' de António Ramos Rosa</i>	325

José Domingues de ALMEIDA – ‘La disparition de la langue française’
d’Assia Djebar : un roman qui pose les questions francophones 361

Cidália DINIS – *Corpo Reflectido: ‘A Enganosa Respiração da Manhã’ de Inês Lourenço* 377

Francisco Saraiva FINO – *Para o instrumento difícil do silêncio – Fulgurações da palavra poética na obra de Daniel Faria: um percurso* 393

9

Linguística

Marie-Agnès BOXUS – *Considérations sur les constructions pseudo-clivées (en français, portugais et anglais)* 433

Tradução

Françoise BACQUELAINE – *L’euphémisme, un obstacle à la traduction* 463

Prémio Vergílio Ferreira 489

Maria João REYNAUD – *Proposta de candidatura de Agustina Bessa-Luís* 491

Celina SILVA – *Proposta de candidatura de Fernando Guimarães* 493

Isabel Morujão de BEIRES e Pedro Vilas-Boas TAVARES – *Proposta de candidatura de Vasco Graça Moura* 501

QUESTÕES DE REESCRITA CRIATIVA

Anotações Pontuais acerca da Transgenericidade¹

CELINA SILVA

celinas@letras.up.pt

¹ Este trabalho insere-se no âmbito do projecto de pesquisa sobre géneros literários do Núcleo de Estudos Literários – Linha de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, de que fazem parte os textos: “O Género Literário; Notas de Leitura em Poética e História Literária”, in *Colóquio O Género Literário; Norma e Transgressão*, München, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2005; “Género e Diferenciação Genérica; De uma Ontologia dos Objectos a uma Pragmática do Uso”, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. XXII, Porto, 2005, surgindo também na sequência de pequenos trabalhos anteriores: “Considerações Gerais Sobre o Género Literário”, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. VIII, Porto, 1991 (pp. 349-352) e “Da Poética à Estética – Inflexões e Expansão na Teorização Genettiana”, in *Literatura Comparada: Novos Paradigmas*, Porto, 1996 (pp. 441-447), onde estas questões foram abordadas ora sintética ora pontualmente.

O presente artigo procura esboçar linhas de leitura de certos traços constitutivos dos processos de manifestação da transgenericidade apoiado em alguns estudos significativos concernentes à teoria do texto, produzidos pelo que se poderia chamar de modo amplo “escola francesa”. Contudo, a necessária contextualização leva a situações de recategorização *a posteriori*, como frequentemente acontece.

Originariamente o texto foi objecto de uma comunicação no colóquio *O Transgénero*, organizado pelo Núcleo de Estudos Literários em 2006 e de uma redacção primeira. Porém certas das propostas aí aventadas, a saber, o conceito de transgenericidade, derivado por analogia da combinatória do conceito de transtextualidade proposto por Genette e do genericidade elaborado por Schaeffer, surgem referidas e definidas em *Les Genres de Travers – Littérature et Transgénéricité*, La Licorne,

“Sous le transgénérique s’indique la réalité plurielle et hétérogène des genres et de la généricité ”.²

D. Moncond’huy e H. Serpi

O encarar da ordem literária como amplo processo de germinação textual instaura uma mutação capital no domínio dos Estudos Literários, nomeadamente na Teoria da Literatura bem como na Semiótica, constituindo o postular do conceito de texto uma marca incontornável na abordagem do fenómeno literário. Tal categoria permite, através da nova proposta formalizadora por ela consignada e desencadeada, um avanço relevante e uma inflexão crucial na descrição e análise do mesmo, realçando a “produtividade” e a complexidade a ele inerentes. Com efeito, o referido conceito surge na teorização francesa enquanto resultante em certa medida da articulação dos trabalhos paradigmáticos de Kristeva em finais dos anos 60 onde as propostas de Bakhtine se manifestam de modo cabal, com algumas posturas barthesianas da mesma época nas quais estão patentes uma apropriação pessoal das reflexões de Valéry e uma inegável abertura epistemológica.

Assim, a processualidade literária é encarada pela referida teórica fundamentalmente enquanto diálogo e prática transformadora de e entre textos, maioritária mas não exclusivamente literários, bem como dos sistemas linguístico, literário e cultural aos quais os primeiros se reportam. “Interação permanente de textos e géneros”, a intertextualidade, “processo constante e talvez infinito de *transfert* de materiais textuais no interior de um conjunto de discursos”, adquire

n.º 82, Presses Universitaires de Rennes, 2008, facto que exigiu a actualização reformuladora do primitivo texto.

² Cf. “Avant Propos”, op. cit., p. 8.

o estatuto de entidade fundacional do literário cujas manifestações produzem objectos onde se evidencia um engendramento constante produtor de heterogeneidade e de multiplicidade. No domínio textual reina a pluralidade de discursos e de géneros em permanente interacção e germinação criativa.

O “texto-intertexto”, entidade dinâmica, é postulado enquanto “escrita-leitura”, reelaboração subversiva de outros textos mediante uma série de procedimentos específicos: transformação, absorção, mas também transposição, transgressão. Considerado pela citada investigadora “cruzamento de várias superfícies textuais”, o intertexto corporiza e corporiza-se enquanto materialização dialógica de várias escritas, articulação activa com e face à discursividade global. Leitora do teórico russo mencionado, Kristeva frisa sobremaneira a forte implicação do social e do histórico na ordem e exercício da linguagem, bem como nas práticas divergentes e desviantes por ela suportadas e a que, incessantemente, dá origem no seu agenciamento.

Efectivamente as críticas feitas em finais da década de 20 por Bakhtine e pelo seu “círculo”, segundo a formulação de Todorov (teórico responsável, juntamente com Kristeva, pela divulgação em França da obra do citado investigador), relativas à concepção de linguagem adoptada pelos formalistas russos, mais precisamente ao conceito saussureano de língua, e, nomeadamente as suas reflexões sobre o “discurso” enquanto acto de linguagem socialmente determinado, prenunciadoras das propostas da Pragmática, originam nos anos 70 uma postura distintiva no questionar do literário fortemente actuante. A dita teorização, ao longo do seu extenso percurso onde se patenteiam amplificações e inflexões tão singulares quanto reveladoras de dimensões até então inabordadas ou não trabalhadas de modo sistemático, rejeita sistematizações acerca da ordem literária marcadas por um dado “fechamento” e uma certa “linearidade”. Segundo os seus pressupostos, o *medium* da literatura

não é a língua mas o discurso cujo exercício se encontra ancorado nos modos de enunciação e nos gêneros que deles derivam de certa maneira. A obra literária instaura um campo verbal específico com dimensão estética, requerendo, por consequência, um estudo abarcador da complexidade e totalidade a ela inerentes enquanto entidade sîgnica, integrante e integrada na ordem cultural e dela indissociável.

O reivindicar da necessidade em articular o estudo do fenómeno literário com o cultural bem como o alcance global e a diversidade marcante da obra em questão, proponente de uma nova epistemologia para as Ciências Humanas, conferem às reflexões de Bakhtine sobre o literário, e não só, o estatuto de prática teórica inter e transdisciplinar, na medida em que a mesma revela um teor que se pode considerar, segundo uma designação recente, transdiscursivo visto gerar “un corpus de fonctions variables qui traverse, en les reliant, les discours isolés ou discontinus et qui établit entre les produits de l’art moins un système codifié de conventions qu’un réseau vivant de raisons et de valeurs”³.

A tese defendida por este teórico sobre a génese do romance, género proteiforme porque marginal e ou marginalizado pela Poética Clássica, converte-o em entidade que se opõe, não a outro género em particular ou pontualmente, mas a toda uma concepção essencialista, prescritiva, monovalente de literatura. Esta formulação confere ao romance, forma “plurilinguística, pluriestilítica e plurivocal”⁴, o cunho instaurador de um “arquigénero” ou de um “contra-género”, segundo as diversas traduções e díspares interpretações críticas da mesma

³ Cf. D. Moncond’huy e H. Serpi, “Avant Propos”, op. cit., p. 10.

⁴ Cf. M. A. Perez, *Historia da Teoria da Literatura II*, Valência, Tirant lo Blanc, 2003, p. 474.

obra, ou ainda aquilo que actualmente se classificaria como um transgénero⁵, numa acepção ampla onde pluralidade, transversalidade e travessia se articulam.

Angenot, posteriormente, realça a dimensão processual inerente ao conceito de intertextualidade formulado por Kristeva, ao postular o seu cunho abrangente cujo teor inclusivo insere o literário numa rede ampla de transacções entre modos e estatutos discursivos vários. A tomada de consciência do papel fulcral da interdiscursividade e da pluralidade genérica vigente nas práticas literárias, nelas actuante em sentido pleno, já apontadas por Todorov exige, segundo o primeiro autor, uma atitude interdisciplinar na abordagem das mesmas. Porém não é apenas ao nível da ordem dos discursos linguístico e literário que a existência de tal dimensão se manifesta, mas também ao nível do próprio discurso teórico, exercício de reflexão, sistematização e crítica. Prática textual específica, metatextual mais precisamente, numa acepção simultaneamente restrita e lata⁶, a teorização, conjunto articulatório de campos disciplinares distintos, porém complementares,

⁵ Cf. “la transgénéricite peut se définir par *tout ce qui met un genre en relation avec d autres genres*”, D. Vaugeois, “Quelle Pertinence pour Le Concept de Transgénéricité au XX^e Siècle”, op. cit., p. 224.

⁶ G. Genette considera em *Figures II* a crítica como um género literário em segundo grau e também posteriormente metatextualidade. Tal questão foi abordada num trabalho anterior: “Ultrapassando a fase estruturalista mediante uma inflexão-expansão, a produção reflexiva genettiana evidencia uma apropriação pessoal, aprofundada e clarificadora, da formulação proposta por J. Kristeva na esteira do pensamento de Bakhtin, apontando níveis e especificando-lhes a vigência funcional, numa espécie de «desdobrar», explicitador e redefinidor da teorização pré-existente. Verifica-se uma restrição relativamente aos conceitos de intertextualidade e de metatextualidade cujo nome é importado da teorização divulgada por Kristeva, onde ambos tinham uma abrangência muito mais lata, o primeiro implicava a «transformação e a absorção de outros textos» e o segundo remetia para a dimensão teórica e reflexiva em sentido genérico.”, “Da Poética à Estética – Inflexões e Expansão na Teorização Genettiana”, in *Literatura Comparada: Novos Paradigmas*, Porto, p. 445.

assume por sua vez, uma postura expansiva reformuladora de teor radical ora dialógica, ora de deriva, ora de síntese. Os chamados pós-modernismo e pós-estruturalismo patenteiam o assumir da multiplicidade radical de posturas, de pontos de vista e de práticas sejam elas literárias ou teóricas bem como da re-articulação, imbricação e até fusão das mesmas, instaurando articulações simbióticas não apenas inter mas também trans-discursivas, genéricas e disciplinares.

De entre elas ressalta, como se apontou no início, a originalidade do percurso reflexivo em permanente, porém coerente, reformulação de Barthes cujo conceito de escrita, enquanto “função encarregada de exprimir a relação da criação e da sociedade”, evidencia uma recusa da literatura em sentido canônico, convertendo o texto, materialização da primeira, em entidade simultaneamente pan, a e trans-genérica. Com efeito, o texto na prática de Barthes, “entidade plural atravessada por códigos culturais múltiplos”, instaura um transgênero, pela corporização subversiva do registo teórico onde linguagem objecto e metalinguagem se fundem. A escrita barthesiana instaura uma abordagem específica no exercício da linguagem na qual as ordens “literária” e “teórica” coincidem, imbricando-as de modo radical e declarado, gerando uma textualidade que explora o lado germinal, o potencial criativo, transgressivo, inerente às formas verbais⁷ seja no registo criativo seja no reflexivo. Fusionando teoria e literatura, a produção em questão, autêntico e assumido processo de reescrita a partir de um dado momento, engendra textos plurais, expansivos, onde a criatividade da matéria verbal em seus diversos registos se torna patente através de um agenciamento singular, libertário dos discursos poético e metapoético. Em declarada continuidade face

⁷ Cf. Todorov, *Les Genres du Discours* e Genette em vários artigos de *Figures I* e *Figures II*.

às aberturas prospectivas consignadas nos trabalhos de Valéry, a obra de Barthes presentifica de modo inequívoco as dimensões de genericidade e da transgenericidade posteriormente formuladas pelos investigadores.

Genette, em *Introduction à L'Architexte* postula a arquitextualidade enquanto “relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressort. Ici viennent les genres et leurs déterminations déjà entrevues: thématiques, modales, formelles et autres (?)”, atribuindo-lhe o estatuto de “objecto formal” da Poética. Para o referido teórico, na linha do pensamento formalista, a historicidade da prática literária implica a substituição actuante ao nível dos sistemas, e no interior do próprio sistema, operada através de uma recombinação das formas e das funções; consequentemente as taxonomias porque históricas, logo provisórias, são necessariamente relativas e múltiplas, dada a existência de diferentes e díspares concepções de literariedade. Porém, aquelas constituem, instrumentos particularmente úteis ao nível da leitura, na medida em que disso se toma consciência: “comme toutes les classifications provisoires, et à condition d'être bien reçues pour telles, elles ont souvent une incontestable fonction heuristique” conforme se afirma posteriormente em *Figures V*.

Na obra *Palimpseste*, continuação e reformulação em simultâneo do trabalho acabado de mencionar, constatando o dinamismo intrínseco à manifestação do literário, evidenciador da capacidade, patente ou não, em estabelecer relacionamentos de ordem e nível vários com outros textos, define-se, como propriedade essencial do texto, e por conseguinte, cerne da reflexão poética, a transtextualidade: “tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes”. Com efeito, texto é-o na medida em que, mediante o teor processual a ele inerente, contém em si mesmo a propriedade de se transcender, articulando-se quer com outros textos quer com entidades formais de

cunho genérico, a citada dimensão da architextualidade, funcionando esta enquanto “modalidade” proporcionadora de horizontes de perceptibilidade, de potencialidades de escrita e de leitura por semelhança ou diferença. Esta proposta atesta uma mutação relevante na produção em questão que pode ser equacionada, segundo os seus próprios termos, como a passagem da “imanência à transcendência”, operada num primeiro momento através do diálogo com a Pragmática e Semiótica em *Nouveau Discours du Récit e Fiction et Diction*, posteriormente, com a Estética e Teoria da Arte nas obras *L'Œuvre de L'Art I e II*. A referida mutação evidencia ainda a viragem instaurada, a partir de meados dos anos 80, no âmbito do estudo da genologia, resultante em grande medida da radical heterogeneidade vigente nas múltiplas transformações evidenciadas nas coetâneas actualizações do literário, mas também da tomada de consciência desse cariz pela teorização.

Nas diversas obras de Schaeffer⁸, nomeadamente em *Qu'est-ce qu'un Genre Littéraire?*, estabelece-se uma mudança qualitativa relevante mediante a qual se abandona uma postura taxonómica em sentido tradicional, essencialmente classificativa, baseada numa lógica binária de inclusão-exclusão em favor de uma atitude fundamentalmente descritiva e hermenêutica focando-se sobretudo a dimensão da genericidade⁹, marca genesíca e, em simultâneo, função

⁸ Cf. *Qu'est-ce qu'un Genre Littéraire?*, Paris, Seuil, 1989; “Du texte au gènte”, in AA.VV., *Théorie des Genres*, Paris, 1986; “De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique”, in AA.VV., *Textes et Sens*, Paris, 1996, pp. 49-60; “Genres Littéraires”, in *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1997; “Système, Histoire et Hiérarchie: Le Paradigme Historiciste en Théorie de l'Art”, in AA.VV., *Majeur ou Mineur? Les Hierarchies de L'Art*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 2000; “Les Gentes Littéraires d'hier à aujourd'hui”, in *L'Eclatement des Genres au XX^{ème} Siècle*, Paris, 2001.

⁹ Cf “A ‘genericidade’ permite o engendramento de textos e, portanto, a instauração de obras, produzindo em simultâneo novas combinatórias e configurações que

constituente, constitutiva da entidade genérica, do arquiteyto¹⁰. O citado teórico salienta o papel comunicacional dinâmico desempenhado pela obra, a sua actuação sobre a ordem literária cujas categorias genéricas derivam fundamentalmente do cunho pragmático e institucional da mesma, isto é, do seu teor social. Constituindo a ordem literária um *corpus* histórico em perpétua transformação, chama-se a atenção, para a dimensão “transcendental” da arquiteytualidade visto esta implicar a relação de uma obra individual com uma “norma”, entidade de teor formal investida de prescritividade. Porém, o género, em si mesmo entidade de teor metatextual porque conjunto de proposições descritivas fornecedoras de parâmetros de escrita e de leitura, depende da categoria discursiva que o determina.¹¹

A inflexão acima referida informa e conforma grande parte da reflexão genológica posterior cujas abordagens múltiplas e díspares passam de um modo global “des genres à la généricité”, na fórmula

redimensionam o todo; perpetua mas também transforma, amiúde alargando, quando não criando outros géneros, novas espécies de materialização, diferentes concretizações geradas através da recombinação do sistema e os elementos constituintes do mesmo. O dinamismo intrínseco à matéria literária, ao ser processual do poético, engendra um permanente redimensionar do género em si mesmo, dos géneros entre si e da relação que estes estabelecem com o sistema literário enquanto instituição, sobre ele criando, em constante recombinação-reestruturação, equilíbrios mais ou menos estáveis, consensos episódicos, ou dotados de uma maior perenidade.”, “O Género Literário; Notas de Leitura em Poética e História Literária”, in *Colóquio O Género Literário; Norma e Transgressão*, München, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2005, p. 8.

¹⁰ Cf. “A ‘genericidade’ constitui uma norma interiorizada que é também uma componente textual; cunho dinâmico atestado na capacidade de engendramento de situações de micisgenação, depuração, subversão. Participa de modo constitutivo na arquiteytualidade”, *idem, ibidem*, p. 7.

¹¹ Cf. “Enquanto metatexto o género contém a sua própria «genericidade»”, *ibidem*, p. 5.

sintetizadora a posteriori de J. M. Adam¹². Com efeito, o postular, que mais não é que formalização de uma evidência, da pluralidade inerente às manifestações literárias requer uma aproximação sistematizante de outra ordem:

Un texte relevant généralement de plusieurs genres, il ne s'agit plus de le classer dans une catégorie – son appartenance – mais d'observer les potentialités génériques qui le traversent – sa participation – à un ou plusieurs genres, en tenant compte des points de vue tant auctorial qu'éditorial et lectorial¹³.

24

Os citados factores, entre outros, justificam o progressivo abandono, ou a desvalorização, das sistematizações genológicas de cariz identitário ou essencialistas segundo Genette, na medida em que, se toda a manifestação do literário actualiza um género fá-lo sempre de modo parcelar, e em simultâneo, transgride-o de forma mais ou menos declarada como Todorov, havia demonstrado em *Introduction à la Littérature Fantastique*. De facto a “lei do género”, segundo a célebre formulação de Derrida, implica e engendra a sua transgressão pois ambas são co-relativas.¹⁴

A obediência e adequação às regras consignadas como imperativos na perceptística clássica são subsumíveis naquilo que Genette sintetiza em *Figures V* através da fórmula: “Soyez topiques!”, isto é,

¹² Cf. “Des Genres à la Généricité”, in *Langages*, n.º 13, Larousse, 2004, pp. 62-72.

¹³ Cf. “Six Propositions pour l'Étude de la Généricité”, in *Le Savoir des Genres*, La Licorne, n.º79, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

¹⁴ Cf. “Se a norma hierarquiza, selecciona e reduz, ela é simultaneamente a resultante dessas mesmas operações. Por sua vez, a transgressão opera de maneira semelhante embora em sentido contrário, podendo no entanto, desdobrar-se e reduplicar-se mais facilmente que aquela, movendo-se ou tendo a capacidade de o fazer em quase todas as direcções.”, op. cit., p. 9.

enquanto conformidade à suposta natureza do género. O mesmo autor, ao abordar o papel desempenhado, seja ao nível literário seja ao metaliterário, pelas formas híbridas no sistema poético clássico, nomeadamente o poema herói-cómico e a tragicomédia, demonstra que a combinatória de que os mesmos resultam não atinge as regras constitutivas nucleares do género propriamente dito, permitindo, por isso mesmo, a sua inclusão no sistema poético em vigor: um poema herói-cómico continua a ser um poema e uma tragicomédia não deixa de ser uma tragédia segundo se aponta no referido ensaio.¹⁵ Esses casos exemplificativos de procedimentos de hibridização, onde a “transgression générique suppose le cadre d’une poétique”¹⁶, diferem daquilo a que o citado autor chama “mélange” praticados no Barroco e no Romantismo, onde se produzem textos claramente plurais visando ora a miscisgenação declarada dos géneros ora a abolição das fronteiras entre os mesmos e, ainda ou sobretudo, o abandono da unidade de tom:

Ce mélange est essentiellement fluctuant, et comme tel il esquive par principe toute définition stable, applicable d’un bout à l’autre à une oeuvre ou à un genre en termes de paramètres formels et thématiques constants et combinables. En ce sens le “mélange” baroque et romantique récusé le répertoire des genres.¹⁷

Consequentemente, a própria ideia de transgressão se “dissolve” em certa medida, convertendo-se em princípio de escrita pelo assumir e pela exploração declarada da dinâmica genérica apostada numa “poética transaccional”¹⁸, segundo uma formulação recente posta ao serviço da singularidade da obra e da individualidade do criador.

¹⁵ Cf. G. Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 63.

¹⁶ Cf. D. Vaugeois, op. cit., p. 225.

¹⁷ Cf. G. Genette, op. cit., p. 63.

¹⁸ Cf. D. Moncond’huy e H. Serpi, “Avant Propos”, cit., p. 10.

De facto, a “redução” da poesia à lírica operada pelo Romantismo apontada pelo referido teórico em *Fiction et Diction* converte aquela numa categoria detentora de uma dimensão em certa medida “transgenérica”, funcionando em oposição a uma outra de idêntico teor, a prosa, no seio de uma prática artística verbal ampla e alargada, instituída e institucionalizada marcada por uma reivindicação de diferença, face ao paradigma anterior e não só, a que se passou a chamar literatura, “ensemble de valeurs et de conventions”¹⁹ em permanente reformulação. As referidas categorias dicotómicas bem depressa se contaminam e neutralizam no “poema em prosa”, designação oximórica evidenciadora da característica acabada de mencionar, visto a prática literária passar a ser concebida desde então essencialmente como “réarticulation dynamique de la généricité”²⁰, cariz que potencia a expansão do campo e do *corpus* literário por intermédio da travessia e... da já não, mas talvez ainda, transgressão.

Por outro lado, a busca do “absoluto literário” dos românticos de Iéna e a concepção de poesia transcendental postulada por Schlegel, corporizando todos os géneros e, em particular, os teóricos, bem como posteriormente o *desideratum* da obra única, total, de Mallarmé, o poema (mas também, embora em sentido mais restrito, de Flaubert no tocante ao romance), patenteiam uma postura que remete para um teor semelhante. Ainda no âmbito do Romantismo, a transformação operada na concepção e conseqüente cultivar do fragmento convertem-no em forma de escrita sincrética onde metalinguagem e linguagem objecto se fundem, engendrando formas transgenéricas. Nos casos focados pelos poetas teorizadores de Iéna, a materialização poética almejada consigna o literário enquanto

¹⁹ Cf. idem, *ibidem*, p. 8.

²⁰ Cf. idem, *ibidem*, p. 10.

simbiose indistinguível de teoria e poesia, o projecto “da literatura ao quadrado” conforme a crítica o apelidou, posteriormente retomado em grande medida por Blanchot e concretizado de modo *sui generis* em certos textos da fase final da produção do citado Barthes.

O Modernismo postula práticas de escrita declaradamente a-canónicas, segundo uma óptica tradicional, heterogéneas, fragmentárias, engendrando textos onde o pendor autotélico postulado pelo Romantismo se manifesta de modo cabal, evidenciando-se o teor metatextual nelas vigente bem como a dimensão compósita de muitas delas apostada numa ruptura face ao já concretizado. No Pós-Modernismo, por sua vez, as operações de desconstrução irónica e auto-irónica, a prática do registo paródico e as combinatorias heteróclitas de vária ordem, assumem uma funcionalidade produtiva e uma polaridade significativa de capital importância. Assim, na sequência do anteriormente focado, surgem investidas enquanto categorias taxonómicas transgenéricas designações como “poema”, “romance”, “ficção”, “texto” e “ensaio”, mas também “escritos” e por vezes “livro”²¹, abrangendo concretizações textuais de uma disparidade enorme, facto que atesta não só a transformação e a expansão da nomenclatura genológica quanto a flexibilidade dos usos da mesma, mas também a mutação na produção literária conforme D. Vaugeois aponta no texto citado.

A teorização do literário encarada enquanto campo interdisciplinar até aos anos 70 converte-se em prática transdisciplinar, cumprindo um percurso de alargamento e de translação onde a adopção de ópticas transversais marca as várias práticas teóricas, ocupando a transdiscursividade e a transgenericidade um papel de relevo, seja ao nível da conceptualização propriamente dita, seja ao da materialização textual das mesmas. Uma tal mutação na teoria e no seu discurso

²¹ Cf. D. Vaugeois, op. cit., p. 224.

é concomitante à alteração operada no(s) modo(s) de accionar a ordem literária, conjunto de procedimentos operacionais transformativos em permanente reformulação. Manifestação diferencial da linguagem em recombinação multidirecional, a actualização inquiritiva pluralizante do literário dissolve-se, dissemina-se, miscisgena-se, mascarando-se e desvendando-se na complexidade-complementaridade das suas polaridades capitais: texto objecto e metatexto em translação e travessia.

GALAAZ E A CONFIGURAÇÃO COM CRISTO*

DANIEL FARIA

Partindo das fundas reservas que José Carlos Miranda coloca ao entendimento de Galaaz como pós-figuração de Cristo, que uma leitura imediata da narração do aparecimento de Galaaz no paço do rei Artur parece motivar, pretendemos, aqui, avaliar a produtividade da concepção de Galaaz como configurado com Cristo, uma vez que, quanto a nós, Galaaz não é, de facto, uma **pós-figuração** de Cristo, mas um exemplo excelente da **configuração** com Cristo. Neste entendimento, a sua entrada na Corte do rei Artur, no dia de Pentecostes, não o tornaria, assim, o homólogo de Cristo da cavalaria, ou o Cristo da cavalaria, mas colocá-lo-ia, desde a abertura da *Demanda*, como um eleito de Cristo, um revestido do Espírito¹, alguém predestinado

* Trabalho elaborado no âmbito da cadeira de Literatura Portuguesa III, do curso de Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses, no ano lectivo de 1997/98.

¹ Poderá ser esta a simbologia das vestes vermelhas? Certo é que o nascimento de Galaaz é um dom do Espírito, como diz o rei Peles: “– Per Sancta Maria, eu o cuidei. Beento seja o Santo Espírito Sancto que nos deu tal homem em nossa linhagem” (*DP.* 392, p. 295); é o Espírito que o acompanha e auxilia nas suas aventuras: “[...] u acharom [Galaaz e Lancelot] muitas aventuras a que derom cima, que per sa bondade de cavalaria, que per graça de Santo Espírito que os ajudava em todos os

para percorrer um caminho de configuração com o Ressuscitado. Teríamos, assim, que no início desse seu caminho ascético que o há-de conduzir a uma experiência mística (à contemplação das *puridades e cousas absconditas de Nosso Senhor*) ele, que aparece como aquele que realiza as esperanças da cavalaria, o esperado, o que vem ocupar a *seeda perigosa*, anteciparia já aí a sua condição de eleito, de configurado com Cristo.

Na possível identificação da vida do Redentor com a acção de Galaaz, José Carlos Miranda questiona essa homologia, pondo prontamente de parte a *homologia narrativa*, uma vez que seria “singularmente arrevesado”², para usarmos uma expressão sua, que tal identificação começasse pela apresentação da correspondência entre o começo da acção de Galaaz e o fim da vida terrena de Cristo.³

Acontece, porém, que se José Carlos Miranda acaba por negar que Galaaz seja uma pós-figuração de Cristo, aceita-a, em parte, ao reconhecer que existem episódios que se relacionam com passos dos Evangelhos canónicos ou apócrifos:

Se é um facto que os episódios citados oferecem um modelo relacional com os EVANGELHOS canónicos ou apócrifos, já não é possível afirmar que Galaaz desempenhe neles um papel que o identifique inteiramente como uma pós-figuração de Cristo.⁴

lugares” (DP. 523, p. 384); e será graças ao Espírito que poderá ver as *cousas celestiaes* reveladas no Graal: “[...] que já mais coração mortal nom as poderá conhecer se polo Santo Espírito nom é.” (DP. 161, p. 128).

² José Carlos Ribeiro Miranda, *Galaaz e a ideologia da linbagem*, Porto, FLUP, 1998, p. 60.

³ Cf. *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 70.

Por isso, referindo-se aos episódios que retomam a descida de Cristo aos Infernos dos evangelhos apócrifos, sobretudo do Evangelho de Nicodemos (o castelo do conde Arnalt e o castelo da Dona Gafa), dirá que Galaaz se apresenta “apenas parcialmente como figura de Cristo”, que “interpreta apenas uma parte da figura de Cristo” ou que é “apenas uma parcela do tipo de Cristo”⁵.

Ora, no nosso entender, Galaaz não é nem tipo nem *parcela* de tipo, nem figura ou parte de figura ou parcial figura de Cristo, mas configuração de Cristo na exacta media em que o foram os seus Apóstolos na sua actividade pós-pentecostal. Porque, se “o ciclo [está] organizado em função de um modelo temporal escatológico, onde Lancelot representará o Antigo Testamento da cavalaria e Galaaz o Novo Testamento que o vem redimir das suas mazelas e dos seus vícios”⁶, então, por que não procurar os paralelos e evocações bíblicos com os quais as acções de Galaaz se relacionam a partir do exacto ponto em que essa aproximação nos é proposta ou sugerida – o dia de Pentecostes –, isto é, a partir dos Actos dos Apóstolos, deixando os Evangelhos (canónicos) para trás? De resto, este entendimento é claramente sugerido – solucionando-a – pela dificuldade colocada pelo episódio do castelo de Corberic à tentativa de identificação da vida de Cristo com a biografia de Galaaz, como bem notou José Carlos Miranda:

[...] Galaaz não somente é apenas uma parcela do tipo de Cristo, como cederá definitivamente a possibilidade de assumir essa dimensão de um modo mais completo aquando do surgimento em cena... do mesmo Cristo. Em Corberic, perante o Graal, Galaaz não mais será do que um discípulo no meio dos doze [...].⁷

⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁷ *Ibidem*, p. 71.

A sustentar esta comparação do *sergente de Nosso Senhor* com o percurso dos Apóstolos, existem, de facto, episódios da vida de Galaaz que nos convidam a relacionar a acção desta personagem com a actividade e os acontecimentos que os Actos dos Apóstolos nos relatam. Assim, a cena do encantador que perde os seus poderes aquando da visita de Galaaz ao acampamento do Rei Pelles, faz-nos recordar Act 8, 4-24, onde se narra como Simão, o Mago, viu decair o(s) seu(s) crédito(s) diante dos milagres feitos por Filipe, e como foi pedir aos Apóstolos que lhe concedessem o dom da imposição das mãos, a troco de dinheiro.⁸

Outro episódio que merece ser relacionado com os Actos dos Apóstolos é a derrocada da torre do Castel Felom. Nessa torre, estavam encarcerados Galaaz, Persival e Boorz. De noite, Galaaz pede com oração e lágrimas que o Senhor os socorra e, durante o sono, aparece-lhe um *homem mui fremoso* que lhe diz que a sua oração foi ouvida e que na manhã seguinte será libertado; o que acontecerá graças a uma tempestade que fenderá em duas a torre. Como se vê, há, nesta cena, claras ressonâncias dos relatos da prisão dos Apóstolos que nos são narrados ao longo dos Actos, sobretudo Act 12, 1-11, onde se relata a prisão de Pedro e como toda a Igreja fazia oração por ele: durante o sono de Pedro, apareceu um anjo do Senhor que o libertou; e também Act. 16, 25-27, que conta como, estando Paulo e Silas presos, oravam, cantando louvores a Deus, até que veio um terramoto que abalou os alicerces do cárcere, libertando-os dos grilhões e abrindo-lhes as portas.

Acrescente-se, ainda, que, tal como pela mão de Paulo Deus operava milagres bastando que “sobre os enfermos se aplicassem lenços ou aventais que houvessem tocado o seu corpo” (Act 19, 11-12),

⁸ Veja-se ainda o castigo dos exorcistas judeus em Act 29, 13-17.

também Galaaz curará a *filha do hóspede que engafecera*⁹, fazendo-a vestir a sua estamenha; e tal como os doentes vêm para as ruas para que, tocados pela sombra de Pedro sejam curados, também Galaaz apenas pela sua simples presença será ocasião de libertação e remédio; veja-se, como exemplo, a cura da *dona sandia*¹⁰.

Finalmente, sublinhe-se que na sua actividade taumatúrgica, Galaaz, como os Apóstolos, por sua iniciativa ou pela iniciativa das personagens que o acompanham, tem o cuidado de curar ou *dar cima* às aventuras que *maravilha eram* em nome de Cristo e não em seu nome. Assim, relata-se *como Galaaz rogou a Nosso Senhor que a caentura da fonte bouvesse cima*¹¹; o encantador testemunha que o demónio o deixou porque Galaaz é um *sancto homem* muito *amado de Nosso Senhor*¹², e no episódio da dona sandia, Galaaz agradecendo muito a Nosso Senhor, recomenda à dona: “– A mim nom no gardeçades, mas a Jesu Cristo que vos esto fez, que há doo dos pecadores quando lhe praz”; o mesmo repete à menina que curara com a sua estamenha, dizendo-lhe, quando esta lhe beija os pés e lhe agradece o bem que, através dele, Deus lhe fizera: “Gradecê-o, disse ele, a aquele que vo-lo fez, ca eu nom vo-lo fiz, ca pecador som eu como outro homem”;¹³ lembremos, por fim, que Galaaz acaba a aventura de Simeu enquanto ora – “Enquanto el [Galaaz] fazia sua oraçom aveo que o fogo morreu e saiu ende ãũ fumo, que nom virom rem mentre ele durou.”¹⁴ – e que, também a Simeu, que lhe chama “sergente de Jesu Cristo, verdadeiro cavaleiro e verdadeiro homem bõõ”, referindo que foi a santidade de vida de Galaaz que o livrou daquela condição,

⁹ DP 407-408, pp. 305-306.

¹⁰ DP 401, p. 301.

¹¹ DP 584, pp. 428-429.

¹² DP 390, p. 294.

¹³ DP 409, p. 307.

¹⁴ DP 467, p. 343.

recorda: “– Muito me praz, disse Galaaz, porque és salvo pois prouve ao Salvador do mundo”¹⁵.

Destoando deste comportamento, aparece a cura de um *homem tolbeito* que pede esmola à porta da cidade que, se pode ser comparada à cura do coxo que pede esmola à entrada da porta do templo (cf. Act 3, 1-11), parece ser uma cena, como defende José Carlos Miranda, “demasiado decalcada da cura do paralítico de Cafarnaum por Jesus para se prestar a grandes dúvidas”¹⁶, com a ressalva, que o autor não faz, de que tal afirmação é verdadeira apenas tomando em linha de conta a versão de Mateus, e não as versões paralelas de Marcos e Lucas, para as quais a afirmação citada nos parece bastante desajustada. De facto, ao ter mais presente a cena evangélica do que o gesto de Pedro, o redactor acabaria por apresentar Galaaz a agir como se fosse o próprio Cristo:

– Ai, Senhor, disse el, esto nom posso eu fazer, ca bem há X anos passados que nom pudi ùũ passo mover sem a ajuda de outrem,

– Nem mim chal, disse Galaaz; leva suso e nom hajas pavor, ca tu és são.

E Galaaz esto dizendo, provou o homem se se poderia erguer. E achou-se são como se nunca houvesse mal.¹⁷

Sergento de Jesus Cristo, Galaaz vai, numa actividade semelhante à dos Apóstolos, espalhando o bem em nome de Nosso Senhor, instaurando e dilatando o Reino que Cristo veio inaugurar, um Reino onde adquire especial relevância a acção da cavalaria a quem cabia “proteger os mais «pobres», vingar a injustiça, lutar para o alargamento do reino

¹⁵ Miranda, *Galaaz*, p. 71.

¹⁶ *Ibidem*, p. 58.

¹⁷ *DP* 624, pp. 454-455.

de Deus”¹⁸, essa cavalaria que Galaaz vem redimir e renovar, ao reunir em si a bondade de armas e a santidade de vida, alimentada por uma espécie de *lectio divina* (“[o ermita] contava-lhe cada dia as vidas dos padres santos e as estórias antigas”¹⁹), pela prática da humildade e da penitência, pela frequência dos sacramentos, sobretudo da eucaristia e da confissão, e pela virgindade vigiada pela ascese (estamenha). Será esta santidade de vida, muito mais do que a bondade de armas, onde Galaaz também se distingue dos demais, que fará de Galaaz um esperado (*semelhante a Cristo, mas sem a sua alteza*) e um eleito, um configurado com Cristo, processo que se produzirá ao longo de um caminho ascético até à contemplação das *puridades e cousas absconditas de Nosso Senhor*.

E é ainda nesta condição de configurado com Cristo que, pensamos, se devem e podem enterder os episódios que se relacionam com a descida de Cristo aos Infernos apresentada pelos evangelhos apócrifos, assim como o episódio da Barca de Salomão.

Com efeito, José Carlos Miranda já tinha sentido as dificuldades de ver na ida de Galaaz ao castelo do conde Arnalt uma [pós]figuração da descida de Cristo aos Infernos, comentando:

Se é verdade que o conforto ao velho conde é levado pelo nosso cavaleiro, figurando a consolação de Adão por Cristo no inferno, já no extermínio dos três irmãos e seus homens, que evocam a derrota de Satanás, Galaaz está manifestamente aquém do que dele seria exigido para que o tipo de Cristo se concretizasse. [...] Galaaz surge como o braço cego de uma justiça que, à partida, não nos parece capaz de entender. É mais um instrumento do que um sujeito da acção. Dificilmente vemos como tal insuficiência pode querer figurar integralmente uma das pessoas da Trindade...²⁰

¹⁸ Geroges Duby, *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*, Lisboa, Ed. Estampa, 1982, p. 319.

¹⁹ DP 50, p. 54.

²⁰ Miranda, *Galaaz*, pp. 70-71.

De facto, Galaaz só pode confortar o velho conde como Cristo consolou Adão, porque, configurado com Cristo ele é a imagem do *homem novo* que redime o *homem velho* representado no conde Arnalt, e nunca pode ser entendido como figura de Cristo.

A mesma ideia da configuração permitirá, ao mesmo tempo e em nossa opinião, um entendimento mais coerente do episódio da Barca de Salomão. Voltemos às palavras de José Carlos Miranda, concluindo a análise a este episódio:

Assim sendo, a nossa interpretação só pode ser a seguinte: estamos perante uma inegável figura da Paixão – assumindo Galaaz a dimensão de tipo de Cristo –, mas considerada de um modo claramente unilateral. Estão omitidos todos e quaisquer elementos que convoquem a faceta sacrificial, enquanto os que a definem como vitória, como assunção da realeza e do poder dela decorrente – a posse da espada... e também da coroa... – ganham uma inegável proeminência.²¹

Ora, neste caminho de configuração com Cristo (e será preciso lembrar que a barca onde entra Galaaz é, como ele próprio esclarece, a imagem da Igreja que é o corpo de Cristo?!), o leito não é tanto, como entende o autor citado, no seguimento de Pauphilet, “símbolo do altar onde o Cordeiro de Deus foi imolado, seguindo a tradicional exegese de um passo do Cântico dos Cânticos”, mas antes, como de resto essa referência ao Cânticos dos Cânticos exige e deixa compreender, leito nupcial da união mística, do encontro do esposo (Cristo) com a esposa (Igreja/alma), que Galaaz experimentará, e que aqui é antecipada. Uma união representada pelo sono de Galaaz deitado no leito, e que premeia a nova cavalaria, como o significam os símbolos da vitória e da realeza (unido com Cristo, reina com Cristo), num fla-

²¹ *Ibidem*, pp. 64-65.

grante contraste e paralelo com o sono de Lancelot, representante da velha cavalaria e que, no seu sono, começará a perceber as dimensões do seu erro e a previsão do seu castigo: ficar excluído da visão do Santo Graal. Note-se que a necessidade deste paralelo surge ainda reforçada pelo facto de ambos os cavaleiros, durante o sono, estarem acompanhados de uma donzela, opostas entre si no seu significado: a irmã de Persival que acompanha Galaaz é, pelas razões que aponta José Carlos Miranda, o símbolo da nova cavalaria, enquanto a donzela que acompanha Lancelot representa a velha cavalaria que tinha na mulher uma das sua principais motivações e na luxúria um dos seus mais reprovados e frequentes vícios.

[AINDA SOBRE A DEMANDA DO SANTO GRAAL]*

DANIEL FARIA

Informam-nos *homens bõos e ermitas*, ao longo da *Demanda*, que o ponto de chegada da busca do Graal é a visão das *puridades e cousas absconditas de Nosso Senhor*, mas não restam dúvidas de que os resultados da busca do Santo Vaso (aos quais se ligará a queda do mundo arturiano, não numa relação de causa-efeito, mas numa relação de desenvolvimento cumulativo e mediato, como depois veremos) não se esgotam numa dimensão ético-espiritual, mas culminam – e entramos já numa dimensão sócio-política – um processo de aquisição de identidade, por parte de Galaaz (assunto que retomaremos), e consomem a hierarquia dentro do mundo da cavalaria, iniciada com o dia de *Pinticoste* e a partida dos *C e L cavaleiros da Tavola Redonda*.

Assim, se essa hierarquia se virá a traçar como resultado, em parte, da exemplaridade e santidade de vida, fruto de um comportamento e mérito individuais, na sua estruturação reflectir-se-á também a importância da *ficção genealógica* que, impondo por necessidade de coerência reajustamentos e confirmações, terá um papel organizador

* Prova de avaliação periódica, datada de 13 de Junho de 1998, da cadeira de Literatura Portuguesa III, do curso de Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses.

decisivo na construção d' *A Demanda do Santo Graal*. Não é, pois, mero acaso, queremos dizer, não é certamente apenas como consequência da santidade de vida e dos méritos pessoais que a maior parte dos cavaleiros que teve acesso ao interior de Corberic pertence à linhagem Santa; do mesmo modo que, se Lancelot aparece entre aqueles que podem entrar no castelo de Corberic, tal se deve, sobretudo, como refere José Carlos Miranda¹, ao facto de ele ser membro dessa linhagem, muito mais do que ao efeito da sua aparente conversão de vida, aliás esforço bem efémero, como se verá no seu percurso pós-demanda.

Parece, pois, confirmar-se aquilo que José Carlos Miranda salienta, lembrando Jean Frappier: a temática do Graal e da sua demanda é, “desde Chrétien de Troyes, um assunto privativo de uma linhagem”².

É certo que à *Demanda* são chamados todos os CL cavaleiros da Távola Redonda; no entanto, como vão ensinando e lembrando os eremitas e homens bons, ninguém nela deve entrar

se nam for bem menfestado, ca em tam alto serviço de Deus como este nom deve entrar se nam for bem menfestado e bem comungado e limpo e purgado de todolos cajões e de pecado mortal. Ca esta demanda nom é de taes obras, ante é demanda das puridades e das cousas ascondidas de Nosso Senhor³,

¹ José Carlos Ribeiro Miranda, *Galaaz e a ideologia da linhagem*, Porto, FLUP, 1998, p. 135. Assim como não é por acaso, nem exclusivamente pela sua exemplaridade moral que Boorz, que logo no início da Demanda, no fim do *trebelho*, aparece a segurar o elmo de Galaaz por ser aquele em quem o rei “havia fiúza mui grande”, comparecerá no “triângulo dos eleitos”: “[ele é] o companheiro inevitável de Galaaz, aquele que mais de perto interpreta o sentido de renovação da cavalaria, para o qual aponta a lógica da construção do ciclo, e **também o que mais fielmente se inscreve nas mesmas referências genealógicas e respectivo enquadramento espiritual.**” (*Ibidem*, p. 110, sublinhado nosso).

² *Ibidem*, p. 82. Cf. Idem, “Como o rei Artur e os cavaleiros da sua Corte demandaram o reino de Portugal”, in *Colóquio / Letras*, n.º 142, Lisboa, 1996, p. 90.

³ DP 34, p. 42.

cousas, porém – sublinhe-se –, que só se darão a

veer conhocidamente ao bem aventurado cavaleiro que el escolheu por seu sergente antre todos los cavaleiros terreas, ao qual mostrará as grandes maravilhas do Santo Graal e lhe fará veer o que coração mortal nom poderia pensar nem língua de homem nom poderia dizer.⁴

E donde surgirá esse *sergente de Cristo* escolhido de entre toda a cavalaria? Não certamente de uma linhagem como a de Galvão que teve o seu acto fundador em Perom, membro de uma *nobreza subalterna*, e representante de uma cavalaria que reproduz as aspirações e o trajecto dos *juvenes*, para quem as grandes motivações são a ascensão à condição de senhor e – ambição que decorre desta – o casamento hipergâmico.⁵ Mas da linhagem santa, aquela que nasce em Nascião por intervenção do próprio Cristo, por isso, daquele que foi o primeiro cavaleiro da cavalaria instituída por Cristo, e de Mordaim, o primeiro rei pagão a converter-se ao cristianismo. A busca do Graal está, pois, destinada ao mais alto representante, enquanto seu membro, desta linhagem santa que deve o seu sopro fundador à intervenção salvadora e legitimadora do Redentor.⁶

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cf. José Carlos Ribeiro Miranda, *Conto de Perom, o melhor cavaleiro do mundo. Texto e comentário de uma narrativa do “Livro de José de Arimateira”, versão portuguesa da “Estoire del Saint Graal”*, Porto, Casa do Livro, 1994, pp. 43-45. De resto, este autor menciona, aí, como é que a linhagem santa se oporá e suplantarà a linhagem de Perom – “o ideal genealógico que retrata a alta nobreza sobrepondo-se àquele que representa a nobreza subalterna” – uma inferiorização que passará pelo processo de imputação a essa linhagem de actos vis e condenáveis, como a *Demanda* testemunhará e como mais à frente assinalaremos, resultado final da recusa, por parte das linhagens mais importantes, “dos pontos de vista dos *juvenes*, subvertendo [...com a temática do Graal e a santificação da linhagem,] os mecanismos romanescos que tão habilmente haviam sido criados para os afirmar.” (*Ibidem*, p. 49).

⁶ “Linhagem santa e depuração ética são agora os ingredientes indispensáveis à definição da função militar da nobreza, ou seja, da cavalaria.” (Idem, “Como o rei Artur”, p. 91.)

Ora, tal facto, isto é, tal eleição e predestinação, reclamará o aparecimento e a ascensão, no mundo da cavalaria, de uma nova personagem, uma vez que o membro mais destacado dessa linhagem, Lancelot, se tornara um seu indigno representante e, por consequência, um mau representante da cavalaria onde, devido à sua ascendência e bondade de armas, desempenhava um papel proeminente.

Ao envolver-se numa relação adúltera com a rainha Genevra (causa mais imediata da futura queda do mundo arturiano), Lancelot não só cedera ao pecado da luxúria, atentando contra Deus seu Senhor celeste e pondo-se ao serviço do demo, como atentara contra a ordem por Ele estabelecida, pois lesara uma instituição de direito divino ao cometer um gesto de deslealdade contra o seu senhor terreno, o rei Artur, representante máximo da realeza, atingindo, também, com a desonra, toda a sua linhagem – o que lhe será lembrado, insistentemente, nos seus sonhos e visões, pelos seus antepassados. Tornara-se, pois, necessário o aparecimento de alguém que, apresentando-se como antítipo de Lancelot, viesse ocupar o lugar que ele, pela sua indignidade, deixava em aberto.⁷

Ao surgir como o grande esperado, como aquele que virá cumprir aquilo que Lancelot, pelo seu erro, se tornara incapaz de cumprir, Galaaz encontrar-se-á, por isso, destinado a refazer o percurso do seu pai, assumindo, onde este errou, um tipo de comportamento que não só se opõe ao do seu progenitor, corrigindo-o, como inaugura um novo modelo de cavalaria.⁸

⁷ Cabe aqui lembrar a homologia referida por José Carlos Miranda entre a construção do ciclo arturiano e o modelo bíblico. LANCELOT corresponderia ao Antigo Testamento e prepararia o Novo Testamento, concretizado em Galaaz. Cf. Idem, *Galaaz*, p. 165. Sobre o mesmo assunto: Cf. Idem, “Como o rei Artur”, pp. 90-91.

⁸ Ou não tão novo assim. José Carlos Miranda fala, com propriedade, de um *cavalaria renovada*, porque, como refere, essa “cavalaria renovada representada por Galaaz não é tanto uma negação do ideal de cavalaria do romance inicialmente não-

José Carlos Miranda apresenta as analogias e evocações na biografia de Galaaz que convocam e refazem o percurso de Lancelot, através do qual Galaaz vai reafirmar a exemplaridade moral que deixara ensinada na primeira secção do seu trajecto⁹, um caminho que opõe à tempestividade e turbulência da jovem cavalaria, a prudência e ponderação, ao pecado do orgulho, a humildade, ao homicídio gratuito, a clemência e a afirmação da primazia do valor da vida, e ao pecado da luxúria, a defesa da virgindade, como testemunham os episódios do cavaleiro suicida, de Mellias, de Dalides e do Castel Brut. Assim, aí onde Lancelot teve uma formação de carácter profano (foi formado numa moradia feudal pela Dona do Lago), Galaaz apresenta uma preparação realizada no interior de um convento de monjas, pela mão de um eremita; aí onde Lancelot faz a sua afirmação de cavaleiro com um gesto imprudente de nefastas consequências (o “chevalier enferré”), Galaaz sobressai pela afirmação de uma nova ética:

Galaaz retoma a figura do pai para a superar neste ponto concreto e preciso, recusando as propostas tresloucadas, carentes de sentido e atentatórias contra a vida, que aquele imprudentemente aceitara. A estratégia que consiste em apresentar as circunstâncias da vida de Galaaz em contraste com as homólogas de Lancelot, atinge aqui um ponto decisivamente mais elevado, visto não se tratar já apenas de contraste, mas sim de aberta contestação¹⁰;

aí onde a aquisição de identidade é, para Lancelot, a descoberta do seu nome de baptismo, para Galaaz é a descoberta da sua ligação a uma patrilinhagem que remonta a Nascimento, primeiro cavaleiro cristão e abençoado por Cristo, uma aquisição de identidade que culminará

-cíclico, quanto é o seu aprofundamento, a sua especificação e o seu refinamento, num sentido que é o mesmo que já lá era enunciado.” (Miranda, *Galaaz*, p. 40).

⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 30-56.

¹⁰ *Ibidem*, p. 49.

com a cura do rei Pelles e posse do Graal, aqui iniciada e significada pela aquisição do escudo, um começo de identidade que cruza, desde logo, o plano horizontal (linhagem inaugurada por Nascimento) e o plano vertical, uma vez que o *homem bõo* reconhecerá em Galaaz esse tal eleito da cavalaria, tão esperado e desejado que a sua vinda representa a vinda de Cristo, “quanto em semelhança, ca nom por alteza”¹¹; finalmente, aí onde Lancelot aparece fraco e vencido pela luxúria, atentando contra o Rei Artur enquanto esposo (dimensão moral) e enquanto rei (dimensão política) – haja em vista o carácter alegórico do episódio de Mellias –, Galaaz mostra-se fiel à sua virgindade (episódio do Castel Brut), revelando-se como representante de uma cavalaria que já não tem na mulher uma das suas principais motivações, e como reprovação dessa antiga ordem representada em (Galvão, Estor de Mares e) Lancelot, punida quer na exclusão deste do grupo dos doze que contemplam o Graal, quer no progressivo obscurecimento da linhagem de Perom, na qual se vai acentuando, por acumulação de erros e vícios, a degenerescência moral, extremada na impenitência de Galvão.

As motivações da cavalaria renovada que Galaaz inaugura e representa, são motivações de ordem espiritual, que exigem e apresentam uma ética onde se contrapõem ao homicídio gratuito, ao orgulho e à luxúria, a afirmação da vida, a humildade e a defesa da virgindade, e onde o cavaleiro é *sergente de Nosso Senhor*, devendo, por isso, ser defensor do Reino de Deus e da sua justiça, frequentador da eucaristia e da confissão.

Ora, como refere José Carlos Miranda,

tal cavalaria, com tão extensas prerrogativas, carece obviamente de legitimação. No trajecto percorrido por Galaaz, é constante a recolha de objectos-signo que traduzem essa legitimação: o escudo

¹¹ DP 60, p. 61.

de Mordain; a espada de David; o Graal. Todos eles se associam a uma filiação, à pertença a um grupo linhagístico, que se revela ao cavaleiro no momento da respectiva apropriação. A linhagem é, assim, a mais saliente estrutura significativa que traduz esse direito da cavalaria à sua função.¹²

Ao tomar posse do Graal e ao transportá-lo para Sarraz (último objecto-signo que simboliza a ligação de Cristo à sua cavalaria), Galaaz completa um percurso de aquisição de identidade e legitimação que é, ao mesmo tempo, de integração plena numa linhagem que entrelaça num tronco comum três raízes diversas que, se, como diz o autor que temos vindo a seguir, reivindicam a sua especificidade, se completam numa idêntica (re)afirmação da sua condição de linhagens eleitas, facto que vem “dar coerência e sentido às suas [de Galaaz] acções e ao que elas têm de redentor da ordem da cavalaria.”¹³, apresentando-o como ponto de convergência onde se alcança um “grau máximo de predestinação”¹⁴ e, por isso, cavaleiro dotado de excelência na exemplaridade, e por esse mesmo processo capacitado de uma autoridade inaudita.

E é claro que, ao apresentar-se como modelo autorizado e excelente da cavalaria de Cristo, não só legitimado pela posição de herdeiro das três linhagens, mas também pela confirmação que Cristo faz da sua eleição, em Corberic (uma eleição a consumir-se em Sarraz e já antecipada ao longo do seu percurso, de modo especial no episódio da Barca de Salomão), Galaaz não só propõe um modelo da cavalaria

¹² Miranda, *Galaaz*, p. 167.

¹³ *Ibidem*, p. 91. O autor aponta ainda como a progressiva aquisição dos “objectos míticos”, emblemáticos de cada uma das linhagens, assinala o começo de cada uma das três etapas do itinerário de Galaaz, etapas que no seu conjunto são caminho revelador de identidade(s) que faz(em) de Galaaz “expoente máximo da cavalaria”, mas também, legítimo herdeiro da própria realeza.

¹⁴ *Ibidem*.

renovada, como, inevitavelmente, essa proposta se torna, ao mesmo tempo, um julgamento da antiga cavalaria: a selecção/hierarquização do Castelo do Graal é, nesse sentido e simultaneamente, a conclusão e o começo de tal avaliação: a sua conclusão, porque como explicou o eremita de modo antecipado a Boorz¹⁵, aí termina a separação do trigo do joio, a divisão entre os bons e os maus; e o seu começo, porque, uma vez separado o trigo do joio, inaugura-se a hora do Juízo Final¹⁶, a hora da queda do reino arturiano.

É verdade que esta queda não é, como faz notar José Carlos Miranda, e como sugerimos no início desta exposição, uma consequência directa da busca do Graal,

Mas é verdade que, ao transformar Galaaz numa imagem simetricamente negativa de Lancelot, o ciclo levou a que o sentido da busca do Graal se deslocasse decisivamente para a avaliação da pluralidade de dimensões do seu erro e, conseqüentemente, para a afirmação de um depurado e exigente quadro de valores que orientem a actividade da cavalaria.¹⁷

Um quadro de valores onde o mundo arturiano vê denunciar-se e denunciada a sua imagem que os vícios *dis-formaram*.

Por outro lado, a separação entre bons e maus, resultante da demanda e de Corberic, acabaria necessariamente por ter um peso significativo na dissensão interna que derrubaria o reino de Artur (punição muito maior e decisiva do que a fome, como notou José Carlos Miranda¹⁸), uma dissensão criada pela ruptura entre as linhagem do

¹⁵ DP 166, pp. 131-132.

¹⁶ Veja-se o que dissemos na nota 7.

¹⁷ Miranda, *Galaaz*, p. 164.

¹⁸ Cf. *Ibidem*.

rei e de Lancelot, longamente anunciada e preparada¹⁹, e *tempero*²⁰ essencial para o desencadear de todo o conflito gerado pela revelação pública das relações adúlteras entre Lancelot e a rainha Genevra, desencadeada por dois momentos fulcrais: o episódio da sala das imagens²¹ e o episódio em que os irmão de Galvão *filbarom Lancelot com a raia*²².

Mas entretanto, já o lento denegrir da linhagem de Galvão, com quem mais imediatamente o rei Artur era identificado, tinha aberto caminho para que o erro de Lancelot e o seu efeito sobre a sua linhagem fosse, de algum modo, desagradado, e também para que, colocada a linhagem do rei Artur numa posição de vulnerabilidade, transformada de vítima em ré merecedora de punição e castigo, a queda do mundo arturiano se consumasse, indigno de compaixão e auxílio, vítima dos seus próprios erros e vícios.

E assim, à maneira do(s) redactor(es) da *Demanda*, também nós aqui terminamos, esperando ter *dado cima* a esta empresa, onde nos propusemos evidenciar como é que a “imponente ficção genealógica” se reflectiu, como condicionante e motivação, nos resultados da busca do Santo Graal e na queda do mundo arturiano, tal como no-lo narra *A Demanda do Santo Graal*.

¹⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 140-141. E inclusive prefigurada na parte final do episódio de Mellias: Cf. *Ibidem*, p. 54.

²⁰ Cf. *Ibidem*, p. 142.

²¹ *DP* 262, p. 211.

²² *DP* 638, pp. 464-465.

OS LAIS DE BRETANHA

Uma proposta de edição crítica*

ANDREIA AMARAL

andreia_amaral8@hotmail.com

Em 1993, A. Ferrari, no artigo “Lai”, publicado no *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, salientava a falta de uma edição crítica dos Lais de Bretanha. Volvidos 14 anos, essa ausência ainda se faz sentir no quadro dos estudos em literatura medieval galego-portuguesa, pelo que o presente trabalho de edição crítica surge como uma tentativa de resposta ao desafio lançado pela investigadora italiana.

Os cinco textos anónimos que se encontram no início do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, códice. 10991, tradicionalmente designado pela sigla *B*, e que também figuram no códice miscelâneo *Vt. Lat. 7182 da Biblioteca Apostólica Vaticana*, ao qual é atribuída a sigla *V.^a*, constituíram o *corpus* que me propus editar. Importa aqui

* O texto que aqui apresento resultou da reformulação de um trabalho realizado no âmbito do seminário “O Imaginário na Literatura dos séculos XII a XIV”, do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Literaturas Românicas.

referir que, na impossibilidade de me deslocar à Biblioteca Apostólica Vaticana, utilizei a transcrição diplomática levada a cabo por Pellegrini (1959), no artigo “I «Lais» Portoghesi del Codice Vaticano Lat. 7182”, tendo contudo consciência das limitações daí resultantes.

50

Trata-se, portanto, de um *corpus* transmitido através de dois testemunhos manuscritos, impondo-se, desta forma, a necessidade de cotejar as lições dos referidos testemunhos. Vejamos então as conclusões da colação levada a cabo. Antes porém é necessário saber que cada composição é identificada pelas siglas atribuídas aos testemunhos, seguidas do número de ocorrência dessa mesma composição, e que os números que precedem as lições seleccionadas indicam a que versos elas pertencem.

I. Variantes substantivas

1. Elementos paratextuais (rubricas/ legendas)

<i>B1</i>	<i>V.ª 1</i>
<i>Legenda 1</i>	
Tristan Iseu i. sotta	Elis obaço de Samsonha que foi mui cavaleiro d'armas
<i>B4</i>	<i>V.ª 4</i>
Posições inversas da rubrica «Dom Tristam»	

2. Corpo do texto

<i>B1</i>	<i>V.ª 1</i>
31. poder	<p>par d** §</p> <p>Pellegrini (1959: 197) avança a seguinte hipótese: <i>par deus ou par des</i>. Contudo, é uma lição a rejeitar, dado que o esquema rimático adoptado obriga à rima em <i>-er</i> e que do ponto de vista semântico não se adequa ao contexto.</p>
32. ja for	<p>la f*rei §</p> <p>Pellegrini (1959: 197) propõe <i>la farey</i>, cujo original poderia ser <i>já serey</i>. De qualquer forma, estamos perante uma lição rejeitável, uma vez que o esquema rimático adoptado obriga à rima em <i>-or</i>.</p>
40. en seu poder....	<p>en seu poder mais c'amar</p> <p>Pellegrini (1959: 194): «<i>Mais Camar</i> lascia qualche dubbio, ma una lettura <i>Caillar</i> mi sembra molto meno accettabile». Trata-se de uma lição errada, dado que não se enquadra no esquema rimático adoptado e que, para estar correcta do ponto de vista métrico, obrigaria a suprimir a sinalefa (<i>ca amar</i>).</p>

II. Erros

1. Elementos paratextuais

Por substituição:

52

<i>BI</i>		<i>V.^a 1</i>
<p><i>Legenda 2</i></p> <p>pera se combater</p> <p>achar par</p> <p>feh §</p> <p>aga § substituição da abreviatura <i>q</i> pela abreviatura <i>g</i> (os/us/com/com) e de vogal <i>i</i> por <i>a</i>.</p> <p>era</p>	<p>Erro comum: <i>aqui</i></p>	<p>pase conlater §</p> <p>achatar §</p> <p>fez</p> <p>aqua § substituição da vogal <i>i</i> por <i>a</i>.</p> <p>qa § Pellegrini (1959: 194): «<i>Qa</i> può esser copia meccanica di un <i>era</i> poco chiaro, poiché la gamba del <i>q</i> somiglia leggermente a un <i>r</i>».</p>

B2	V.ª 2
Legenda 1	
seerem	scerem §
razon	rozon §

B5	V.ª 5
<i>Legenda</i>	
laix	laie §
achou	ochou §
anc'ela §	ant'ela

Por omissão:

B1	V.ª 1
<i>Legenda 2</i>	
poderia	podria §
B3	V.ª 3
<i>Legenda</i>	
Tristam	Tistan §

B5		B5
<i>Legenda</i>		
achou	Erro comum: [o] achou	ochou

Por adição:

B5		V.ª 5
<i>Legenda</i> ancaroth §	Erro comum: [L] ancartoh	ancaroth §

54

Por alteração da ordem:

B5	V.ª 5
<i>Legenda</i> raĩa	raian §

2. Corpo do texto

Por substituição:

B1	V.ª
3. ampt §	Erro comum: amor
5. tam muit'am §	Erro comum: tam muit'em
8. meu	neu§
10. tiinham ram §	tiinham tam
12. bem	tem §

B1		V.º?
13. m'cu §	Erro comum: m'eu	Pellegrini (1959: 194): «Huntem è lezione incerta; forse huniem». m'cu §
13. chegnei §	cheguei	chegui § (ver Por omissão)
17. da us §	Erro comum: de v[ols]	da us §
20. priz §	Erro comum: prez	priz §
22. saton §		sazo
30. façades dela aver		fazadez dela avos §
32. e merr eu ia §	Erro comum: e mentr'eu ja	e merr eu la §
38. voso		volo §

B2		V.^a 2
5. tancamos § (ver Por alteração da ordem)	cantamos	tantamos §
6. dancamos		cantamos § Uma vez que se trata do segundo verso do refrão, que facilmente se pode reconstituir, verificamos que se substituiu dançamos pela última palavra do verso anterior cantamos.
15. danca		daica §
18. em pas		in paz §

B3	V.^a 3
9. vver § Elsa Machado e J. P. Machado colocam hipótese de se tratar de um galicismo.	veer
9. fiz	fuz §
21. rorque §	porque

B4		V.^a 4
1. Don amor §	Erro comum: <i>D'un amor</i>	Don amor §
7. dom §		Deus

B5		V.^a 5
4. cantemus-lha §	Erro comum: catemus-lhe	cantemus-lha §
9. dantemus §		dancemos
13. neste		veste §
15. en		an §
17. escado §		escudo

Por omissão:

B1		V.^a 1
1. cheguei		cheguei §
13. chegnei § (ver Por substituição)	cheg[ulei	cheuei §
17. da us §	Erro comum: d[e] v[ols]	da us §
20. mais		mai §
37. des §	Erro comum: De[uls]	des §
B2		V.^a 2
7. cantado §	canta[n]do (cf. esquema rimático)	catado§
11 e 12. Mal § aja que cantamos	Erro comum ¹ : Mal [grad'l]aja	Mal § aja que cantamos
E que tam §	E que tam [en paz dançamos]	E que tam §

¹ O substantivo *grad'* omitido é essencial do ponto de vista métrico. Por outro lado, é possível reconstruir facilmente este verso, dado que se trata do primeiro

B3	V.ª 3
4. mereci	merci § (res metrica)

B 4	V.ª 4	
1. cat' e §	Erro comum: ca[n]t' e	cat {h}'e §

B5	V.ª 5	
1 e 13. oi §	Erro comum: oj[e]l (res metrica)	oi §
3. Deus		Deu §
7. ste	Erro comum: [e]ste (res metrica)	ste
17. este		ese § Trata-se de uma lição a rejeitar, dado que, fazendo este verso parte do refrão, não encontramos esta forma em mais nenhuma ocorrência do refrão.

verso do refrão. Quanto à omissão parcial do v. 12, é estranho que a mesma suceda nos dois testemunhos, até porque o refrão se encontra completo quer na primeira ocorrência, quer na última. Se partirmos da hipótese avançada por Pellegrini relativamente à ignorância dos copistas face ao que copiavam, teremos de concluir que estes não teriam capacidade para excluir ou para reconstituir a parte do verso em falta. Assim sendo, essa falta já se encontrava no original que copiavam. Esta situação verifica-se ainda em relação ao refrão de B5 e de V.ª 5.

Por alteração da ordem:

B2		V.^a 2
5. tancamos §	[c]antamos	tantamos§ (ver Por substituição)

60

B3		V.^a 3
4. gran dereit' é		ra gau § (<i>u</i> pode ser <i>n</i>)
8. de viver atrevi		de nvier atrevi § (<i>u</i> pode ser <i>n</i>)

Por adição:

B1		V.^a 1
19. asi que du us boôs son §	Erro comum: asi que {d}u {o}s boôs son	asi que du us boôs son §

B3		V.^a 3
5. pode		poder § (do ponto de vista semântico, não faz sentido)
7. sem ela vivi		sem e ela vivi § (<i>e</i> está a mais: res metrica)

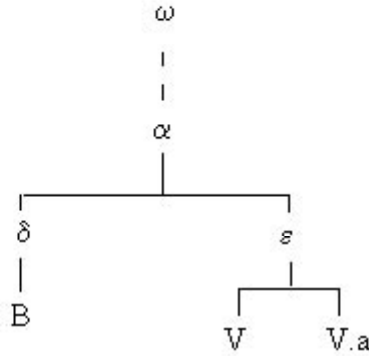
B5	V.^a 5
8. e	er § Podia tratar-se do advérbio <i>ar</i> (Mettmann, 1959), sinónimo de <i>também</i> , <i>igualmente</i> , <i>ainda</i> , <i>novamente</i> , <i>outra vez</i> , <i>posteriormente</i> . Contudo, do ponto de vista semântico não faz sentido.

Podemos desde logo observar que a proximidade entre os dois testemunhos é enorme. Verificamos que, por um lado, a quantidade de erros comuns é impressionante, e que, por outro, as omissões são também comuns, na medida em que ocorrem no mesmo ponto, à excepção da Legenda 1 de *V.^a1*, da Legenda 2 de *B2* e do v. 40 de *V.^a1*. Somos, assim e de imediato, obrigados a colocar a hipótese de estarmos perante testemunhos dependentes, o que daria origem a uma edição crítica de manuscrito único. Todavia, se atentarmos no conjunto de variantes substantivas, creio que essa hipótese se revela infundada.

A legenda 1 que figura exclusivamente em *V.^a 1* não pode sequer constituir um acrescento da responsabilidade do copista, uma vez que, e como defende Pellegrini, este copiava mecanicamente o original que se encontrava numa língua para ele desconhecida. Por conseguinte, a legenda 1 figurava já no antecedente de *V.^a1*. Esta linha argumentativa aplica-se ainda ao caso do v. 40 de *V.^a 1*, dado que «mais camar», tratando-se de um acrescento, estava já presente no objecto de cópia.

Por outro lado, e embora «par d**» (*V.^a1*, v. 31) e «la f*rei» (*V.^a1*, v. 32) sejam falsas variantes pelas razões já apresentadas, não deixam de evidenciar ‘desvios’ mais fortes do que simples erros mecânicos, ‘desvios’ esses que já se encontravam no antecedente de *V.^a1*.

Os argumentos expostos levam a crer que *B* e *V.^a* se relacionam da seguinte forma:



Ora o *stemma codicum* que proponho é apenas uma hipótese. Na verdade, a Legenda 2 de *B2* levanta uma questão interessante. Com efeito, S. Gutiérrez Garcia e P. Lorenzo Gradín (2001: 98-99) referem que «a segunda [rúbrica contextualizadora] refírese a *O Marot aja mal-grado* e en *B* foi copiada por Colocci despois da *Arte poética* (f. 4v). Aínda que non é fácil explica-la dislocación desta rúbrica, é probable que o humanista italiano quixese completa-la información que faltaba tanto en *B* como en *V.^a*. De feito, na marxe dereita do f. 10r de *B*, á altura da primeira liña da rúbrica, engade a anotación *vide supra*, coa que pretendía sinalar que a lectura da glosa debía completarse coa copia feita por el mesmo no f. 4v, onde aparece, na marxe inferior esquerda, a nota *vide infra*. (...) A comparación entre ambas rúbricas permítenos supoñer que Colocci só copiou aqueles elementos que considerou fundamentais e que neste caso faltaban no texto reproducido polo copista b (Ferrari, 1979: 94). En cambio, aqueles que xa estaban presentes na rúbrica explicativa de *B2* non os transcribiu para evitar repeticións superfluas, de aí o uso dos puntos suspensivos que figuran no seu texto». Assim sendo, a hipótese de

existir, pelo menos, um terceiro testemunho, diferente de *B* e de *V*.^a e dos respectivos antecedentes, ganha alguma consistência.

Tratadas as questões preliminares que a edição crítica dos Lais da Bretanha implicou, vejamos agora as normas de transcrição e os critérios de edição que regularam o trabalho que aqui apresento.

NORMAS DE TRANSCRIÇÃO E CRITÉRIOS DE EDIÇÃO

1. Opções de base

Como tivemos a oportunidade de ver, a proximidade entre os testemunhos manuscritos em apreço é enorme. Todavia, e tendo em conta os dados e as conclusões anteriormente avançados, elegi o testemunho manuscrito *CBN*, cod. 10991, fl. 10r-11r, tradicionalmente designado pela sigla *B*, como versão base, uma vez que apresenta uma lição menos corrompida.

Tendo a preocupação primária de oferecer ao leitor a melhor forma textual possível, optei por levar a cabo uma edição que procurou manter-se fiel ao testemunho manuscrito elegido como versão base. Deste modo, evitei «normalizar os traços susceptíveis de terem repercussões fonéticas ou sobre outros aspectos da arte poética dos textos» (F. Topa, 1999: 21) e mantive as oscilações gráficas que se verificam no testemunho em causa.

No entanto, efectuei algumas emendas em casos pontuais relacionadas com lapsos por substituição, por omissão, por alteração da ordem e por adição, ou com questões de natureza métrica. As referidas alterações virão devidamente assinaladas e, sempre que for necessário, justificadas. Por outro lado, desenvolvi as abreviaturas que frequentemente se encontram em textos do *corpus* da literatura medieval.

2. Normas de transcrição

I. Vogais

1. Regularizei o emprego das variantes alográficas de *i* (i, j, y) e de *u* (u, v).

2. Mantive as vogais duplas.

3. Conservei a grafia dos ditongos orais, como em *defendeo*.

4. Vogais nasais:

4.1. Em sílaba anterior, antes de consoante, e nos casos em que esta continha o traço de vogal nasal (-), assinalei a nasalidade com *m* ou *n* de acordo com a norma em vigor. Assim: *mũdo* > *mun*do.

4.2. Assinalei a nasalidade com til na penúltima vogal do grupo vocálico, de acordo com as normas de evolução da língua. Assim, *ũa* e *bõos*.

4.3. Em sílaba final, assinalei a nasalidade com *m*. Deste modo, *grã* passou a *gram*.

II. Consoantes

5. Regularizei as grafias de *i* e *u* consoantes de acordo com a norma actual. Assim, *ia* > *já* e *uos* > *vós*.

6. Suprimi o *b* não etimológico.

6.1. Substituí o *b* por *i* sempre que este apresentava valor vocálico, como acontece em *mha* > *mia*.

7. Simplifiquei as consoantes dobradas, excepto *r* e *s* em posição intervocálica e com valor de vibrante múltipla e de fricativa alveolar surda, respectivamente. Assim, por exemplo, *ella* > *ela*, *honrrar* > *honrar*, *ssem* > *sem*.

8. Substituí a grafia *c* por *ç* nos casos em que esta correspondia à fricativa alveolar surda.

III. Aspectos morfológicos

9. Separei e uni as palavras de acordo com o uso actual. Deste modo, *ca bem* e *loo* em lugar de *cabem* e *lo o*, respectivamente.
10. Conservei as grafias dos antropónimos e dos topónimos.

IV. Diacríticos

11. Procedi à introdução de acentos nos casos em que se revelou fundamental para a resolução de equívocos relativos ao sentido do texto. Assim, *e* > *é* e *vos* > *vós*.
12. Utilizei o hífen para separar os pronomes enclíticos, proclíticos e mesoclíticos.

V. Maiúsculas e pontuação

13. Utilizei maiúsculas nos antropónimos, nas formas *Deus* e *Nostro Senbor*, nos topónimos e em início de frase.
14. A versão base escolhida não está pontuada. Contudo, e tendo como objectivo evitar possíveis dificuldades de leitura dos textos em causa, introduzi os sinais de pontuação, de acordo com a norma actual.

3. Apresentação do texto crítico e do aparato

1. O texto crítico será precedido da relação dos testemunhos que o transmitem, apresentada em corpo menor.
2. As emendas que efectuei virão assinaladas no próprio corpo do texto: para as supressões usaremos as chavetas ({ }), para as adições, os colchetes ([]), e para as substituições, o itálico. As lições rejeitadas por apresentarem lapsos por substituição constarão na pri-

meira parte do aparato, da seguinte forma: *em: am* ou *sazon: saton]*
sazo V.^a1.

3. O aparato crítico será do tipo negativo, dado que anotarei apenas as lições divergentes, e compreenderá três partes, separadas por uma linha de intervalo:

a) O aparato das variantes. A chamada do paratexto será feita através da palavra *Legenda* e a chamada do texto, pelo número do verso, em ambos os casos seguidos de um ponto final. «O lema será seguido de um meio colchete (]), vindo imediatamente depois a variante e a sigla que a identifica» (F. Topa, 1999: 28). «Havendo necessidade de anotar variantes para mais do que um lema do mesmo verso, a passagem de um ao outro será assinalada por intermédio de uma vírgula, colocada depois da última sigla da variante do lema anterior» (*idem*). As observações complementares, resultantes, por exemplo, da necessidade de dar conta da existência de uma determinada palavra riscada, virão em itálico.

b) A justificação das emendas efectuadas, as observações sobre irregularidades métricas e, em casos pontuais, propostas de soluções possíveis.

c) Uma breve nota sobre a poética do texto.

Testemunhos manuscritos: *CBN*, cód. 10991, fl. 10r. – *B1/ Vt. Lat.*, cód. mis. 7182 da Biblioteca Apostólica Vaticana, c. 276r e v. – *V.^a 1*

Versão de *B1*

fl. 10r, I Tristan Iseu i. sotta

67

Este lais fez Elis Obaço que foi Duc de Samsonha quando pasou aa Gram Bretanha que ora chamam Ingraterra. E pasou lá no tempo de rei Artur pera se combater com Tristam porque lhe matara o padre em ua batalha. E andando uu dia enñ sa busca foi pela Joiosã Guarda u era a rainha Iseu de Cornoalha. E viu-a tan fremosa que adur lhe poderia homem no mundo achar par. Enamorou-se enton dela e fez por ela este lais. Este lais pusemos *aqua* porque era o melhor que foi feto.

Amor, des que m'a vós cheguei
bem me poso de vós loar,
ca mui pouc' amor a meu cuidar
valia, mais pois emendei

5 tam muit' em mim que com' amt'eu
era de pobre coração,

Legenda 1. Elis Obaço de Samsonha que foi mui cavaleiro d'armas *V.^a 1*

Legenda 2. pera se combater] pase conlater *V.^a1*, poderia] podria *V.^a1*, achar par] achatar *V.^a1*, fez : feh] fez *V.^a1*, aqua: a9] aqua *V.^a1*

3. amor: ampt] amt *V.^a1*

5. em: am

3. Este verso tem nove sílabas.

asi que nem nhu bem emtom
non cuidava que era meu.

10 E sol non me preçavam {em} rem,
ante me tiinham~tam en vil
que, se de mim falavam mil,
nunca deziam nem hu bem.

15 E des que m'eu a vós cheguei,
amor, de tod'al fui quitar
senom de vos servir pñunhar;
logu'eu des i em prez entrei.

fl.10r, II 20 Que mi ante de v[ó]s era greu
e per vo-l'ei e per al non,
asi que d'u os bõos son
mais loo meu prez ca o seu.

Amor, pois eu al nom ei
nem averei nulha sazõn

10. tiinham *tam*: ram] tirnham tam *V.^{a1}*

12. bem] tem *V.^{a1}*

13. m'eu: m'cu, cheguei: chegnei] chegui *V.^{a1}*

17. ante de v[ó]s: ante da us

19. d'u os: du us

20. mais] mai *V.^{a1}*, pres: priz

21. sazõn: satõn] sazo *V.^{a1}*

9. A métrica impõe a supressão da preposição *em*. Por outro lado, W. Mettmann (1959: 672) regista dois exemplos que se aproximam da construção sintático-semântica do verso em apreço e que evidenciam a ausência da preposição *em*: «quant'al depois viia sol nono preçava ren» e «non preçava deste mundo nimigalla».

17. Trata-se de um verso hipermétrico, dado que tem 9 sílabas.

21. Este verso tem 7 sílabas.

senom vós, e meu coração
non sera senon da que sei

25 mui fremosa e de gram prez,
e que polo meu gram mal vi,
e de que sempre atendi
mal, ca bem nunca m'ela fez.

E porem vos rog'eu, amor,
30 que me façades dela aver
algum bem, pois vo-lo poder
avedes; e mentr'eu ja for

vivo, cuido vo-lo servir,
e ar direi, se Deus quiser,
35 ben de vós, pois que me veer
per vós de que mi á-de vir.

E se m' esto nom faz De[uls
que sei que sera voso bem,
cofonda vos porem quem tem
40 en seu poder.....

Amen amen amen
Amen amen amen
Amen amen amen

29. rog'eu: *primitivamente* nogeu, *emendado por Colloci para* rogeu, *segundo Elsa Machado e José Pedro Machado (1958: 35)*

30. façades dela aver] fazadez dela avos V.^{a1}

32. e mentr'eu já for: e merr eu ia for] e m*rr eu la f*rei V.^{a1}

38. voso] volo V.^{a1}

40. en seu poder.....] en seu poder mais c'amar V.^{a1}

43. amen, amen, amen] amen, amen V.^{a1}

Testemunhos manuscritos: *CBN*, cód. 10991, fl. 10r e v . - *B2/ Vt. Lat.*, cód. mis. 7182 da Biblioteca Apostólica Vaticana, c. 276v e 277r. - *V.^a 2*

Versão de *B2*

fl. 10r, II Esta cantiga fezerom quatro donzelas a Marôot d'Irlanda, en tempo de Rei Artur, porque Maarôot filhava todalas donzelas que achava em guarda dos cavaleiros se as podia conquerer deles. E enviava-as pera Irlanda pera seerem

fl. 10v, I sempre en servidom da terra. E esto fazia el per que fora morto seu padre por razon d'ũa donzela que levava em guarda.

O Maroot aja mal grado,
 porque nós aqui cantando
 andamos tam segurado,
 a tam gram sabor andando.

5 Mal grad'aja que cantamos
 e que tam en paz dançamos.

Mal grad'aja, pois canta[n]do
 nós aqui danças fazemos
 a tam gram sabor andando

Legenda 1. seerem] scerem *V.^a2*, razon] rozon *V.^a2*

Legenda 2. (fl. 4, v). Esta cantiga é a primeira que achamos que foi feta e fezerom-na quatro donzelas em tempo de rei Artur a Maraot d'Irlanda por la... e tornada em lenguajem palavra por pal[avra] e diz asi/ O Maraot mal grado. *Em* tornada, *sobrepostas à sílaba* da *encontram-se as letras* mo.

5. cantamos: tancamos

6. dançamos] cantamos *V.^a2*

dançamos *sobreposta à sílaba intermédia* de dandalmos *encontramos a sílaba* ca. *Segundo Elsa Machado e José Pedro Machado* (1958: 37) dandalmos *teria sido corrigido por Colocci para* dancamos.

7. cant[n]do] catado *V.^a2*

10 que pouco lho gradecemos.
Mal [grad'ajaja que cantamos
e que tam [en paz dançamos].

E venha-lhe maa guãaça
porque nós tan seguradas
15 andamos fazendo dança,
cantando nosas bailadas.
Mal grad'aja que cantamos
e que tam em pas dançamos.

12. e que tam *está precedido do sinal gráfico de parágrafo (Cappelli, 1967: 412), acrescentado por outra mão, que parece indicar que estas palavras pertenceriam não ao verso em que se encontram, mas ao verso seguinte.*

15. dança] daica V.^o2

18. em] in

ABABCC versos heptassílabos.

Testemunhos manuscritos: *CBN*, cód. 10991, fl.10 v. - *B3/ Vt. Lat.*, cód. mis. 7182 da Biblioteca Apostólica Vaticana, c. 277r e v. - *V.^a3*

Versão de *B3*

- fl.10v, I Don Tristam, o namorado, fez sta cantiga
- Mui gram tenp' a, par Deus, que eu nom vi
quem de beldade vence toda {i}rem
e se xe m'ela queixasse porem,
gran dereit'é, ca eu o mereci.
- 5 E bem me pode chamar desleal
de querer eu, nem por bem nem por mal,
viver com'ora sem ela vivi.
- E pois que me de viver atrevi
sen a veer, en que fiz mui mal sem,
10 dereito faz se me mal talam tem
por tal sandiçe qual eu cometi.
E con tal coit'e tan descomunal,
fl.10v, II se me Deus ou sa mesura nom v[all],
defenson outra nom tenh'eu por m[i].
- 15 Ca daquel dia en que m'eu parti
da mia senhor e meu lume e meu bem,

Legenda. Tristam] Tistan

4. gran] ra gau *V.^a3*, mereci] merci *V.^a3*

5. pode] poder *V.^a3*

7. sem ela] sem e ela *V.^a3*

8. me] m'eu *V.^a3*, de viver atrevi] de nvier atrevi *V.^a3*

9. veer: vver] veer *V.^a3*, fiz] fuz *V.^a3*

2. Trata-se de uma simplificação da consoante dobrada, uma vez que *ir* corresponde a *rr*.

porque o fiz, a morrer me convem,
pois vivi tanto sem tornar ali
u ela é. Se poren sanha tal
20 filhou de mi e me sa merçee fal,
ai eu cativo! e *porque* naçi?

21. *porque*: rorque] porque V.⁴³

Testemunhos manuscritos: *CBN*, cód. 10991, fl.10 v. – *B4/ Vt. Lat.*, cód. mis. 7182 da Biblioteca Apostólica Vaticana, c. 277v e 278r. – *V.^a 4*

Versão de *B4*

fl. 10v, II D'un amor eu ca[n]t'e choro
 e todo me ven dali,
 da porque eu cant'e choro
 e que por meu mal dia vi.

5 E pero se a eu oro,
 mui gram dereito faç'i,
 ca ali u eu *Deus* oro,
 senpre lhe pec'e pedi

 ela. E pois eu demoro

10 en seu amor, por Deus, de mi

Legenda. Don Tristam] Dom Tristam *V.^a4 em posição inversa, antes do corpo do texto*

1. D'un: Don, ca[n]t'e cath' *V.^a4*

4. e] eu *V.^a4*

7. *Deus*: dom] Deus *V.^a4*

1. D'un amor. Elsa Machado e Pedro Machado (1958: 39) propõem esta correcção. A este propósito, Tavani (1967: 516) refere que «è suggerita dall'accostamento tra il testo portoghese e l'originale francese di cui il primo sembra essere la traduzione: *D'amor vient mon chant et mon plor*, nella lez *A* (ms. 12599 della Bibl. Naz. Di Parigi) pubblicata da Michaëlis *CA II*, p. 486».

eu ca[n]t'e choro. O esquema formal adoptado permite esta reconstrução (cf. v. 4).

7. u eu Deus oro. Se atentarmos na estrutura formal adoptada – paralelismo sintáctico entre o final dos versos ímpares: 1 e 3. eu cant'e choro; 5. eu oro; 9 e 11. eu demoro –, podemos admitir a hipótese de o copista ter cometido um erro por alteração da ordem, no v. 7. Uma solução possível seria: *Ca ali u Deus eu oro*.

aja merçee, ca, se eu demoro
en tal coita, perder-m'-ei i.

Don Tristam

Testemunhos manuscritos: *CBN*, cód. 10991, fl.10 v e 11r . - *B5/ Vt. Lat.*, cód. mis. 7182 da Biblioteca Apostólica Vaticana, c. 278r e v. - *V.^a 5*

Versão de *B5*

76

fl. 10v, II Este laix fizeram donzelas a Dom [L]ancaroth, qua[n]do
estava na Insoa da Lidiça, quando a raia Genevra [o]
achou com a filha de rei Peles e lhi defendeo que nom
parecese ant'ela.

 Ledas sejamus oj[e] mais
 e dancemus, pois nos chegou
 e o Deus connosco juntou.
 Cantemus-lhe aqeste lais,
fl. 11r, I 5 ca este escudo é do melhor
 homen que fez Nostro Senhor.

 Com [el]ste escudo gran prazer
 ajamus e cantemus bem
 e dancemus a noso sem,
10 pois lo avemus en poder,
 ca este escudo é do mellhor
 homen que fez Nostro Senhor].

Legenda. laix] laie *V.^a5*, raia] raian *V.^a 5*, achou] ochou *V.^a 5*, ant'ela: anc'ela] ant'ela
V.^a 5

3. Deus] deu *V.^a5*

4. aqeste] aqqueste *V.^a5*

5. escudo] scudo *V.^a5*

7. escudo] scudo *V.^a5*

8. e] er *V.^a5*

9. dancemus: dantemus] dancemus *V.^a5*

Oj[e] nos devemos legrar
neste e{s}scudo que Deus aqui
15 troux'e façamo-lo asi,
poinhemus moito en no honrar,
ca este escudo é [do melhor
homen que fez Nostro Senhor].

13. neste e{s}scudo] veste scudo V.^o5

14. que Deus aqui *segmento acrescentado por uma mão diferente da do corpo do texto. Trata-se de uma emenda, dado que o referido segmento se encontra na linha seguinte, isolado e riscado.*

15. en] na V.^o5

17. este escudo: este escado] ese scudo V.^o5

Bibliografia

- BLECUA, Alberto
1983, *Manual de Crítica Textual*, Madrid, Castalia.
- DIONÍSIO, João
1997, «Lais», in *Biblos, – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Verbo.
- FERRARI, A.
1993, «Lai» in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 374-378.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, S. e LORENZO GRADÍN, P.
2001, «Os Lais de Bretanha», in *A Literatura Artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*, Santiago de Compostela, Biblioteca de Divulgación – Universidade de Santiago de Compostela, pp. 95-195.
- PELLEGRINI, Sílvio
1959, *Studi su Trove e Trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, 2.^a ed., Bari, Adriática Editrice, pp. 184-199.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel
1997, *La Edición de Textos*, Madrid, Editorial Síntesis.
- SHARRER, Harvey
1988, «La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa», in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, pp. 561-569.
- TAVANI, Giuseppe
2002, *Trovadores e Jograis*, Lisboa, Caminho.
- TEYSSIER, Paul
2001, *História da Língua Portuguesa*, 8.^a ed., Lisboa, Sá da Costa.
- TOPA, Francisco
1999, *Edição Crítica da Obra Poética de Gregório de Matos – Vol. I, Tomo 1: Introdução; Recensio (1.^a Parte); Vol. I, Tomo 2: Recensio (2.^a Parte); Vol. II: Edição dos Sonetos; Vol. II: Edição dos Sonetos – Anexo: Sonetos Excluídos*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Brasileira apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Porto, Edição do Autor.

E A ARTE DA CONVERSÇÃO FALOU MAIS ALTO:

no teatro clássico francês, *Sir Politick Would-Be*,

de Saint-Évremond

CARMEN MATOS ABREU

csmcarmen@gmail.com

“Un nom célèbre, mais un écrivain encore mal connu.” (Scherer e Truchet, 1986: 1377) – é com esta frase que Jacques Truchet inicia um capítulo sobre o escritor Saint-Évremond. Por empréstimo, também com ela iniciamos este artigo, consagrado a um dos textos dramáticos deste autor do século XVII francês.

Aristocrata, escritor, crítico¹ e filósofo à sua maneira – “non qu’il fût un véritable philosophe: plutôt un ami des philosophes” (Scherer e Truchet, 1986: 1377) –, por dissensões com Mazarin e na sequência de alguns comentários discordantes sobre o Tratado de Paz dos Pirinéus, ainda das políticas governativas do cardeal, Saint-Évremond,

¹ Enquanto crítico, o autor era respeitado e considerado na sua época: “Saint-Évremond, who never wanted to be anything other than an *honnête homme*, is by reputation the best French literary critic of his day. He presents no carefully elaborated doctrine, no systematic approach to literature (...) Certainly his critical essays do mirror a distinctive personality.”. Vide Quentin M. Hope, 1962: 3.

que chegou a conhecer a Bastilha, abandona a França em Novembro de 1661, com quarenta e oito anos de idade, juntando-se assim ao grupo dos exilados. “Les écrivains et les artistes n’ont plus d’autre choix que de se soumettre, tant la répression frappe tous les tenants de l’Écureil [Fouquet] tombé. Les désastres financiers des traitants ou leur disgrâce, quand il n’est pas question d’arrestation ou d’exécution, frappent Saint-Évremond, qui doit s’enfuir, ...” (Christian Biet, 2000: 15) – era este o quadro dos intelectuais que não abraçavam o regime totalitarista de Luís XIV. Dirigindo-se para Haia, onde foi acolhido pela rainha Cristina da Suécia – uma amizade que conservava de Paris a partir da visita que a soberana lá fizera a Descartes em 1656 –, inflecte de seguida para Inglaterra e regressa a Haia em 1665, agora para fugir à peste de Londres e à instabilidade resultante de diferendos políticos entre Inglaterra e França. Em 1670, e a pedido de Carlos II, instala-se definitivamente em Londres². Desde essa data e até ao fim da vida, permanece na capital britânica, frequentando com regularidade os espaços de St. James. Homem de elevada cultura, este *bonnête homme* convivia com escritores e filósofos, exibindo nas hostes aristocráticas um *savoir faire* de garantia francesa³. A reputação conquistada no estrangeiro valeu-lhe ser visitado por ilustres figuras da cena internacional que ansiavam conhecer o bom uso da sua elegância e do inimitável *esprit* gaulês. Nascido em 1614, o nosso autor morre em 1703, quase aos 90 anos, sendo sepultado no Canto

² Durante estas digressões, Saint-Évremond faz, desenvolve ou reata amizades com nomes ilustres, como d’Aubigny, Arlington, conde de Saint-Albans, Buckingham, Hobbes, De Witt, príncipe d’Orange, Spinoza e outros. *Vide* Jean-Pierre Jackson, 1996: 15-16.

³ “...un aspect frappant de l’influence de la France de Louis XIV pourrait résider dans le paradoxe de son «exportation». En effet le modèle français s’est fait connaître grâce à des exilés: que l’on songe à Saint-Évremond (1614-1703) vivant à Londres, ou à Pierre Bayle (1647-1706) qui dut vivre en Hollande.”. *Vide* Emmanuel Bury, 1993: 102.

dos Poetas da Abadia de Westminster, numa manifestação de carinho e apreço do povo que o acolheu.

O seu posicionamento perante a vida afirmava-se por uma enorme dedicação aos prazeres que dela pudesse extrair. Cortês, galante, erudito, numa carta dirigida ao Comte d'Olone onde disserta "Sur les plaisirs"⁴, o autor revela a sua admiração por uma determinada distinção comportamental: "sans les Délicats, la galanterie seroit inconnue, la musique rude, les repas mal-propres et grossiers. C'est à eux qu'on doit l' *erudito luxe* de Petrone, et tout ce que le raffinement de nôtre siècle a trouvé de plus poli, et de plus curieux dans les plaisirs." (Saint-Évremond, 1969: 18). A epístola define com clareza o conceito de arte de viver do seu autor. O seu entendimento sobre a confrontação com os infortúnios e com as venturas, revelador de uma disposição inquestionavelmente epicurista, surge mais adiante, na mesma carta: "Si je suis obligé de regretter quelque chose, mes regrets sont plutôt des sentiments de tendresse que de douleur; ... Je veux que la connoissance de ne rien sentir qui m'importune, que la réflexion de me voir libre et maître de moy, me donne la volupté spirituelle du bon Epicure; j'entends cette agréable indolence, qui n'est pas un état sans douleur et sans plaisir; c'est le sentiment délicat d'une joye pure, qui vient du repos de la conscience, et de la tranquillité de l'esprit." (Saint-Évremond, 1969: 21). Este posicionamento auto-reflexivo, de resto muito comum na sua época, poderá ainda ser entendido como uma necessidade de o autor se explicar perante o mundo e assim encontrar alguma liberdade e a paz de espírito que almejava. As suas epístolas, tendencialmente reveladoras de interesses e gostos pessoais, sempre marcados por traços aristocráticos, surgem ainda envoltas

⁴ Saint-Évremond, 1969. Em "Notice", René Ternois, valendo-se de vários elementos, sugere que esta carta tenha sido escrita antes de Saint-Évremond ter partido para o exílio. *Vide* p. 5.

numa aura de carácter moralizante: “The moraliste pieces offer an acute exploration and interpretation of an aristocratic ethic which combined idealism with pragmatism in a way that seemed incoherent to some contemporary writers...”, escreve Denys Potts, acrescentando que “In this moral climate it is not surprising that Saint-Évremond’s intellectual curiosity should have turned to Epicurianism, which was the philosophy of choice of the thinking nobleman.” (Denys Potts, 2002: 3, *passim*). Nos seus textos, e particularmente nas obras dramáticas, são inquestionáveis os reflexos desse diletantismo epicurista, exponenciados ao *erudito luxem* de uma sábia arte de viver. E esta é a resposta tão elementar quanto sumariada à asserção de Truchet que adoptámos no início⁵.

“Quelque plaisir que je prenne à la lecture, celui de la conversation me sera toujours plus sensible.”⁶, lê-se numa carta de Saint-Évremond dirigida ao maréchal de Crequi. O seu percurso filosófico e literário, revelador de uma grande independência de pensamento, acabou por lhe valer o epíteto de libertino. A conversação, espaço ideal para o exercício da crítica e da ironia, permitia-lhe o acesso a uma independência de expressão que, de outra forma, o comprometeria. Ainda assim, “Son talent pour la raillerie fine et mordante fait de lui un allié recherché et un adversaire haï, et lui vaudra des faveurs mais aussi des disgrâces...”, comenta D. Bensoussan, lembrando as duas passagens de Saint-Évremond pela Bastilha (Saint-Evrémond, 1998: 10).

Em França, relata-nos Marc Fumaroli, a arte da conversação “a passé pendant quatre siècles pour un sport national, et même plus

⁵ De facto, estamos bem conscientes do desconhecimento acerca deste autor nos círculos literários portugueses, tanto mais que a nossa dissertação de mestrado (Carmen Matos Abreu, 2005) constituiu no nosso país o primeiro estudo sobre ele.

⁶ Saint-Évremond, 1969: 121. A escrita desta longa carta é situada por René Ternois entre os anos 1669 e 1671, admitindo o estudioso que uma parte dela tenha sido escrita ainda na Holanda.

spécifiquement parisien.” (Marc Fumaroli, 1994: 284), chegando mesmo a ser objecto de numerosos tratados normativos. No século XVIII toda a Europa aderira já a este gosto oratório de raízes francesas, reconhecendo-se a cidade de Paris como capital dessa arte. Com origens na Antiguidade Clássica, este talento de supremo efeito na pragmática social tivera pontos altos, por exemplo, nos diálogos platónicos ou no fervor dialéctico renascentista, atingindo depois o apogeu no Seiscentos francês. Porque naturalmente adequado à sensibilidade do *esprit gaulês*, ainda bem acolhido nos anéis aristocráticos, esta competência na arte da conversação completa-se numa outra arte, a do viver hedonista, ambas adornadas por exteriorizações vistosas e ao serviço da galanteria. Com a fuga de Saint-Évremond e de outros intelectuais, este *modus vivendi* derramou-se por outros países. Quando M. Fumaroli, referindo-se à disseminação desta prática no espaço geográfico inglês relata que “Le modèle français avait gagné l’Angleterre dès la fin du dix-septième siècle” (Marc Fumaroli, 1994: 287), atribuindo a responsabilidade a Shaftesbury enquanto filósofo da conversação (*idem*: 283), temos obrigatoriamente de mencionar Saint-Évremond como seu antecessor, dado que – como já dissemos – o autor francês se exila em 1661, instalando-se definitivamente em Inglaterra em 1670, ao passo que Shaftesbury nasce em Londres em 1671.

Decorridos dez anos de exílio, na carta que tem vindo a ser referida, dirigida ao marechal de Crequi, Saint-Évremond aponta o seu conforto nesta matéria: “...je me trouve aussi sensible au plaisir de la conversation et aussi heureux à le goûter, que si j’avois toujours esté en France. J’ay rencontré des personnes d’autant de merite que de consideration, dont le commerce a sçeu faire la plus grande douceur de ma vie. J’ay connu des hommes aussi spirituels que j’en aye jamais veu, qui ont joint la douceur de leur amitié à celle de leur entretien.”⁷.

⁷ “A Monsieur le Maréchal de Crequi”, in Saint-Évremond, 1969: 127.

Face a este relato, parece não fazer sentido duvidar da prática regular em Inglaterra desta actividade oratória, adequada aos novos circuitos do debate inteligente.

A transferência de Saint-Évremond para outro país, não impediu o culto da amizade, no âmago da qual se desenvolvia e exaltava a arte da conversação. Para ultrapassar este novo desafio, o autor terá sabido fazer um excelente uso da dita arte de viver, afinal o objectivo primeiro da ideologia epicurista, para o que sempre concorria com uma hábil e pronta aptidão elocutória exibida em todos os circuitos sociais em que se movimentava. Entretanto, não deixa de ser pertinente questionar a importância de um factor como a língua. Contra o que pudéssemos esperar, a verdade é que a questão linguística não terá chegado a constituir uma contrariedade. Recorde-se que na atmosfera londrina da segunda metade do século XVII prevalecia – na corte, inclusive –, o uso da língua francesa no quotidiano. Há razões que explicam este fenómeno, que hoje nos pode parecer estranho.

Uma das muitas proclamações de carácter despótico de Luís XIV, de acordo com a qual seriam condenados à morte todos os que pretendessem fugir do hexágono francês, provocou um considerável êxodo para o outro lado da Mancha⁸. Por outro lado, a eclosão na Ilha da guerra civil em 1642, levou a família real inglesa, acompanhada pelo seu vastíssimo séquito de súbditos, a exilar-se na corte francesa. A Restauração inglesa em 1660 criou as condições para Carlos II regressar ao trono londrino, o que coincide aproximadamente com o início da governação absolutista de Luís XIV. Ou seja, ocorre neste período um intenso movimento migratório, primeiro de Inglaterra para França e logo a seguir no sentido inverso. Nas ruas da *City* falava-se francês,

⁸ Walter Melville Daniels, 1907, 62: “On se cachait dans les tonneaux, ou bien parmi les cargaisons de fruits, et avant la fin de 1690, plus de 80.000 réfugiés, selon Burnet, se trouvaient en Angleterre.”

sendo visível nos regressados uma aculturação afrancesada (Saint-Évremond, 1970: 20), justificada pelos quase vinte anos de permanência em terras parisienses. Balanço apurado, a arte da conversação transferiu-se facilmente para Inglaterra. E disso daremos agora algumas notas baseadas no texto dramático tomado para análise.

Escrito nos primeiros anos de estada na Ilha, o texto dramático *Sir Politick Would-Be* revela com clareza essa marca de convivência social. Elaborado no dizer, elegante nas ideias, lisonjeador e sempre requintado, reconhece-se em toda a peça um nível discursivo de aura superior, genuinamente francês, tanto mais que de tom marcadamente galante. Em qualquer estado de alma em que se encontrem as personagens, o tom obsequioso e o trato respeitável nunca são descurados. Há nos discursos um nivelamento sempre em benefício do bom-tom, numa manifestação da elegância atribuída às classes aristocráticas do século XVII francês. Podemos reconhecer nesta ênfase os ditames sociais da caneta autoral, aplicados no texto a convivências de fundamento burguês em tensão com o aristocrático. Estando ao nível da comédia, nem por isso os vícios deixavam de ser castigados nas paradas e respostas de refinado trato. Pelo contrário, o burlesco era amplamente exibido, as impertinências humanas impiedosamente expostas, rindo-se afectadamente a sociedade de si própria. Manifestam-se os excessos, ressaltam as paixões e remontam os desvarios, sempre envoltos num alento palavroso e cortês.

A partir da primeira elocução de *Sir Politick Would-Be*, fala mais alto a arte da conversação pela pena de Saint-Évremond. Ouve-se o seguinte cumprimento, proferido pelo francês Mr. De Riche-Source, um homem de negócios em terras venezianas, que se dirige ao seu amigo inglês Sir Politick Would-Be, um pretendente a político (como o indica o condicional no nome) também em viagem por terras venezianas:

MONSIEUR, le Bruit de vôtre Réputation en général, & les Graces que ma Maison a reçûës de Vous en particulier, m'obligent à vous assûrer du Respect que j'ai pour vôtre Personne, & de la Reconnoissance que j'ai de vos Faveurs. (Saint-Évremond, 1978: 17).

E a comédia parece iniciar-se aqui. É que, tratando-se do encontro de duas pessoas inscritas na burguesia – um homem de negócios e um pretendente a político –, o tom discursivo tão refinado não faria qualquer sentido. Fala-se de valores sociais – reputação, respeito, reconhecimento –, mas de uma forma que logo resulta ridicularizada, porque excessiva no trato entre elementos daquelas classes. Ressalta ainda o lado adulator, apresentado como sátira das aspirações dessas classes sociais. Num período em que a pragmática social almejava registos mais elevados, o trato da linguagem das classes cultas e da nobreza era objecto de cobiça de uma burguesia endinheirada que ascendia. E esta caminhada despertava perplexidades e medos, não apenas por parte da classe em ascensão – maioritariamente de baixo nível literário –, mas também do lado de uma nobreza que temia a ofuscação do seu abrilhantado social. Detinha-se um olhar sobre o preço do progresso, e a arte da conversação surgia na comédia como instrumento que mediava (e meditava) sobre esse processo social em desenvolvimento – afinal sempre doloroso, primeiro porque burlesco, depois porque ainda informe, e logo, sempre intimidador.

Stephen Miller refere-se a Hume que, na *History of England*, põe em contraste as sociedades rudes com as sociedades polidas, quando em Inglaterra se davam os primeiros passos em direcção à expansão comercial, relatando que esta “transformed England from a rude society into a polished society, one where conversation flourishes.” (Stephen Miller, 2006: 60). Os discursos palavrosos em *Sir Politick Would-Be* serão exactamente o espelho destas sociedades menos polidas que nos aponta Hume, as quais se esforçavam por alcançar a superiorida-

de que uma conversação elegante lhes podia conferir, cimentando a distinção já adquirida pelo factor económico. Esses efeitos sentem-se em *Sir Politick Would-Be* a partir do 1.º Acto, 1.ª Cena. Observemos que, em momentos de despedida, Mr. De Riche-Source se dirige ao seu amigo político nestes termos:

C'est à moi de vous demander pardon, d'en avoir usé incivilement. Je saurai prendre mon tems, si vous le trouvez bon, pour jouir quelquefois d'une Conversation si profitable.,

87

ao que Sir Politick responde:

Vous en serez toujours le Maître, & pouvez commander à toute heure à un Serviteur particulier: si toutefois vos Affaires vous permettoient de demeurer ici un moment, je reviendrois vous trouver. (Saint-Évremond, 1978: 20).

Torna-se aqui explícito que o exercício da conversação resulta duma necessidade social, já não apenas pela garantia de reconhecimento dos seus elocutores, mas também porque factor de deleite. O uso do verbo “jouis” aplicado à conversação acentua essa ideia de prazer. E se repararmos, é o homem de negócios quem sugere futuros encontros para usufruírem de “conversas tão proveitosas” – ou *lucrativas*, numa tradução mais literal e talvez mais adequada ao *modus vivendi* da personagem. Reafirma-se a utilidade da conversação, ainda exibicionista e diletantista, a partir de qualquer encontro casual como é o caso que o texto dramático apresenta. Mais ainda, em resposta, o político reconhece-lhe a soberania dizendo-lhe “Vous en serez toujours le Maître”. Fica então sublinhado que será o comerciante quem conduzirá a conversa agendada, numa relação aproximada à de mestre e aprendiz, preocupando-se o político em não causar prejuízo à rentabilização do tempo do seu interlocutor – e assim dito, “si toutefois

vos Affaires vous permettoient”. A observação de que o homem de negócios não teria tempo a perder, nem mesmo para exhibir os seus lances de conversação, constitui um intolerante gracejo do dramaturgo em torno de (in)compatibilidades da sociedade do seu tempo.

A primazia crítica de atenções de que vinha sendo alvo esta burguesia, geralmente de baixo trato e saberes, explica-se pela sua pretensão de competir com as classes eruditas. Algo de estrutural estava a impedir uma harmonia na estratificação do universo dos cidadãos. Ronald Wardhaugh, tomando por tema o exercício da conversação como actividade social, escreve: “conversation is a social activity and, as such, it shares characteristics of all social activities. These characteristics we usually take for granted so that it is only their absence we notice. When there is some kind of breakdown in society, we notice the absence of principles, conventions, laws, rules, and so on, which guided or controlled behaviour in better times.” (Ronald Wardhaugh, 1986 (1985): 5). Em meados do século XVII ter-se-á experimentado acentuada dificuldade em lidar com uma tão forte transmutação social, esta motivada pela proeminência mercantil já em curso decisivo. Talvez mais desenvolvida nos meandros ingleses do que propriamente nos franceses, era uma realidade quotidiana que Saint-Évremond confirmava e invectivava no teatro. A comédia era também a da palavra; a arte da conversação tinha passado para o lado de fora dos portões palacianos, dos salões eruditos, dos clubes de letrados, de todos os núcleos de ilustres instruídos, e já dobrava mesmo a esquina de qualquer rua.

Outro matiz no século XVII relativamente a esta matéria teve a ver com a questão de género do enunciador. E aqui a problemática põe-se diferentemente em Inglaterra e em França, pelo menos à partida. Na Ilha, apesar de serem muitos os escritores e filósofos que reconheciam à mulher o direito de integrar os círculos da conversação, alguma natureza mais conservadora, como por exemplo a de

Shaftesbury, levaria a pensar que “the presence of women made it more likely that men would be «effeminate» in their thinking – that is, deficient in logic and boldness.” (Ronald Wardhaug, 1986 (1985): 65). A ameaça experimentada pelo exercício do pensamento a desenvolver dialogicamente nos circuitos masculinos, sentido de propriedade ainda claramente renascentista, levaria Shaftesbury a considerar que “the modern practice of letting women participate in polite conversation is a mistake.” (*idem*: 66). Esta rejeição da presença feminina tinha também a ver com o facto de as mulheres na época serem, comparativamente aos homens, muito pouco letradas e com a circunstância de estes, como observa S. Miller, não serem capazes de pensar na plenitude do exercício estando na presença de mulheres (*idem*). A mulher era assim observada pelo seu lado perturbador, de tipo duplo: ora porque permanente objecto de desejo, ora como autora de interferências menos adequadas, perturbadoras dos raciocínios. Esta opinião não era contudo unânime: Swift, por exemplo, de acordo com S. Miller, “has a simple recommendation for improving conversation: include women”. Acrescenta o ensaísta que “He [Swift] praises the conversation at the court of Charles I: «The Methods then used for raising and cultivating Conversation, were altogether different from ours» because «both Sexes...met to pass the Evenings in discoursing upon whatever agreeable Subjects were occasionally started.»” (*idem*: 6). A variedade de temas apresentados à tertúlia passaria, na opinião de Swift, pela presença feminina no círculo de debate. Mas esse autor não só mostra o seu agrado com a participação das mulheres como condena os que se lhe opõem: “Swift point is that men become more refined in the presence of women – more likely to engage in witty raillery than in vulgar repartee. He condemned the habit of having women withdraw from the company of men after dinner, «as if it were an established Maxim, that Women are incapable of all Conversation.»” (*idem*: 6-7). Levados a recordar que a arte da conversação nos grandes *Hôtels pa-*

risienses – o famoso *Hôtel de Rambouillet*, como metonímia – florescia, sempre abrilhantada por requintes de apreciada eloquência e em pleno convívio de ambos os sexos, chegaremos então ao fenómeno social francês intitulado de *préciosité*, este de género feminino. Nestas assembleias da inteligência então levadas a excessos, circulavam nomes femininos do mais prestigiado respeito literário, todo um painel erudito que tanto orgulho trouxe à plêiade francesa. Recorde-se ainda que nos intelectuais frequentadores dos *Hôtels* nem sempre se reconheciam os puros genes aristocráticos, porquanto nalguns desses salões já se fazia também representar a alta burguesia. Procurando sempre resplandecer pelas boas maneiras e, particularmente, pela afirmação de talento literário, as *précieuses* manifestavam-se numa ânsia que as remetia para exageros ao nível das roupagens, penteados, ornamentos, gestos de delicadeza e, sobretudo, na afectação linguística, extravagâncias que também Molière não perdoou nas páginas de *Les Précieuses ridicules*. Contudo, ombreavam tranquilamente com os saberes masculinos, numa salutar convivência de paridade intelectual onde não vibrava a recusa de género.

A contextualização que acabámos de efectuar tinha como objectivo mostrar que, em nosso entender, não é sobre este tipo de arte de conversação que se praticava nos grandes espaços da capital francesa que Saint-Évremond nos leva a sorrir através do seu texto. O dramaturgo oferece-nos antes alguma nota desse ridículo social de género, através de personagens masculinas. Quando o texto se refere à incapacidade discursiva de duas personagens femininas, fá-lo com algum distanciamento: em lugar de uma exposição directa através das falas das personagens, a crítica surge na boca de terceiros – que são homens –, o que deixa ao leitor ou espectador margem para se questionar sobre elas. Parece-nos, de facto, um registo dramático cauteloso de Saint-Évremond nesta matéria, muito embora, como adiante se verificará, a sua preferência imediata fosse também aí questionável,

porque selectiva. Exemplificando: Antonio, uma personagem italiana apresentada como alguém sempre preocupado em observar, comentar e ridicularizar, elaborando um estratagema conveniente à intriga e dirigindo-se a Pamfilino, que se caracteriza pelo bom-senso, exprime-se da seguinte maneira relativamente a dois elementos femininos ausentes de cena, uma inglesa e uma francesa:

Ayez donc la patience de m'écouter, s'il vous plaît. Il y a ici deux Etrangères assez accommodées, à ce qu'il me paroît, mais assûrement les plus ridicules Personnes que j'aye jamais vûës; la premiere est une *Angloise*, grave, composée; fausse en discours, en Politique; en Prudence sottement mistérieuse: l'autre est une petite *Françoise*, d'un esprit tout opposé; elle n'aime que le beau Monde, ne parle que du *bel Air*, de la *belle Maniere*; se croit Délicate, Galante, Polie; & veritablement elle est plus Bourgeoise que ne sont les Femmes de Marchands les plus grossièrés. (Saint-Évremond, 1978: 78).

Pese embora a atribuição de alguns aparentes elogios, estas duas mulheres saem fragilizadas desta referência. Começamos por saber que são duas pessoas do mais ridículo que Antonio terá visto: a inglesa, embora grave, comedida, de prudência questionável, é fraca em discurso, tanto quanto em política – e logo nos apercebemos tratar-se da mulher de Sir Politick; quanto à francesa, opondo-se-lhe diametralmente, gosta do bom-viver, julga-se delicada, galante, polida e, quanto à conversação, só sabe falar do bom aspecto e das boas maneiras. Em resumo, fica-se com a impressão de que a mulher francesa é mais insensata do que a inglesa, mais voltada para as falsas exteriorizações. Sendo a personagem britânica alvo de restrições, a francesa sai bem mais penalizada destes juízos. Procurando ser delicada, galante, distinta nos seus gestos, ela apenas “se croit”, o que significa que não chega a ser. Todo o seu esforço resulta numa tensão de culto das aparências, que acaba por mostrar não saber exercer de modo

convincente. O dramaturgo mostra-se implacável em relação a estes zelos que a personagem francesa procura evidenciar – características evidentes da *préciosité* –, acrescentando que “elle est plus Bourgeoise que ne sont les Femmes de Marchands les plus grossières”. Não nos parece, de forma alguma, tratar-se de uma reprovação dos elementos do sexo feminino que subscrevem este fenómeno social baseado na ostentação de saberes. Bem pelo contrário, tratar-se-á antes de uma completa rejeição de quem pretende ascender a voos mais altos sem que para tal tenha dado as necessárias provas. Não estará em causa o exagero, estará em questão a ignorância. O seu estatuto social era desadequado a tais práticas galantes, e o dramaturgo, aristocrata de puro rigor, lidaria mal com estas transgressões. Até então os tempos eram inflexíveis na etiqueta social, e a tinta saint-evremoniana não cedeu a alterações de códigos, valendo-se dela como arma contra a invasão de propriedade.

Saint-Évremond foi ainda caracterizado por toda a crítica – a do seu tempo e a posterior – como um homem de hábil trato no seio das convivências femininas e muito apreciado por elas. Em matéria de práticas de conversação escreveu que “Toute conversation indifferente leur [au cœur] inspire de l’ennuy et le plus honnête homme qui les [aux dames] entretiendra de choses generales, les fera tomber dans la langueur.”⁹. Uma frase como esta, revelando-nos de alguma forma a sua posição nesta matéria, permite também que nos questionemos sobre ela. Na carta de onde retirámos este fragmento, Saint-Évremond parece evidenciar mais o seu bem-estar no seio das assembleias femininas do que a sua opinião sobre a arte da conversação deste género. A exibição dos seus dotes oratórios em ambientes mistos seria, afinal, mais um expediente de chamada de atenção sobre si. Diga-se ainda que, algumas linhas antes daquela frase, Saint-Évremond deixa bem

⁹ “A Monsieur le Maréchal de Crequi”, in Saint-Evrémond, 1969: 123.

claro que conhecia os meandros psicológicos femininos e a pragmática de adequação aos interesses masculinos: “Selon l’usage ordinaire, le premier mérite auprès des Dames, c’est d’aimer; le second, de flatter bien leurs humeurs et de favoriser leurs inclinations; le troisième de faire valoir ingénieusement tout ce qu’elles croient avoir d’aimable. Si rien ne vous meine au secret de leur cœur, il faut gagner au moins leur esprit par des louanges...” (Saint-Evrémond, 1969: 123) – uma receita que denota outra arte, a hedonista arte de agradar. Aliás, a admitir-se algum apreço pelo desempenho elocutório feminino, poderá em simultâneo adivinhar-se uma hábil posição de quem dele pretende granjear simpatias. E se repararmos, quando escreve que “les fera tomber dans la langueur”, Saint-Évremond coloca a tónica no aconselhamento dirigido ao universo masculino – ali na pessoa do marechal de Crequi, como metonímia –, sobre um estádio não desejável de verificar no elenco feminino.

Quanto à conversação masculina, escreveu o autor que: “C’est une rareté trop grande, que la conversation d’un homme en qui vous trouviez un agrément universel, et le bon sens ne souffre pas une recherche curieuse de ce qu’on ne rencontre presque jamais.” (*idem*: 124). Alguma ambiguidade que presentimos esbate-se se admitirmos a alegação de D. Bensoussan, ao referir-se nestes termos à carta a que pertence o excerto: “...la conversation, le commerce des hommes et des femmes, expérience à la fois sensuelle et intellectuelle du dialogue vivant, où la justesse du style est sans cesse mise à l’épreuve, sommé de se justifier ou de s’amender, passée à l’étamine de l’autre, et surtout confrontée à l’exigence de justice, fondatrice de la relation intersubjective et garante de sa viabilité comme de son agrément.” (Saint-Evrémond, 1998: 189). Torna-se assim evidente que para Saint-Évremond o exercício da conversação entre ambos os sexos não se confinaria a práticas oratórias de pura gratuitidade. Revestia-se também de exigências várias, passando por um estilo padronizado, com

matizes exibidores de intelectualidade e sensualidade, de acordo com um crivo selectivo de exigências diversas.

Um momento dramático ilustrativo desta temática ocorre no início do 2.º Acto, 1.ª Cena. Encontram-se frente a frente três personagens masculinas: um viajante alemão, homem curioso e interessado em notar todos os pormenores dos locais que visitava; o marquês de Bousignac, aparentando um falso ar de homem da corte francesa; e Mylord Tancred, inglês, perspicaz e conhecedor dos ridículos sociais, primo do Duque de Buckingham, aqui representando a nobreza britânica, com quem Saint-Évremond convivia assiduamente em Londres¹⁰. Os interesses das três personagens cedo se revelam divergentes:

L'ALLEMAND.

Ne perdons point de tems, je vous prie, & voyons aujourd'hui quelque chose de curieux.

LE MARQUIS.

Et moi; promenons-nous, je vous prie; nous n'aurons que trop de loisir à Venise pour voir ce qu'il y a de curieux. Un peu de Conversation.

L'ALLEMAND.

Qu'appellez-vous Conversation? S'amuser à discourir! Je ne suis pas venu d'Allemagne pour ne faire que parler.

¹⁰ Alguns críticos defendem que este texto dramático terá sido escrito por três mãos: Saint-Évremond, o Duque de Buckingham e d'Aubigny. Todavia, de acordo com a investigação que efectuámos no âmbito da já referida dissertação de mestrado, colocamos sérias reservas a essa hipótese, indo aliás ao encontro da conclusão do estudioso americano Quentin Hope, particularmente no que respeita à questão de saber se Saint-Évremond dominava ou não o inglês. E a questão coloca-se de imediato, uma vez que o título *Sir Politick Would-Be* retoma o nome de uma personagem da peça *Volpone*, de Ben Jonson, o que faz do texto de Saint-Évremond seu epigonal. Vide: Carmen Matos Abreu, 2005: 43-46; Quentin Hope, 1999: 237-240.

LE MARQUIS.

Toutes vos Curiosités ne valent pas un quart-d’heure d’Entretien: mais qui est cet Etranger qui vient vers nous?

L’ALLEMAND.

C’est un Mylord avec qui je loge; Cousin du Duc de Buckingham: voulez-vous faire connoissance avec lui?

LE MARQUIS.

Cousin, dites-vous, du Duc de Buckingham? & si je veux faire connoissance? (Saint-Évremond: 1978: 35-36).

Neste diálogo entre um alemão e um francês, ficam rápida e claramente evidenciadas as diversidades de interesses: o gaulês motivase por projectos de ordem unicamente intelectual, mas sedentária, enquanto que o primeiro está em Veneza para fazer um percurso de descoberta turística, preenchendo com ela a curiosidade do intelecto. Como forma de entretenimento, Bousignac avança com uma proposta assente na conversação, encargo com que o autor distingue de pronto o povo francês num lance que se reconhecerá de orgulho e que se poderá ainda admitir revestido de ironia já que, antecipadamente, se conheceria o vencedor caso a proposta tivesse sido aceite. Aliás, favorece este raciocínio o facto de o alemão ter mesmo chegado a perguntar: “Qu’appellez-vous Conversation? S’amuser à discourir!”, deixando perceber alguma ignorância e até desprezo pelo exercício, em que declara não estar minimamente interessado, tanto mais que tem o cuidado de acrescentar que “Je ne suis pas venu d’Allemagne pour ne faire que parler.”. Ou seja, a arte da conversação afirmava-se ali na voz de quem dela detinha todos os méritos: os franceses. Mas não ficou por aqui a acalorada zombaria saint-evremoniana. Bousignac foi mais longe e referiu ao alemão, sem rodeios, que “Toutes vos Curiosités ne valent pas un quart-d’heure d’Entretien”, sugerindo que os momentos usufruídos em conversação seriam francamente mais

proveitosos do que o conhecimento resultante das observações visuais. Embora esta questão nos pudesse levar mais longe, fiquemo-nos pela leitura de uma crítica explícita em torno de competências que não se adquirem com facilidade, da insensatez resultante da rejeição de prazeres superiores aos que proporciona a deambulação por uma terra desconhecida, numa afirmação da incultura do alemão.

96

As duas últimas falas do extracto acima chamam ao texto a figura do duque de Buckingham. Notemos a presença da ironia, acentuada pelas duas interrogações retóricas colocadas na resposta de Bousignac: “Cousin, dites-vous, du Duc de Buckingham? & si je veux faire connoissance?”. O texto revela o interesse do francês em conhecer a personagem apontada, ficando a ideia de que tal se deva, não a mera cortesia, mas ao facto de se tratar de um familiar do duque de Buckingham. Simpatias e asserções que devem ser atribuídas ao autor e que se reconhecem aliás no breve extracto de uma carta de Saint-Évremond ao duque de Buckingham, escrita em 1674:

Monsieur Borné est si fort persuadé de vôtre conversation, Milord, qu'il en parle en ces termes à tous ces amis: Je suis prest à répondre sur mon salut de celui du Duc de Buquinqan, dans la ferme opinion que j'ai du changement de sa vie.

Conversasion, Monsieur Borné, dit Monsieur Waler, on ne se convertit pas ainsi; ce n'est ni par vous, ni par moi, ni par homme vivant qu'est venüe la regularité nouvelle du Duc de Buquinqan.... (Saint-Évremond, 1967: 268-269).

Este elogio à competência discursiva do duque de Buckingham, também presente na fala do marquês de Bousignac no texto dramático, confirma que a arte da conversação não era para quem a queria praticar, mas apenas para quem tivesse a proficiência necessária. E a peça revela-se de tal ordem severa que o alemão pouco mais dirá naquele encontro, retomando a palavra praticamente para o momento

das despedidas. Durante toda a cena a conversa desenrola-se entre as personagens francesa e inglesa, tomando aquela quase sempre conta do diálogo. Bousignac, com longas tiradas de acentuada verbosidade, revela tal desinteresse pela presença da personagem alemã que, nos últimos momentos do encontro – em aparte, o que o texto deixa perceber pela mudança de grafia – sugere ao inglês Tancrede: “Parlons à l’ALLEMAND.” (Saint-Évremond, 1978: 41). Na verdade, este quase não tinha tomado parte na conversa, silenciado pela indiferença dos seus pares, porquanto os seus interesses eram ali vulgares e não poderiam competir com os dos interlocutores. São momentos de forte ironia saint-evremoniana que suscitam o riso, tanto mais que estamos no âmbito da comédia. Brincava-se a propósito de uma realidade, frisando-se a importância da conversação no século XVII francês. O texto critica também outras questões importantes na sociedade de Seiscentos, por exemplo ao nível da pragmática comercial, mas isso fica fora do âmbito deste artigo.

Prosseguindo na análise, observemos que Bousignac, agradecendo ao alemão o facto de lhe ter apresentado o primo do duque de Buckingham, o inglês Tancrede, remata a fala afirmando que “il a été long-tems en *France* assûrement.” (Saint-Évremond, 1978: 41). Esta asserção revela alguma sobrançeria, pois segundo ela os eruditos – e os bons conversadores –, teriam de passar obrigatoriamente por França, já que o potencial humano de além fronteiras seria questionável nesta matéria. Esta opinião de Saint-Évremond é partilhada por outros intelectuais, como Hume, para quem a arte da conversação em França era melhor do que em Inglaterra: “In common life, they [the French] have, in a great measure, perfected that art, the most useful and agreeable of any, *L’Art de Vivre*, the art of society and conversation.»! (Stephen Miller, 2006: 69). Em *Sir Politick Would-B*, que denota, apesar de tudo, um registo francamente favorecedor do povo inglês, o factor (inter)nacionalidade merece alguma resistência da parte do

autor: “Chaque nation a son merite, avec un certain tour qui est propre et singulier à son genie. Mon discernement trop accoûtumé à l’air du nostre, rejettoit comme mauvais ce qui luy étoit étranger.”¹¹. Estas palavras revelam a tendencial incapacidade para ultrapassar fronteiras políticas, culturais e/ou linguísticas, traduzindo a rejeição da diversidade. Sobre este aspecto, Jean-Charles Darmon acrescenta que: “La conversation évremondienne ne nivelle pas les différences entre les nations, entre les «génies» des peuples, elle en tire parti: la «nationalité» de l’interlocuteur s’intègre alors dans l’*otium* comme un paramètre supplémentaire de variation dans le plaisir.” (Jean-Charles Darmon, 1998: 366), reconhecendo ainda nesta afirmação do pensamento saint-evreminiano uma das variantes de busca de prazer.

São nítidas as marcas culturais de cunho elitista no século XVII francês, onde o conhecimento se impunha como estigma social. Os mecanismos de aferição eram servidos por preconceitos de vária ordem, pelo que a admissão de um bom conversador nos círculos de ilustrados dependeria de factores diversos. Estas revelações dramáticas dão-nos conta de um quadro de pensamento e de costumes característico de um momento social que E. Bury classifica como um “paradigme nouveau de la *distinction*, qui ne saurait reposer que sur un art subtil des signes de reconnaissance, qui échappent aux demi-habiles et aux gens grossiers.” (Emmanuel Bury, 2000: 38-39). Ainda para este crítico, há uma ética saint-evremoniana que se situa num refinamento extremo da comunicação oral, muito mais praticada do que teorizada. São aspectos que considera ilustrativos de uma cultura mundana e aristocrática, própria do século XVII, traduzindo uma forma de resistência da classe nobiliária de alta cultura da época (*idem*: 39).

Quanto à burguesia, procurava afirmar o seu prestígio e lutava por uma autonomia de que se julgava credora a partir do conforto

¹¹ “A Monsieur le Maréchal de Crequi”, in Saint-Évremond, 1969: 128.

económico que ia conhecendo. Mas o seu acesso aos espaços de convivência mundana mais depurada continuava a enfrentar obstáculos, mesmo para aqueles que tinham um percurso intelectual mais sólido. Os ilustrados exerciam entre eles a conversação, exibindo-a com hedonismo, categorizando-a como arte, detendo sobre ela um direito de propriedade de que não abdicavam. A sentença que aplicavam aos burgueses emergentes raramente lhes era favorável: delimitavam-se espaços por uma poderosa lei subentendida. O patamar social, a nacionalidade ou o sexo do emissor eram razões de força que justificavam as penalizadoras notas sentenciosas derramadas ao longo das páginas de *Sir Politick Would-Be*.

Escrita entre 1662 e 1665, a peça apresenta-nos um quadro de relacionamentos das classes sociais superiores numa determinada época do século XVII francês, revelando ainda o posicionamento de um autor recém-chegado ao exílio. Uma esperada metamorfose ontológica parece não ter, entretanto, tardado. Ainda na carta escrita ao marechal de Crequi, (recorde-se que a sua escrita é situada entre 1669 e 1671), Saint-Évremond estaria já menos emocionado, mais racional talvez, e porventura mais permissivo a novas propostas nos seus anéis de convivência, como se pode claramente verificar nesta passagem: “Pour la conversation des hommes, j’avoüe que j’y ay este autrefois plus difficile que je ne suis, et je pense y avoir moins perdu du costé de la delicatesse, que je n’ay gagné du costé de la raison. Je cherchois alors des personnes qui me plussent en toutes choses. Je cherche aujourd’hui dans les personnes quelque chose qui me plaise.”¹². Trata-se de um amolecimento de estados de alma que, quiçá, se a ironia tivesse levado Saint-Évremond a reescrever *Sir Politick Would-Be*, poderia ter trazido à colação outras luzes críticas.

¹² “A Monsieur le Maréchal de Crequi”, in Saint-Évremond, 1969: 124.

Bibliografia

ABREU, Carmen Matos

2005, *Saint-Évremond – Entre França e Inglaterra: uma visão comparatista da comédia ‘Sir Politick Would-Be’*, dissertação de mestrado; Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

BIET, Christian

2000, *Les Miroirs du Soleil: le roi Louis XIV et ses artistes*, Paris, Gallimard.

BURY, Emmanuel

1993, *Le Classicisme: l'avènement du modèle littéraire français (1660-1680)*, Paris, Nathan.

BURY, Emmanuel

2000, “Saint-Évremond et l’Humanisme: une culture dans le siècle”, in *Saint-Évremond: entre Baroque et Lumières*, Colloque de Cerisy-la-Salle (25-27 septembre 1998), Caen, Presses Universitaires de Caen.

DANIELS, Walter Melville

1907, *Saint-Évremond en Angleterre*, Versailles, Imprimerie Louis Luce.

DARMON, Jean-Charles

1998, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle*, Paris, PUF.

FUMAROLI, Marc

1994, *La diplomatie de l’esprit: de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, éditeurs des sciences et des arts.

HOPE, Quentin M.

1962, *Saint-Évremond: the honest man as critic*, Bloomington, Indiana University Press.

HOPE, Quentin M.

1999, *Saint-Évremond and His Friends*, Genève, Droz.

JACKSON, Jean-Pierre

1996, *Saint-Évremond, Écrits Philosophiques*, Paris, Editions Alive.

MILLER, Stephen

2006, *Conversation: A History of a Declining Art*, New Haven and London, Yale University Press.

POTTS, Denys

2002, *Saint-Évremond: a Voice from Exile*, Oxford, European Humanities Research Centre.

SAINT-ÉVREMOND

1967, *Lettres*, trad., intr. et notes par René Ternois; t. I, Paris, Librairie Marcel Didier.

SAINT-ÉVREMOND

1969, *Œuvres en Prose*, trad., intr. et notes par René Ternois; t. IV, Paris, Librairie Marcel Didier.

101

SAINT-ÉVREMOND

1970, *Textes Choisis*, ed. de Alain Niderst; Paris, Editions Sociales.

SAINT-ÉVREMOND

1978, *Sir Politick Would-Be*, présent. et notes par Robert Flinch et Eugène Joliat; Genève, Droz.

SAINT-ÉVREMOND

1998, *Entretiens sur toutes choses*, présent. par David Bensoussan; Paris, Desjonquères.

SCHERER, Jacques; TRUCHET, Jacques

1986, *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Galimard.

WARDHAUG, Ronald

1986 (1985), *How Conversation Works*, Oxford, Basil Blackwell.

AVENTURAS DE DIÓFANES, DE TERESA MARGARIDA

DA SILVA E ORTA

– Os ideais de Climenéia e Diófanos à luz dos tempos*

SOFIA DE MELO ARAÚJO**

sofiademeloaraujo@hotmail.com

“Foi para o homem o fim da sua menoridade”
Emmanuel Kant, *Was Ist Aufklärung?*, 1784

1. A autora, o texto e os tempos

Viajar na Literatura de tempos idos é um caminho que tem tanto de apaixonante como de difícil, sem o abrigo da contemporaneidade e preso pelos filtros da distância mental. Quando procuramos focar a literatura de produção feminina, os escolhos aumentam, brotando de preconceitos e dissimulações. Tal é o caso quando abordamos a

* Trabalho originalmente apresentado ao seminário “Da Novela Exemplar à Novela Alegórica e Filosófica (Séculos XVI-XVIII)” do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Literaturas Românicas.

** Estudante de doutoramento.

obra *Aventuras De Diófanes*¹ ou *Máximas de Virtude e Formusura*, da pena pseudónima de Dorothea Engrassia Tavareda Dalmira. A primeira grande questão que prendeu a atenção de diversos estudiosos é precisamente a questão da real identidade autoral do texto. A obra, publicada pela primeira vez em 1752, é hoje comumente aceite como fruto da escrita de Teresa Margarida da Silva e Orta, a “huma senhora portugueza” de algumas edições, sobretudo após os trabalhos de meados do século XX do brasileiro Ruy Bloem², precursor igualmente da análise do pseudónimo como acrónimo³ do nome verdadeiro de Teresa Margarida. Muitos são os motivos apontados para que a já quase octogenária Teresa Margarida permitisse que a terceira edição do texto hoje aceite como seu, de 1790, viesse a público em nome do seu amigo íntimo Alexandre de Gusmão⁴, já por então falecido – Maior aceitação de um autor masculino?⁵ Estratégia comercial visando o pres-

¹ No decurso deste trabalho reportar-me-ei sempre à edição crítica de Maria de Santa Cruz, publicada em 2002 pela Editorial Caminho. A identificação das citações consistirá apenas na indicação do número de página.

² Cf. Rui Bloem, “Prefácio” a Teresa Margarida da Silva e Orta, *Aventuras de Diófanes*, Rio de Janeiro, MEC – Instituto Nacional do Livro – Imprensa Nacional, 1945.

³ Ou “pseudónimo anagramático”, nas palavras de Márcia Abreu – “Leituras Literárias no Rio de Janeiro (1769-1807)”, in *XXII Congresso Brasileiro Ciência da Comunicação*, Campinas, Unicamp, 1999.

⁴ Hipótese a pôr completamente de lado desde logo pelo aparente (re)conhecimento da verdadeira identidade da autora pelos censores: “A obra foi entregue aos censores em 1750 e dos seus comentários destaca o facto de eles conhecerem quem está por trás do pseudónimo...” (Eva Loureiro Vilarelhe, “Fabricação de Ideias e Identidade na Historiografia Literária Lusa e Brasileira: Começa a literatura brasileira com um romance feminista e político escrito por uma mulher?”, comunicação apresentada ao VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, 2004, disponível em www.ces.uc.pt/LAB2004, p. 3).

⁵ Maria de Santa Cruz recorda a “audácia de introduzir neste todo um nome feminino...” (*Crítica e confluência em ‘Aventuras de Diófanes’*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1990, p. 653).

tígio do autor?⁶ Co-autoria?⁷ Homenagem póstuma dada a partilhada paternidade efectiva dos ideais expostos? Infelizmente, teremos que nos render a que, até à desejada submissão do fio do tempo ao tecer humano, do passado nada mais temos que os textos que os homens de então escolheram (ou puderam) legar-nos. Assim, creio ser estéril a discussão de intenções neste acto. Igualmente infrutífera, mais competitiva que científica, me parece a querela entre os defensores de *Aventuras de Diófanos* como obra brasileira (dada a nacionalidade de Orta), portuguesa (dada a sua vivência quase exclusivamente em Portugal) ou luso-brasileira (numa espécie de terreno misto, assente nas condições políticas do Brasil colónia do século XVIII), discussão alimentada muito em torno da apresentação da própria como ‘estrangeira’. Trata-se, sim, de uma obra de valor mundial⁸, marcadamente

⁶ “Supõe-se que o nome de Alexandre Gusmão, escrivão de D. João V e amigo dos Molers [Teresa Margarida e o marido], foi usado para poder garantir o êxito da obra, por ser pessoa de respeito.” (Monica Rector, *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1999, p. 131).

⁷ Esta posição, que de várias leituras feitas não me parece a mais sustentada, é defendida por Maria de Santa Cruz: “(...) trata-se, provavelmente, de uma co-autoria, processo bastante em voga no século XVIII (...)” (“Introdução” a Teresa Margarida da Silva e Orta, *Aventuras de Diófanos*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002, p. 13).

⁸ Conceito mesmo este não isento de opositores: lembra Maria de Santa Cruz “Alguns críticos do século XX, porém, dos dois lados do Atlântico, desprezando o «sentimentalismo», a erudição, a universalidade das Luzes e o secreto gozo da ductilidade da língua que Dorothea afeiçoa, consideram-no, displicentemente, uma «obrinha» ou «romancinho», «sem nada de português ou brasileiro».”, (“Introdução” a *Aventuras De Diófanos*, cit., p. 20). No entanto, a própria declara a forma como a obra inaugura o espírito de segunda metade do século XVIII brasileiro “diferenciando-se e inovando, contrastando não só pelo gênero como pela ousadia das suas reflexões político-filosóficas.” (Maria de Santa Cruz, *Crítica e Confluência em ‘Aventuras de Diófanos’*, cit., p. 653). Daí que subscreva a consideração desta obra como “(...) marco fundamental na história da literatura em língua portuguesa (...)” e da sua autora como “(...) pioneira na defesa da mulher e na luta pela igualdade entre os gêneros (...)”, ainda que também “(...) uma mulher do seu tempo, sendo,

ocidental na sua contextualização, mas profundamente humana e ainda perfeitamente contemporânea na sua ideologia e (infelizmente) na premência da sua aplicação.

Mais interessante será, então, creio, a questão de voz autoral, enquanto realidade múltipla e paleta de distintas intensidades. De facto, e aceitando Teresa Margarida como a mão que delineou as palavras de *Aventuras de Diófanos*, muitas são as vozes que ecoam no texto: desde logo o já nomeado Alexandre Gusmão, estrangeirado⁹, escrivão de D. João V e peça fundamental no Tratado de Madrid, como documenta Jaime Cortesão¹⁰, amigo e mentor de Teresa; também, mais ao longe, conseguimos ouvir ecos de Luís António Verney¹¹ e da sua defesa da

logo, influenciada – e limitada – por ele (...)” (Francisco de Paula Souza Mendonça Júnior, “Virtude & Formosura: Um Olhar sobre o Feminismo no Romance de D. Teresa Margarida da Silva e Orta”, in <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/franciscodepaula.pdf>).

⁹ “A Ilustração começa a invadir Portugal no reinado de D. João V, conhecido pelo título de o Magnânimo. No reinado do Rei Sol Português, dá-se a entrada dessas idéias num Portugal ainda preso à Inquisição, através da atividade de pessoas que a historiografia portuguesa chama de estrangeirados.” (Ceila Ferreira Brandão, “Mulher e Literatura no Século das Luzes ou Reflexões sobre Historiografia Literária”, in *Revista Mulheres e Literatura* – http://www.letas.ufri.br/litcult/revista_mulheres/volume5/ler.php?id=9).

¹⁰ Jaime Cortesão, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.

¹¹ Autor que afirma “a diferença do sexo não tem parentesco com a diferença do entendimento (...) Se das mulheres se aplicassem aos estudos tantas quantos entre os homens, então veríamos quem reinava” (*apud* Monica Rector, *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, cit., p. 128), mas que destina essa capacidade a um fim específico, pois também para ele, a mulher “até então tida como serviçal, passa a educadora. Mas seus ensinamentos se restringem ao espaço da casa, até que os filhos, sobretudo homens, cresçam e deixem o lar materno para serem educados por homens em estabelecimentos de ensino.” (*ibidem*). É, então, parafraseando Monica Rector, uma educação utilitária a destinada às mulheres, por serem estas, veículo privilegiado para a “(...) vulgarização, tanto do contágio, como do antídoto (...)” (Zulmira C. Santos, “Percurso e formas de leitura «feminina» na segunda metade

importância da educação feminina¹², embora apenas enquanto meio para o fim de uma melhor cidadania das crianças educadas pelas mulheres; o próprio texto reclama a voz de Fénelon¹³ no seu *Aventures de Télémaque*; perpassam o texto as vozes iluminadas de Voltaire, Diderot, Montesquieu, Rousseau...¹⁴; mas ecoa sobretudo a voz de uma mulher muito especial que é ela mesma um símbolo emancipado das/pelas Luzes¹⁵, a própria Teresa Margarida que aos treze anos se apaixona

do século XVIII”, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Série II, Volume XIX, Porto, 2002, p. 74).

¹² Teresa Margarida e a sua exigência de educação feminina enquadraram-se perfeitamente num momento em que “Las jóvenes de distinción demandaban una buen [sic] formación que, aparte de los rudimentos de la doctrina cristiana, leer, escribir y labores de mano, les permitiese conocer las principales reglas de la Aritmética, tan necesaria para el gobierno económico de una casa, la propia lengua, la música «que tanto adorna a las jóvenes» y nociones de Geografía para la Historia, tal y cómo venían haciendo las maestras particulares en sus clases.” (Teresa Nava Rodríguez, “Mujer Educada, Mujer Recluida: Colegios Reales en la Villa y Corte”, in Monika Bosse et al. (ed.), *La Creatividad Femenina en el Mundo Barroco Hispánico*, Kassel, Edition Reichenberger, 1999, p. 576).

¹³ “(...) um dos precursores da Ilustração (...) De Fénelon, Teresa Margarida conserva a oposição ao regime absolutista, mas a aceitação do regime monárquico. Conserva também a preocupação didática e pedagógica; porém a autora de *Aventuras de Diófanos* apresenta maior preocupação com a educação das mulheres que considera possuírem os mesmos direitos (...)” (Ceila Ferreira Brandão, “Mulher e Literatura no Século das Luzes ou Reflexões sobre Historiografia Literária”, cit. Lembro, para confronto potencialmente frutuoso, *Education des Filles*, de Fénelon, datada de 1687. Simultaneamente, “Ergue-se contra a escravidão, ao contrário de Fénelon.” (Monica Rector, *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, cit., p. 133).

¹⁴ “(...) o primeiro romance anti-absolutista (...)”, (Maria de Santa Cruz, “Introdução” a *Aventuras de Diófanos*, cit., p. 21).

¹⁵ A propósito das marcas de uma escrita dita feminina, Isabel Allegro de Magalhães desmistifica, enfim, nesta época as ilusões de um estruturalismo ascético que busca apagar o autor sem notar quanto do texto assim destrói: “(...) não apenas a linguagem expressa essa dualidade sexuada, como ainda as antenas de percepção do mundo, as sensibilidades, as lógicas (racional, afectiva, onírica) (...)” (Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e outras leituras*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995, p. 10).

por um homem mais velho e decide tomar as rédeas da sua vida por forma a conduzi-la rumo à felicidade, que aos 16 anos aceita ser deserdada e foge com o homem que ama, que toda a vida não permite a pai¹⁶, irmão¹⁷, marido, filhos, rei¹⁸ ou carcereiro¹⁹ que lhe coloquem grilhões na Alma, no Coração, na Razão ou na Voz.

¹⁶ “Uma das janelas dessa casa fora gradeada pelo pai José da Silva (agora familiar do Santo Ofício e provedor da Casa da Moeda), para impedir fuga da filha adolescente que mandara encarcerar e a quem proibira comunicação com quem quer que fosse, mas sobretudo com Pedro Jansen Moller van Praet [marido futuro após fuga] (...)” (Maria de Santa Cruz, “Introdução” a *Aventuras de Diófanes*, cit., p. 16).

¹⁷ Mathias Aires, autor de *Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*, também em 1752, com quem Teresa vive diversos conflitos, desde ideológicos à actualização destes na só aparentemente comezinha questão das heranças: “O pai e o irmão, contrariados pela sua nenhuma vocação religiosa e pela audácia da recusa, pelo desprezo de Teresa em relação ao dote já adiantado às Trinas e pela sua declarada paixão por Pedro Van Praet, encerram-na na ala posterior do solar de Agualva (...)” (Maria de Santa Cruz, “Introdução” a *Aventuras de Diófanes*, cit., p. 18). Mais tarde, no entanto, reconciliar-se-ão e Teresa Margarida viverá com o irmão, ocupando-se mesmo da educação dos sobrinhos. Cf. Adelto Gonçalves, “História”, in <http://www.blog.comunidades.net/adelto/index.php?op=arquivo&pagina=100&mmes=07&anon=2005>.

¹⁸ É bem conhecida a interpretação de crítica dirigida dada à obra que, assim, na figura real apresentada por contraponto ao também rei, mas iluminado, Diófanes, retrataria o déspota vigente D. João V e, com ele, o estado político da nação. Também Eva Loureiro Vilarelhe partilha esta ponderação: “A relevância política desta obra vê-se ressaltada pelo facto de ser entregue aos censores pouco mais de três meses após a morte de D. João V, cujo carácter absolutista aparece quase explicitamente criticado neste romance.”, in Eva Loureiro Vilarelhe, “Fabricação de Ideias e Identidade na Historiografia Literária Lusa e Brasileira”, cit., p. 2; Maria de Santa Cruz também recorda esta leitura na introdução à edição por mim adoptada, considerando a obra “(...) *roman à clef* que alegoriza a Corte de D. João V (...)” (“Introdução” a *Aventuras de Diófanes*, cit., p. 11).

¹⁹ Em 1770 foi presa no convento de Ferreira por ordem do Marquês de Pomal e aí ficou sete anos. A causa é desconhecida: “A clausura forçada, onde Teresa Margarida é aprisionada pelo Conde de Oeiras sem culpa formada, proibida de ver o sol e a lua e de frequentar os sacramentos: uma cela nua de ornatos no Mosteiro de Ferreira d’Aves, província da Beira.” (Maria de Santa Cruz, “Introdução” a *Aventuras*

É sob o signo da Razão²⁰ que surge a narração da viagem da família real de Tebas rumo a Delos, por ocasião da boda da filha Hemirena com o Príncipe local, Arnesto. Atacados em Argos, o filho, o herói tradicional, jovem e viril, Almeno, é imediatamente eliminado. Sobram três figuras, pai, mãe e filha, que, após anos de escravatura e separação, disfarces e desencontros, são três figuras estranhas ao retrato habitual de valentia, o velho (Diófanes-Antionor), a velha (Climenéia-Delmeta) e a mulher jovem (Hemirena-Belino)²¹. Não esqueço de todo a empresa heróica de Arnesto na tentativa de resgate da família da amada, mas cumpre igualmente lembrar a forma como este esboço de protagonista masculino é salvo pela valentia de uma Hemirena convertida em homem apenas na carapaça social, mas tão feminina e viril quanto no primeiro momento deste texto. Assim, as aventuras de Hemirena²² ilustram (nos vários sentidos históricos

de *Diófanes*, cit., p. 17). “(...) delitos de comportamento (...)” (Monica Rector, *Mulber Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, cit., p. 133).

²⁰ Aproveito este momento para apresentar uma síntese magistral do Iluminismo, baseada em Kant: “Retenons trois idées de Kant. La première: les lumières sont une audace de la pensée, *sapere aude*, «ose penser par toi-même». Il faut l’entendre comme une proclamation de l’émancipation de l’homme par la connaissance. C’est oser critiquer la tradition, la vision commune, l’orthodoxie, exercer une pensée critique dans tous les domaines de l’intellectualité, des idées, de l’univers philosophique et théologique.

Deuxième idée de Kant: cette pensée critique ne débouche pas sur un corps de doctrine universel. Troisième idée: le travail pour éclairer l’humanité est toujours à recommencer. Les Lumières sont un processus (...)” (Daniel Roche, “Une Révolution Totale”, in *Dossier La Révolution des Lumières – Revista L’Histoire*, n.º 307, março de 2006, Paris, p. 34).

²¹ O Rei e Escravo-Mentor Valido de Anfiarau, A Rainha e a Pastora Pedagoga, A Princesa e o Pastor/Soldado. Cf. Maria de Santa Cruz, “Introdução” a *Aventuras de Diófanes*, cit., p. 14.

²² Vários autores discutem, aliás, a propriedade de focar Diófanes no título da obra.

do termo) a forma como a mulher ideal conjuga as qualidades ditas femininas da *formosura* (beleza, graça, pureza, decoro, dedicação, lealdade, carinho) e as qualidades ditas masculinas da *virtude* (força, valentia, heroísmo, persistência, equilíbrio). Teresa Margarida da Silva e Orta prova, então, nos interstícios da obra, criando toda uma rede subterrânea de sentido, a forma como é a exterioridade da mulher, que lhe é imposta desde fora pela sociedade que a pretende moldar, a única marca distintiva da mulher em termos de qualidades. Convertida em homem aos olhos dos demais, por forma a evitar os perigos que assaltariam uma mulher só, Hemirena-Belino não é jamais desmascarada por qualquer inferioridade física ou de espírito. É imperdoável não recordar aqui a forma perfeita como esta demonstração diegética casa com a afirmação de Climenéia-Delmetra de que poucos homens teriam assento nas casas do Saber se igual acesso fosse permitido às mulheres²³ ou com a realidade externa de que o livro escrito por uma mulher, pseudonimamente atribuído também a um ente feminino (Dorothea) não seja de toda obra menor que não se atribuíra facilmente a virtuosa voz masculina como a de Alexandre de Gusmão. Se o velho e a velha se associam a figuras de Saber²⁴, as mulheres serão

²³ Afirmação já indiciada em Verney, até mesmo porque “Mulheres inteligentes eram tornadas ignorantes, porque não lhes assistia o direito de estudar (...)” (Monica Rector, *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, cit., p. 135).

²⁴ Invocarei Jung para “(...) reconsider old age as a stage in the evolution of the psyche, that particular stage which, if well understood, allows us to understand and to complete what we have been and, in the final analysis, what we are.” (Vita Fortunati, “The Controversial Female Body: New Feminist Perspectives on Ageing”, in Maria de Fátima Outeirinho e Rosa Maria Martelo (org.), *Cadernos de Literatura Comparada 2*, Porto, Granito, 2001, p. 85) e adicionarei a ideia de que “(...) only a person who has experienced, accepted, and acted the entire human condition – the essential quality of which is Change – can fairly represent humanity.” (Pearsall, 1997: pp. 251-2, *apud* Vita Fortunati, “The Controversial Female Body: New Feminist Perspectives on Ageing”, cit., p. 92).

figuras similares na igualdade da recém-adquirida invisibilidade, fruto da feminilidade perdida pela idade ou pelo disfarce, pois “(...) when woman’s beauty and *sex appeal* are no longer, she becomes invisible (...)”²⁵. Há, paralelamente, toda uma tónica de provação espiritual, de paixão, que, direi, se aproxima em alguns passos, da estrutura hagiográfica²⁶. *Aventuras de Diófanes* é, também, necessariamente um “metalibro”²⁷ composto de vários tipos de escrita, da máxima²⁸ ao romance, da écloga ao diálogo.

Reconhecendo a impossibilidade de abarcar na extensão cronológica deste trabalho, de forma criteriosa, a totalidade de *Aventuras de Diófanes*, de Teresa Margarida da Silva e Orta, escolhi focar dois momentos de forte cariz doutrinário: primeiramente focarei os conselhos de Diófanes feito Antionor ao rei Anfiarau, seu anfitrião²⁹ e as respostas de Climenéia feita Delmetra aos pastores³⁰ nas bodas do velho Learco com Olímpia³¹. Tais momentos são, desde logo, dada a sua extensão³², foco de muita atenção da autora³³, mas são igualmente espelho privilegiado (e assumido) da época e do desenrolar do pensamento humano.

²⁵ Vita Fortunati, *idem*, p. 89.

²⁶ Cf. Margo Glantz, “El Discurso Edificante Femenino: ¿Hagiografía o Autobiografía?”.

²⁷ Maria de Santa Cruz, “Introdução” a *Aventuras de Diófanes*, cit., p. 21.

²⁸ Que começa por surgir de forma destacada, nas margens do corpo central do texto. Cf. Márcia Abreu, “Leituras Literárias no Rio de Janeiro (1769-1807)”, cit..

²⁹ Incidirei nas páginas 134 a 156 da edição adoptada para este trabalho.

³⁰ Afinal, “O Arcadismo é a volta à simplicidade após os exageros cultistas” (Monica Rector, *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, cit., p. 127).

³¹ Incidirei nas páginas 99 a 115 da edição adoptada para este trabalho.

³² Do total de 174 páginas, ocupam entre si 38, sendo que nestas se suspende a acção central.

2. “(...) o Soberano se faz amável pela bondade e não pela autoridade.” (p. 135)

Confesso um certo carácter cénico na ordenação dada ao trabalho, para além de um desejo de coerência significativa: de facto, apesar do seu surgimento inverso nas páginas de Teresa Margarida, a aparente simultaneidade diegética dos discursos de Diófanes e Clime-néia permite-me deixar para um momento posterior de maior ênfase as palavras femininas e focar agora o discurso de poder masculino, que será, aliás, como comprovarei, base de muitos dos avanços na condição feminina.

Após o relato a Delmetra de várias peripécias³⁴, Diófanes centra-se num momento em que se encontra na corte do rei Anfiarau, cujo respeito e admiração conquistou ao resgatar das chamas o seu maior inimigo³⁵, apesar de persistir, contra vontade declarada do monarca,

³³ Tal ideia é, para além de directamente sustentada pelo título original da obra, que a retrata como um elenar de máximas, uma noção partilhada por diversos estudiosos. Cito: “O que realmente tem maior repercussão da história e centra o interesse da autora, a julgar pelo número de páginas que lhe dedica, são os conselhos e comentários das diferentes personagens, sendo muitas vezes os diálogos entre elas meros pretextos para apresentar todo um catálogo de máximas pelas quais se deveria reger qualquer bom soberano, qualquer mulher virtuosa ou qualquer sociedade regida pelos preceitos iluministas.” (Eva Loureiro Vilarelhe, “Fabricação de Ideias e Identidade na Historiografia Literária Lusa e Brasileira”, cit., p. 2).

³⁴ Relato cujo objectivo seria o de minorar os tormentos da padecida rainha: “Ouvi meus trabalhos, porque os alheios conciliam forças para tolerar os próprios.” (p. 131). Uma análise verdadeiramente psicanalítica *avant la lettre* se poderia extrair desta aparente aceitação de um misto de sadismo e de masoquismo vicariante como marca talvez do espírito lusitano, talvez da mesquinhez humana é quase irresistível, mas sou obrigada a reconhecer não comportar este trabalho tais “devaneios (?)”.

³⁵ Note-se, todavia, o carácter verdadeiramente humano e, como tal, múltiplo, do comportamento de Diófanes, pois que, para além do respeito maior pela vida humana que o leva a tal acto heróico, admite, paralelamente, a parcela de auto-de-

a recusa de revelar a sua verdadeira identidade. Aditem autores ser este um espelho da vivência de Alexandre de Gusmão na corte de D. João V. No início da passagem aqui por mim focada, encontramos Antionor (Diófanos) perante o rei Anfiarau, que expressa admiração pela acção do sábio junto dos camponeses locais, que parece ter trazido a luz da civilização e instaurado o primado da Razão³⁶, ao que o visado responde, em plena obediência ao tópico da humildade do narrador, ser indigno de tais considerações e desejar, então, ser escusado à vivência da Corte. É deliciosa a forma como a humildade se mescla com o objectivo pessoal no discurso de Diófanos. Anfiarau contorna totalmente o pedido e dá início a uma série de perguntas acerca do bom governo, cujas respostas por Diófanos serão o fulcro deste momento do trabalho³⁷.

fesa inerente à atitude, de forma claramente, direi eu, assumidamente predominante, pois relata Diófanos, “(...) chamei gente, para que se apagasse; e ouvindo que todos se magoavam por Aldino [o inimigo declarado de Diófanos], por ser o fogo no seu quarto, lembrando-me do quanto é horrorosa a vingança, e que podia haver quem se persuadissem que eu lhe aplicara o fogo, pois ele cruelmente me quisera castigar de culpa que eu não tinha, sem temer mais a morte que os juízos temerários das gentes, entrei atrevidamente, rompendo pelas chamas, a buscar Aldino.” (p. 126). Será, creio, grave insulto ao génio criador de Teresa Margarida, considerar este centrar exclusivo nas consequências individuais do acto de resgate (destaco que, até à identificação de Aldino, Diófanos fala apenas em chamar gente para que se apagasse e não demonstra imediata preocupação pela possibilidade ou não de retidos) mera falha literária ou lapso involuntário. Seria um brilhante, cru, real e verdadeiramente iluminado desnudar da alma humana e uma notável desmistificação da heroicidade que sobre esses rótulos castradores se perderiam.

³⁶ “É a época da emancipação do ser humano pela razão e pelos frutos do saber (...)” (Monica Rector, *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, cit., p. 128).

³⁷ Abstive-me de usar para esta passagem o termo “espelho de príncipes”, apropriado, afirmo, em temática, mas segundo a maioria dos seus estudiosos, não em época, pois: “tais textos definem-se como gênero no século XIII, na corte capetíngia, e persistem até o século XVII (...)” e não mais além, segundo, a título de exemplo,

Diófanes começa por enumerar os diferentes termos atribuídos pelos vários povos ao longo da História aos seus governantes. Este despertar imediato para a transitoriedade da vida é cimentado de forma mais óbvia na afirmação subsequente de que a morte iguala arado e trono. Está dada a tônica para um discurso do governo como dever e não como direito, tarefa e não privilégio. Anfiarau questiona-o, então, quanto à forma de conservação e execução desse governo e quanto à maior glória no mesmo. Diófanes avança imediatamente para uma bem setecentista identificação de glória com justiça (e logo com Razão). Assim, recrimina o expansionismo territorial sem base moral³⁸, embora imediatamente sustente esta postura com argumentos de um pragmatismo claro centrados na governabilidade financeira e cívica de terrenos alargados que termina numa noção que não empalideceria a Maquiavel subscrever, de que o governo se mantém pelo bom nome junto do povo, assim convertido em seu maior defensor. Trata-se, assim, de um Bem, sim, mas de um Bem como Meio para o Fim de manter o reinado. A grande questão que me coloco e para qual não tenho resposta definitiva será até que ponto esta pragmatização é inerente aos fundamentos do discurso de Diófanes ou um artifício retórico destinado a uma mais fácil persuasão de Anfiarau.

Está sempre presente no discurso de Diófanes o princípio apolíneo da justa medida. Assim, cumpre ao soberano equilibrar a necessidade de ouvir os súbditos, pois “(...) o Soberano se faz amável pela bondade e não pela autoridade” (p. 135) e os perigos dos excessos de

Susani Silveira Lemos França (“O Espelho de Príncipes”, in <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1463,1.shl>). Lembro, no entanto, a forma como assim como aqui “A pessoa do rei surgia, pois, nesses textos, como condição essencial da governação, denunciando uma compreensão sobretudo ética do poder.” (Susani Silveira Lemos França, “O Espelho de Príncipes”, cit.).

³⁸ Fica por esclarecer a natureza moral da expansão, tópico surpreendente e assustadoramente contemporâneo.

liberdade, que “não carece de menos prudência para conservar-se do que valor para se ganhar.” (p. 135). A Liberdade surge, então, como bem precioso e frágil a preservar por meio da Razão. Diófanes alerta para a forma como os recantos sombrios da alma humana podem sempre fazer perigar a liberdade alheia e para o quanto a regulação das liberdades pode, afinal, ser a sua maior defesa, pois “Muitos são os que deixam de fazer mal porque não podem, e poucos porque não querem.” (p. 135). Está, então, plenamente explanada a leitura de leis e governo como formas supremas de a Razão vencer o Instinto do homem em sociedade.

Por aqui desejara Diófanes terminar o seu discurso, mas Anfiarau novamente o interpela, questionando-o quanto às características de um Rei amável e aos perigos sociais. Diófanes aproveita a temática económica, o despesismo, a vagabundagem, a dívida para apresentar o Soberano como tutor e não senhor do seu feudo. Assim, deve obrar por prémio e castigo justamente distribuídos para manter a estabilidade da qual dará contas, não ainda ao Povo, mas à divindade, assumindo já a sua plena responsabilidade. A formulação em máximas é totalmente óbvia neste ponto do texto. É neste tom que surge uma importante ideia do autor: quando não há virtude, que haja aparência, por forma a não desperdiçar também o valor do exemplo. Paralelamente a importância da dádiva real (que traz à memória o confronto medieval Artur-Galeot) surge como mecanismo de manutenção da fidelidade popular. Há assim um forte cariz pragmático nos conselhos de Diófanes. Dir-se-á, talvez, que a sua maior distanciação do pensamento Maquiavélico estará nos fins, mais colectivos que individuais, do que nos meios. Cumpre, assim, que os súbditos estejam ocupados para o bem da nação, mas também para que do ócio não nasça uma atenção ao detalhe supérfluo que desvirtue o valor dos heróis. Diófanes declara, enfim, residir a maior qualidade do governante na escolha dos seus vassallos imediatos, tomando por base o talento, a sabedoria, a justa

recompensa e, sobretudo, a Verdade, qualidade maior nem sempre bem aceite (Diófanes sugere mesmo a dificuldade do próprio Anfiarau em aceitá-la). É, assim, frisado ser nas Obras e não no Discurso que reside a virtude do Rei, a necessidade de nos vassallos se unir sangue e ciência, tópico que será reforçado mais tarde, o sacrifício individual ao bem público e o valor exemplar do governante que exercita a virtude e triunfa sobre os vícios.

Reconhecendo a verdade das palavras de Diófanes, Anfiarau incumbem-o de viajar pelo Reino e elaborar um relatório efectivo das condições de vida. Aqui se dá então uma pausa nas conversas de rei e vassallo, durante a qual Diófanes reúne ampla informação submergindo-se sob disfarce junto do povo e através da leitura (experiência e reflexão). É com a plena verdade que o herói retorna ao rei, declarando o estado “miserável” (p. 137) da nação: insegurança, preguiça, ruína, mentira, injustiça. Diófanes parte em seguida para a tentativa de alteração da situação, recomendando uma vez mais o papel exemplar da virtude do rei e seus directos, ressaltando o valor da experiência da vida, para além do demonizar da ambição oca, individual. Lembra como as leis romanas valorizavam já as vivências individuais dos seus governantes, pois “(...) a arte de governar se acha com a prudência, se defende com a ciência e com a experiência se conserva.” (p. 138). No entanto, fica imediatamente mutilada esta experiência ao confiar Diófanes *preferencialmente* o governo aos membros de um único estrato social – a nobreza: “(...) não só devem ser sábios os ministros, como também nobres (...)” (p. 138), até “(...) porque assim como aumenta a ciência o lustre da nobreza, também é esmalte da nobreza a ciência que a acompanha.” (p. 138). Não há margem textual para a consideração desta nobreza como marca de carácter ao invés de estirpe, sendo os nobres referidos como “classe” (p. 138), “antiga ordem” (p. 139), “filhos de Júpiter” (p. 139), “fidalguia” (p. 139) e “bem nascidos” (p. 139). Diófanes frisa, ainda assim, uma leitura do estatuto

de nobreza como responsabilidade acima de direito, apesar de lhe atribuir direitos que retira aos “mecânicos”³⁹ (p. 139), amedrontado pela possibilidade de soberba assim adquirida. Anfiarau, demonstrando o raciocínio dialéctico e autocrítico de Teresa Margarida, contrapõe a possibilidade de coexistência de sabedoria e maldade, mas Diófanes parece realçar a importância da boa escolha nos legisladores para que leis racionais e claras, justas e objectivas possam ser aplicadas mesmo pelos mais rústicos. Há várias contradições internas detectáveis num olhar mais atento. Mantém-se, no entanto, a ideia central de que o soberano bom é aquele que é amado e não aquele que é temido. Para o ser cumprir que recompense condignamente aqueles que o rodeiam, para ter entre estes os melhores. Surge já a preocupação com o que o paradigma americano novecentista convencionou designar ‘brain-scouting’: a tentativa de atrair e manter os espíritos mais evoluídos, quer os nacionais quer aqueles a quem “(...) trará a fama de Reinos estranhos (...)” (p. 140), pois “Os homens grandes nas ciências se fazem com regalias, isenções e boa renda.” (p. 140).

Diófanes realça a importância da propriedade como garantia de responsabilidade, pelo que sustenta a possibilidade de posse para todos. As pequenas contradições metodológicas, que traduzem, enfim, voluntariamente ou não, a permanente insuficiência ideológica do domínio racional do real, vão sendo mais explícitas com o prosseguir do discurso⁴⁰: assim a “(...) dai inteira liberdade ao comércio (...)” (p. 141) se sucede, quatro linhas depois, “(...) elegei alguns mais capazes para governarem o comércio (...)” (p. 141). É paralelamente

³⁹ Trabalhadores manuais.

⁴⁰ Curiosamente (ou significativamente?) de forma bem mais marcada no discurso de Diófanes que de Climenéia. Lembro que “Em certas passagens, a obra indica a superioridade da mulher ...” (Monica Rector, *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, cit., p. 133).

ressaltada a importância do apoio ao investimento, da protecção aos desfavorecidos e da temperança na aceitação de costumes lúdicos não perniciosos, uma versão polida do eterno romano “pão e circo”.

Ocorre-me ao ler nova passagem de elogio à imparcialidade como motor do bom governo a frequência com que o texto é perpassado por noções como ‘justiça’, ‘honestidade’, ‘correção’, ‘verdade’ e, paralelamente, a parca exploração dos mesmos. Direi que este aparente assumir de terreno comum contribui apenas para a dissolução dos princípios apresentados ao permitir a sua invocação pelas mais diferentes facções. Estes termos tornam-se assim bandeiras prontas a ser hasteadas por qualquer braço, prontas a justificar qualquer marcha, mas pouco mais que vazias de traços distintivos, identificadores, determinantes e determinados, neste caso por Teresa Margarida. É este, na minha leitura, o ponto mais fraco da obra.

E assim se dá passo no diálogo à necessidade de criar junto dos povos vizinhos a noção de estabilidade e respeito do país e do seu governante. Para isso Diófanos defende um exército voluntário bem treinado e motivado, porque devidamente recompensado e louvado até. Então, o Rei poderá surgir já não como o guerreiro invencível, mas como o pio Pai dos pobres, único privilegiado que neles se centra. Daqui a importância de o ser não através da caridade hipócrita sustentada na exploração, mas de um apoio real traduzido, por exemplo, na redução dos impostos: “(...) não oprimam os pobres com a cobrança dos tributos, porque é maior a culpa de roubá-los que o mérito de socorrê-los.” (p. 142). Surge, paralelamente, uma nova ética de guerra que protege a integridade de desertores e inimigos em fuga, ao reservar a violência para momentos de combate mútuo sobre a legitimidade da Razão. O soberano perdido e feito conselheiro não desperdiça a ocasião de atenuar a linha entre governante e governados, sugerindo a regra de ouro da reciprocidade, até porque perante os Deuses impera a igualdade marcadamente cristã.

Não foi esquecida, nem por mim, nem por Anfiarau, nem por Teresa Margarida a questão da nobreza para acesso directo do soberano. Anfiarau renova a dúvida de saber se terá de ser assim e Diófanes cai naquela que é para mim a mais grave contradição do seu discurso, excessiva, parece-me, para involuntária na escrita da iconoclasta Teresa Margarida: Diófanes parece sugerir que a nobreza reside não apenas no nascimento, mas também na ciência (“Não são só grandes (lhe respondi) e nobres os que precedem de antiga e preclara geração, porque também as ciências fazem grandes e enobrecem os sujeitos (...)” (p. 143)), para logo depois demonstrar a forma como estes cientistas se podem obter enviando “moços **nobres**” (p. 143) para estudar em reinos vizinhos. Parece-me deveras sintomática e nada fortuita esta incapacidade de se apartar do velho conceito da nobreza numa autora nada afeita a novas ideias e caminhos subversivos.

Diófanes finaliza as recomendações valorizando uma vez mais a verdade e expressando uma renitência no assumir da tarefa que agora dá por finda cuja humildade parece entrar em total contradição com o espírito de sacrifício ao bem público. Diófanes retira-se e dá-se nova pausa, durante a qual as alterações reais promovidas pelo herói trazem um novo fôlego ao Reino e numerosos louvores à voz que se ergueu dos escolhos e ousou gritar a verdade. Delmetra, que, lembro, escuta o relato de Antionor, verbaliza o tópico implícito, confirmado pelo velho, do bom soberano rodeado de maus conselheiros, vilões que serão responsáveis por um grave atentado à vida de Diófanes, mas a quem, ainda que contrariamente instigado por Anfiarau, o herói se recusa a denunciar, pois toma como vontade divina e aviso à deficiente segurança real. Durante a ausência forçada do leal conselheiro vozes maldosas se insinuam aos ouvidos do rei e permitem que se instale conflito com o soberano Ibério. Diófanes, por carta, aconselha-o a estar preparado para a guerra por forma a conseguir evitá-la. Será através dos encantos femininos de uma cortesã, Armelinda, que Diófanes será, enfim, retirado do coração do soberano.

3. “Não resplandece em todas a luz brilhante das ciências, porque eles ocupam as aulas em que não teriam lugar se elas as frequentassem (...)” (p. 105)

120

As teorias de Climenéia surgem em pleno idílio campestre⁴¹, envoltas num discurso repartido em respostas directas: tal como a do marido, a sua sapiência só é derramada a pedido, não há um avanço directo, voluntário, pessoal, individual para a alteração da sociedade – há-o, no entanto, na forte inovação do pensamento apresentado⁴². É nas bodas do velho pastor Learco com a jovem e formosa Olímpia que, por entre as festividades e os discursos dos implicados, os pastores pedem a Climenéia, convertida em Delmetra, anciã que se faz acompanhar pelo garboso Belino⁴³ (Hemirena disfarçada de homem), que lhes responda a várias questões. Dá-lhes início o noivo Learco, o mais ancião de entre os presentes, questionando a anciã quanto ao maior amor e maior aflição do homem. Climenéia parece mais hábil que o consorte no uso do humor para persuasão dos ouvintes e sucintamente declara o maior amor a “(...) consorte bela e virtuosa que ele não merecia (...)” (p. 99), numa alusão à boda presente. Instada a prosseguir, disserta em torno da verdadeira amizade a pedido da irmã da noiva. Climenéia declara só haver amizade na partilha integral de

⁴¹ É óbvia a maneira como Teresa Margarida se inscreve na tradição de louvor do natural, por confronto com o artificial, que virá a sustentar as teses de Jean-Jacques Rousseau.

⁴² “(...) a mais reivindicativa dos direitos da mulher em suas máximas – em especial do direito a escolher marido, a frequentar as escolas superiores e a dirigir os destinos de um Reino (...)” (Maria de Santa Cruz, “Introdução” a *Aventuras de Diófanes*, cit., p. 15).

⁴³ Sem qualquer conflito geracional, embora “(...) ageing involves various epistemological, biological and social problems, including the relationship between the generations (...)” (Vita Fortunati, “The Controversial Female Body: New Feminist Perspectives on Ageing”, cit., p. 85).

venturas e desventuras e alerta para as cautelas a ter na hora da escolha dessas amizades, pois cumpre também a lealdade, a prudência, o segredo e a total generosidade. Os amigos devem ser escolhidos pela pureza das suas intenções, mas também pela excelência das suas qualidades. Apesar de se dirigir a um público serrano, a antiga rainha não resiste a extrapolar estas considerações, de forma até magnificada, para o ambiente cortês “(...) onde há muitos que merecem estimação e muito poucos que mereçam se lhes confiarem os sentimentos internos.” (p. 100). Coloca a amizade acima da consanguinidade. Intrigadas pela vida da Corte⁴⁴, é natural (e útil para a mecânica textual) que a terceira pergunta incida precisamente sobre o pior trabalho das mulheres da Corte. Climenéia, bem mais directa que Diófanos, mas igualmente dotada na oratória⁴⁵, declara imediatamente ser o procurar a beleza por meios artificiais e artificiosos, caindo na ociosidade estéril e descurando a beleza do espírito que, essa sim, subsistirá ao tempo⁴⁶. A mulher deveria unir-se às do seu género e procurar o avanço da condição feminina, ao invés de render a sua existência ao suspirar

⁴⁴ Temática coevamente integrada na “(...) vastíssima tratadística que, de maneiras várias, desenvolve a temática da rede de relações estabelecidas na corte (...)” (Zulmira C. Santos, “Racionalidade de Corte e Sensibilidade Barroca: os avisos para o paço de Luís Abreu e Mello”, in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco – II Volume*, Porto, Reitoria da UP, Governo Civil do Porto, 1991, p. 381).

⁴⁵ Aqui, direi, falha o argumento da aparente igualdade humana, pois ao possuírem tamanha eloquência, Antiooor e Delmetra denunciam Diófanos e Climenéia ao olhar mais atento, pois “O domínio da “arte da conversação” – verdadeira retórica cortesã – pelas palavras, pelos gestos, pela capacidade de narrar histórias, constitui (...) a marca identificativa do cortesão, o traço distintivo que o separa dos outros e lhe permite movimentar-se na corte com sucesso.” (Zulmira C. Santos, *idem*, p. 398).

⁴⁶ Neste momento se poderá dizer, como Monica Rector, que “A autora reproduz a voz masculina, condenando o corpo.” (*Mulber Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, cit., p. 134). Ressalto no entanto o objectivo diametralmente oposto de libertação, e não menorização, das mulheres.

por amados, numa ânsia de aprovação e elogio que pouco tem de dádiva, mas mais de vaidade e insuficiência perante si e perante as outras a quem enumeram os amantes desprezados. Climenéia afirma a educação não como uma obrigação da mulher, mas como um direito a reclamar. A informação, o combate ao ócio, mas não o deleite literário pernicioso.

Teresa Margarida retorna ao estatismo social da escolha da nobreza por Diófanos ao colocar Climenéia a dirigir o discurso às pastoras, aceitando que “(...) não podeis instruir as filhas nas ciências (...)” (p. 103), sem qualquer incitação à revolta, mas antes declarando bastar o trabalho quotidiano e a resistência ao ócio como garantes da sua virtude. Seria deliciosamente tentador explorar os ecos do termo usado por Teresa Margarida ao reclamar para esta resposta “(...) *inexplícável* aplauso (...)” – mero sinónimo de ‘inusitado’, ‘extraordinário’, ‘notável’, ‘assinalável’? Ou muito mais? Infelizmente não possuo (nem consegui adquirir) nesta fase conhecimentos filológicos suficientes para responder a esta questão, que, a ser revestida da duplicidade que aparenta, traduziria a existência de todo um pensamento tentadoramente subterrâneo no texto.

A quarta questão prende-se com os defeitos apontados às mulheres por dedo masculino: ignorância, maldade e loucura, segundo a anciã. Aponta ela dedo acusador a pretensos Filósofos e Poetas ou meros populares que pela sátira, fruto do seu próprio sentimento de inferioridade, menorizam a cultura feminina. Esta passagem faz apeterer imaginar em devaneio a escrita de Teresa Margarida caso lhe fora dado viajar no tempo e ler Freud. Seria, decerto, um triunfo para a estrangeirada o reconhecimento de tanto quanto indicia neste seu “(...) trabalho de conscientização da mulher (...)”⁴⁷. O ataque à mulher surge nesta passagem sempre como forma inferior de suplantar

⁴⁷ *Idem*, p. 135.

a própria vileza e de afogar a mágoa dirigida a uma na raiva a todo o colectivo: “Estes vendem a vingança como doutrina e procuram persuadir a todos que o menor espírito de todos os homens que há no Mundo tem melhores qualidades que os das mulheres mais capazes de todo o Universo. Eu não intento louvá-las contra justiça, pois tem sido o meu empenho advertir-lhes os defeitos que em muito poucas se acham; mas não haverá quem lhes negue a glória de que a mais rude está em mais alto grau que todos eles só em conservar a moderação e constância em desprezá-los.” (p. 104). Ouso dizer que esta passagem tão-somente bastaria para declarar esta obra como testemunho notável de valor e modernidade. Teresa Margarida, Climenéia (como dissociá-las neste momento?), declara serem as mulheres constituídas de forma igual aos homens e faltar em muitas o brilhantismo da ciência apenas por lhes estar vedada a educação na qual certamente suplantariam os homens, uma vez colocadas em igualdade de circunstâncias. Não se esquivava a declarar desabridamente: “(...) há sempre neles mais que repreender e nas mulheres muito que louvar, menos naquelas que muito os atendem, porque eles arruinam.” (p. 105). Inverte-se aqui a imagem do homem protagonista assolado pela mulher tentação.

Belino inspirará então uma dissertação de imagística quase camoniana ao perguntar à velha que desconhece ser a sua Mãe qual a pena justa para os que voluntariamente procuram os disparos de Cupido. É com as penas camonianas, mas sem o aspecto delicioso do seu pungir, que Climenéia descreve o Amor. Para estas o único remédio é o recato que transformará o desejo em afecto ou o extinguirá.

O sábio Anduvino retomará o questionar em torno da Corte (cujo conhecimento por Delmetra ninguém parece estranhar), suscitando uma descrição de um quotidiano cortês de inveja, soberba, imitação negativa, ócio, fastio, despesismo, mentira, artifício, moda e erro que só o exemplo real pode deter e temperar. Questionada quanto ao maior trabalho das casadas responde ser os maridos “(...) imprudentes (...)”

(p. 107) e enumera as várias situações quotidianas que põem à prova o recato e temperança da mulher perante companheiros verdadeiramente desesperantes, por coléricos, ciumentos ou imbecis, violentos, adúlteros ou egoístas. Surge aqui um momento em que “(...) pela primeira vez, uma mulher nos dá uma visão moral e social do homem daquela época (...)”⁴⁸. Prega a dádiva mútua, a união por cedência recíproca: “Sofram-se os casados alternativamente (...)” (p. 107). No entanto, assume a submissão histórica da mulher como lógica.... Ou pelo contrário ironiza?: “Eles vieram primeiro ao Mundo, fizeram as leis, tomaram para si as regalias; e já que são mais velhos, não há mais remédio que fazer gala da sujeição, viver com eles e ter paciência porque, se advertirem que não são isentos de naufragarem na Estígia, ordenarão bem as suas acções; e as mulheres que desempenharem as obrigações de seu estado irão a descansar nas odoríferas sombras dos Elísios.” (p. 108).

Finaliza a intervenção de Climenéia pela resposta às questões da noiva: qual a ciência dos serranos, qual a maior imbecilidade no homem e qual a perfeição dos casados. Teresa Margarida explora aqui, ainda que só brevemente, a relevância da experiência e da ciência experimental enquanto fonte de saber garantido, sendo, paralelamente, que o mais néscio dos homens é o ignorante teimoso. A perfeição dos casados reside na escolha mútua, livre, amorosa e sincera, por forma a que entre eles haja laço tão estreito e devoto que seja difícil determinar amo e mandado.

Teresa Margarida retoma o uso do termo “inexplicável” para o sucesso de um discurso que ela própria explica, ao provar ser a mescla de veras e graças, o latino *prodesse ac delectare*, a fonte de tanto agrado e proveito. Eu mesma, leitora em pleno novo milénio, usufruí neste estudo da notável facilidade de interpretação desta passagem,

⁴⁸ *Ibidem*.

por contraste com o discurso de Antionor, apesar da temática muito mais repartida, entrecortada mesmo. Motivos? Poderei elencar o público serrano mais inculto que obriga a comunicação mais imediata, a própria hipotética menor preparação retórica (que não teórica) da rainha, o carácter lúdico-pedagógico de concepções sociais apresentadas em banquete nupcial, por oposto ao mais grave cariz político-interventivo do discurso de Diófanos, ou até um reflexo discursivo do pragmatismo feminino.

Conclusão

A luz em Teresa Margarida é ainda bastante difusa. Não há um assumir inequívoco das linhas mais revolucionárias da ampla corrente Iluminista. No entanto, estão inequívoca e declaradamente presentes marcas fundamentais do Iluminismo literário: “(...) exaltação da natureza, divulgação apaixonada do saber, crença na melhoria da sociedade por seu intermédio, confiança na ação governamental para promover a civilização e bem estar colectivo (...) pendor didáctico e ético, visando empenhar [as letras] na propagação das Luzes (...)”⁴⁹. Está também presente o declarado desejo e louvor da felicidade, não há um elogio do sofrimento como fim e nem sequer como meio, mas apenas o seu reconhecimento como circunstância a enfrentar com rectidão: é, então, a “felicidade na virtude, na medida e na razão”⁵⁰ de Jean Touchard.

Para lá dos pruridos, eruditos talvez, mas muitas vezes incapacitantes e redutores, em arrancar do texto temporal a sua intemporalidade,

⁴⁹ Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1981, v. 1, pp. 43-44.

⁵⁰ Jean Touchard (dir.), *História das Ideias Políticas*, Lisboa, Europa-América, 1970, v. 4, p. 47.

opto pela compreensão plena, porque consciente das marcas epocais, tradições literárias, vogas intelectuais e casuísticas autorais, que colhe no seio mais profundo do texto a compreensão da existência humana, da sua leitura do Mundo e da Vida, matizada pelos beges da circunstância, mas delineada nos tons primários do Humano. Assim, leio em Teresa Margarida a ânsia pela justiça, pela liberdade, pela igualdade e pelo conhecimento que Setecentos iluminou, mas ainda resta ao novo milénio cumprir.

PARA UMA REVISITAÇÃO DA FIGURA

DE INÊS DE CASTRO:

o contributo dos folhetos de cordel do século XVIII

LUÍS TARUJO FERREIRA*

ltarujo@gaia.ipiaget.org

A literatura de cordel merece um lugar de destaque no universo das letras populares. Quase desconhecida pela crítica e pela historiografia literárias, só no século XX começou a merecer a elaboração de alguns catálogos de folhetos, o que tornou possível a sua abordagem com algum rigor¹.

São três os principais catálogos. O primeiro é o de Albino Forjaz de Sampaio, intitulado *Teatro de Cordel*²; o segundo é o *Catálogo*

* Doutorando do Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

¹ Dentre os autores que escreveram sobre o tema, veja-se: Arnaldo Saraiva, no artigo “Literatura Marginal/izada (A propósito da «literatura de cordel»)”, in *Literatura Marginal/izada*, Porto, 1975, pp. 109-121; Julio Caro Baroja, em *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Madrid, Ediciones Istmo, 1990; María Cruz García de Enterría, em *Sociedad y Poesía de Cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973.

² Foi publicado em Lisboa, em 1922, segundo a capa, ou em 1920, como consta do frontispício; faz referência a 553 folhetos.

da *Colecção de Miscelâneas*³ da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; o último catálogo intitula-se *Literatura de Cordel*⁴, editado pela Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

A maior parte dos folhetos incluídos nos catálogos citados pertence ao século XVIII. A justificação para tal facto é sugerida por Arnaldo Saraiva: “A primeira tentação para uma resposta, que necessitaria de ser fundamentada, seria a de ver na literatura dos folhetos dos séculos XVII a XIX, sobretudo, a mesma função – informativa, didáctica, lúdica, distractiva – de uma literatura oral medieval, até porque, tal como esta, também aquela apela para a música, para a dança e para a representação”⁵. Não será por acaso que, na mesma linha, grande parte dos folhetos inventariados recorre a histórias da Idade Média, como é o caso da *Tragédia de D. Inês de Castro*, *A Princesa Magalona*, ou *Carlos Magno e os Doze Pares de França*. A multiplicação de tipografias determinou o sucesso do cordel e muitas, mesmo as reais, frequentemente publicavam folhetos, como forma de angariar algum dinheiro, através de um negócio cada vez mais promissor, dado o surgimento de um novo tipo de leitores humildes, sem grandes recursos, ávidos de conhecimento ou de histórias fabulosas e notícias. Para eles, o cordel era a única forma de contacto com textos escritos.

Mas o que vem a ser a literatura de cordel? Como defende Arnaldo Saraiva, entende-se por literatura de cordel uma produção impressa ainda que extraordinariamente comprometida com a oralidade, em suportes frágeis – folhas, folhinhas ou folhetos – muitas vezes pendurados em paredes ou nos braços dos vendedores, presos a um cordel

³ Composto por nove volumes que começaram a ser publicados em 1967; refere-se a cerca de 13 156 folhetos, que, na sua maioria, não são de cordel.

⁴ Data de 1970 e contém 455 folhetos de teatro; actualmente, todos os documentos estão disponíveis para consulta *on-line*.

⁵ Arnaldo Saraiva, *Literatura Marginal/izada*, cit., p. 119.

para exposição, mera consulta ou venda; utiliza um papel pouco nobre, absorvente e usado em imprensas manuais; não tem capa, recorrendo frequentemente à ilustração de uma xilogravura ou a outros adornos tipográficos, como orlas ou cercaduras; apresenta um tamanho e extensão reduzidos, na maior parte das vezes não excedendo as 16 folhas; é escrita em prosa, em verso ou em forma dramática e aborda todas as questões susceptíveis de agradar a um vasto público, utilizando sempre uma linguagem comum, um estilo simples, numa enunciação obviamente coloquial; o seu preço era, regra geral, baixo e, por vezes, vendia-se a troco de pão, peixe ou legumes.

Os principais vendedores de folhetos eram cegos. A relação da Literatura de Cordel com os invisuais é estreita, chegando estes a ter privilégios de exclusividade na venda dos folhetos. Teófilo Braga confirma esta afirmação:

Existiu em Lisboa, por 1749, uma associação de cegos com carácter de irmandade religiosa, a qual tinha o privilégio da venda exclusiva das folhinhas, histórias, relações, reportórios, comédias portuguesas e castelhanas, autos e livros usados (...). D. João V deu uma provisão, de 7 de Janeiro de 1749, estabelecendo os privilégios da irmandade e nomeando-lhe um juiz conservador, e cominando a multa de sessenta mil réis, metade para os cativos e metade para a confraria, a todos aqueles que violassem o privilégio dos cegos.⁶

Tão importante se tornara essa venda de folhetos que, em 1749, em Lisboa, se formou uma associação de cegos denominada “Irmandade do Menino Jesus dos Homens Cegos”⁷. Note-se que, para além de vendedores de folhetos (*coplas de cegos* também se denominavam estas composições), alguns cegos eram os próprios autores dos folhetos.

⁶ Teófilo Braga, *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Vol. II, 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1994, p. 336.

⁷ *Ibidem*.

Veja-se o caso do autor do folheto *Tragédia do Marquez de Mântua*⁸, Baltasar Dias, natural da ilha da Madeira. Era cego mas talentoso na sua actividade poética e, para além do folheto citado, publicou outros em prosa e verso. “*E por ser homem pobre e não ter outra indústria pera viver, por causa do carecimento da sua vista corporal, senão vender as ditas obras*, fez um requerimento que el-rei deferiu, outorgando-lhe um alvará de privilégio, a 20 de Fevereiro.”⁹ A citação bibliográfica de um folheto referido por Maria Enterría como pertencente à “Casa del Arcediano” faz prova desta mesma situação: CANÇO FETA / A LA TRANSLACIO / DE SAN RAMON DE PEÑA – / Fort, per Agnes de Carpentras, priua – / da de la vista natural. / (Grabado del busto del Santo) / (texto a 2 cols.)¹⁰.

A diversificação temática dos folhetos de cordel é assinalável. A simples observação da contracapa do folheto *História de D. Iñez de Castro*, de Agostinho Velloso da Silva, por exemplo, permite-nos avaliar da variedade de folhetos que se vendiam naquela época: *poesias religiosas, diversos apólogos, pequenas histórias, cenas cómicas, fábulas, desafios, livrinhos amorosos em prosa e em verso, oráculos (da noite, das salas, dos segredos, das flores, das sinas, da mágica, dos astros), livrinhos de cânticos religiosos (para o Natal, do mês de Maio, das Cinco Chagas...), contos modernos (O Rei e o seu Burro, Amor Fatal, Conselhos de Bom Casamento, ABC do Borrachão, Fadinhos Portuenses...)* e *coleções de Testamentos (do Galo, do Coelbo, do Porco, do Cavalo, do Cão...)*¹¹.

⁸ Por exemplo, a edição de Évora, 1986, ou a do Porto, 1885.

⁹ *Romances Velhos em Portugal*, p. 136.

¹⁰ Maria Cruz García de Enterría, *Sociedad y Poesía de Cordel en el Barroco*, cit., p. 79.

¹¹ Agostinho Velloso da Silva, *História de D. Iñez de Castro*, Edição completa. Porto, Livraria Portuguesa-Editora, 1904.

Será pertinente, neste momento, colocar a seguinte questão: O que levou os autores da literatura de cordel a interessarem-se pela história de D. Inês de Castro?

Sendo os folhetos o “sedimento poético dos séculos”¹², tanto da fantasia popular como da própria história de uma nação, e sabendo-se da atracção que a Idade Média provocou ao longo dos séculos naqueles que se interessam pelas raízes da nossa pátria, é natural que, no caso português, os amores de D. Pedro e D. Inês sejam um dos temas favoritos do público consumidor dos folhetos de cordel. O carácter emotivo do episódio atraiu e apaixonou o público que *exigia* ler ou assistir às representações da mais bela e, ao mesmo tempo, trágica história de amor. Assim se compreende o grande número de edições dedicadas a D. Inês, sobretudo ao longo do século XVIII, e a não menor quantidade de representações subordinadas ao mesmo tema, um pouco por todo o país.

Outro aspecto que poderá estar na base da grande atracção popular pelo tema prende-se com a existência de inúmeras obras da chamada literatura culta que a D. Inês se dedicavam, mas que, por serem raras e bastante caras, não eram acessíveis a todos. O cordel irá substituí-las, colocando o mito de Pedro e Inês ao alcance do povo. Desta forma, o público pode rever-se nas personagens reais, nos seus gostos, mas também nas suas ânsias e preocupações, *transfigurando* os amores de D. Pedro e D. Inês nos seus próprios amores, vendo-os como seus iguais, portadores das mesmas alegrias e tristezas. Tudo isto atraía sobremaneira o cidadão anónimo e levava-o a comprar os folhetos, a assistir às suas representações, de forma a perpetuar o tema e a transportá-lo ao longo dos tempos.

As palavras de Júlio Caro Baroja, referentes à profundidade e importância que foi dada ao conhecimento histórico, reforçam o que

¹² Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, cit., p. 16.

acabámos de afirmar. O autor considera que o “homem popular” tomou sempre as personagens da História, seja ela sagrada ou profana, como “seres que se movem num tempo e num espaço pouco definidos e que são interessantes por razões puramente individuais, psicológicas mais que sociais ou culturais”¹³. Assim definidos, não será difícil considerar as personagens históricas como heróis, actores activos em empresas fabulosas, ou então como vítimas de paixões violentas.

Os folhetos de cordel

A fim de ilustrar a vitalidade e utilidade da literatura de cordel como veículo transmissor da cultura entre os meios populares e, por este motivo, séria “alternativa” à literatura culta, pareceu-nos pertinente basear este artigo em duas peças de teatro do século XVIII (uma tragédia e uma comédia) sobre a figura de D. Inês de Castro, cujos amores com D. Pedro têm fecundado a cultura e a literatura portuguesas e não só, já que noutros países da Europa e da América várias obras vieram a lume inspiradas no destino deste trágico par.

O inventário ou o estudo das obras cultas que inspiraram essa relação está feito; falta, no entanto, concretizar a árdua tarefa de estudar as obras da chamada literatura popular, em especial da literatura de cordel, pois são raros os estudos efectuados até à presente data, em Portugal; mesmo os poucos folhetos que existem nas bibliotecas estão mal conservados e, muitas vezes, catalogados indevidamente, o que dificulta a tarefa do investigador. Não parece que se deva desprezar este tipo de reflexão, dada a relação do Cordel com a chamada Literatura Culta e, não menos importante, a riqueza do primeiro, apesar de nem sempre ter sido reconhecido.

¹³ *Idem*, p. 143 (tradução nossa).

Ao propormo-nos realizar este artigo – baseado na dissertação de mestrado¹⁴ apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1999, fruto do nosso fascínio pela história de D. Pedro e D. Inês de Castro – tivemos de lutar com várias dificuldades, que começaram logo na escassez de informação ou nas deficientes catalogações. No entanto, não poupámos esforços para dar um contributo, ainda que modesto, para o conhecimento da literatura de cordel e, ao mesmo tempo, do mito inesiano, uma vez que os folhetos seleccionados poderão dar uma boa imagem do modo como este mito foi concebido ou recebido pelo povo português.

Centrámos os estudos em duas peças de teatro do século XVIII. Com a sua análise, pretendemos mostrar como os autores apresentaram a história de D. Inês de Castro, “uma das figuras da história portuguesa que o (...) povo [português] mais poetizou (...)”¹⁵.

O folheto mais antigo tem por título *Tragédia de Dona Inês de Castro*¹⁶ e foi publicado sem o nome do seu autor. Devido ao enorme sucesso que obteve em Portugal, esta composição foi reeditada várias vezes em folheto num período superior a setenta anos (de 1772 a 1844), o que prova a grande aceitação por parte do público. Das muitas edições que foram surgindo, conseguimos reunir sete¹⁷.

¹⁴ Luís Manuel Tarujo Ferreira, *D. Pedro e D. Inês de Castro na Literatura de Cordel*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999.

¹⁵ Aproveitámos, a título de exemplo, as palavras de Agostinho Velloso da Silva, o autor do folheto em estudo *História de D. Inez de Castro*, Edição completa. Porto, Livraria Portuguesa-Editora, 1904 (Bibliotheca de Leituras Populares), p. 1.

¹⁶ A edição escolhida para análise foi a de 1772, a mais antiga.

¹⁷ As edições mencionadas datam de 1772, 1790, 1792, 1802, 1813, 1827 e 1844; foram encontradas na Sala Jorge de Faria, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É de notar o facto curioso de a maior parte dos folhetos não ter sido consultada nos últimos vinte e cinco anos, a fazer fé na afirmação da gentil funcionária que ali trabalha há mais de trinta anos. Adrien Roig (“Inês de Castro dans le

A edição mais antiga, e por este motivo a escolhida, data de 1772¹⁸ e foi impressa em Lisboa, na *Officina de José da Silva Nazareth, Com Licença da Real Mesa Censória*¹⁹. O folheto é constituído por 31 páginas devidamente numeradas; o texto encontra-se escrito em verso e dividido em duas colunas. Mede 19,5 x 14 cm. A primeira página, para além do título, que aparece destacado em caracteres maiores, apresenta o elenco de personagens, indica os locais onde a acção se passa, referindo ainda o editor, a data da edição e a licença da obra. Economizando o papel, o primeiro acto tem início na primeira página. Não se vale de gravuras.

Apesar de se apresentar sob a forma de folheto de cordel, esta peça não cativa o leitor pouco culto. De facto, está repleta de conflitos psicológicos, intelectuais e emotivos muito fortes. Cada personagem debate-se por aquilo que considera vital: o amor desenfreado, o forte apego à vida, o dever e o Estado, a busca incessante da felicidade e, depois, o medo de a possuir.

Théâtre Populaire Espagnol et Portugais”) refere mais três edições, a que não pudemos aceder: a de 1785, a segunda edição, citada como primeira por Albino Forjaz de Sampaio (*Teatro de Cordel* – Catálogo da colecção do autor), *Subsídios para a História do Teatro Português*, Lisboa, 1922, p. 46, n.º 173); a de 1790, edição de Lisboa, Oficina Antunes Gomes e a de 1792, de Lisboa, publicada por José da Silva Nazareth, citada também por Albino Forjaz de Sampaio (*op. cit.*, p. 47).

¹⁸ É a primeira edição, de acordo com a opinião de Inocêncio Francisco da Silva, expressa no *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, 1862, T. VI, p. 286, n.º 6.

¹⁹ Muitos são os folhetos que afirmam ter licença de impressão. Exemplos como *Com licença de...*, *Visto e Examinado por...* ou *Foi Visto e Aprovado por...* são frequentes; por vezes, chegam mesmo a referir os nomes dos censores. Curioso é o facto de chegarmos à conclusão de que os folhetos de cariz mais popular são submetidos à censura com mais frequência que as obras ditas “cultas”, ao compararmos as produções sujeitas a essa inspecção numa determinada época. Poderemos assim concluir que a censura seria mais liberal e benigna para com os autores de renome do que para com os outros, muitas vezes anónimos. Por este motivo, não raros são os casos em que se parodiavam as licenças de impressão.

O verso é geralmente decassilábico, combinado, por vezes, com o de seis sílabas, preferencialmente utilizado nos momentos mais emotivos. O esquema rimático dos versos não é uniforme e recorre-se, excepcionalmente, ao verso solto.

A linguagem é, como convém a uma tragédia, solene, grave, majestosa e, por vezes, de difícil compreensão para um leitor/espectador mais desatento. Os recursos estilísticos mais evidentes são as exclamações e interrogações retóricas, as apóstrofes, as repetições e um número significativo de paradoxos, para além das inúmeras hipérboles e metáforas. O diálogo varia entre o nervoso e dinâmico, o reflexivo e o tipicamente lírico, sempre adaptado às circunstâncias da expressão.

Poucas informações concretas possuímos acerca do autor deste folheto. A *Tragédia de Dona Inês de Castro*²⁰ foi escrita numa época em que as produções de Nicolau Luís²¹ começavam a ter fama, sendo facilmente encontradas em folhetos de cordel, muitas vezes sem o nome do autor e por corrigir. Segundo a opinião de Suzanne Cornil²², pelo

²⁰ A partir deste momento, a peça *Tragédia de Dona Inês de Castro* será referida como *Tragédia*.

²¹ Muito pouco se sabe da biografia de Nicolau Luís da Silva (1723-1787): foi ensaiador do Teatro do Pátio do Conde de Soure; dedicou-se a traduzir/adaptar comédias e tragédias. As obras que se lhe atribuem correram impressas sem nome de autor, com exceção da comédia *Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes* (1788); as traduções/adaptações de *D. Inês de Castro*, de Guevara ou de *Capitão Belisário*, de Carlos Goldoni, são, certamente, a ele devidas. José Maria da Costa e Silva, na sua obra *Ensaio Bibliográfico-Crítico*, T. X, Lisboa, na Imprensa Silvíana, 1865, cap. III, pp. 294-328, retrata Nicolau Luís da seguinte forma: “Quando existia o tão falado teatro do Bairro Alto, edificado no pátio do Conde de Soure, morava no fim da rua da Rosa um mestre de meninos, toucado com uma cabeleira de grande rabicho, que ninguém viu na rua senão embuçado em capote de baetão de toda a roda, como então se usava. Este homem chamava-se Nicolau Luís, era natural de Lisboa, de génio excêntrico, e assíduo frequentador daquele teatro.”

²² “L’Histoire d’Inès de Castro dans des Feuilletts de Colportage du XX^e Siècle”, p. 93.

menos um terço das obras do século XVIII englobadas na designação “Teatro de Cordel” poderiam ser atribuídas a este autor. Adrien Roïg²³ e Manoel de Figueiredo²⁴ afirmam com toda a certeza que o folheto em estudo é da autoria de Nicolau Luís. Maria Leonor Machado de Sousa²⁵ acrescenta que, apesar de ter sido publicada sem indicação autoral, esta peça era reconhecida na época como obra sua e, como tal, referida por aqueles que visitavam o nosso país nos finais do século XVIII, como Murphy²⁶, e chegou a ser traduzida por Adamson²⁷ para inglês, em 1808. Talvez assim possamos justificar o enorme êxito que a peça teve em Portugal e que lhe valeu sucessivas edições.

A ter como válida a autoria desta peça, podemos deter-nos sobre as influências que Nicolau Luís recebeu e que se reflectiram na sua produção. Em primeiro lugar, de Guevara: o facto de a sua tragédia *Reynar Después de Morir* ter sido publicada em Lisboa, no ano de 1652, contribuiu para a sua divulgação, em Portugal, e inspirou autores que escreviam para os teatros populares, como o próprio Nicolau Luís.

A melhor interpretação dramática do tema na literatura espanhola desse século foi, de facto, a peça de Guevara. Autor muito popular, certamente devido às suas amizades literárias e à posição altamente privilegiada na Corte, Guevara conseguiu que a sua peça (bem como muitas outras que produziu) alcançasse um grande sucesso tanto em

²³ “Inès de Castro dans le Théâtre Populaire Espagnol et Portugais”, pp. 563-565.

²⁴ Manoel de Figueiredo (1725-1801) escreveu a tragédia *Inês* com a data de 30 de Maio de 1774, publicada postumamente na obra *Teatro de Manoel de Figueiredo*, Lisboa, na Imprensa Régia, T. 4, 1804, pp. 359-480.

²⁵ *Inês de Castro – Um Tema Português na Europa*, p. 126.

²⁶ James Murpyh, *Travels in Portugal...*, London, 1795. A tradução francesa desta obra, intitulada *Voyage en Portugal*, apresenta um “Extrait de la Tragédie portugaise de Nicolau Luís” em português, seguida da tradução em francês (publicada em Paris, chez Denné Jeune, 1797, p.123).

²⁷ *Dona Inês de Castro*, Tradução de John Adamson, Newcastle, 1808.

Espanha como no nosso país.²⁸ Nesta composição, apesar de Guevara ter condensado as duas *Nises*²⁹ de Bermudez, a sua originalidade prende-se com a introdução de personagens secundárias (camponeses, caçadores), conseguindo assim dar mais vida aos seus protagonistas e conferir mais verosimilhança ao discurso. Respeitando todos os detalhes históricos que foram do seu conhecimento (embora, esporadicamente, reunisse outros novos, como é o caso do ciúme de D. Branca em relação a Inês), Guevara foi atraído sobretudo pela lenda inesiana³⁰ e pelos seus detalhes, transpondo-a, pela primeira vez, para a comédia. De acordo com Maria Leonor M. Sousa, “a importância de Guevara é ter criado uma tradição definitiva de uma Inês diferente, mais activa e cujo carácter revela simultaneamente ternura e altivez, traço que os portugueses nunca lhe atribuíram. A sua tragédia já não é construída apenas em torno de paixões políticas. O ciúme é, agora, o sentimento em torno do qual tudo se passa, um ciúme que não nasce do amor, mas antes do orgulho ferido da infanta. Vítima de interesses que a ultrapassam, Inês merece uma reparação, e essa foi tão desmesurada como o castigo que a atingira: *reynar después de morir*.”³¹.

²⁸ O facto de a tragédia de Guevara ter sido impressa pela primeira vez em Lisboa, em *Comédia de los mejores y más insignes ingenios de España* (1652), pode ter contribuído para divulgá-la no nosso país; as companhias espanholas, que actuavam no nosso país, trouxeram no seu repertório a peça de Guevara. Teófilo Braga (na *História do Teatro Português no Século XVIII*, vol. 3, Porto, 1871, p. 276) registou uma representação em 1733, pela companhia de António Rodrigues.

²⁹ Trata-se das peças *Nise Lacrimosa* e *Nise Laureada*. A importância destas peças para o nosso estudo prende-se com o facto de, pela primeira vez, introduzirem a cena da coroação póstuma de Inês e, deste modo, influenciarem todas as obras posteriores, tanto castelhanas como portuguesas.

³⁰ A este propósito, consultar a parte dedicada à vitalidade do mito de D. Inês de Castro.

³¹ *Inês de Castro – Um Tema Português na Europa*, p. 125.

A utilização clara da obra de Guevara por Nicolau Luís não se pode sobrepor ao facto de este autor dela fazer uma tradução abreviada e de ter tido o mérito de recuperar a imagem de D. Inês para a realidade portuguesa, bastante diferente da espanhola, como poderemos comprovar pela análise do folheto em pormenor. É um dado adquirido que, devido ao interesse manifestado pela figura de D. Inês de Castro, o conhecimento profundo da única obra do Renascimento que levou à cena o tema inesiano – a *Castro*, de António Ferreira – impeliu Nicolau Luís a escrever à sua luz. Foi Ferreira que estabeleceu a trama profunda do episódio, a qual permaneceu imutável através dos séculos e das correntes literárias. Se fizéssemos um estudo comparativo entre o folheto em análise e a tragédia de Ferreira, verificaríamos que a maior parte dos episódios constantes numa e noutra obra seriam equivalentes e um estudo mais atento poderia até encontrar falas de certas personagens, se não iguais, com poucas alterações. Vejamos, a título de exemplo, alguns ecos bem claros da *Castro* neste folheto: a figura do Condestável, personagem activa na peça, corresponde ao Secretário criado por Ferreira; o Rei, sempre considerado um escravo da sua posição³²; Inês e a sua dignidade magoada, que estranha o Rei e seus acompanhantes, quando a visitam³³.

Publicada em 1598 pelo filho de António Ferreira, a *Castro* teve uma edição anterior, em 1587, com algumas diferenças de pormenor não muito significativas. Assim, será certo que a peça foi representada antes de 1598. O facto de a primeira edição ter sido difundida sob a

³² Cf. *Castro*, Acto II: “Isto faz os Reis grandes, dignos sempre/ De memória imortal, sofrer trabalhos/ Pelo público bem, quebrar a força/ Do sangue, e próprio amor (...)” (p. 183); *Tragédia de Dona Inês de Castro*, Acto I, Cena I: “Que os que para reinar foram nascidos/ Devemos atender ao bem comum/ Mais do que ao próprio bem (...)” (p. 5).

³³ *Castro*, Acto IV, p. 50; *Tragédia de Dona Inês de Castro*, Acto III, Cena I, pp. 24-25.

forma de folheto³⁴ contribuirá para a sua divulgação e conseqüente sucesso. Também, no século XVIII, a tragédia de Ferreira surgiu com uma força renovada numa tentativa de lutar contra a crescente influência estrangeira (sobretudo espanhola) no teatro. É assim que surge uma nova edição da *Castro*: o folheto intitulado *Castro Tragédia*³⁵, que “relembra” a todos o episódio, aparentemente relegado para segundo plano pelas novidades vindas do estrangeiro.

Tendo por base a obra de Ferreira, Nicolau Luís pôde contar ainda com outras produções que foram surgindo, sobretudo no país vizinho e que, decerto, não lhe passaram despercebidas. As duas peças de Jerónimo Bermudez, impressas em Madrid no ano de 1577, *Nise Lacrimosa* e *Nise Laureada*³⁶, apesar de seguirem de perto a tragédia portuguesa, foram responsáveis pela introdução de uma nova personagem – Álvaro Gonçalves – presente já na *Crónica de D. Pedro I*, de Fernão Lopes, e aproveitada, pela sua importância nos destinos de D. Inês, para fazer parte do elenco de personagens das peças espanholas, justificando-se, assim, a sua integração, nesta época, na peça em estudo. Mas Bermudez é ainda responsável pela introdução de uma macabra cerimónia lendária que passou a ser aceite como um facto histórico: a coroação póstuma do cadáver de D. Inês. Neste aspecto,

³⁴ *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro aqual foy representada na cidade de Coimbra, agora novamente acrescentada. Impressa com licença por Manoel de Lira em 1587.* Trata-se de uma edição rara, da qual se conhece apenas um exemplar em todo o mundo. O folheto encontra-se no *British Museum*, em Londres, e conseguimos obter, a muito custo, uma cópia microfilmada. Poderá ser interessante notar que foi acrescentada à peça a seguinte informação manuscrita: “Esta Tragedia he a mesma de Antonio Ferreira, que vem na edição de todas as suas obras.”.

³⁵ Impresso em Lisboa, s/d, por Pedro Crasbeek.

³⁶ Note-se que a primeira peça é muito semelhante à *Castro* de Ferreira, no seu conteúdo; a segunda, a continuação histórica da anterior, é um pouco diferente. No entanto, não será descabido considerar que as duas são um plágio da peça portuguesa nas rimas e nos ritmos, sobretudo nas intervenções do Coro.

a sua *Nise Laureada* é original e esta novidade fará parte de todos os dramas espanhóis que se seguiram e influenciará o folheto de Nicolau Luís, duzentos anos depois.

O segundo folheto que nos propomos analisar é a *Comédia Intitulada Só o Amor Faz Impossíveis. Nela se representa o fatal successo da Sereníssima Senhora D. Inês de Castro, Rainha de Portugal*³⁷, de Sylvestre Sylverio da Sylveira e Silva³⁸, impresso em Lisboa, *Na Officina de Francisco Borges de Sousa. Com Licença da Real Mesa Censória*. O texto em verso desta peça distribui-se por duas colunas e ocupa, ao todo, 23 páginas. Na primeira página, para além do título destacado, encontramos a indicação do nome do autor, do elenco dos interlocutores, do local de impressão e ano e da licença. Na segunda página, repete-se o título e só depois se dá início ao primeiro acto. À semelhança da peça anterior, não se vale de gravuras.

Apesar de o folheto abordar, com alguma insistência, conflitos psicológicos e intelectuais muito fortes, o seu autor optou por introduzir outras personagens com os seus próprios conflitos, o que aligeirou a peça, colocando-a, contrariamente à anterior, ao alcance de destinatários mais *populares*.

O verso utilizado é geralmente decassílabo, embora possamos encontrar o de sete sílabas, apenas nos momentos de maior intensidade emotiva. O esquema rimático não obedece à uniformidade.

³⁷ Desta peça, conseguimos reunir três edições: 1764, 1784 e 1790. A edição de 1784 será a que vamos utilizar para o nosso estudo, uma vez que é a que se encontra em melhores condições de leitura e manuseamento.

³⁸ Pseudónimo de Manuel José de Paiva, bacharel em Direito, humorista e comediógrafo português, nascido em 1706; escreveu, em 1748, a obra, *O Governo do Mundo em Seco* e, em 1759, *Efemeridades da Língua Portuguesa*; dedicou-se igualmente à Comédia, tendo adaptado várias obras de autores famosos da época.

A par de uma linguagem cuidada, solene e imponente, vemos surgir outro registo mais popular utilizado pelas personagens secundárias (Machucho, Bírvida, por exemplo). Nas falas de D. Inês, de D. Pedro e de D. Afonso abundam as exclamações, as apóstrofes, as hipérboles, as metáforas e as antíteses. Vemos surgir, nos três actos que compõem a peça, episódios carregados de simbologia, facilmente interpretados pelos leitores/espectadores: Inês substitui, no seu jardim, jasmims brancos por rosas vermelhas e entrega a D. Branca o pombo que ela atingiu durante a caça, caindo aos pés de D. Inês; o significado do pombo (o desejo de ver Inês morta) é reforçado pelo da corça dos dois príncipes que foi morta por um camponês. Ao inventar uma solução para a situação (tira-lhe a pele e enchê-la para parecer como quando estava viva), D. Inês prefigura o que lhe iria acontecer.

O diálogo é semelhante ao do folheto anterior, principalmente nas cenas equivalentes, mas torna-se ligeiro e demasiado popular em alguns passos, geralmente quando contracenam personagens secundárias, como as que referimos. Recorre ainda o seu autor a poemas cantados e recitados.

Datada, como vimos, do século XVIII, esta peça surge em pleno florescimento do teatro de cordel na Península Ibérica, sobretudo em Portugal, e do (re)aproveitamento que nesta época é feito do episódio inesiano. A esta situação não será alheio o contributo do *Século de Ouro* do teatro espanhol. As produções atingiram uma qualidade e sucesso tais que muitos eram os que acorriam para assistir às representações, o que motivou, evidentemente, o surgimento de novos textos dedicados a Inês de Castro.

*A Comédia Intitulada Só o Amor faz Impossíveis*³⁹ é uma paródia⁴⁰

³⁹ Designada, a partir deste momento, por *Comédia*.

⁴⁰ Veja-se a definição de paródia que é dada por Maria Leonor Machado de Sousa, que ilustra bem o que se verifica na construção deste folheto de cordel: “A paródia é uma forma geralmente paraliterária que resulta de aspectos excessivos de

de *Reynar después de Morir*, a primeira comédia sobre os amores de D. Pedro e D. Inês, da autoria de Guevara; como peça do teatro de cordel que é, tem por objectivo captar a atenção de um público popular para as desgraças dos grandes deste mundo, o que, na época, atraía muitos. Vejamos, ainda que sucintamente, em que é que as duas peças se aproximam. Ao lado dos protagonistas habituais do drama e recorrendo a D. Branca de Navarra, Paiva coloca também em cena camponeses e servos que têm um papel activo na peça, ao lado dos reis e poderosos do reino. Vemos surgir, assim, um rol de personagens como Pedroso, o guarda do Palácio, a sua filha Bírvida, serva de D. Inês, que desejaria ser um dia dama do Palácio, e Machucho, valete de D. Pedro e apaixonado por Bírvida, mas que não reúne as condições necessárias para casar com ela, na opinião de seu pai. A par das intrigas que surgem em torno do Rei, príncipes e nobres, assistimos ao desenrolar de peripécias semelhantes, mas que envolvem os servos destes.

Muitas das cenas trabalhadas seguem de perto a obra de Guevara, como é o caso do encontro de Branca com Inês quando caçava. Esta cena, uma das mais importantes na peça castelhana, surge parodiada pela primeira vez no folheto de Paiva. Mas as duas obras distanciam-se quando o folheto de cordel explora – o que acontece com frequência – um efeito patético⁴¹ que era do agrado do público oitocentista

uma história ou dos seus tratamentos literários, sobretudo quando eles têm êxito, no sentido de um acolhimento particularmente favorável por parte do público, movido mais por razões emocionais do que, muitas vezes, pelo seu real valor.” (*Inês de Castro, um Tema Português na Europa*, p. 443). Assim, neste caso, estamos perante uma pouco comum construção satírica de um hipertexto (utilizando a terminologia de Genette) que retoma o cansado tema do hipotexto, para o ridicularizar em muitos dos seus aspectos.

⁴¹ Note-se o episódio que relata o desmaio inesperado e descabido de Inês, provocado por um simples flato.

português e que contribuiu também para o enorme sucesso da peça, a que não foi alheia a tradução em várias línguas⁴².

A título de exemplo, comprovando mais uma vez o enorme sucesso que a obra de Guevara produziu no mundo do cordel, poderemos referir outros folhetos encontrados nas pesquisas que efectuámos para reunir o *corpus* do presente estudo, que dizem respeito a várias edições de cordel da obra *Reynar después de Morir* publicadas no século XVIII. Na Biblioteca Nacional de Lisboa⁴³, encontrámos um folheto intitulado *Reynar después de Morir; Comedia Famosa de Luís Velez de Guevara*; tem 32 páginas devidamente numeradas e foi impresso em Sevilha. Esta peça obteve um enorme êxito em Portugal, tendo sido representada em Lisboa, como prova um “Soneto a uma representação de Reinard después de Morir em Lisboa”, retirado de uma Miscelânea manuscrita da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra encontrada por Carolina Michaelis de Vasconcelos⁴⁴.

Um outro folheto de cordel oitocentista é, segundo o seu autor, a continuação de *Reynar después de Morir*. Trata-se da *Comedia Famosa, Ver y Creer de Don Juan de Matos Fragoso. Segunda parte de Reynar después de Morir*⁴⁵. Duas outras edições foram encontradas, variando ligeiramente o título, mas mantendo intacto o conteúdo da peça: *Ver y Creer, Segunda parte de Doña Ines de Castro. Comedia Famosa de D. Juan de Matos Fragoso*⁴⁶ e *Comédia Famosa Ver y Creer. De D. Juan de Matos Fragoso. Es Segunda Parte de la Garça de Portugal*⁴⁷.

⁴² Sobretudo para o Inglês, por John Adamson. Um aspecto curioso, que atesta, mais uma vez, a importância dos folhetos de cordel é o facto de ter sido a peça de cordel portuguesa a que serviu de base para a tradução e não a comédia inicial, modelo do autor português.

⁴³ Registo n.º 6645V; outra edição sob o n.º L2922V.

⁴⁴ *A Saudade Portuguesa*, p. 88, nota 5.

⁴⁵ Impresso em Salamanca, s/d.

⁴⁶ Impresso em Sevilha, s/d.

⁴⁷ Impresso em Sevilha, s/d.

A figura de Inês nos folhetos referenciados

Nas duas peças publicadas no século XVIII, as personagens apresentam-se de forma semelhante: D. Inês é uma mulher muito bela e digna que só deseja viver em paz ao lado de seu querido Pedro para criar, com amor, os seus filhos; D. Afonso é um homem superficial e emotivo, mas falta-lhe a força para poder decidir autonomamente, o que o leva a confiar perigosamente nos seus Conselheiros; D. Pedro é uma personagem esmagada pelos dados históricos herdados das crónicas medievais e, por isso, só pode comportar-se de acordo com estes: perdidamente apaixonado por D. Inês, tudo arrisca – até mesmo a Coroa – para poder com ela viver em paz; quando toma consciência do terrível assassinato de sua querida esposa, cego de raiva, vinga-se cruelmente naqueles que o provocaram; D. Branca, por seu lado, é a personagem desenhada com mais cuidado e o seu comportamento pauta-se por sentimentos diversos como o amor, o ciúme, o orgulho; apesar de odiar D. Inês, não é capaz de provocar a sua morte; por ser a personagem menos conhecida da História, é, por isso mesmo, apta para ser moldada livremente pelas mãos dos diversos autores, o que não acontece com as outras figuras citadas, que se encontram *espartilhadas* pela tradição histórica.

Mais do que a visão colectiva das personagens, interessará a visão da protagonista do conflito amoroso, tendo em conta cada folheto e, ao mesmo tempo, o que constava na história de Portugal do século XIV.

A ascendência da Castro é referida apenas na *Tragédia*. Esta composição é unânime em considerar D. Inês como pertencente à mais alta nobreza de Espanha. No entanto, por razões óbvias, não é referido que esta dama, sendo de sangue real, o é por bastardia⁴⁸. Seu pai,

⁴⁸ A bastardia de Inês é confirmada na obra de Duarte Nunes de Leão, *Primeira Parte das Crónicas dos Reis de Portugal*, onde lemos o seguinte: “(...) donzela de alta & real linhagem, posto que bastarda.”.

D. Pedro Fernandes de Castro, era neto de D. Sancho IV, por ter nascido do casamento de uma filha ilegítima desse rei com D. Fernando de Castro. Tratava-se, pois, de um poderoso fidalgo galego, cognominado *O da Guerra*, muito conhecido e privado de D. Dinis. Sobre a sua mãe, pouco sabemos, o que parece ser pouco importante, pois tinha pai e irmãos suficientemente importantes para ser considerada uma dama influente em Castela. É de fulcral importância referir aqui que, a partir de um velho costume imperial romano, D. Inês poderia estar confiante em relação à sua importância e legitimidade ao lado de D. Pedro, o futuro rei de Portugal: é que, segundo este costume ainda em voga no século XIV, a adopção exercia uma supremacia em relação à continuidade sanguínea; assim, o sangue maternal não condicionava de modo algum a sucessão, que cabia única e exclusivamente a quem o “pai” reconhecesse por filho. É, no entanto, no primeiro folheto que a ascendência de D. Inês é tratada com mais precisão. D. Pedro, ao revelar à Infanta de Navarra o seu casamento com D. Inês, caracteriza a sua esposa como a mais bela e, por isso, conhecida como *Colo de Garça*, e não perde a oportunidade para frisar que ela possui sangue real. Esta é, decerto, uma tentativa de justificar e reafirmar a tese segundo a qual D. Inês de Castro era, na verdade, uma descendente real tão digna como as outras de ser a legítima esposa do herdeiro do trono de Portugal. É também neste folheto que se menciona correctamente a chegada de D. Inês a Portugal. Esta dama, muito jovem ainda, veio no séquito real de D. Constança, esposa de D. Pedro por procuração. No entanto, nenhum dos folhetos refere o facto de que a Castro tinha uma relação com D. Pedro antes de sua esposa falecer, conforme a História no-lo diz. D. Afonso IV, rei de Portugal, não concordava com esta situação, tanto mais que existiam leis impeditivas de uniões deste género; por isso, D. Inês foi, por ordem real, expulsa do reino e ficou no Castelo de Albuquerque. Quando D. Constança morreu, ela regressou e passou a viver publicamente com D. Pedro.

Esta *maridança* pública, para além de irritar solenemente o Rei, conforme o atestam todos os folhetos em estudo, vem colocar a questão talvez mais polémica da história de D. Inês de Castro e sobre a qual não existe consenso entre os historiadores: a veracidade do casamento de D. Pedro e D. Inês.

Personagem causadora de muita paixão, mas também de ódios e invejas, D. Inês de Castro é a figura a que se dá mais atenção nos folhetos de cordel. Na *Tragédia*, as referências a esta personagem são muitas, realçando-se tanto os seus atributos físicos (“formosa”⁴⁹, “bela”⁵⁰...), como morais (“sábua”⁵¹, “amorosa”⁵², “prudente”⁵³, “desgraçada”⁵⁴...). Esta figura fica apenas marcada, negativamente, pelas declarações, poucas, de seus inimigos (D. Branca e os Conselheiros) que não chegam a ser significativas no conjunto do folheto: “minha contendora”⁵⁵, “minha rival”⁵⁶, “Garça altiva,/ Com seus fingidos afectos”⁵⁷, “astuciosa”⁵⁸, “Mui soberba”⁵⁹, “Que temerária”⁶⁰.

Na *Comédia*, as referências a D. Inês são em menor número, destacando a sua beleza (“a bela Inês”⁶¹) e inocência (“inocente senhora”⁶²). À semelhança do folheto anterior, a Castro é caracterizada

⁴⁹ *Tragédia de Dona Ignez de Castro*, p. 4.

⁵⁰ *Idem*, p. 4.

⁵¹ *Idem*, p. 11.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Idem*, p. 25.

⁵⁵ *Idem*, p. 11.

⁵⁶ *Idem*, p. 12.

⁵⁷ *Idem*, p. 17.

⁵⁸ *Idem*, p. 18.

⁵⁹ *Idem*, p. 19.

⁶⁰ *Idem*, p. 19.

⁶¹ *Comédia Intitulada Só o Amor Faz Impossíveis*, pp. 10, 11, 15, 21.

⁶² *Idem*, p. 21.

negativamente pelos Conselheiros reais que a têm por uma “aranha”⁶³, tecendo a sua teia e capturando todas as indefesas criaturas que dela se aproximam; Álvaro Gonçalves afirma que ela “traz nos olhos setas”⁶⁴ quando se dirige a D. Branca. Apesar de tudo, neste folheto, a figura de D. Inês é muito mais branda e submissa do que no anterior, tanto em relação ao Rei e a D. Branca, como ao Infante D. Pedro.

Mulher de forte coragem, prudente e franca, que enfrentou um reino inteiro sem a ajuda de D. Pedro, nunca vacilando em tentar demonstrar perante todos a sua inocência no crime que lhe atribuíam⁶⁵, D. Inês foi também um ser humano cheio de medos e aflições e a sua vida não mais teve sossego a partir do momento em que foi conhecida a sua relação com o herdeiro do trono português. Os dois folhetos exploram exemplarmente esta situação. Na *Tragédia*, são realçadas as suas atitudes pouco usuais, como matar aves e pisar flores: estes elementos estão associados à paixão e ao amor; por um lado, a ave tem

⁶³ *Idem*, p. 14.

⁶⁴ *Idem*, p. 13.

⁶⁵ Tanto na *Tragédia* como na *Comédia*, Inês faz tudo para provar ao rei e seus validos a sua inocência, começando por lançar-se a seus pés. Mas, sendo Inês uma *personagem trágica*, à semelhança da Castro de A. Ferreira, não perderá ela o seu estatuto ao agir deste modo? Jorge de Sena, na obra *Estudos de História e de Cultura*, dá-nos algumas possibilidades de resposta a esta questão. De um ponto de vista abstracto, Inês perderá o seu estatuto ao agir desta forma se entendermos a *Tragédia* como o conflito de duas razões contrárias, sempre em disputa. Apesar disto, a argumentação de Inês não está no mesmo plano da que lhe é oposta, logo a *personagem* perderá, inevitavelmente, a sua especificidade trágica. De um ponto de vista concreto, pode considerar-se que Inês não deixará de ostentar o seu estatuto, pois, tendo em conta que razões se opõem, podemos concluir que ela é realmente uma *personagem trágica* e a sua *tragédia* prende-se com o facto de as suas razões serem exactamente aquelas e não outras, isto é, as suas razões são as do Amor e da Vida, contra a Razão de Estado e a Morte. É precisamente isto que Inês argumenta em sua defesa: não só porque é mãe dos netos de Afonso, como não manifesta qualquer interesse político na sua relação com Pedro, unida pelos laços de um forte amor juvenil e inocente.

sido, desde sempre, um símbolo das relações ente os Céus e a Terra, entre o imortal e o mortal, entre a pureza e o pecado. Ao matar este elo de ligação entre os dois mundos, D. Inês demonstra a sua perdição, o seu fim trágico, ao ser julgada e condenada à morte pelos seus inimigos que assim a privam de fruir o *Céu* com o seu amado esposo. Em relação às flores pisadas por D. Inês, e se considerarmos que de entre as numerosas utilizações simbólicas que são atribuídas a estes elementos da natureza figuram atributos da Primavera, da aurora, da juventude e da virtude, a sua destruição implicará também o reconhecimento por parte de quem pratica tal acção que todas as coisas boas da vida são efémeras e, como tal, causam dor e sofrimento a quem delas se vê despojado. O facto de D. Inês actuar deste modo, poderá fazer adivinhar a situação pouco favorável a si mesma que começa a delinear-se: sente-se sem forças, sem a alegria que experimentava quando esperava pacientemente pelo seu amado junto da “Fonte das Saudades”⁶⁶. Agora, só tem vontade de chorar e, quando Pedro se avista, sente o seu desgosto suavizar-se um pouco e, para não afligi-lo, finge-se alegre. Até as expressões ternas e íntimas que o Infante profere sempre que está com ela não lhe parecem as mesmas.

O que mais aflige D. Inês é o rigor do Rei e a ameaça da Infanta em querer casar-se com D. Pedro. Muitas imagens funestas, como ela própria as classifica, lhe aparecem em sonhos e sente a ameaça sob a forma de espadas que contra o seu peito são investidas. Clama pelo esposo ausente. Sente-se abandonada e só, rodeada apenas de inimigos. Isso paralisa-a e ela vê-se num labirinto, sem saída possível.

Os sonhos são verdadeiras chaves de leitura dos folhetos, pois vão antecipar indicialmente episódios que serão revelados mais tarde, de uma forma clara e objectiva. O sonho mais marcante é o que verificamos relatado na *Tragédia*, descrito por D. Inês, quando acorda:

⁶⁶ *Tragédia de Dona Inês de Castro*, p. 8.

“Que um coroado/ Leão enfurecido me matava,/ E dos braços os filhos me arrancava.”⁶⁷. Este sonho leva-nos a tecer algumas considerações importantes sobre o folheto. Aproximando novamente este texto da tragédia de António Ferreira, poderemos ver que D. Inês relata uma parte do sonho que lhe é atribuído na *Castro*⁶⁸: o aparecimento de um leão muito feroz que tentava matá-la. Mas, na obra de Ferreira, o sonho é revelado mais claramente e deparamos então com D. Inês num bosque muito escuro, onde aparece um leão feroz que, ao vê-la, recuava, manso; de seguida, surgiam lobos que a matavam, enquanto ela gritava, desesperada, pelo seu marido, em vão, pois ele não aparecia.

A diferença fundamental entre este sonho e aquele que circula em cordel diz respeito, para além da quantidade de pormenores indicados, ao “animal” que matava D. Inês. Podemos ver, sem muito esforço, identificado o rei Afonso IV como leão e os seus Conselheiros como lobos. Assim, enquanto na tragédia de Ferreira o Rei / leão se furtava a matar D. Inês, preferindo ficar manso, neutro, e deixando, desta forma, caminho livre para que os lobos / Conselheiros tomassem a iniciativa e investissem contra a “mísera”, no folheto de cordel, a posição do monarca não é salvaguardada; pelo contrário, a imagem de D. Afonso é “denegrada” porque é ele (o leão) o responsável (e o agente) pela morte de D. Inês; e, para que não restassem dúvidas na identificação de D. Afonso, o leão aparece coroadado, tornando assim impossível outra associação que não esta. No entanto, nas duas peças, este sonho está intimamente relacionado com o tópico clássico do sonho premonitório das personagens trágicas quando as suas vidas correm perigo.

⁶⁷ *Idem*, p. 9.

⁶⁸ *Castro*, Acto III, p. 199.

É assim que Inês vive este pesadelo rodeada de feras, de modo a permanecer paralisada e a viver em permanente angústia, sofrendo as suas consequências todos os dias. Nem mesmo o apoio dado pelo Infante – que sente algo de parecido⁶⁹ – ao dirigir-se, variadas vezes, na *Tragédia*, à sua amada, fazendo-lhe ver que deverá animar-se, recobrando a alegria e tendo confiança nele, é suficiente para que ela perceba a diferença entre o bem e o mal, confiando na superioridade do primeiro em relação ao segundo. Estamos, deste modo, perante uma Inês semelhante à que apareceu na *Castro*, de Ferreira: ela é encarada, não como uma jovem inocente e apaixonada, capaz de se entregar cegamente à paixão, mas antes como uma heroína trágica, mostrando-se assim muito lúcida, até em sonhos, da situação extrema e perigosa em que se encontra. Vemos, por isso, em D. Inês, uma mulher madura, conhecedora da sua própria situação, realista, pronta para ser, nos termos convencionais da tradição, uma Rainha.

Vejamos, agora, o que se passa na *Comédia*. O surgimento de D. Inês em cena ocorre muito mais cedo do que aconteceu no folheto anterior, antes mesmo do primeiro encontro de D. Pedro com seu pai. Os conflitos interiores da Castro manifestam-se metaforicamente, através da escolha das flores para o seu jardim.⁷⁰ O diálogo com a sua aia é, porventura, um dos mais bem conseguidos de toda a obra e revela muitos detalhes sobre o que lhe irá acontecer: fica satisfeita com o facto de Bírvida ter cortado os jasmims, pois não gosta deles por serem uma flor “branca, e de outra terra”⁷¹. É claro que D. Inês

⁶⁹ À parte, D. Pedro afirma: “Que fúnebres presságios que molestos chora/ Para mim também são!” (*Tragédia de Dona Inês de Castro*, p. 9).

⁷⁰ Estamos perante mais uma reminiscência da tragédia de António Ferreira. No Acto I, D. Inês, conversando com a sua ama, diz: “Colhei, colhei alegres,/ Donzelas minhas, mil cheirosas flores/ Tecei frescas capelas/ De lírios, e de rosas; coroi todas/ As douradas cabeças.” (*Castro*, p. 155).

⁷¹ *Comédia Intitulada Só o Amor Faz Impossíveis*, p. 3.

alude aqui a D. Branca de Navarra que chegou para *roubar-lhe* D. Pedro com uma paixão tão arrebatadora que a deixará deveras temerosa, pois, para além do que foi dito, o jasmim representa o amor voluptuoso, aquele que D. Branca sente. Em seu lugar, D. Inês deseja plantar rosas vermelhas, símbolo de amor ardente, verdadeiro, mas que trará sofrimento e até a morte, como lemos nas palavras da aia: “Pois por picar aos jasmins/ Vens fazer sangue nas ervas.”⁷². Em relação às açucenas, a bela dama não se preocupa, pois elas em breve estarão secas. Esta flor está relacionada com a pureza e com a majestade; é a sua própria vida que estará por um fio e em breve fenececerá. As angélicas eram flores que D. Inês punha ao peito, mas que agora nada lhe dizem. Símbolo de inspiração, desprezada neste caso, poderá mostrar-nos o facto de a Castro já prever o seu futuro e não ter muitas esperanças em escapar ao seu trágico fim. No que diz respeito às cravinas, é a própria D. Inês que decifra o seu significado, ao dizer: “Se forem/ Clavinas, que amor carrega/ Para vingar um ciúme,/ São estimáveis pela prenda.”⁷³. O narciso, símbolo indiscutível de egoísmo e de vaidade, também surge no rol das flores que povoam o seu jardim e, apesar de ser apreciado, ela pensa que o melhor será afastá-lo, pois sabe que com ele nada lucrará. Considera D. Inês que os jacintos podem muito bem coroar a cabeça, pois é a melhor flor de todas; símbolo de alegria de coração motivada pelo amor, esta flor representará o troféu, a coroa que irá receber depois de morta. As perpétuas estão sempre na lembrança da Castro, pois ela trá-las ao peito: são as saudades eternas que sente por Pedro.

Frequentemente, D. Inês não consegue esconder a sua amargura e desespero, o preço a pagar por ter sido a amante do futuro Rei de Portugal. A situação é deveras importante na *Comédia*. A descrição da

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Idem*, p. 4.

fonte que existia no jardim serve de mote para ficarmos a saber que, junto a ela, D. Inês chorava por causa da saudade do seu amado e por sentir o seu amor perigar. Ela quer, no entanto, que o seu amor permaneça e que não acabe nunca, mas o movimento da água da fonte mostra-lhe o contrário sempre que dela se afasta e corre para fora da quinta, fazendo-a desejar o mesmo, isto é, sair dali e procurar o seu amor para não o perder de vista. Continuando com a imagem da fonte e da água, D. Inês deseja que a primeira seja sua mensageira perante o seu amado Pedro. As lágrimas que vertera junto à fonte iriam mostrar ao Infante o seu amor, fazendo com que os amantes se mantenham sempre unidos. Esta cena vem corroborar uma lenda conhecida nos nossos dias que mostra um fio de água que, saindo do local onde D. Inês se encontrava “prisioneira”, atravessava um muro e continuava no exterior, funcionando como veículo transmissor das novas que D. Pedro recebia, sofregamente, no exterior e que, sendo por vezes muito sofridas, explicavam que o fio de água se transformasse em sangue; por outro lado, todas as metáforas relacionadas com a fonte e com a água pretendem mostrar, fundamentalmente, que a Castro se encontrava só, desprovida do contacto com o seu querido Pedro, ansiando pela segurança que só podia ser dada com o Infante do seu lado. É através de uma pequena cantiga que D. Inês vai revelar o seu estado: resumidamente, D. Inês expõe que mesmo vivendo como uma estrela, só poderá gozar o seu *estatuto* “com susto de perdê-lo”⁷⁴; mesmo nos Céus, onde está colocada, há muitos perigos e é preciso saber onde é que eles estão. Mais uma vez, faz a previsão do seu futuro, dizendo: “Ai de mim se ainda vejo/ Aos meus suspiros/ Tomados pela Sorte/ Em tristes ais!”⁷⁵.

⁷⁴ *Idem*, p. 5.

⁷⁵ *Idem*, p. 6.

A imagem de D. Inês mais nítida em ambos os folhetos é a de sofredora até ao fim. Só depois de morta é que ganha o estatuto que lhe fora prometido em vida: ser Rainha de Portugal. Apesar de defunta, os ricos ornamentos com que a vestem conferem-lhe a magnificência digna de uma progenitora de reis, sobretudo a coroa, referida nos dois folhetos.

A vitalidade do mito de Inês de Castro

Ao chegarmos ao termo deste estudo, e depois de analisados os folhetos, podemos concluir que a história dos amores de D. Pedro e D. Inês traduz, indubitavelmente, a crença da força do amor para além da morte que se transformou em mito:

um assunto exemplar para todos os elementos que o tema pode implicar: sentimento, perseverança, valores humanos que despertam simpatia e piedade, crueldade que suscita indignação, lealdade e formas de a expressar que provocam admiração e respeito, a dor insuperável do bem perdido e a tentativa desesperada de o recuperar.⁷⁶

Deste modo, o mito inesiano aparece nos folhetos de cordel marcado por uma enorme vitalidade, que não detectamos nas simples histórias.

Não vamos invocar os muitos estudos ou polémicas em torno do conceito de mito, pois é tão vasto que nele podemos incluir praticamente toda a expressão cultural humana. Fernando Pessoa resume a complexidade e ambiguidade que o conceito encerra ao dizer: “O mito é o nada que é tudo.”⁷⁷. Socorremo-nos apenas das palavras de

⁷⁶ *Inês de Castro, um Tema Português na Europa*, p. 433.

⁷⁷ Fernando Pessoa, “Ulisses”, in *Obra Poética de Fernando Pessoa*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1985, p. 112.

Gilbert Durand por julgá-las mais de acordo com o que observamos na análise dos folhetos de cordel. Afirma este autor:

Nous entendrons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schémas, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation quoiqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. Le mythe explicite un groupe de schémas. De même que l'archétype promouvait l'idée et que le symbole engendrait le nom, on peut dire que le mythe promet la doctrine religieuse, le système philosophique ou, comme l'a bien vu Brélier, le récit historique et légendaire.⁷⁸

154

Resumidamente, o mito terá de ser entendido como um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de figuras que se estruturam numa narrativa. A história de D. Pedro e D. Inês na cultura portuguesa assume as características de um mito, e por isso se percebe a persistência das referências ao episódio. Se quisermos resumir os princípios mais relevantes para a construção de uma definição de mito, podemos utilizar a fórmula proposta por Victor Jabouille que se aplica perfeitamente ao caso específico dos folhetos de cordel que veiculam o mito de D. Inês de Castro:

- a) “o mito é uma narrativa (com acção e personagens memoráveis),
- b) cujo autor não é identificável,
- c) (porque pertence ao património cultural colectivo),
- d) que tem como tema o fundo lendário, étnico e imaginário;
- e) (com base na tradição)

⁷⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

- f) e que, ao ser geralmente aceite,
- g) se integra num sistema,
- h) na maior parte dos casos religioso,
- i) e, muitas vezes sob forma literária
- j) (oral e escrita),
- l) agrupando-se e constituindo-se em *mitologia*.⁷⁹.

Assim definido, o mito surge “como o módulo da história. O pensamento humano move-se dentro de quadros míticos e, inconscientemente ou não, eles estão presentes nas manifestações do Imaginário. Na realidade existencial das culturas e da vida dos homens, é o mito que distribui o papel da história de uma época, de um século, de uma idade da vida.”⁸⁰.

Mais do que D. Pedro, é a figura de D. Inês o verdadeiro centro do mito. O que sobressai nos folhetos estudados é a dimensão intemporal da personagem; a referência eventual a factos históricos não a contradiz, mas reforça essa dimensão. A preocupação essencial dos autores dos folhetos, apesar de preservarem a sucessão cronológica dos factos determinantes na vida de D. Inês, não se prende com a verdade histórica (observamos, repetidas vezes, que esta é adulterada), mas com o importante papel dedicado à *imaginação*. As palavras de António Cândido Franco podem aplicar-se a esta situação, quando afirmam que o mito “aproxima-se do poeta, porque ambos vivem não daquilo que os rodeia, mas daquilo que imaginam”⁸¹. Foi precisamente do ponto de vista estritamente literário, aquele que mais se relaciona com as potencialidades do episódio, porque mais livre, que os amo-

⁷⁹ Victor Jabouille, *Iniciação à Ciência dos Mitos*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1994, pp. 36-37.

⁸⁰ *Idem*, p. 79.

⁸¹ António Cândido Franco, *Memória de Inês de Castro*, Lisboa, Europa-América, 1990, p. 244.

res do famoso par de Coimbra foram perpetuados. No entanto, de formas diversas, não cessa de se mostrar viva a recordação da mártir de amor portuguesa. A ópera e o bailado, bem como a iconografia, foram completados com trabalhos vários⁸²; artigos e comunicações de todo o género continuam a surgir por todo o mundo; há ainda reconstituições históricas televisivas e cinematográficas. Veja-se, por exemplo, a reconstituição do episódio feito pela Radiotelevisão Portuguesa para as comemorações da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, em 1983; no que diz respeito ao cinema, merece destaque o excelente filme de José Carlos de Oliveira, intitulado *Inês de Portugal* (1997).

Os elementos formais do mito nos folhetos de cordel são vários: a beleza de D. Inês; o seu amor por D. Pedro; a oposição entre a Razão de Estado e a Razão de Amor; a morte violenta da Castro; as cerimónias concebidas por D. Pedro (Coroação, Beija-Mão e Trasladação dos restos mortais de D. Inês para Alcobaça). Vejamos, sucintamente, a importância de cada um.

A beleza da Castro e a sua juventude são características veiculadas pelos dois folhetos. D. Inês deixa de ser a “mísera e mesquinha” cantada por Camões⁸³, para surgir como a “linda Inês”⁸⁴ que ele também celebrou. A sua formosura – realçando-se sobretudo os cabelos loiros, os olhos claros e a tez ebúrnea: “Colo de Garça” – é a verdadeira razão da tragédia, e é ao Rei que cabe reconhecer e realçar essa graça incar-

⁸² Cf., por ex., as seguintes obras: Manuel Pereira Peixoto de Almeida Carvahais, *Inês de Castro na Ópera e na Coreografia Italianas. Separata da Obra em Manuscrito Intitulada: Subsídios à História da Ópera e da Coreografia Italianas no Século XVIII em Portugal por...*, Lisboa, Tipografia Castro Irmão, 1908; Gaetano Andreozzi, *Ines de Castro dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Carlo la sera del 11 Ottobre 1806*, Nápoles, Stamperia Flautina, 1806.

⁸³ Os *Lusíadas*, p. 158.

⁸⁴ *Idem*, p. 159.

nada em D. Inês, a sua vítima: “Como é bela, agradável e prudente/ Seu estado me obriga a ter piedade.”⁸⁵.

O amor de D. Inês, paradigma do amor em Portugal, é também um elemento importante na construção do mito. Sendo tão forte que resistiria à própria morte, o amor levou a Castro a dispor-se a todos os sacrifícios para o bem daquele que amava. Um dos sacrifícios diz respeito ao exílio sugerido por D. Inês como forma de escapar à condenação. A este respeito convém referir que mesmo D. Pedro pretende fugir com a sua amada, deixando os filhos, que seriam um entrave à sua fuga. Esta atitude do Infante, desconhecida de todos os autores estudados, é, no folheto *Tragédia*, bastante importante, pois nela se manifestam duas correntes típicas do século XVIII: por um lado, o ideal da *aurea mediocritas*, com todas as suas implicações (cf. *Tragédia*, Acto III, Cena III); por outro lado, o peso da razão que é expresso por D. Inês que, embora pareça estranho, é a mais sublime declaração de amor feita a D. Pedro ao longo de todo o folheto: “Não é justo que eu consinta/ Em tão infaustas desordens/ Que percas, porque me adoras,/ De uma coroa os esplendores:/ Fica em paz que eu irei (...)”⁸⁶. Desta forma, D. Pedro e D. Inês aparecem juntos em várias cenas, especialmente naquelas em que declaram mutuamente o seu amor ou em que o Infante procura animar a Castro e jura protegê-la de todos os que a atacam. O amor entre ambos ultrapassa a simples ligação erótica (que também existiu) e assume aspectos relacionáveis com as teorias platónicas. Como afirma Maria de Fátima Marinho, o amor de D. Pedro e D. Inês “não chegando à interligação absoluta, preconiza, no entanto, a utopia da primitiva unidade perdida”⁸⁷. Esta

⁸⁵ *Tragédia*, p. 11.

⁸⁶ *Idem*, p. 21.

⁸⁷ Maria de Fátima Marinho, “Inês de Castro – Outra era a vez – Parte I”, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. VII, Porto, 1990, p. 117.

relação forte e duradoura, a ponto de continuar para além da própria morte, é apresentada como um paradigma que deve ser imitado: “Quem na verdade amar há-de nos imitar.”⁸⁸

O triunfo do aparelho de Estado, interessado em defender a integridade do reino, ameaçada pela presença da Castro e seus irmãos, sobre o cidadão que preza as liberdades individuais (sobretudo o “amor livre”) já afirmadas nas crónicas medievais, inocenta os amantes, sobretudo D. Inês, cujo destino parece mais cruel. Joga-se aqui a grande questão a que nem a sociedade nem a literatura deram ainda resposta cabal: Será crime amar? Os túmulos de Alcobça favoreceram a consolidação do mito na medida em que são os testemunhos em pedra do amor e da morte, memória que não pode ser apagada. Apesar da indiferença dos homens, os túmulos continuam a exibir a inscrição “A:E:AFIN:DO MUNDO”, que tem tido várias leituras, e em que alguns querem ver “Até ao Fim do Mundo”, pois é a que será capaz de eternizar o mito do amor.

A morte violenta de D. Inês de Castro tem uma importância singular no mito. O peito da infausta dama trespassado pelas espadas dos Conselheiros revela-nos uma vítima da crueldade dos homens. Deste modo, a vida ultrajada de D. Inês será redimida pela sua morte, atingindo a perfeição e a imortalidade. Mas a que preço! É esta a imagem que os folhetos mostram: D. Inês, aquela mulher ideal e morta, ou melhor, ideal porque morta.

Assim, “é precisamente este sacrifício que a condena à morte e ao paraíso. Porque renunciar a si é não só ser nobre como também morrer. Uma vida sem história (...) é efectivamente uma vida morta, uma morte-em-vida. O ideal (de mulher-anjo [que D. Inês preconiza]) evoca, por fim, tanto o céu como a campa”⁸⁹, apesar de, em várias passagens

⁸⁸ Ruy Belo, *A Margem da Alegria*, Lisboa, Moraes Editores, 1974, p. 52.

⁸⁹ Sandra M. Gilbert e Susan Grubar, *The madwoman in the Attic*, New Haven e London Yale University Press, 1979, cap. I.

dos diversos folhetos, poderemos ler que a Castro morreu porque amou demasiado e porque também foi amada do mesmo modo.

As cerimónias concebidas e impostas por D. Pedro para homenagear D. Inês funcionam como a perpetuação do amor e contribuem para a glorificação da infausta dama, desta feita pela morte.

A coroação encontrou particular receptividade por parte do público leitor, não tanto pelo carácter espectacular da cena como pelo que representava de excessivo, no sentimento e na forma, e mesmo de chocante e de bizarro ou de original.

O Beija-Mão é, por um lado, mais uma prepotência de que era capaz D. Pedro, “louco” de um grande amor; por outro lado, é quase uma “beatificação”⁹⁰ de D. Inês, porque se beija a mão de uma “santa”⁹¹. Por isso, não há que chorá-la, mas sim canonizá-la; a imagem desta cerimónia representa, sem dúvida, a sua recusa do silêncio de além-túmulo. A figura de D. Inês ultrapassa a imagem que a História lhe conferiu e leva-nos à presença de uma nova realidade mítica que não deixou indiferente quem sobre a “mísera” escreveu. Como refere Suzanne Cornil,

Malgré le long règne d'Alphonse IV et la personnalité vigoureuse de Pierre le Cruel, malgré l'exécution de l'Espagnole hais, malgré les actes officiels et la vérité historique, c'est Inès qui a vaincu le temps et la distance, et transmis à la postérité les noms de ceux que l'entourèrent. D'Alcobaça où elle repose, du Mondego où elle vécut, dans la littérature et dans la légende. C'est elle qui reste l'évocation de la beauté et de l'amour, «reine après la mort».⁹²

⁹⁰ Maria de Fátima Marinho, “Inês de Castro – Outra era a vez – Parte II”, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. VIII, Porto, 1991, p. 35.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Inês de Castro – Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*, p. 137.

A permanência dos elementos enunciados demonstra a vitalidade de um assunto: aquele que a história, a literatura e a tradição não querem deixar esquecer. Assim, a temática inesiana não ficou restringida a escolas ou modos poéticos, mas encontra-se representada em todos. É ela a concretização de um dos mitos eternos do povo português: o da permanência do amor para além da morte. Esse amor, tão forte que supera todos os obstáculos, ajuda a definir a nossa cultura nacional. Servindo-se da história de Portugal como referente, os escritores puderam libertar a sua imaginação e criar uma das mais belas histórias de amor, fazendo prova de que “o coração tem as suas razões que a razão não conhece”⁹³.

Ao aproveitar do mito toda a sua força sugestiva, os autores dos folhetos de cordel souberam elevar D. Pedro e D. Inês ao estatuto de figuras paradigmáticas e universais, com quem se identificarão os leitores, que, aliás, são confrontados com personagens humanas e não idealizadas pelo condão real. Como afirma Maria Leonor Machado de Sousa, para além da beleza e da paixão correspondida – características estereotipadas – o traço mais humano de D. Inês “é o amor pelos filhos, que a faz lutar pela vida, mas não chega para a individualizar. A sublimação destas qualidades é o percurso que a leva ao mito, universal na sua mensagem humana, mas elaborado de tal forma que o torna exemplar de um modo nacional de sentir – é a «tragédia de amor, suave e feroz, pela qual melhor do que por nenhuma outra se documenta perante o mundo inteiro o temperamento, a psique da noção de apaixonados que, segundo fama várias vezes secular, se mantém de amor, morre de amor, ou mata delirando suavemente.»⁹⁴.

⁹³ Blaise Pascal, *Pensamentos Escolhidos*, Lisboa, Biblioteca Básica Verbo, 1972.

⁹⁴ *Inês de Castro – um Tema Português na Europa*, p. 65.

Transformada em mito, tanto pela cultura das elites como pela cultura popular, a relação amorosa de D. Pedro e D. Inês de Castro constitui a base de uma história que centenas de obras em todo o mundo não conseguiram ainda esgotar. Assim, justifica-se perfeitamente que sobre ela se continue a pensar e a escrever.

UMA DIGRESSÃO INGLÓRIA:

Ironia e *différance* em *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne

MIGUEL RAMALHETE GOMES

migramalhete@hotmail.com

1. Antecipação

Neste ensaio, tenciono aplicar a *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne (1759-67), alguns conceitos provenientes do pensamento de Jacques Derrida e de Paul de Man. O aspecto inglório desta proposta resulta de um fenómeno a que se alude ocasionalmente, quando se fala de *Tristram Shandy*: a questão do ridículo dos sistemas. Segundo Manuel Portela,

A própria ciência, com o racionalismo e o enciclopedismo nascentes, misturados com escolásticas especulações, surge no método de conhecimento e classificação do mundo de Walter Shandy como uma manta de retalhos de ligações arbitrárias e abstrusas, a que a personagem confere uma coerência patética (Portela, 1997: 35).

Ora, o uso dos complexos “sistemas” pós-estruturalistas irá porventura apelar ao cómico, quando aplicados precisamente a este texto

que faz do dentro fora e do fora dentro¹, puxando para dentro de si os sistemas usados para o ler, lançando sobre estes a suspeita da sua inadequação e, portanto, retumbante fracasso, ao aproximá-los dos “abstrusos” sistemas de Walter Shandy². Estaríamos perante um caso clássico de “resistência à teoria” (para usar o título do célebre ensaio de Paul de Man), um caso difícil de superar, porque tingido de um *double bind* (cf. Bennington, 1991: 16), em que quanto mais sério, formal e abstracto se apresentasse o sistema, mais cómico seria ele perante o objecto de estudo. Usando nomeadamente as palavras de Maurice Blanchot,

[C]ette négation masque seulement le fait plus essentiel que dans ce langage tout retourne à l’affirmation, que ce qui nie, en lui affirme. C’est qu’il parle comme absence. Là où il ne parle pas, déjà il parle; quand il cesse, il persévère (Blanchot, 1955: 55).

Ou, aplicando-se isto ao nosso caso, na negação do cómico pelo sistema, estaria de novo o cómico (no sistema).

A alternativa aparente seria a crítica literária tradicional, pragmática, anti-teórica: a crítica de texto, a hermenêutica tradicional, a filologia. Acontece apenas, como já foi amplamente argumentado, que a resistência à teoria implica, evidentemente, também ela uma postura teórica: a resistência à teoria é já uma colocação na teoria, nunca uma ausência. O *fora* da teoria não é uma hipótese. Daí chegamos à inevitabilidade do sistema eventualmente “abstruso”, da análise necessariamente sujeita ao cómico. Entrevê-se, contudo, outra possibilidade: aquilo a que Abel Barros Baptista chama “ensaio faceto”, que, após algumas

¹ Cf. “Il n’y a pas de hors-texte” (Derrida, 1967: p. 227).

² Lodwick Hartley refere-se precisamente a este problema: “the critic who attempts to impose any kind of system on Tristram Shandy immediately assumes the role of Tristram’s father. (This is one of the traps that Sterne himself has laid)” (*apud* Pfister, 2001: 36).

digressões e hesitações, se pode aqui considerar como proposta de escrita ensaística sobre *Tristram Shandy*, sendo mais tarde abordado em si, na parte última deste ensaio.

De certa forma, a teorização sobre este tipo de ensaio dentro do espaço de um ensaio sobre *Tristram Shandy* poderia parecer despropositada. Mas, sendo *Tristram Shandy*, entre muitas outras coisas, um romance sobre a (tentativa de) escrita de um romance, as reacções de quem se envolve activamente com este livro são, por vezes, sintomáticas: refiro-me, por exemplo, ao caso do filme *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (2005), de Michael Winterbottom, um filme que é, no fundo, um filme sobre as (difíceis) filmagens de *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story*, da mesma forma que este ensaio que agora se escreve será, por vezes, um ensaio sobre um ensaio sobre *Tristram Shandy*, sendo o segundo ensaio da sequência o referido “ensaio faceto”. E com isto passamos para além da introdução.

2. “One wheel within another” (Sterne, 1997: 59)

Antes de nos dedicarmos a aplicar o pensamento de Derrida a *Tristram Shandy*, será talvez conveniente começar por um ensaio de um outro teórico, “The Rhetoric of Temporality”, de Paul de Man. Neste ensaio, de Man escreve sobre a relação aparentemente contraditória entre alegoria e ironia (contraditória em termos das respectivas estratégias de temporalidade) e, mais perto do fim, sobre o seu uso conjunto no romance. No fim do ensaio, de Man refere o caso de Stendhal como tendo conseguido esta fusão entre alegoria e ironia, através daquilo a que, referindo-se a *La Chartreuse de Parme*, de Man chama “one of the few novels of novels, as the allegory of irony” (de Man, 1983: 228), isto por conter os momentos irónicos numa duração própria da alegoria (cf. idem: 227), algo que, como veremos, também é característico de *Tristram Shandy*.

De forma a clarificar esta junção, de Man esforça-se, ao longo deste ensaio, por explorar as estratégias temporais em que tanto a alegoria como a ironia assentam. Quanto à alegoria, a noção de uma certa duração e de continuidade parece explícita. Quanto à ironia, o raciocínio de de Man é demasiado complexo para resumir aqui, bastando apontar alguns aspectos do seu sistema que nos serão úteis, começando pela sua descrição de ironia da ironia, ou ironia à segunda potência. Partindo da definição, por Friedrich Schlegel, da ironia como “eine permanente Parabase” (Schlegel, 1963: 85), uma parábase permanente (sendo de lembrar que parábase é o termo grego para uma parte da *dispositio* que, em latim, se chama *digressio*, pelo que estamos já muito próximos de *Tristram Shandy*), de Man entende a parábase nos termos da categoria do “narrador auto-consciente”. A descontinuidade no mundo ficcional, resultante da intrusão do autor, não resulta num maior realismo, numa aproximação ao histórico, mas, bem pelo contrário, serve para lembrar o leitor da negatividade essencial da ficção, impedindo-o de confundir facto e ficção (cf. de Man, 1983: 218-9). A parábase tem, assim, em de Man, um efeito que a aproxima da metalepse³.

De Man usa esta estrutura de auto-consciência ou desdobramento do sujeito e junta-a à tendência da ironia para a vertigem, para o crescendo entre a brincadeira inocente e o absoluto (entre a litotes e a hipérbole), aquilo a que Baudelaire chama “vertige de l’hyperbole”

³ Metalepse é aqui entendida como a chamada metalepse do autor (cf. Genette, 2004: 10), onde o “autor” intervém na acção daquilo que é narrado, causando uma inversão na relação causa/efeito. Desta forma, a figura do autor apresenta-se como causa do texto *dentro do texto*, quando, na verdade, essa sua intervenção é um efeito dos mecanismos retóricos desse mesmo texto. Sobre a relação entre parábase e metalepse, veja-se o meu ensaio “A Sentimental Journey through matters of representation in Laurence Sterne and in Gayatri Chakravorty Spivak”, a sair em breve nas actas do XXVII congresso da APEAA, pp. 663-669.

(Baudelaire, 1968: 376), acrescentando de Man que a ironia é uma vertigem por aliviar, uma tontura que vai até à loucura (cf. de Man, 1983: 215). Mas esta ironia deriva de um claro problema na temporalidade:

Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world. It dissolves in the narrowing spiral of a linguistic sign that becomes more and more remote from its meaning, and it can find no escape from this spiral. The temporal void that it reveals is the same void we encountered when we found allegory always implying an unreachable anteriority. Allegory and irony are thus linked in their common discovery of a truly temporal predicament (idem: 222).

É precisamente esta questão da temporalidade e do seu jogo no texto que nos vai conduzir a Derrida e à *différance*.

Mas, sendo este um ensaio sobre *Tristram Shandy* (que, até agora, ainda foi pouco mais do que referido), será talvez mais adequado começar, por enquanto, com alguns excertos do texto, usando, em seguida, a terminologia de Derrida para os ler. Um exemplo adequado aos nossos propósitos encontra-se nomeadamente nos capítulos 33 e 34 do volume VI e, como seria de esperar, trata-se de uma digressão:

CHAPTER THIRTY-THREE

I TOLD the Christian reader—I say *Christian*—hoping he is one—and if he is not, I am sorry for it—and only beg he will consider the matter with himself, and not lay the blame entirely upon this book,—

I told him, Sir—for in good truth, when a man is obliged continually to be going backwards and forwards to keep all tight together

in the reader's fancy—which, for my own part, if I did not take heed to do more at first, there is so much unfix'd and equivocal matter starting up, with so many breaks and gaps in it,—and so little service do the stars afford, which nevertheless, I hang up in some of the darkest passages, knowing that the world is apt to lose its way, with all the lights the sun itself at noon-day can give it—and now you see, I am lost myself!—

(...) All which being considered, and that you see 'tis morally impracticable for me to wind round to where I set out —

I begin the chapter over again.

CHAPTER THIRTY-FOUR

I TOLD the Christian reader in the beginning of the chapter which preceded my uncle Toby's apologetical oration,— though in a different trope from what I should make use of now, That the peace of Utrecht was within an ace of creating the same shyness betwixt my uncle Toby and his hobby-horse, as it did betwixt the queen and the rest of the confederating powers (Sterne, 1997: 383-4).

Vejamos este excerto (). Pretendendo inicialmente afirmar um certo diferendo entre Toby e o seu *hobby-horse* (algo que só perceberemos ser o caso no capítulo seguinte), Tristram enreda-se numa série de digressões, que o leitor de *Tristram Shandy* sabe serem típicas, e que se alimentam de si mesmas, marcando sempre uma diferença entre si mesmas, e entre si mesmas enquanto digressões e a narração de Tristram, adiando, ou *diferindo*, o que Tristram tanto nos quer dizer e que, mais tarde, é dito, de forma sucinta, numa só frase. Mas vejamos o excerto com mais atenção. Tristram, começando com “I TOLD the Christian reader—”, parte da palavra “Christian” e, com isto, ocupa o que resta do parágrafo com uma digressão. Ainda confiante na sua capacidade de dizer o que quer dizer, Tristram recomeça com “I told him, Sir—”, e resolve justificar a digressão anterior e as outras – com uma nova digressão. As digressões dentro de digressões sucedem-se, motivadas por conectores como “for”, “which”, “and”, terminando

Tristram por se reconhecer incapaz de retomar o fio narrativo (“and now you see, I am lost myself!”), o que o conduz a uma nova digressão (omitida no excerto). Finalmente, Tristram encerra um capítulo sem redenção possível do ponto de vista narrativo (e do ponto de vista de Tristram), remetendo a frase para o capítulo seguinte. Este novo capítulo começa adequadamente, após o início conhecido (“I TOLD the Christian reader”), com uma nova digressão (uma digressão curta iniciada por “though”), como que a lembrar o leitor do que provocara o fracasso narrativo de Tristram no capítulo anterior.

Como o leitor de *Tristram Shandy* sabe, tanto as digressões deste tipo como a encenação do seu poder disruptivo são frequentes neste texto, tão frequentes que dominam quase todo o livro. Aliás, se considerarmos como digressões as várias narrativas encaixadas, interrompidas, falhadas, podemos dizer que, como a maioria dos críticos dizem, “we think (...) of *Tristram Shandy* itself, a book which promised us his life and opinions and which finally back-pedals so that it concludes four years before *Tristram* was born” (Ricks, 1997: xxiv), ou seja: onde seria de esperar uma narração autobiográfica sobre a vida e opiniões de *Tristram Shandy*, encontramos a vida e opiniões de uma variedade de pessoas *excepto* de *Tristram Shandy* (isto se excluirmos o volume VII), sendo mais frequentes as digressões e os obstáculos no caminho da narração do que a vida e as opiniões propriamente ditas. Mas nisto todos os críticos concordam⁴. Onde entra, então, Derrida?

Aqui mesmo: sabemos que Derrida começa por lembrar que *différance* visa incluir em si pelo menos dois sentidos imediatos: o de *diferir* como acção no tempo (atrasar, adiar, desviar, reservar, re-

⁴ “The differences begin with a wilfully perverse focalization that has the protagonist’s life focused upon in a phase where he can hardly have any opinions and, even more bizarre, has his life and opinions totally eclipsed by everybody else’s lives and opinions” (Pfister, 2001: 33).

presentar, etc.) e o de diferir como fenómeno formador de diferenças (não ser idêntico, ser outro, discernível), sendo o termo imediata e irredutivelmente polissémico (cf. Derrida, 1972: 8). Trata-se, diz Derrida, “de l’action en cours du différer” (idem: 9), do processo de formação de diferenças, o que implica que as diferenças ainda estejam em formação e que este processo se situe num tempo entre um passado e um futuro, sendo estes os pólos negativos que formam a noção de presente a partir do que este *não* é. Para Derrida, *différance* funciona como um jogo:

[L]e concept signifié n’est jamais présent en lui-même, dans une présence suffisante qui ne renverrait qu’à elle-même. Tout concept est en droit et essentiellement inscrit dans une chaîne ou dans un système à l’intérieur duquel il renvoie à l’autre, aux autres concepts, par jeu systématique de différences (idem: 11).

Este jogo não se joga apenas ao nível de conceitos ou de termos numa cadeia de palavras. Como Geoffrey Bennington nota, este movimento também se pode projectar nomeadamente na estrutura de um livro (cf. Bennington, 1991: 71), entre outras coisas. No primeiro ensaio de *L’écriture et la différence*, Derrida critica nos “ultra-estruturalistas” precisamente o facto de considerarem um *acidente* (para não dizer pior) tudo o que num texto se não conformar a um esquema teleológico “pré-estabelecido” e percebido na sua simultaneidade (cf. Derrida, 1967b: 43), introduzindo, assim, o conceito de diferença (na altura ainda sem o “a” distintivo) na noção de estrutura. Podendo a estrutura de um texto ser concebida como infiltrada pela *différance*, conseguimos finalmente perceber o porquê do uso de Derrida e de Paul de Man para descrever certos mecanismos de *Tristram Shandy*.

Fazendo uso de Derrida, podemos dizer que a estrutura das digressões em *Tristram Shandy* emprega o princípio da *différance*, servindo estas digressões para adiar o sentido imediato do texto (a história

propriamente dita). Isto pode notar-se claramente no exemplo citado, em que o final de uma frase (aquilo que a frase diz) é tão adiado que perde o seu sentido no capítulo onde devia ter sido colocado, pelo que acaba por ter de ser deslocado para o capítulo seguinte. Neste processo de adiamento sucessivo, é o próprio sentido da frase, o seu fechamento, que é adiado, de tal forma que perde o seu sentido como tal no capítulo onde a frase fora iniciada. Forma-se, assim, um pedaço de texto, a digressão, que é profundamente *outro* em relação à narração; forma-se um desvio em relação à narração que, pelo seu volume, se torna dominante, acabando por expulsar do capítulo em causa a frase que Tristram tentara escrever. Este desvio funciona no texto como um processo, como uma cadeia onde se opera um reenvio sistemático de conceitos, onde cada conceito aponta para outro, adiando o significado indefinidamente, tornando-o irrelevante.

Ora, *Tristram Shandy* usa esta estrutura sistematicamente, havendo um reenvio constante de ideias, de histórias e sobretudo de complicações, o que faz com que o livro se enrede cada vez mais, à medida que vai sendo escrito, tornando impossível simplesmente narrar a autobiografia de Tristram⁵. Um dos exemplos mais famosos é o da

⁵ “I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume—and no farther than to my first day’s life—’tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing as a common writer, in my work with what I have been doing at it—on the contrary, I am just thrown so many volumes back—was every day of my life to be as busy a day as this—And why not?—and the transactions and opinions of it to take up as much description—And for that reason should they be cut short? as at this rate I should just live 364 times faster than I should write—It must follow, an’ please your worships, that the more I write, the more I shall have to write—and consequently, the more your worships read, the more your worships will have to read” (Sterne, 1997: 234).

história do nascimento de Tristram, história esta iniciada no volume I e acabada apenas no volume III com o nascimento propriamente dito. Entre o início e o fim da história há uma série incontável de histórias, transcrições, comentários, descrições, analepses, prolepses, todo um arsenal narratológico que se mete no caminho da história do nascimento de Tristram. Pode igualmente dizer-se que todo este arsenal também se mete no seu próprio caminho, visto que há momentos em que temos várias histórias em suspenso, elas próprias já interrupções, a serem interrompidas por ainda mais uma história, como é o caso no volume I, entre os capítulos 5 e 21. Tendo em conta esta organização, percebe-se facilmente que, ao adiar o sentido, o conteúdo, da história prometida (a vida e opiniões de Tristram Shandy), o texto chama a atenção para o que lhe serve de *suplemento* – as digressões, aquilo que se encontra no *presente* da leitura⁶, aquilo que lemos, enquanto não lemos a vida e opiniões de Tristram Shandy. Na verdade, são precisamente as digressões que fazem avançar o texto: o adiamento é um processo também ele progressivo e produtor de sentido. O narrador chama-nos precisamente a atenção para este facto:

By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too,—and at the same time. (...)

⁶ Como Pfister nota, “These tropes of the theatre turn the reader into a spectator and listener, and, as in the theatre, for him and for the performers it is always ‘now’ – the same now, as the time gap between the writing and the reading, which normally goes with communication via written and even more via printed texts, seems to be suspended here. What the reader/spectator attends and witnesses is primarily Tristram’s act of narrating, his performance as a narrator, his writing his *parlando*” (Pfister, 2001: 41).

Digressions, incontestably, are the sunshine;—they are the life, the soul of reading;—take them out of this book for instance,—you might as well take the book along with them (Sterne, 1997: 58).

Mas, voltando um pouco atrás, até Paul de Man, percebemos agora em que é que as considerações deste complementam as de Derrida e as de Tristram. As digressões de Tristram (e os momentos em que *a escrita da escrita* de Tristram é mais explicitamente performativa) representam momentos de desdobramento como aqueles que de Man descreve, onde a auto-consciência do narrador se imiscui no texto, interrompendo a ilusão causada pela ficção. No caso de *Tristram Shandy*, estes elementos são tão frequentes e sucedem-se a um ritmo tão frenético que podemos ver neles a vertigem da hipérbole de que Baudelaire fala, acarretando a seguinte consequência: “In these continued games of identity, likeness and difference, all fixed notions and concepts become slippery – down to the right and the wrong end of a woman” (Pfister, 2001: 63), ou seja, um dos efeitos de *différance*. Encontramos, então, uma ligação profunda entre *différance* e ironia, dois fenômenos que têm uma relação muito semelhante em relação ao tempo, nomeadamente em relação a um passado e um futuro, duas ideias relacionais que, por exclusão, formam o presente do processo, um presente que, em ambos os casos (o de *différance* e o da ironia), escapa-nos sempre, descrevendo-se melhor como movimento do que como figura estática, ou, nas palavras de Tristram, como “one wheel within another” (Sterne, 1997: 59). Este movimento e a sua duração prolongada (o livro inteiro) conjugam “both the narrative duration of the diachronic allegory and the instantaneity of the narrative present” (de Man, 1983: 226-7), conferindo ao instantâneo irônico a duratividade típica de um romance. Este jogo com a temporalidade no texto deixa entrever, de novo (tal como em Stendhal, o exemplo de de Man), uma alegoria da ironia, uma ironia tematizada como romance.

3. *La différance* como *bobby-horse*

Voltando à afirmação de Lodwick Hartley, segundo a qual “the critic who attempts to impose any kind of system on *Tristram Shandy* immediately assumes the role of Tristram’s father” (*apud* Pfister, 2001: 36), cedo percebemos que este ensaio tentou talvez impor um certo movimento narratológico a (ou, de forma mais cândida, descrevê-lo em) *Tristram Shandy*, usando precisamente um sistema que arrisca a hilaridade. De facto, qualquer sistema tende a suscitar o folguedo, quando lido com um sorriso nos lábios, e é essa a suspeita que *Tristram Shandy* projecta sobre todos os sistemas, sejam eles provenientes da teoria da literatura, da filosofia, do direito, da medicina, etc. Isto porque a língua não é estanque:

On doit, jusqu’à un certain point, partager le langage de ce qu’on lit (...). Cet empiètement nécessaire interdit toute prise métalangagière rigoureuse d’une lecture sur un texte: il ne peut y avoir une ligne de partage indivisible entre langage-objet et métalangage, pas plus qu’il peut y en avoir entre langage ordinaire et langage philosophique (...) – ce qui n’implique pas confusion totale, comme on pourrait le craindre, mais passage et enchevêtrement, à négocier. (...) [I]l n’y a pas de hors-texte, donc tout texte est texte sur un texte sous un texte, sans hiérarchie établie. (...) [O]n doit reconnaître que toute théorie est un autre texte dans un réseau instable de textes dans lequel tout texte porte la trace de tous les autres (Bennington, 1991: 89-90).

Esta última frase de Bennington refere-se ao elemento que estávamos a tentar precisar – o *traço* do texto anterior, o sinal de contágio entre textos. Não sendo a linguagem meta-literária uma linguagem estanque, um ensaio arrisca-se a que o texto primário lhe fuja e lhe arme uma armadilha. É o caso de *Tristram Shandy*, como Hartley notou. Ao fazer dos sistemas e teorias absurdos o *bobby-horse* de Walter Shandy, e ao ridicularizar vários outros sistemas de filósofos

conhecidos, como por exemplo Locke, Sterne lança a suspeita sobre qualquer sistema *per se*. Como Pfister nota, “One perspective that Sterne opens up in the games he plays with Locke is that Locke’s own theories of chains and trains of ideas are not altogether totally different from, say, the hobbyhorsical systems expounded by Walter Shandy” (Pfister, 2001: 68). Para agravar mais as coisas, a suspeita cria aquilo que já foi abordado na introdução deste ensaio⁷ – o *double bind* que inquina um ensaio que se queira sério.

Perante semelhante problema, que fazer? Sendo inevitáveis os ecos cômicos de um ensaio, bastaria talvez este já ser cômico por pretensão. A teoria literária tem tradição de algum humor, mais patente em textos como os de Terry Eagleton ou naquele conhecido momento em *Introdução ao Arquitexto*, onde Gérard Genette se diverte à custa das “nove formas simples” de André Jolles (cf. Genette, 1986: 64). Mas convém talvez ser mais rigoroso e apelar a alguma terminologia da área. Peguemos, então, em *Ensaaios Facetos*, de Abel Barros Baptista. Desde já se oferece um termo, o de ensaio facetado, que Baptista não define. No entanto, uma nota prévia no início do volume divide este género ensaístico em duas categorias: a de ensaio drolático e a de pilheriático, dizendo Baptista que “drolático será do género que não ofende e se ocupa de problemas gerais: se visa alguém, e na verdade nunca visa, é quando muito auto-irrisório. Já o pilheriático não se aconselha a quem goste de fazer amigos” (Baptista, 2004: 12). A teoria básica da distinção fica prometida para um dos ensaios apropriadamente intitulado “Droláticos e pilheriáticos”. Porém, tal como no caso de *The Life & Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de muito se fala

⁷ Em mais um efeito de *différance*, a introdução deste ensaio revelou mais do que devia, tendo recorrido já suficientemente sobre a questão do *double bind*. Trata-se, de facto, de um efeito de *différance*, visto que esta não implica apenas adiamento, mas também precipitação: “l’inévitabilité d’une telle anticipation de ce qu’on a différé à plus tard” (Bennington, 1991: 70).

nesse ensaio menos de uma teoria básica da distinção entre dois tipos de ensaios com esses nomes. Em vez disso, pratica-se o ensaio faceto enquanto tal, sendo a primeira partida pregada ao leitor a criação de um “horizonte de expectativas” ilusório.

Já percebemos, contudo, do que falamos, quando falamos de ensaios facetos. Falta apenas precisar algo que nos escapou: a ter havido *aqui* um ensaio faceto antes do tempo (antes da definição), a qual dos dois subgêneros pertencerá, isto é, rigorosamente? Como resposta servirá uma das últimas frases de *A Sentimental Journey*, relativamente a uma situação assaz melindrosa em que Yorick se vê colocado: “there was but one way of doing it, and that I leave to the reader to devise; protesting as I do it, that if it is not the most delicate in nature, ‘tis the fault of his own imagination” (Sterne, 2003: 103).

Bibliografia

BAPTISTA, Abel Barros

2004, *Ensaaios Facetos*, Lisboa, Cotovia.

BAUDELAIRE, Charles

1968, “De l’essence du rire”, in *Œuvres Complètes*, ed. por Marcel A. Ruff; Paris, Éditions du Seuil, pp. 370-378.

BENINGTON, Geoffrey e DERRIDA, Jacques

1991, *Jacques Derrida*, Paris, Éditions du Seuil.

BLANCHOT, Maurice

1955, *L’espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard.

DE MAN, Paul

1983, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

DERRIDA, Jacques

1967, *De la Grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

- DERRIDA, Jacques
1967b, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques
1972, *Marges – de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- GENETTE, Gérard
1986, *Introdução ao Arquitexto*, trad. por Cabral Martins; Lisboa, Vega.
- GENETTE, Gérard
2004, *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil.
- PFISTER, Manfred
2001, *Laurence Sterne*, Reino Unido, Northcote House.
- PORTELA, Manuel
1997, “Tristram Shandy ou o livro dos livros”, in Laurence STERNE, *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy – Parte Primeira*, trad. por Manuel Portela; Lisboa, Antígona, pp. 7-52.
- RICKS, Christopher
1997, “Introductory Essay”, in Laurence STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. por Melvyn New e Joan New; Londres, Penguin, pp. vii-xxv.
- SCHLEGEL, Friedrich
1963, “Zur Philosophie. 1797”, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe – Philosophische Lehrjahre I (1796-1806)*, vol. 18, ed. por Ernst Behler; Munique / Paderborn / Viena, Verlag Ferdinand Schöningh, pp. 79-117, frag. 668.
- STERNE, Laurence
1997, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. por Melvyn New e Joan New; Londres, Penguin.
- STERNE, Laurence
2003, *A Sentimental Journey and other writings*, Oxford, Oxford University Press.

MARÍLIA DE DIRCEU, DIRCEU DE MARÍLIA:

uma proposta de leitura das liras de Tomás António Gonzaga

PEDRO LOPES DE ALMEIDA*

lp11c06029@letras.up.pt

“Assim viveram chefes e cativos,
um dia, neste campo, entrelaçados
na mesma dor, quiméricos e altivos.

E assim me acenam por todos os lados.
Porque a voz que tiveram ficou presa
na sentença dos homens e dos fados.”

Cecília Meireles, Cenário,
Romanceiro da Inconfidência

I

“A nossa melhor collecção de poesias eroticas é a do magistrado Thomás Antonio Gonzaga: as suas liras a Marília de jus lhe alcançam o titulo de *Luso Anacreonte*. Nada temos que mais suave seja e gracioso. Por ellas achâmos continuamente

* Aluno do curso de Estudos Portugueses e Lusófonos.

unidas a erudição, o ingenho e a amenidade; são escriptas em uma phrase pura, elegante, e muitas vezes vigorosa: e se de quando em quando lhe notâmos alguma laxidão d'estylo, é isso desculpavel n'aquelle genero de composições, e o mais devemos desculpar ao inventor de uma nova e bellissima especie de poesia, como bem é que se digam as lyras de Dirceu, que seguem uma carreira media entre Anacreonte e Theocrito, isto é, entre as odes eroticas e os idyllios pastoris, sendo aliás rigorosamente algumas d'ellas excellentissimas odes ao modo de Anacreonte, e outras participando da horaciana elevação.”

Nuno Alvares Pereira Pato Moniz¹

O juízo de Pato Moniz serve, antes de mais, para ilustrar a visão que críticos e filólogos lançaram, até há não muito tempo, sobre a obra daquele que o próprio Machado de Assis apodava de “mavioso Petrarcha da Villa Rica”². É, de facto, incontestável a predominância dos estudos sobre influências que terá sofrido Tomás António Gonzaga, os problemas de autoria das liras e o cotejo de edições, numa lavra contínua de leituras e re-leituras, umas vezes esqueteando a produção poética do autor para a fazer sobrepor à biografia do Ouvidor de defuntos e ausentes, outras em minuciosas dissecações de versos que se propõem restituir a César o que é de César e a Anacreonte o que

¹ *Apud* Innocencio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo septimo, Lisboa, Imprensa Nacional (reed. fac-similada da IN-CM, de 1987), 1862, s.v. *Thomás Antonio Gonzaga*, pp. 324-325.

² *Apud* Innocencio Francisco da Silva e Brito Aranha, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo decimo nono (decimo primeiro do supplemento), Lisboa, Imprensa Nacional (reed. fac-similada da IN-CM, de 1987), 1908, s.v. *Thomás Antonio Gonzaga*, p. 260.

lhe é devido, mas sempre com um cuidado para com a obra literária em si mesma menor do que o consagrado ao que, estando na obra, não lhe pertence, ou pertencia. Não nos parece ser esta a via mais fascinante, tampouco a mais profícua, para abordar esse maravilhoso testemunho que é a *Marília de Dirceu*. Parece-nos acertada e justa a hipótese avançada por Fernando Cristóvão para a desatenção de que Gonzaga tem sido vítima: “Tanto os problemas da autenticidade de muitas delas [referindo-se às liras de Gonzaga] como o das edições (a somar ao das hipóteses sobre a autoria da *Cartas Chilenas*) ocuparam os críticos, que quase não sobrou tempo para a fruição estética”³. Sugerimos ainda a inclusão, nesta curta lista dos pecados capitais da crítica, das polémicas em torno da aferição de uma biografia oficial do poeta – parece-nos claro que enquanto os “críticos” esgrimiam, numa contenda privada, argumentos para fazer impor esta ou aquela versão dos acidentes que marcaram o percurso de Gonzaga, a generalidade dos leitores, qual Dirceu descendo ao Reino de Plutão (II, XVII, pp. 649-650⁴), vai tomando “o gosto às turvas águas” deletérias do Letes: mas se a paixão do noivo não lhe permitiu olvidar da memória o nome amado de Marília, já o leitor moderno, mais receptivo a um modernismo pessoano – quantas vezes sacrificado no seu sentido original e descontextualizado para soar melhor aos ouvidos de uma época acostumada à volatilidade e pressa do *browser* da *internet* –, quiçá bocejando perante a longa polemização que se fez da vida do

³ Fernando Cristóvão, *‘Marília de Dirceu’ de Tomás António Gonzaga ou a poesia como imitação e pintura*, Lisboa, IN-CM, 1981, p. 11.

⁴ Domício Proença Filho (org.), *A Poesia dos Inconfidentes – Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002. Salvo indicação contrária, todas as citações da obra serão feitas a partir desta edição, pelo que o número das páginas será directamente indicado no texto, bem como a parte em que se insere a lira – segundo a tripartição fixada por Rodrigues Lapa (1937) e seguida nesta edição –, e a numeração ou título que lhe corresponde na mesma edição.

autor, vai passando à outra margem do rio, deixando para trás o tesouro empoeirado de um amor do século XVIII, petrificado no monumento que lhe ergueu, em versos, o portuense de nascimento Gonzaga. Só assim se compreende que esta mesma obra, hoje ignorada por quase todos, seja a mesma da qual nos dá nota Inocêncio, escrevendo no pretérito século XIX, nestes termos: “excepção feita de Camões, nenhum outro portuguez alcançou no presente seculo as honras de tamanha popularidade!”⁵.

Por outro lado, é também forçoso reconhecer a quase impossibilidade de se trabalhar uma verdadeira crítica e uma interpretação literária da obra sobre o vazio. Esse é o óbice apontado pelo estudioso e investigador José Pereira Tavares, que regista, com grande sinceridade, na introdução que urde para a edição colectiva de 1928: “Ainda não se fez uma edição definitiva, indispensável para bem nos podermos pronunciar àcerca da matéria poética do infeliz poeta e das circunstâncias em que as diferentes liras foram produzidas”⁶. Estabelecer um corpo estável de poemas que se possam ter como seguros quanto à autenticidade, bem como fixar elementos de referência adquiridos quanto aos factos da vida do poeta, suficientes para impedir uma interpretação aberrante do texto, são condições que nos parecem essenciais para a lavra de uma crítica como a que reclama Vitorino Nemésio, ao queixar-se, a propósito da obra do poeta de que nos ocupamos, de que “a nossa historiografia literária tem pecado por um excesso de arqueologia sobre uma crítica escassa. Os clássicos morrem às mãos dos autores de selectas e dos investigadores

⁵ Innocencio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo septimo, Lisboa, Imprensa Nacional (reed. fac-similada da IN-CM, de 1987), 1862, s.v. *Thomás Antonio Gonzaga*, p. 322.

⁶ José Pereira Tavares (org.), *Poetas do Amor, Cristóvão Falcão – Crisfal, Tomás António Gonzaga – Marília de Dirceu, e Almeida Garret – Folhas Cabidas*, Porto, Livraria Chardron, de Lélo & Irmão, introdução datada de 1928, pp. 65-66.

provincianos [sic]; salvam-se-lhes os papéis de identidade em prejuízo daquilo que os identifica a sério – o génio ou o talento”⁷. Hoje, cremos estarem já reunidas todas as condições que possibilitam uma abordagem mais literária (e, portanto, menos *arqueológica*) de *Marília de Dirceu*, pelo que não vemos mais razões para que se insista no trabalho sisífico de engendrações biográficas e editoriais. Feita esta introdução, que nos pareceu necessária, julgamos poder agora avançar para a abordagem que nos propomos realizar.

Não, porém, sem antes apresentarmos uma curta explicação da designação escolhida para o presente estudo. *Marília de Dirceu, Dirceu de Marília*. Não se trata de uma evocação da colecção de líras atribuídas a Maria Doroteia, a jovem amada por Gonzaga, que, na saudade do degredado, teria escrito *Dirceu de Marília*, obra que só conhecemos através da referência do *Dicionário Bibliográfico Português*. O nosso objectivo neste trabalho será tomar o pulso das arestas e vértices com que Gonzaga/Dirceu constrói o monumento à sua paixão. Para tal, elegemos dois lugares discursivos frequentemente visitados ao longo de *Marília de Dirceu*, e que justificam os dois momentos distintos na segunda parte do nosso estudo. Talvez o método de abordagem desses topos não seja o mais acertado, mas move-nos o desejo de resgatar Gonzaga do compartimento estático onde os anos e a crítica o encastraram (ou castraram?), para o que, como Barthes, não nos parece ser “necessário reduzir o apaixonado a um simples sujeito sintomático, mas sim fazer ouvir o que na sua voz existe de não actual, isto é, de não tratável.”⁸. Confessamos insuficiente ousadia

⁷ Vitorino Nemésio, *Obras Completas*, Vol. XVII: *Conhecimento de Poesia*, 3.^a edição, Lisboa, IN-CM, 1997, p. 215.

⁸ Roland Barthes, *Frangmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Edições 70, 2006, p. 9.

para excusar o tratamento meta-textual dos fragmentos escolhidos, mas assumimos o desejo de esboçar um retrato psicológico, literário e, sobretudo, estrutural, mais do que qualquer exegese formal. Como Barthes, também, é nosso propósito “conhecer uma situação da palavra: a situação de alguém que fala por si, apaixonadamente, diante do outro (o objecto amado), que não fala.”⁹ Esta identificação de premissas afigura-se-nos indispensável, e talvez aquelas palavras de Roland Barthes venham a estar implícitas ao longo de todo o nosso discurso: “É pois um apaixonado que fala e diz: ...”¹⁰

Assim sendo, passamos já a um breve levantamento das características mais recorrentemente destacadas na obra de Gonzaga.

Tomás António Gonzaga foi um autor do seu tempo. O espírito literário do neoclassicismo casa-se com um ideal iluminista colhido na leitura dos filósofos franceses do século das Luzes. Estamos, certamente, perante um poeta cujas particularidades tornam – felizmente! – difícil de encaixar em qualquer casa do favo nessa colmeia que é a periodização literária. Afrânio Coutinho¹¹ atribui ao nosso poeta um lugar de relevo no quadro da literatura rococó, não deixando de o conotar também com o arcadismo (empregando a expressão de Alberto Faria para designar a plêiade mineira: os “arcades sem arcádia”), referindo, de passagem, a vertente bucólica, as alusões mitológicas, o arrebatamento amoroso e, particularmente significativas, as descrições de factos e paisagens locais. Com efeito, foi o uso de imagens que, não se podendo ainda dizer nativistas, nos dão conta de uma certa assimilação da

⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 17.

¹¹ In *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. IX, Lisboa, Ed. Verbo, 1979, pp. 777-779, s.v. *Gonzaga (Tomás António)*.

paisagem tropical brasílica¹², que levou a história a honrar Gonzaga com um lugar na constelação da literatura brasileira (tendo mesmo sido eleito patrono da cadeira n.º 37 da Academia Brasileira de Letras, em 1897).

Um dos factos mais frequentemente aduzidos para destacar a importância de Gonzaga na literatura do século XVIII é o seu estatuto pré-romântico. Teófilo Braga já o apoda, com pouco rigor, de “proto-romântico”. Jacinto do Prado Coelho, em curto ensaio consagrado a Gonzaga, afirma (lançando um repto de investigação que viria a ser aceite por Fernando Cristóvão em obra já referida): “O que situa esta poesia na transição para o Romantismo é a pintura, por vezes com admirável precisão de traço, de situações humanas concretas ou de espectáculos da natureza. Aqui ou ali, o amor do real fende a crosta das convenções poéticas. Por exemplo: várias vezes o poeta descreve Marília com «fino cabelo louro», mantendo-se fiel ao ideal feminino do Renascimento. Mas eram realmente negros os cabelos da mocinha de Vila Rica: por isso outras vezes Gonzaga, renegando a ficção, nos fala dos «negros e finos cabelos» da noiva, que ainda está contemplando, em espírito, na sua «cruel masmorra tenebrosa». Há até um passo em que se liberta da imagem consagrada (a seara ondulando ao vento) para valorizar os cabelos negros de Marília, usando embora a adversativa: «Tem a cor negra/ Mas quanto val!»¹³. De facto, os quadros que nos chegam da prisão configuram, na relação que estabelecem

¹² Em nosso juízo, essas imagens de uma paisagem brasílica, não obstante o facto de se cingirem a uma descrição externa, captada do ponto de vista do observador, traduzem uma rejeição explícita do modelo tropical que define a América latina, como está patente na lira III da III parte (pp. 686-687), “Tu não verás, Marília, cem cativos...”. A este propósito, cf. com as considerações que tecemos mais à frente.

¹³ Jacinto do Prado Coelho, *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1976, p. 103. O trecho alude a uma dicotomia expressiva que não será de todo alheia às conclusões que expomos na parte II do presente trabalho.

com o sentimento expresso, um cenário bem ao gosto dos poetas do romantismo. Talvez Nemésio seja excessivamente benevolente para com o cantor de Marília quando declara “Ora, dentro desses limites [fala dos princípios estéticos que prevaleceriam no século XIX], eu não vejo que a nossa poesia «escolarmente» romântica traga, a não ser a de Herculano, grandes novidades sobre a de Gonzaga”, mas é, em nosso entender, inteiramente justo quando, mais à frente assevera: “No ponto de vista histórico é pois Marília um elo considerável na cadeia que traz a poesia portuguesa à sua expressão moderna (...)”¹⁴.

Quanto à pintura como imitação da natureza, a poesia de Gonzaga colhe influências na pena de autores clássicos tais como Anacreonte, Teócrito, Mosco, Horácio (o do “ut pictura poesis” da *Epistola ad Pisones*), Catulo, Propércio, e ainda de Petrarca (dos *Trionfi*, que terá admirado e de onde terá retirado o tópico do *cativo de amor*) e de Camões¹⁵. Permitimo-nos, contudo, realçar que a imitação dos clássicos se opera, em Tomás António Gonzaga, de uma forma subtil, muito de acordo com o que postulava o eminente teorizador da poética árcade, Correia Garção: “Devemos imitar e seguir os Antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão, e o confessa todo o mundo

¹⁴ Vitorino Nemésio, op. cit., p. 216.

¹⁵ Sobre os modos como se processa a imitação, Cristóvão é elucidativo, quando conclui: “a imitação dos bons autores é feita por ele [Gonzaga] mais sobre os enunciados que sobre os processos de enunciação, e decorre segundo três modalidades principais, em crescendo de originalidade: numa primeira, o poeta adopta o assunto, e até a estrutura do modelo, limitando-se a estabelecer paralelismos e a fazer um mínimo de substituições acidentais. É de todas a menos válida por não ultrapassar muito a paráfrase.”. As outras duas modalidades que o autor refere são, respectivamente, o uso de versos ou pensamentos isolados de autores consagrados que venham assim prestigiar os seus poemas (é o caso da apropriação gonzaguiana do *carpe diem* de Horácio), e, finalmente, a forma mais livre, que se cinge ao uso de parte de um enunciado pré-existente, que o poeta mineiro desenvolve e transforma. Cf. Fernando Cristóvão, op. cit., p. 24 e ss.

literário. Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo. Os poetas devem ser imitados nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita deve fazer seu o que imita.”¹⁶. Se é certo que a imitação dos nomes maiores é um aspecto recorrente em *Marília de Dirceu*, é também justo reconhecer que Gonzaga soube, com grande mestria, tornar seu aquilo que adoptava de outrem: só assim se compreende que tendo usado formas clássicas, o poeta se inscreva na fileira dos pré-românticos. Mas quanto à sua originalidade, reservemo-nos para adiante considerações mais documentadas. Acrescentemos por ora apenas uma certeza: fazendo jus às palavras de Garção, Gonzaga, poeta, é, em pleno, “senhor das matérias que trata”¹⁷.

Refira-se também um certo gosto a erotismo que percorre o conjunto das poesias, como já tem sido evidenciado por vários críticos. O amante Dirceu introduz no discurso uma pitada de sensualidade, por via do apelo ao desfrute do momento presente. Isto mesmo nos atesta Jorge Alves Osório com clareza inexcusável: “Podia também recolher nele [em Horácio], e nos muitos imitadores arcádicos, o incentivo para a meditação sobre a morte, como termo natural da vida e, por conseguinte, como conselho ou exortação a um *carpe diem* que, em Gonzaga, se transplanta para o plano amoroso e se colora de certo erotismo.”¹⁸. Este erotismo surge-nos sob a forma de um apelo ao deleite com os prazeres da carne, tentativa de persuasão da

¹⁶ Correia Garção, «Dissertação terceira», in *Obras Completas*, texto fixado, prefácio e notas por A. José Saraiva; vol. II, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1958, pp. 134-135.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 138.

¹⁸ Jorge Alves Osório, «Sentido e forma em Tomás António Gonzaga – a propósito do seu horacianismo», separata da *Revista de História*, volume II, Porto, Centro de História da Universidade do Porto, 1979, p. 12.

parte desse Dirceu já de meia-idade, a quem encanta a beleza tenra e pueril de Marília: “Ornemos nossas testas com as flores/ E façamos de feno um brando leito;/ Prendamo-nos, Marília, em laço estreito,/ Gozemos do prazer de sãos Amores./ Sobre as nossas cabeças,/ Sem que o possam deter, o tempo corre;/ E para nós o tempo, que passa,/ Também, Marília, morre.” (II, XIV, p. 597). É curioso reflectir sobre a variabilidade do significado deste *carpe diem*: Gonzaga, com mais de metade da vida já decorrida, exorta a jovem menina de dezassete anos para o gozo dos prazeres sãos. Mas que pressa teria a adolescente Maria Doroteia em colher, correndo contra o tempo, Cronos devorador, os frutos doces desse amor? Talvez não seja de todo desprovido de sentido pensar numa manifestação precoce como ânsia de ultrapassar a sua inexperiência no campo das lides do amor, isto é, talvez Dirceu soubesse do desejo inconfessável de Marília por se aventurar no *prazer de sãos Amores*, ciente, o mais velho, de que a sua idade avançada não lhe permitiria dispor por muito mais tempo das condições que possibilitavam o pleno gozo do amor (é esta a “mão da negra morte” aproximando-se, de que nos fala noutra lira, a tradução do horaciano *memento mori*), donde este apelo ao *carpe diem*. Não é nosso objectivo proceder a considerações mais alongadas e aprofundadas acerca deste tópico em Gonzaga, mas parece-nos que o assunto é merecedor da atenção da crítica¹⁹.

No pólo oposto àquele onde surpreendemos Gonzaga incitando ao deleite amoroso, iremos encontrar o que Antonio Candido classifica como a “celebração do lar, nos sonhos de vida conjugal”²⁰. A faceta

¹⁹ Infelizmente, o artigo do Prof. Jorge Alves Osório não desenvolve este tópico. Segundo o estado dos nossos conhecimentos, e olhando aos trabalhos a que tivemos acesso, não foi ainda levado a cabo qualquer estudo sobre o erotismo ou sensualidade como transfiguração do *carpe diem* em Gonzaga.

²⁰ Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*, 1.º vol. (1750-1836), 8.ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia, 1997, p. 113.

de cantor de um idílio doméstico liga-se às concepções burguesas de felicidade, de que Gonzaga é arauto, em conformidade com os ditames estéticos e literários do seu tempo, parecendo, todavia, antever já a construção espacial do domicílio humilde que caracterizaria o cenário predilecto da literatura do romantismo: “Com a concentração do mundo do romance para a modesta e frequentemente idílica vida privada da burguesia, com a limitação dos motivos aos elevados e simples fundamentos da vida familiar e a predilecção por destinos e personagens desprezenciosos e discretos, numa palavra, com a redução do romance à cena doméstica, este também se torna mais ético em seu propósito.”²¹. Na esteira desta inteligente verificação de Hauser, veremos Dirceu louvando a virtude de um recolhimento caseiro, elegendo o cenário bucólico como palco para uma vivência discreta em família: ecoa na sua poesia o apelo à áurea mediania como ideal de serenidade, para o que se impõe o êxodo urbano – *fugere urbem* – como premissa necessária para a vivência sã: “Tu não habitarás Palácios grandes,/ Nem andarás nos coches voadores;” (I, XXII, p. 609).

Confere ao seu quadro poético uma nota de harmonia e originalidade a consciência melódica e musical que se sente em todas as composições de Marília: no dizer de Óscar Lopes e António José Saraiva, “a sua variedade estrófica, o ritmo nitidamente marcado por versos curtos, rimas e estribilhos, com a grande simplificação do aparato mitológico, tornaram-no, em vésperas do Romantismo, o mais popular e reeditado dos nossos poetas de amor”²². Teófilo Braga, na sua *Recapitulação da História da Literatura Portuguesa*, chegara mesmo a focar os aspectos literários da obra exclusivamente sob o ponto

²¹ Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Literatura*, tradução de Álvaro Cabral; São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2000, pp. 563-564.

²² Óscar Lopes e António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, 9.^a ed., Porto, Porto Editora, 1976, p. 697.

de vista mais pragmático: enquanto colectânea de “belas Modinhas, inspirada letra poética, [ainda] sem música que as realçasse”²³. Sendo certo que a música, através do ritmo, é uma componente indispensável (?) da poesia, como já notava Aristóteles ao registrar que “na verdade, todas elas [formas de poesia] imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia”²⁴, parece-nos prudente colocar reservas à possibilidade de transposição de um *corpus* poético como o de Gonzaga para o universo musical, mercê da técnica imitativa do sistema musical: tal raciocínio pode conduzir ao desvirtuar do potencial poético, em favor das qualidades melódicas da obra – consideramos avisada a posição de Luís Adriano Carlos, quando define a relação entre as duas artes como *dialéctica*²⁵, daí a necessidade de zelar pela autonomia e contraste entre ambas.

II

“Assim, os homens cantam as mulheres quando procuram harmonizar-se sexualmente com elas. Do mesmo modo, pessoas de posição social elevada, ou que tenham algo que o outro pretende são **cantadas** para que possam ceder. O mundo diário relaciona as pessoas em termos de **cantadas**, isto

²³ O ilustre estudioso apresenta *Marília de Dirceu* nos termos seguintes: “Neste fervor do gosto, em que a música dominava a letra das canções, apareceu em 1792 em Lisboa um pequeno folheto em 8.º pequeno, de 118 páginas, impresso na Tipografia Nunesiana, com o título *Marília de Dirceu*, por T. A. G.”, in Teófilo Braga, *História da Literatura Portuguesa, Os Arcades*, 4.º vol., Lisboa, IN-CM e Secretaria Regional de Educação e Cultura, Região Autónoma dos Açores, 1984, pp. 309-311.

²⁴ Aristóteles, *Poética*, trad., prefácio, introdução, comentário e apêndices por Eudoro de Sousa; 7.ª ed., Lisboa, IN-CM, 2003, p. 103.

²⁵ “(...) essa relação [música-linguagem] é menos uma relação de assimilação ou homologia do que uma relação dialéctica.”, in Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 214.

é, de uma sedução planificada, aceite com prazer e, por isso mesmo, reveladora e indicadora de harmonias, a despeito de diferenças de descontinuidades entre as posições e os atores.”

Roberto da Matta²⁶

1.

A primeira paragem deste nosso breve itinerário pela poesia gonzaguiana de *Marília de Dirceu* debruçar-se-á sobre um aspecto mais ou menos evidente no edifício de palavras do poeta Gonzaga: falamos do tom superior que emprega no discurso, veículo de formulações em registos como o paternal, o didáctico ou doutoral, numa gama de variedades que nem sempre são de fácil destrição, mercê de nuances subtis, mas onde podemos, de uma forma geral, surpreender um modo de se dirigir ao destinatário, quase invariavelmente a amada *Marília bela*, que indicia da sua parte um estatuto supino.

Com efeito, o facto poderá ter na sua origem causas diversas, às quais não serão alheias circunstâncias como a idade mais avançada de Gonzaga, o seu cargo, conferente de um estatuto social cimeiro no seu meio, a sua condição de colono e, portanto, portador de uma bagagem de conhecimento recheada com a larga experiência acumulada em ambas as costas do oceano, ou simplesmente o facto de ser um homem dirigindo-se a um ser do sexo feminino – coisa que, mesmo podendo soar ofensiva aos ouvidos da mulher hodierna, terá decerto ocupado lugar de não menor importância na forma como Dirceu se dirigia a Marília, atendendo às concepções vigentes à época, profusamente

²⁶ Roberto da Matta, *Carnavais, malandros e heróis*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 113, *apud* Eliane Robert Moraes, «A Musa Popular Brasileira», in Cármen Barroso e Albertina Oliveira Costa (org.), *Mulher; Mulheres*, São Paulo, Ed. Cortez e Fundação Carlos Chagas, 1983, p. 56 (sublinhados de Eliane Moraes).

imbuídas ainda do espírito medievalesco, aquele que lançava à mulher o anátema de Eva, pecadora e causa da concupiscência e pecado do mundo²⁷.

Supomos que esta opção por um discurso expositivo e superior (de tal forma que, por vezes, parece mesmo falar *ex cathedra*) terá sido consequência da leitura dos clássicos. É, com efeito, uma enunciação menos espontânea do que livresca, e, sobretudo, visivelmente premeditada. É quase certo que Gonzaga contactara com a obra de Ovídio, pelo menos enquanto estudante, em Coimbra. É natural que as palavras que o poeta de Sulmo inscreveu na sua *Artis Amatoriae* tivessem ficado gravadas também na memória de Gonzaga, que as terá tomado como ideal de escrita viril: “Vsus opus mouet hoc; uati parete perito./ Vera canam; coeptis, mater Amoris, ades.”²⁸. Assim poderíamos

²⁷ Tudo indica que tenha sido, porém, deste mesmo século XVII em diante que se começa a esboçar uma nova abordagem do sexo feminino: disso nos dá provas, no contexto português, a re-edição, em 1785, da obra de Rui Gonçalves “Dos Privilégios e Prerrogativas que o Género Feminino tem por Direito Comum e Ordenações do Reino mais que o Género Masculino”, impresso pela primeira vez em 1557, e em cujo prólogo do editor setecentista (identificado como “J. A.” e capelão da Rainha D. Maria), autêntico panegírio do sexo feminino, se pode ler, entre as razões com que o editor afirma tê-lo convencido à re-edição da obra o próprio P.^o Mestre Feijó, o seguinte: “As mulheres são aptas para todo o género de ciências e conhecimentos sublimes, e não têm tantos e tão grandes defeitos como lhe querem impor, contra a verdade”, e ainda: “O que os Autores mais acometem é o pouco entendimento das mulheres, mas que diriam estas se também escrevessem contra o número infinito de homens loucos? Eles discorrem assim contra o sexo feminino superficialmente, e sem alguma reflexão (...) sendo notório que muitas souberam, e sabem ainda hoje, governar e fundar comunidades religiosas, restabelecer grandes casas e reger monarquias.” (Rui Gonçalves, *Dos privilegios & praerogativas q ho genero feminino te por direito comũ & ordenações do Reyno mais que ho genero masculino*, apresentação de Elisa Maria Lopes da Costa; ed. fac-similada; Lisboa, Biblioteca Nacional, 1992, pp. 22-26.)

²⁸ Ovide, *L'Art d'Aimer*, texte établi et traduit par Henri Bornecque; Paris, Les Belles Lettres, 1983, Lv. I, vv. 29-30. Tradução francesa: “C'est l'expérience qui me

definir o posicionamento de Dirceu face a Marília: vate que canta o que lhe dita a sua experiência, para que a verdade que possui possa ser útil à ainda jovem mulher que ama. Observemos, pois, as várias modalizações de que se reveste este princípio orientador.

Parece-nos significativo que a abertura da obra coloque diante do leitor, sem mais, a figura do cantor, em toda a sua estatura e volume ficcional (retrato *mais moral que físico*, como bem nota Fernando Cristóvão²⁹). No entanto, chamamos a atenção para o facto de a ordenação dos poemas não haver sido da responsabilidade do autor, o que não nos autoriza juízos assentes sobre uma eventual sequência ou gradação, na apresentação das liras. Jorge Alves Osório adverte-nos aliás nesse sentido: “(...) as poesias da Marília de Dirceu, tais quais o público as conheceu tradicionalmente, estão agrupadas num corpus instituído por critérios de natureza exterior e não na perspectiva de oferecer a linha ondulante e incerta da criação poética”³⁰. Ainda assim, julgamos que não se esvazia o potencial desta abertura, que o mesmo Osório qualifica como “autêntico prólogo ou programa poético”³¹:

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado,
De tosco trato, de expressões grosseiro,
Dos frios gelos e dos sóis queimado.

(I, I, p. 573)

Parece-nos, para o âmbito deste nosso estudo, digna de destaque a assunção de uma condição superior e mais requintada do que seria de esperar de um pastor, superioridade que não permite a transmissão

dicte cet ouvrage: écoutez un poète instruit par la pratique. La vérité, voilà ce que je chanterai: favorise mon dessein, mère de l'Amour”, *ibidem*, p. 3.

²⁹ Fernando Cristóvão, op. cit., p. 63.

³⁰ Jorge Alves Osório, op. cit., p. 10. A este título, veja-se ainda a interessante nota 18, no mesmo artigo.

³¹ Jorge Alves Osório, op. cit., p. 10.

de qualquer característica paisagista brasileira, mas antes se serve de uma concepção espacial facilmente identificável como sendo europeia. A abertura da obra com a definição do sujeito segundo ele próprio, através da exibição e rejeição de modelos bucólicos, assume contornos de didactismo, indiciando desde já um diferencial de colocação do emissor e do destinatário, onde o primeiro reclama um elevado estatuto, como um púlpito, de onde se dirige à mulher.

Com as devidas reservas, talvez seja proveitoso fazer menção de uma ponte literária que mais do que um crítico têm vindo a sugerir³², sem que haja, até ao momento, o merecido aprofundamento comparatista. Falamos da relação paradigmática entre a concepção pastoril de Gonzaga, na figura de Dirceu, e a obra quinhentista *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro. Também nesse *livrinho* do nosso renascimento é forjada a personagem do pastor que o não é realmente: Binmarder, cavaleiro cujo coração é arrebatado pela beleza de Aónia, faz-se pastor para poder ficar mais próximo da mulher amada. Contudo, o seu verdadeiro estatuto não é esquecido, e manifesta-se aqui e ali através de marcas inconfundíveis, índices da sua nobreza – a Menina classifica os seus ditos como *cousa triste e mais que de pastor*, e Jorge Alves Osório é explícito ao asserir “a figura de Binmarder (também [designado] Narbindel na sequência de Évora), apesar de «pastor de vacas», não perde totalmente a capacidade «cavaleiresca» do duelo, pois em três ocasiões utilizará o cajado como espada (...)”³³. Também

³² É o caso, por exemplo, de Óscar Lopes e António José Saraiva, na sua *História da Literatura Portuguesa* (p. 697 da ed. cit., ainda que ali a remissão para a obra de Bernardim surja numa lógica diversa daquela que aqui apontamos: os autores frisam o uso que o romantismo fez de ambas as obras), e Jorge Alves Osório, em nota ao já referido artigo «Sentido e forma em Tomás António Gonzaga – a propósito do seu horacianismo», nota 6, p. 6.

³³ Jorge Alves Osório, «Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente. Anotação sobre um preceito de Menina e Moça», separata da *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XVIII, Porto, 2001, pp. 114-115, em nota (25).

assim Dirceu, cujo *poder do cajado* é pelos “pastores, que habitam este monte” respeitado (I, I, pp. 573-574). Em síntese, podemos concluir, com Hauser, que “a vida pastoril na poesia foi sempre um ideal em que as características negativas, o radical isolamento do indivíduo com relação ao grande mundo e a renúncia completa a seus costumes foram os elementos decisivos. Era uma espécie de divertimento o indivíduo imaginar-se numa situação que acenava com a promessa de libertação dos grilhões da civilização, ao mesmo tempo que retinha todas as suas vantagens”³⁴.

Contudo, apraz-nos registrar mais um outro ponto de contacto das obras: também *Menina e Moça* se reveste de uma notória tendência didáctica, o que é bastante evidente no célebre diálogo inicial entre a Menina e uma *dona de tempo antigo* que a surpreende no vale onde se encontrava. Este forte pendor didáctico levou, como é sabido, a que muitos investigadores autorizados tivessem classificado como obra tratadística o livro de Bernardim Ribeiro. Tem ainda em comum com *Marília* o diferendo de idades entre as duas personagens em diálogo, onde a detentora de idade prolecta transmite uma verdade universalmente válida à jovem menina, em forma de lição alegórica: “A idade, característica mais distintiva entre as duas personagens, resolve-se em «saber» – pois se uma sabe a história, a outra ignora-a, se uma conhece os homens e a vida, a outra apenas julga conhecê-los – e é, assim, o que vai transformar a Dona progressivamente em falante dominadora no diálogo e, finalmente, narradora monologante”³⁵. A observação de Teresa Amado, de grande acuidade crítica, assenta, *mutatis mutandis*, em *Marília de Dirceu* “como uma luva”. Arriscamos afirmar que Gonzaga toma as palavras onde Bernardim termina o

³⁴ Arnold Hauser, op. cit., p. 512.

³⁵ Teresa Amado, *apud* Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, Edição de Teresa Amado; Lisboa, Edições Duarte Reis, 2002, p. 35.

seu projecto: se em *Menina e Moça* o monólogo didáctico é o último estado do discurso (mercê da eventual inconclusão da obra?), *Marília de Dirceu* é construída *ab ovo* num registo monologado e de vocação educativa.

Também aqui a idade do sujeito de enunciação lhe justifica um discurso que visa fornecer modelos de comportamento, servindo-se, para tal, de um nível de *auctoritas* bastante superior ao que seria de esperar entre amantes:

Alexandre, Marília, qual o rio,
Que engrossando no Inverno tudo arrasa,
Na frente das coortes
Cerca, vence, abrasa
As cidades mais fortes.
Foi na glória das armas o primeiro;
Morreu na flor dos anos, e já tinha
Vencido o mundo inteiro.

Mas este bom Soldado, cujo nome
Não há poder algum que não abata,
Foi, Marília, somente
Um ditoso pirata,
Um salteador valente.

I, XXVII, p. 616

O poema donde se extrai a citação – veiculando um ideal republicano e iluminista, faz a apologia da paz e do primado da razão, revelando leituras dos filósofos franceses do século XVII – serve-se de uma estrutura retórica argumentativa, com o claro fito de persuadir a amada da superioridade ética e moral de um estilo de vida ameno, como o que se orgulha de praticar o sujeito poemático, oferecendo mesmo um impressivo epicurismo, que não é senão a forma de Gonzaga expressar os seus ideais burgueses. É um bom exemplo do timbre doutoral de Gonzaga: fazendo uso da argumentação segundo

moldes retóricos fixos, a expressão emotiva está quase ausente. Parece-nos haver aqui alguma marca do intelectualismo neoclássico, expresso na recusa de espíritos impetuosos e na defesa da razão como virtude acima de todas as demais. Assim, esta lição que Dirceu formula parece ter subjacentes as palavras de Correia Garção, quando, ao refutar a exuberância da poesia barroca, interroga:

Que julgas tu? Que a Arte o seu princípio
Teve em subtis caprichos? A Razão
É sobre que se firma este edifício.

Oh, se não fosse assim, um charlatão
Dentro em dois meses, sem temor, ousara
Talvez dar Epopeias à impressão.³⁶

Numa mesma linha ideológica, Garção critica os caprichos dos poetas barrocos e Gonzaga ensina Marília a rejeitar modelos que não sejam fundados na razão, bastião da paz e tranquilidade. Em ambos a mesma defesa da sobriedade e da sabedoria, em duas palavras, do *bom senso*: aquele no campo da poética, este no da vida.

Fenómeno semelhante é o que encontraremos na lira “Vês, Marília, um cordeiro”. Poema escrito no cárcere, nele parece o autor persuadir Marília da insondabilidade dos desígnios do Destino, para concluir da possível precaridade do estado em que se encontra, e ainda, numa manifestação a que não será alheio algum maquiavelismo (mesmo que claramente inconsequente e ingênuo), sugerir que a sua prisão poderá servir para, por obra das forças ocultas da sorte, evitar algum mal maior:

³⁶ Correia Garção, op. cit., volume I, Poesia Lírica e Satírica, p. 237.

Vês, Marília, um cordeiro
De flores enramado,
Como alegre caminha
A ser sacrificado?
O Povo para o Templo já concorre;
A Pira sacrossanta já se acende;
O Ministro o fere: ele bala e morre.
(...)
Ignora o bruto como
Lhe dispomos a sorte;
Um vai forçado à vida,
Vai outro alegre à morte.
Nós temos, minha bela, igual demência:
Não sabemos os fins, com que nos move
A sábia, oculta Mão da Providência
(...)
Quem sabe se o Destino
Hoje, ó bela, me prende,
Só porque nisto de outros
Mais danos me defende?
Pode ainda raiar um claro dia,
Mas quer raie, quer não, ao Céu adoro
E beijo a santa mão, que assim me guia.
II, XIII, p. 644

Observemos como aqui se dilui um pouco a rigidez do tom *auctoritário* do exemplo precedente, ainda que se mantenha a função didáctica, ao serviço da veiculação de uma verdade filosófica, que é transmitida por meio de uma imagem alegórica. A lira constrói-se de forma sistemática, o que indicia uma certa premeditação: temos duas variações (alegorias) sobre o tema, a síntese, seguida de verificação universal e formulação da regra – “Não sabemos os fins, com que nos move/ A sábia, oculta Mão da Providência” – e, por fim, a aplicação da regra ao caso particular, por dedução. Não obstante, é possível sentir neste poema uma flexibilidade ausente dos anteriores: existe uma maior

permeabilidade ao fluir sentimental, como atesta a dupla ocorrência de um vocativo com valor expressivo: “ó bela / minha bela”. Este novo espírito do poema advém do seu objectivo ilocutório profundo: accionar os mecanismos de *captatio benevolentiae* do destinatário, Marília, que o sujeito lírico tenciona influenciar. Mas vejamos: que razão levaria Gonzaga a formular assim o apelo à perseverança da amada, através da sugestão de uma hipótese (aqui com o valor de *promessa*) de felicidade futura? É lícito pensar numa eventual rejeição por parte de Marília, que, vendo o noivo em reclusão, perde o ânimo e sente esmorecer os laços que unem os amantes. Assim se torna compreensível o apelo à fidelidade implícito no discurso compromissivo/directivo de Dirceu: fidelidade aos sentimentos, que o mais velho se dispõe a *ensinar* a Marília. Já despido da toga com que evocava os vultos da história para deles dar testemunho a Marília, Dirceu revela-se aqui mais familiar, quase paternal, lançando mão apenas de alguns nomes da história sagrada – Jacó, José, e, se tal assim se pode considerar, a própria *Providência*.

Devemos assinalar também a elaboração da imagem própria de Dirceu: mais do que uma vez somos confrontados com auto-retratos líricos do homem que segura a pena, mas verificamos uma constante curiosa: a hipertrofia do ego, numa deliberada construção da primeira pessoa que obedece a um plano de enobrecimento das características:

Sou tronco e rocha, ó bela,
Que açoita o Sul, que brama,
E o Mar, que se encapela.
(...)
Com que males não pode
Uma alma como a minha?

II, XXVIII, pp. 664-665

Este tratamento do eu, cujo auge é provavelmente o célebre fragmento “Eu tenho um coração maior que o mundo” (II, II, p. 628), conduz à criação de um vincado estereótipo do autor das liras, caracterizado por uma ponta de narcisismo, que, de resto, Manuel Rodrigues Lapa anotou devidamente: “É interessante que, para demonstrar o poder de Júpiter, o poeta escolheu a linda fábula de Narciso, enamorado de si próprio, quando se viu na fonte. Há na verdade, na graça langorosa e efeminada de Gonzaga o quer que seja do narcisismo, que contrasta aliás com certas reacções de estoicismo, à moda antiga”³⁷. Em boa hora terá Rodrigues Lapa registado o facto: o pretenso narcisismo é, em nosso entender, como que o *trampolim* para a superioridade relativa do ser masculino que as suas liras evidenciam à superfície. É a amplificação do eu lírico – amplificação de facto e que se repercute no acto criador de liras – que permite ao poeta a verbalização de um estatuto de autenticidade do sentimento, tão grande como a escrita:

O meu discurso,
Marília, é recto;
A pena iguala
Ao meu afecto;

II, XXV, p. 661

Manifestação de um alinhamento entre sentimento e palavra, se a confissão nos legitima a sobreposição do autor com o sujeito, ela deve também suscitar alguma prudência da parte do leitor mais atento: deveremos tomar à letra a poesia, transpondo automaticamente os lugares da poesia para lugares biográficos, e vice-versa? Parece-nos que

³⁷ Tomás António Gonzaga, *Marília de Dirceu e Mais Poesias*, com prefácio e notas do Prof. M. Rodrigues Lapa; Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1937, p. 82, em nota (5-6).

várias obras críticas sobre *Marília de Dirceu* têm tomado com pouco espírito crítico essa sinceridade do autor, tomando-a mesmo, por vezes, por ingenuidade ou incapacidade artística. Nada mais errado. A porta de entrada para esse falso juízo é, quase invariavelmente, uma alegada simplicidade e naturalidade de Gonzaga, consequência do uso que o poeta faz dos preceitos do Rococó, cuja doutrinação poética sugeria temas simples e de pouca densidade ou profundidade, sem dilemas. Não cremos que assim seja, e é nossa intenção colocar em evidência a consciência gonzaguiana do acto de escrita e das suas implicações. Por ora, detenhamo-nos numa outra passagem de Marília, essencial para a compreensão do estatuto que Gonzaga-Dirceu reclama para si mesmo:

Mas se aos vindouros
Teu nome passa,
É só por graça
Do Deus de amor,
Que, terno, inflama
A mente, o peito
Do teu Pastor.

I, XXXI, p. 620

Dirceu sabe-se o vate de Marília: é sua tarefa immortalizar as graças e virtudes de Marília e o amor que os aproxima. Parecem ressoar nas suas palavras as de Ovídio, quando o latino profere, na elegia 10 do primeiro livro de *Amores*: “Est quoque carminibus meritas celebrare puellas;/ Dos mea! Quam uolui, nota fit arte mea./ Scindentur uestes, gemmae frangentur et aurum;/ Carmina quam tribuent, fama perennis erit.”³⁸. Ambos encaram o canto como dádiva divina, que ofertam a

³⁸ Ovide, *Les Amours*, texte établi et traduit par Henri Bornecque; Paris, Les Belles Lettres, 1968, Lv. I, 10, vv. 59-62. Tradução francesa: “C’est quelque chose

quem lhes mandar a vontade. Esta concepção favorece a superiorização de Dirceu, como facilmente se depreende.

Vejamos agora como Dirceu dirige a Marília o apelo para que esta o acompanhe no exílio, constatando-se, uma vez mais, o uso da idade e experiência como estatuto autorizador de Gonzaga, ainda que esse mecanismo funcione sub-repticiamente no discurso:

202

Tu, formosa Marília, já fizeste
Com teus olhos ditosas as campinas
Do turvo Ribeirão em que nasceste:
Deixa, Marília, agora
As já lavradas serras;
Anda, afoita, romper os grossos mares,
Anda encher de alegria estranhas terras.
Ah! que por ti suspiram
Os meus saudosos lares!"

III, VII, p. 691

O poema escreve-se num desenrolar de realidades exóticas e distantes ante os olhos pueris e virgens de Marília. Há um convite a seguir Dirceu: é, na verdade, o pedido da companhia da Marília no desterro, mas que reveste a forma de um repto para uma viagem como que iniciática, onde Dirceu nos é dado como guia ou mestre, ao expor conhecimentos que parece deter sobre as realidades longínquas que, de facto, também ele desconhece.

Noutro momento, deparamo-nos com um episódio caricato, tradutor de uma certa oposição inerente a Gonzaga/Dirceu:

aussi que de chanter en vers les beautés qui méritent. Voilà mon présent! Lorsque je le veux, mon art les rend célèbres. Les étoffes se déchireront, les pierres précieuses et l'or se briseront; la renommée que donneront mes poésies sera éternelle.", *ibidem*, p. 31.

Eu já te disse que Marília é tua;
Tu fazes do meu dito tanta conta,
Que vais acreditar o que te ensina
Velha mulher já tonta?

II, X, p. 640

Com efeito, os paradigmas relacionais da obra não são estanques, mas flutuantes, numa combinação original que, por vezes, nos brinda com pérolas como o trecho que acabámos de citar. A afirmação de possessividade (“Marília é tua”), tradutora do paternalismo gonzaguiano, aqui colocada na boca de Cupido, dá imediatamente lugar a uma revelação pouco vulgar: Gonzaga recorrera à prática de mezinhas tradicionais para confirmar a posse de Marília. Podemos ver daqui um indício da falta de confiança do sujeito amante, que o terá levado a consultar meios tão pouco expectáveis da parte de um ilustrado académico, admirador dos ideais da razão iluminada. A contradição flagrante comporta ainda a nota do ineditismo da confissão: há um *je ne sais quois* no acto de revelação da sua fraqueza, como que um assumir voluntário que solicita a indulgência da parte de Marília.

Terminámos aqui a constatação referencial do fluxo sapiencial, de expressão doutoral ou paternal, onde Dirceu/Gonzaga protagoniza uma experiência contínua de transmissão de um padrão moral, comportamental e amoroso, servindo-se, para tal, de um modelo discursivo marcadamente didáctico. Talvez este movimento que procurámos ilustrar fosse a forma que Gonzaga escolheu para *seduzir* Marília/Doroteia. Recorda-nos Barthes que “a língua (o vocabulário) estabeleceu desde há muito a equivalência entre o amor e a guerra: trata-se, nos dois casos, de conquistar, seduzir, capturar”³⁹. Neste caso, a estratégia de Gonzaga era, por certo, desdobrar perante a amada o rol de saber que acumulara.

³⁹ Roland Barthes, op. cit., p. 231.

Considerando que o teor desse padrão é de cariz ocidentalizante, colhido nas fontes europeias da época, conferindo ao quadro cores de “veiculação cultural” da metrópole para a colônia, parece-nos necessário proceder, nos meios críticos, à revisão da certidão de “vulto da literatura brasileira” de Gonzaga: independentemente do facto, não atestado, do envolvimento na Inconfidência, a sua obra-prima, *Marília de Dirceu*, releva mais da poesia europeia do seu tempo do que revela de um espírito de proto-brasilianidade literária: “Mas, se observarmos de perto as cenas descritas, havemos de notar que essa realidade é sempre recusada: o convívio nos sobradões e os passeios de carruagem são preteridos em favor de irreais choças de pastor, onde possíveis diálogos verdadeiros são substituídos por devaneios e jogos mitológicos na companhia de Cupido; o campo e a serra são trocados por jardins e casas de tipo europeu burguês e doméstico; a mineração e a vida agrícola são olhados como trabalhos servis e substituídos por actividades nobres e ócios mais dignos. Em síntese, o que o poeta não quer continuar a ver e que Marília não verá quando casar com ele é a realidade tipicamente brasileira – a realidade recusada.”⁴⁰. A recusa do que quer que seja de nativo, preterido em favor da evasão e da transcendência (cujo meio predilecto é, como acabámos de ver, o da transferência do sujeito e do destinatário para uma esfera

⁴⁰ Fernando Cristóvão, op. cit., pp. 110-111. Não será despiendo perguntar, incorrendo no risco de elaborar alguma variante literária da chamada *história alternativa*, que destino esperava, então Marília? Talvez a resposta se encontre numa curiosa nota de Rodrigues Lapa à já de si castiça lira 24 da III parte (edição Clássicos Sá da Costa), “Quando o torcido buço derramava...”, diz o autorizado intelectual: “Um quadro, extremamente pitoresco, do Portugal antigo. Há que acentuar nele a concepção que Gonzaga fazia da mulher «tremendo à sombra do marido». Que sorte esperava a pobre Marília!”, in Tomás António Gonzaga, *Marília de Dirceu e Mais Poesias*, com prefácio e notas do Prof. M. Rodrigues Lapa; Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1937, p. 200.

racionalizada), leva-nos a interpretar a relação de Gonzaga com o meio como sendo de natureza *colonial*⁴¹.

2.

O fascínio que nos inspira *Marília de Dirceu* advém da essência profunda da obra, distanciada dos olhos do leitor mais apressado por várias camadas de feições diversas: Marília é como uma cebola – o encanto de descascar e penetrar nas camadas que a compõem, não sem nos deixar tocar pela fragilidade que esconde esse Dirceu exposto: envelhecido, solteiro, sem outra defesa que não a experiência de anos feita e o estatuto que conseguiu atingir na sociedade (e até mesmo estes atributos vêm reforçar a compaixão que se apodera de nós, ao fazerem a revelação do homem público, em tão flagrante contraste com o que se oculta na intimidade das líras), brota dele uma meninice terna, espécie de instinto filial a entredizer um pedido de afecto que talvez lhe seja negado.

Não será tarefa demasiado árdua encontrar naqueles clássicos que os críticos mais frequentemente têm colocado na estante de Gonzaga modelos de amor onde o amante se submete, de forma servil e abnegada, à mulher amada, que adquire deste modo um lugar de grande destaque. Assim em Ovídio, na célebre elegia 17 do livro II de *Amores*, que começa com a lapidar sentença “Siquis erit qui turpe putet seruire puellae,/ Illo conuincar iudice turpis ego;”⁴², onde temos nada menos do que a formulação do tipo amoroso na origem da tradição

⁴¹ Sobre a adoção de uma postura paternalista como forma de imposição cultural no contexto colonial português (embora reportando-se ao caso africano), veja-se Ana Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Colibri, 2003, pp. 22, 23 e ss.

⁴² Ovide, *Les Amours*, op. cit., Lv. II, 17, vv. 1-2. Tradução francesa: “S’il est quelqu’un pour regarder comme une honte d’être l’esclave d’une belle, son jugement me convaincra de cette honte”, *ibidem*, p. 64.

poética trovadoresca da Idade Média, que se serviria do arquétipo das estruturas sociais, resultando daqui uma relação onde o trovador se dirige à *Senhor* amada tal qual o vassalo ao suserano. Será útil ter em mente este modelo ao ler *Marília de Dirceu*: em certos momentos de maior tensão dramática ou descontração⁴³, onde Dirceu se esquece de colocar a máscara da amenidade neoclássica, brota das suas liras um indício desse seu posto de trovador servil de uma jovem donzela, que escuta o seu canto do alto da torre, enquanto ele, qual passarinho, trina a lira com que lhe tece a corte:

Da mesma sorte
Que à sua amada,
Que está no ninho,
Fronteiro canta
O passarinho.

Na quente sesta,
Dela defronte,
Eu me entretinha
Movendo o ferro
Da sanfoninha.

II, IX, pp. 638-639

Vejamos como a construção espacial da comparação permite inferir do posicionamento relativo dos amantes: a imagem do pássaro-cantor

⁴³ De facto, embora os contextos sejam antagónicos, o estatuto de situação limite (num caso pela leveza, noutra pela densidade sentimental) que os define possibilita a redução das distâncias entre a poesia e o sentimento: ocasiões opostas produzem, portanto, terreno igualmente fértil para o desabrochar de um lirismo menos convencional e com maior carga de sinceridade, entendida aqui como a expressão desvelada (ou, no mínimo, menos artificiosa) de uma concepção amorosa idêntica à que identificamos como sendo a mais genuinamente gonzaguiana, se tal nos é permitido.

sob o ninho da fêmea, contendo algo de proporcionalmente disfórico quando transposto para o plano humano, dá bem conta do espaço psicológico que ocupa cada uma das personagens.

Se por vezes esse canto brota com a naturalidade de um *entretenimento*, sugerindo mesmo uma certa forma de infantilidade do tocador, sem que possamos evitar assemelhá-lo ao quadro de uma criança que brinca junto da mãe com *o ferro da sanfoninha*, outras ocasiões há onde o poeta solicita a atenção da amada (assalta-nos de novo a imagem da criança que puxa a ponta da saia materna...), numa atitude marcada por algum servilismo vitimador da personagem masculina, que se chega a aproximar da ignobilidade:

Se tu por tão pouco
O pranto desatas,
Ah! dá-me atenção:
E como daquele
Que feres e matas
Não tens **compaixão?**
I, XX, p. 607⁴⁴

A um nível profundo, o que vemos é um sujeito lírico que encontra em Marília a orientação necessária para o regresso à identidade, dilacerada pelo sofrimento provocado pelo encarceramento:

Os sítios formosos,
Que já me agradaram,
Ah! não se mudaram;
Mudaram-se os olhos,
De triste que estou.

São estes os sítios?
São estes; mas eu

⁴⁴ Sublinhados nossos.

O mesmo não sou.
Marília, tu chamas?
Espera, que eu vou.
I, V, p. 582

Parece-nos ser este o verdadeiro rosto romanticizante de Gonzaga: perante a cisão do tempo, onde o passado não se revê no presente, que surge assim irreconhecível, e a desagregação do espaço, factores que, conjugados, nos dão a conhecer a fragmentação interior do sujeito, Marília afigura-se o último e único garante da unidade identitária original: qual Ariadne, só ela pode fornecer a Gonzaga o fio para encontrar o caminho de regresso a si. Ela é a guardiã da ordem instalada antes da grande mudança que afastou os amantes. Mas não só: vemos, em profundidade, como Marília adquire aqui um estatuto diverso do que víamos antes – encarnando um paradigma feminino muito próximo daquele forjado pela pena dos românticos mais conformes aos cânones, ela é quem orienta o poeta, musa e objecto do amor, a quem aquele se submete, incondicionalmente, qual criança levada pela mão de um adulto. Não é ocioso retomar aqui o reenvio que nos parece haver para um modelo de amante posto ao serviço da amada qual trovador vassalo de sua Senhor, e é interessante conferir como palavras acerca da nossa poesia de amor medieval se podem, sem perda alguma de valor, ajustar a este Dirceu alienado (na acepção de posto todo ele em *outrem*): “(...) um desejo de amor irrealizado e concebendo a mulher como uma imagem a um tempo grandiosa, desfocada e altiva (...) «vassalagem amorosa», onde não apenas o homem se posiciona num plano de inferioridade funcional perante a mulher, mas ainda que dessa inferioridade decorre a impossibilidade de a alcançar.”⁴⁵. Dificilmente conseguiríamos definir

⁴⁵ José Carlos Ribeiro Miranda, *Os Trovadores e a Região do Porto, em torno do rapto de Elvira Anes da Maia*, Porto, ed. do autor, 1996, pp. 6-7.

com tanta acuidade o posicionamento relativo de Dirceu como o faz, sem querer, o juízo analítico de José Carlos Miranda no contexto da poesia dos “cantares de amor”.

Por vezes, essa aura que orna Marília toca também Dirceu, desenhando-se então um sistema onde a jovem menina de dezassete anos confere maior dignidade e valor ao poeta de *cabelos branquejando*:

Posto ao lado de Marília,
Mais que mortal me contemplo;
Deixo os bens, que aos homens cegam,
Sigo dos Deuses o exemplo:
Amo virtudes e dotes;
Amo, enfim, prezado Alceu,
Bens que valem sobre a terra,
E que têm valor no Céu.

I, XV, p. 599

Embora o paralelo não seja sugerido por qualquer crítico, parece-nos assaz pertinente identificar nesta lira uma grande semelhança com o trecho bíblico constante do Evangelho segundo Mateus, onde Jesus Cristo alude à primazia dos *tesouros no Céu*⁴⁶. É provável que Gonzaga tivesse em mente o fragmento do texto sagrado ao escrever a sua lira, e, num plano talvez inconsciente, a funcionalidade da imagem justifica-se cabalmente: se um primeiro olhar pode sugerir a correspondência entre a figura de Cristo, lançando o repto para que o sigam, almejando o tesouro no Céu, e a de Dirceu dirigindo-se à jovem Marília, logo se desvanece essa hipótese, pois que na lira que agora citámos, a posse dos “Bens que valem sobre a terra,/ E que têm valor

⁴⁶ “(...) «Se queres ser perfeito, vai, vende tudo o que tens, dá o dinheiro aos pobres e terás um tesouro no Céu. Depois vem e segue-Me». Ao ouvir isto, o jovem retirou-se cheio de tristeza, porque era muito rico.” Mt. 19, 21-23.

no Céu” é dada à própria Marília, pelo que é ela que desempenha, neste paralelo, a funcionalidade crística – Dirceu é, portanto, o jovem que no testemunho bíblico se dirige a Jesus Cristo, com uma variação: se ali o aspirante à perfeição, colocado perante o imperativo de vender todos os seus bens para alcançar esse tesouro perene é vencido pela fraqueza e desiste, Dirceu regozija-se na contemplação das *virtudes e dotes* que valem sobre a terra e também no Céu. Repete-se, portanto, o motivo da submissão do cantor à sua amada, que aqui assume proporções salvíficas de “Redentora”, qual Cristo, para Dirceu.

Conotar o ente amado com figuras elevadas é, em boa verdade, uma estratégia retórica muito frequente em *Marília*. Contudo, em alguns momentos, o paralelismo produz efeitos de grande sensibilidade estética:

Se podem lindos rostos, mal suspiram,
O braço desarmar do mesmo Aquiles;
Se estes rostos irados
Podem soprar o fogo da discórdia
Em povos aliados,
És árbitra da terra:
Tu podes dar, Marília, a todo o mundo
A paz, e a dura guerra.

I, XXIV, p. 612

Chamamos, antes de mais, a atenção para o cruzamento de diferentes registos nesta lira “Encheu, minha Marília, o grande Jove”: sendo toda ela construída na base da articulação de imagens exemplares com função didáctica, por via de uma retórica silogística, como noutras que já tivemos ocasião de evocar, termina com essa declaração, em tom de prece e adulação, que atribui poderes divinos à mulher querida, deixando cair a grandiloquência edificada ao longo do discurso expositivo que precede esse apelo final. A propósito desta mesma lira e da sua inspiração anacreôntica, afirma Fernando Cristóvão: “Quanto

à mulher, longe de ironizar a seu respeito e mais explicitamente que o poeta grego, dá o seu poder como insuperável pelo simples motivo de ela conseguir vencer o rei da criação, dominador, por sua vez, de todos os seres da Natureza. E como se não bastasse a afirmação *de jure*, comum a ambos os poemas [o outro é a ode II de Anacreonte], acrescenta razões de facto extraídas da história universal (Coriolano, Helena, Lucrecia, Aquiles – nomes de prestígio) e já transformados em exempla da literatura edificante⁴⁷.

Como dissemos, a evolução do discurso desta lira comporta um elemento dinâmico, uma mutação na própria essência da fala, que, de um tom expositivo, se transforma gradativamente num apelo, terminando numa aclamação exortiva dos poderes de Marília sobre o destino dos povos, numa atitude de reverência, qual a prestada a uma divindade de altar: oração vibrante e apaixonada. Mas não só: o modo como nos é oferecido ver Marília, detentora de um poder colossal – poder de decretar a paz ou a guerra – numa atitude de potestade projectada numa escala supra humana, configura um modelo de concepção do ser amado como ente *sublime*: detectamos, com efeito, nesta Marília “árbitra da terra” os ingredientes que Garção prescreve, na célebre *Dissertação Segunda*, para a elaboração do tema do sublime na literatura. Embora exceda largamente o âmbito deste estudo, não deixaria de ser interessante investigar a forma como Gonzaga se apropria desse lugar da literatura que germina no século XVIII, embora com raízes mergulhadas no século I, no tratado do Pseudo-Longino, *Peri Hupsous*. Limitar-nos-emos a dar uma nota breve e impressiva sobre o tema em apreço.

Força e tragédia conjugam-se nesses versos de tremenda capacidade evocadora, onde nos é quase possível visualizar a imagem da mulher que decide dos destinos da Terra, sobre o *trono*, que tantas

⁴⁷ Fernando Cristóvão, op. cit., p. 28.

vezes Gonzaga convoca. O poder destrutivo, representado pela *guerra*, introduzida no seguimento de uma descrição de quadros de grandeza heróica e bélica (nesta lira desfilam Coriolano, Aquiles, a virtude e a tragédia de Lucrecia), produz no leitor uma sensação de pequenez relativa, em face daquela estátua imensa que é Marília, dominando o Orbe. Um olhar mais demorado sobre esta lira não deixará indiferente o leitor, ao assistir à devoção com que Dirceu/Gonzaga se dirige à amada: há como que um convite a uma percepção extraliterária do fenómeno, que nos força a desenvolver sentimentos de compaixão e piedade pelo autor, velho, numa atitude de prostração perante a onipotência da mulher amada/sublimada, que não deixa de inspirar certa desconfiança e, no limite, aquele *terror* e *medo* de que fala Correia Garção⁴⁸. A paixão a que nos move a visão de Gonzaga, tão débil e exposto ao poder infinito de Marília, remete para um aspecto já notado no tratado durante séculos atribuído a Longino – é como que a deslocação do leitor para o exterior da obra, permitindo uma aproximação afectiva da mesma, conducente ao inefável estado de êxtase, num percurso onde se encontra presente a figura do criador da obra⁴⁹, aquele Dirceu tão diverso da imagem que noutras ocasiões forja, aqui deixando a nu a fatídica condição humana, num quadro acentuadamente catártico. Já aludimos à utilização frequente da imagem do trono, associado ao corpo da mulher. Parece-nos que,

⁴⁸ Correia Garção, «Dissertação Segunda», in *Obras Completas*, p. 118 e ss.

⁴⁹ “Pela primeira vez, a grandeza da literatura é atribuída às qualidades inatas do escritor e não às da sua arte. Esta contribuição é inovadora, sendo uma teoria afectiva da literatura. O mérito da obra de arte está no poder de transportar o leitor ao êxtase e tal só acontece se a obra atingir o sublime. Dessa forma, a identificação da personalidade do autor, qualidades da obra e seus efeitos no leitor são determinantes da sua grandeza literária”, Andrea Peixoto, in Carlos Ceia (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários*, s.v. “Sublime”, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/S/sublime.htm>, 2008.

quadrando perfeitamente com a circunstância descrita na última lira citada, essa imagem também serve o propósito do esboço de uma mulher amada sublimada:

É certo, minha amada, sim, é certo
Que eu aspirava a ser de um Reino o dono;
Mas este grande império, que eu firmava,
Tinha em teu peito o trono.
II, XXXVI, p. 674

A particularidade desta lira, fazendo dela caso quase singular, reside no facto de colocar em contacto duas modalizações da construção do *eu*: o enunciador confessa e desconstrói uma *ficta persona* lavrada poeticamente através da hipertrofia de si mesmo, que presentemente, e à força da vicissitude das circunstâncias, é assumida e, por conseguinte, deposta, em favor da assunção de uma nova ordem de posicionamento relativo, segundo um princípio de continente/conteúdo, onde Marília desempenha a primeira função e Dirceu a segunda: em traços de forte carga anatomista, quase como um bebé em gestação, instalado no corpo materno, Dirceu recolhe-se em Marília. Esta imagem virá a ser novamente colocada ante o leitor, na terceira parte, mas já sob um ponto de vista disfórico:

Caí do trono, Dircéia,
Do trono dos braços teus.
III, A Uma Despedida, p. 695

Temos, pois, que o uso do sublime em Gonzaga, não enquanto estilo discursivo, mas como fonte de imagens do objecto amado, é, como recorda Aguiar e Silva, “irreduzível à razão e escapa ao código de regras”⁵⁰, encontrando-se na base de um imaginário onde Dirceu, qual

⁵⁰ Vítor M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., Coimbra, Almedina, 1999, p. 521.

pigmeu cortejando Golias, se vê no risco constante de ser esmagado ou, quiçá pior, de sofrer queda fatal do alto do ombro desse gigante – neste particular, “do trono dos braços seus”. É ainda relevante notar como esta manifestação imagética do sublime entra em colisão com o apregoadado racionalismo iluminado de Gonzaga, que abordámos atrás: é impossível harmonizar um universo regido pela ordem e pela sobriedade, pau-de-fleira da poética neoclássica, com a ausência de proporção e verosimilhança dos quadros onde Marília surge como “árbitra da Terra”, ou “trono” do império fantasiado de Dirceu: “o sublime constitui um valor que está em contradição com o sistema das teorias do classicismo, tendo indubitavelmente contribuído para a dissolução deste mesmo sistema”⁵¹. Em Gonzaga, este paradoxo ganha uma dimensão maior pelo facto de opor dois paradigmas relacionais, como vimos verificando. Deste modo, a introdução da figura de uma Marília elevada ao estado sublime, fazendo destacar a estatura relativamente infinitésima de Dirceu, funciona sobre o leitor como um factor de surpresa: quem esperava, depois de assistir ao sapiencial discorrer do magistrado de Vila Rica, vê-lo encarnar uma personagem de tal modo diversa, pela submissão, a pequenez, a necessidade de amparo na mulher que ainda há tão pouco ensinava com tamanha eloquência? O poeta vai assim, de forma consciente ou não, ao encontro do que postula Correia Garção ao nomear os segredos desse método de mover as paixões: “É certo que estas duas paixões [terror e compaixão] nascem da surpresa. E isto é a admiração que nos causa um sucesso inesperado, que quando menos o cuidamos então nos assusta e nos arrebatá. Esta é a qualidade de tudo quanto é sublime e admirável”⁵². Vemos, pois, que essa surpresa que advém da revelação de imagens inusitadas que parecem destoar no todo acaba

⁵¹ Vítor M. Aguiar e Silva, op. cit., p. 521.

⁵² Correia Garção, op. cit., vol. II, pp. 119-120.

por emprestar à obra uma certa tensão, decorrente da permanente hesitação entre um discurso expositivo ou suplicante: jogo de impulsos contraditórios que configura um universo interior em negação, muitas vezes velada, outras confessada, sob a forma de um suspiro:

Não tenho a necessária força e arte.

II, V, p. 632

Ainda a propósito da dívida de Gonzaga para com a poesia de amor medieval, referíamos há pouco, citando José Carlos Miranda, a *impossibilidade de alcançar a mulher* patente nas composições dos trovadores. É oportuno verificar se essa intangibilidade tem expressão em Gonzaga. Para tal, consideremos alguns fragmentos onde nos parece óbvia a veiculação de uma lógica de procura, por parte do sujeito poético, num movimento em direção à amada com elevado valor simbólico:

Da minha sorte nada mais contemplo.

E, **chamando Marília,**

Suspiro e deixo o Templo

II, VIII, p. 637

A estas horas

Eu procurava

Os meus Amores;

Tinham-me inveja

Os mais Pastores.

II, IX, p. 637

Mas **quer, Marília, o meu destino ingrato**

Que lograr-te não possa, estando vendo

Nesta alma o teu retrato.

(...)

Uns não podem mover do Inferno os passos;
Eu pretendo⁵³ voar, e voar cedo
À glória dos teus braços.

II, XI, p. 641⁵⁴

A abundância do pronome pessoal na primeira pessoa do singular é acompanhada por verbos transitivos que traduzem, na sua globalidade, a noção genérica de demanda, movimento que visa alcançar o *outro* feminino, despoletando uma acção teleológica cujo *fim último* é sempre Marília, que, por efeito de uma estimulação circular e tautológica, acaba sendo também a *causa* da acção. O efeito é, pois, uma imagem de Dirceu em permanente busca, empresa quase sempre malograda, sobretudo depois do encarceramento, o que configura uma certa forma de incapacidade da sua parte, vendo-se assim vencido pelas imposições das circunstâncias, não lhe restando outra alternativa senão depositar em Marília todas as esperanças de libertação desse ciclo de procura frustrada.

Constatamos, pois, que a poesia se gera numa sucessão de opostos: à diminuição ficcional do *outro* – que resulta numa aparente ocultação ou, pelo menos, relegação desse ser que escuta as lições sapienciais do enunciador para a penumbra, como vimos –, segue-se a busca e a reunião, num aparente apaziguamento do sujeito. Todavia, uma visão panorâmica revela-nos que este movimento contínuo redundando na dilatação da distância que aparta o sujeito do objecto visado: uma análise à relação entre Marília e Dirceu confirma um progressivo afastamento, considerando os três grandes blocos em que se pode segmentar a totalidade dos poemas – uma

⁵³ *pretendo*, na lição de Melânia Silva de Aguiar, que seguimos na transcrição das liras. Cremos tratar-se de erro de digitação, até porque encontramos *pretendo* na edição de Rodrigues Lapa.

⁵⁴ Todos os sublinhados nossos.

primeira parte correspondente ao idílio dos noivos, uma segunda comumente identificada como “da prisão”, e uma última, que, não se enquadrando em nenhuma das anteriores, vem sendo reunida numa terceira parte, onde se assiste à desagregação da relação e ao afastamento dos amantes, em virtude do degredo de Gonzaga. Paralelamente à amplificação da distância relacional, fazemos notar também a subalternização do sujeito Dirceu, que faz assim destacar a elevação e a intangibilidade da mulher que canta.

Noutro contexto, mas com igual sentido lógico, o que vemos é a confissão despudorada e ingénuo, invertendo, como se de um negativo fotográfico se tratasse, a imagem que nos é oferecida na primeira lira da primeira parte:

Eu, Marília, não fui nenhum Vaqueiro,
Fui honrado Pastor da tua Aldeia;
II, XV, p. 646

Tomando os versos no sentido dramático que comportam, Dirceu assume-se como hipónimo do campo conceptual onde domina a sua amada: a posição relativa que ocupa é a de conteúdo, definindo a mulher como o seu continente. Retrata-se assim a verdadeira natureza da consciência subjectiva que Dirceu detém de si: o seu cortejo de Marília é uma atitude de adulação a um ser superior, a quem ele serve, qual vassalo. Entende-se assim o valor metafórico da enumeração de bens materiais e honrarias pertences do pastor, levada a cabo na lira “Eu Marília, não sou algum vaqueiro”: Dirceu oferece a abundância dos seus recursos como penhor do seu serviço que almeja prestar: “Para ter que te dar, é que eu queria/ De mor rebanho ainda ser o dono;” (II, XV, p. 646). É na doação de si mesmo a Marília que Gonzaga se realiza, e é a frustração que resulta da impossibilidade de o concretizar que gera o tom angustiado da sua poesia.

Temos, portanto, que: a subserviência de Dirceu constitui-se um acto voluntário, gerado na contemplação de um ser que ele sente superior a si, levando-o a desempenhar o papel de personagem inferior, prostrada, e servilmente apaixonada:

Mas vendo o lindo gesto de Dircéia
A nova sujeição me vejo exposto;
III, Soneto I, p. 700

218

Por fim, registamos ainda a constatação de que a manutenção das características relacionais do sujeito que aqui expusemos em composições dirigidas a outros amores pretéritos, e utilizando diversos criptónimos – Alceu, Lorino, entre outros – serve para validar a estabilidade dos contributos que esboçámos para a leitura de *Marília*, confirmando também que, não estando perante uma propriedade casuística e externa à esfera poética, este é um lugar central e, portanto, invariável ou transversal, da poesia de Gonzaga: mais do que uma incursão pelo mundo psicológico do autor, a dialéctica sujeito/ente amado é um *leit motiv* da poesia de *Marília de Dirceu*.

Impõe-se perguntar: terá a cisão interior, constituidora de dois posicionamentos diferentes perante o mesmo objecto, analogicamente fundadora de um sujeito duplo/híbrido, terá tal cisão provocado a consciência de fragmentação interna do sujeito Dirceu-Gonzaga? A nossa resposta é sim. A clivagem que se opera, ainda que nunca colocada de forma (demasiado) explícita ante os olhos do leitor, presente-se nas palavras e nos silêncios do sujeito/autor, dando origem a um ser duplo ou múltiplo, numa encruzilhada anímica que, como a balança da deusa, ora o faz pender para este, ora para aquele caminho, configurando deste modo o verdadeiro pré-romantismo (e já não “*proto*”, inteiramente) desde há muito aponte em Gonzaga: interiormente dilacerado, Dirceu é um ser entre duas formas de realização possíveis, dividido entre paradigmas de amor

antagônicos, não conseguindo ocultar totalmente o sentimento de “servo do amor” (da amada) por sobre a espessa camada de verniz, a harmonizar a expressão poética com a atitude amorosa expectável da parte do homem mais velho, erudito, prolongamento paternal ou didático, mas sempre superior face à pueril e inexperta Marília bela. E porque terá esta cisão vitimado Gonzaga? Talvez Hauser tenha a resposta: “O distanciamento do autor em relação a seus personagens, seu enfoque estritamente intelectual do mundo, o comedimento em seu relacionamento com o leitor, numa palavra, a sua circunspeção classicista-aristocrática chega ao fim quando o liberalismo econômico começa a estabelecer-se. Os princípios da livre concorrência e da livre iniciativa têm um paralelo no desejo do autor expressar seus sentimentos subjectivos, de transmitir a influência de sua própria personalidade e de converter o leitor em testemunha directa de um conflito íntimo envolvendo espírito e consciência.”⁵⁵. Gonzaga terá sido, segundo esta perspectiva, um criador “entalado” entre duas tendências literárias, donde resultou a antítese íntima que percorre a sua obra lírica. É provável que esta conclusão tenha ocorrido, periféricamente, a Fernando Cristóvão, que, pese embora não formule, no seu trabalho de grande fôlego dedicado a Gonzaga, a tese da divisão profunda do sujeito amante, não se inibe de declarar: “É assim, pela mão de Eneias, que Virgílio o iniciou [a Gonzaga] nos novos tempos, onde ainda não se sente completamente à vontade. O herói Dirceu-Gonzaga ressent-se de demasiadas contradições, e apenas anuncia o futuro.”⁵⁶. Como as personagens teatrais do seu tempo, desempenhou diferentes papéis que se excluía reciprocamente, legando-nos, não só um maravilhoso livro de poesias, como também um testemunho cantante da problematização da unidade e individualidade humanas.

⁵⁵ Arnold Hauser, *op. cit.*, pp. 556-557.

⁵⁶ Fernando Cristóvão, *op. cit.*, p. 90.

Parece-nos possível, todavia, detectar uma outra causa defensável para a bipolarização do individual. Não será demasiado ousado identificar a fonte desse dilema na oposição entre o que se espera do amante mais velho – *doxa* – e o seu sentimento profundo e factual, submerso muito abaixo da superfície da poesia que escreve, como a enormidade do icebergue freudiano. O conflito resultaria, pois, numa consciência de culpabilidade, complexo do indivíduo que se revê num paradigma que não se afigura apropriado ao seu estatuto (note-se que não nos referimos a inadequação resultante do diferencial etário, aliás, circunstância frequente à época: é a própria condição de inferioridade que intimamente se revela, e que seria de esperar outra). Vê-se, portanto, impelido a buscar um patamar de enunciação à altura da cátedra (que tanto ambicionou em Coimbra) ou da poltrona paterna. Esse patamar forjado (tão real quanto os ornamentos mitológicos que grassam nos seus poemas), fruto da adequação da expressão amorosa a algumas convenções do domínio social e literário, resulta num certo artificialismo que às vezes se “descose”, certo mal-estar que não é dito abertamente, mas que se sente nas líras.

A condição específica do sujeito lírico de Gonzaga, dissimulada por uma *máscara* (cujos gregos, tão bem, chamavam *persona*) de superioridade, é a condição do cativo, do verdadeiro apaixonado. Porque, e concluiremos como (quase) começámos – na presença da tutelar figura de Barthes –, o autêntico apaixonado é o *dependente*, aquele que (re)conhece, na sua intimidade, que “o outro está submetido a um habitat superior, um Olimpo onde tudo se decide e donde tudo desce até mim.”⁵⁷.

⁵⁷ Roland Barthes, op. cit., p. 107.

O NAUFRÁGIO EM CAMILO PESSANHA*

ÂNGELA CARVALHO

angela.cf.carvalho@gmail.com

“[Para Schopenhauer] É certo que aquilo que o espectador vê é o próprio passado, na medida em que pôde tornar-se espectador e aprender a gostar da «sabedoria» da situação que se alheou da vida. Porém, o que ele vê encontra-se também no futuro à sua frente enquanto inevitabilidade que emerge da vida que é *um mar cheio de recifes e remoinhos*. Ele evita-os com cuidado e prudência, embora saiba que é justamente o sucesso *de todo o esforço e arte de abrir caminho* que o leva ao ponto em que o seu naufrágio é inevitável. Ele sabe que assim, *com cada passo, ele aproxima-se do maior, total, inevitável e irremediável naufrágio, que navega exactamente em direcção a ele, em direcção à morte*. Esta não é só o objectivo final da fadiga, ela é *pior que todos os recifes que conseguimos evitar*.”

Hans Blumenberg, *Naufrágio com Espectador* (1979: 84-5)

* Trabalho realizado no âmbito da disciplina “Temas de Literatura Portuguesa”, do Curso de Especialização em Ensino do Português Língua Estrangeira (ano lectivo de 2006/2007), sob a orientação do Prof. Doutor Pedro Eiras.

Considerando a produção poética de Camilo Pessanha e reflectindo, em particular, sobre a *mecânica do naufrágio* enquanto evasão, este artigo apresenta um conjunto de hipóteses e, em alguns casos, conclusões sobre o tema. Utilizei como *corpus* de análise a *Clepsydra* na edição de António Barahona. Optei por esta edição, uma vez que respeita a de 1920, sobre a qual Camilo Pessanha se expressou do seguinte modo à sua editora Ana de Castro Osório: “não quero deixar de agradecer-lhe, penhoradíssimo, a publicação da esquecida Clepsydra e os cuidados da disposição (que é como eu proprio o faria) e da ortographia.” (1921: 83).

Porque só poderá existir naufrágio onde haja viagem marítima, começo por considerar que a vida é apresentada enquanto viagem no “Soneto de Gelo” (1887: 94-5), desde que aceitemos que, na primeira estrofe, “berço” possa ser entendido como “barco”. Para essa interpretação abona o facto de encontrarmos ao longo do poema vocábulos que se relacionam com o tópico do marítimo (“farol”, “batel”, “lenho” e “afundir”). Esta metáfora já tinha sido dada a lume anteriormente, sendo que “na visão de Pascal [, a] metáfora do embarque contém a sugestão de que a vida significa que se está já no mar alto, onde, para além de salvação ou declínio, não há qualquer solução, não há qualquer reserva” (Blumenberg, 1979: 33). À semelhança de Pascal, também para Pessanha não há “salvação”, sendo o naufrágio a única realidade. Para o poeta, o naufrágio tanto pode ser desejado como indesejado, sendo ainda visto como simples inevitabilidade, como tentarei explicitar de seguida.

No poema “Ao meu coração um peso de ferro” (1893: 50-1), a morte por afogamento surge como desejável nos três últimos versos – (“E um lenço bordado... Esse hei-de o levar,/ Que é para o molhar na água salgada/ No dia em que enfim deixar de chorar...”) –, podendo até ser entendida como um projecto suicida. Essa ideia está presente já na primeira estrofe e nos vv. 7-8 da mesma composição poética:

Ao meu coração um peso de ferro
Eu hei-de prender na volta do mar.
Ao meu coração um peso de ferro...
Lançá-lo ao mar.

(...)
Marujos, erguei o cofre pesado,
Lançai-o ao mar.

O desejo de morte equivale a um desejo de anulação, nomeadamente das “penas do amor” que acompanham o sujeito poético no seu exílio. Embora em nenhum momento do poema seja dito que o enunciador está a vivenciar uma experiência de exílio, podemos adivinhá-lo com base na circunstância de o sujeito poético realizar uma viagem marítima e levar consigo as “penas do amor”. De acordo com o enunciador, o que distingue o exilado dos outros seres humanos é o facto de para aqueles as “penas do amor” serem nefastas, notando-se em alguns versos de Pessanha um mau presságio quanto às consequências que essas penas podem trazer: “Quem vai embarcar, que vai degredado.../ As penas do amor não queira levar...” (vv. 5-6). Nisto apoio a convicção de que o enunciador se encontra discursivamente em contexto de exílio, pois no caso do sujeito de “Ao meu coração um peso de ferro” percebemos que são precisamente essas penas que o conduzem ao desejo de morte – uma morte como evasão, como fuga à dor e à existência.

Esta ideia é corroborada por duas passagens de cartas de Camilo Pessanha. A primeira é endereçada a Alberto Osório de Castro: “Sabe que eu também ando por esses mares fóra sempre a escolher o melhor lugar da minha sepultura?// No fundo do mar?” (s/d: 48). A outra foi dirigida a Carlos Amaro e escrita a bordo do navio que levou o poeta de regresso a Macau em 1909:

Sabe o que eu agora desejaria? Não chegar ao meu sítio nunca... Ir assim, a bordo de um navio, sem destino. Veja como o destino varia. Nos últimos dias de Lisboa, o terror que verdadeiramente me oprimia era este mar morto da viagem, entre dois abismos tão distantes um do outro, e no fundo de cada um dos quais a minha alma perpetuamente agoniza (cit. in Lencastre, 1984: 114).

É o que Barbara Spaggiari já tinha observado, referindo que “Deste modo, nas suas poesias, ora deseja vaguear para sempre no mar sem uma meta, ora anseia, pelo contrário, por um naufrágio” (1982: 35). Nos anteriores períodos epistolares, vemos também reafirmada a ideia de que o sujeito de enunciação se encontra em exílio permanente.

A morte figurada como indesejada está patente no “Soneto de Gelo”, onde o sujeito poético declara abertamente querer um “resto de batel”, um “lenho” que lhe permita não se “afundir”. Estas *tábuas de salvação* aparecem-nos como metáfora da fé, ausente porque desejada, inatingida porque procurada:

Ingénuo sonhador – as crenças d’oiro
 Não as vás derruir, deixa o destino
 Levar-te no teu berço de bambino,
 Porque podes perder esse tesoiro.

Tens na crença um farol. Nem o procuras,
 Mas bem o vês luzir sobre o infinito!...
 E o homem que pensou, – foi um precito,
 Buscando a luz em vão – sempre às escuras.

(Pessanha, 1887: 94-5, vv. 1-8)

Este poema apresenta uma dicotomia entre a busca activa da fé e a quietude dos que já a possuem. No que diz respeito à primeira, conduzirá à perda de valiosas crenças, no caso de estas já existirem, ou à condenação ao não alcance das mesmas, no caso de estas ainda não existirem. A acção amaldiçoa também o homem que ousou pensar,

“buscando a luz em vão – sempre às escuras”. Este sujeito, que deseja a fé que não tem, está condenado a naufragar, embora faça tudo para o evitar. A quietude dos que já possuem a fé é apresentada como única solução para não “perder esse tesoiro”. O “ingénuo sonhador” deverá unicamente deixar-se levar pelo destino, vida fora, se não quiser perder o farol que luz sobre o infinito. O “ingénuo sonhador” não procura essa luz e é por isso mesmo que a vê luzir.

No poema “Singra o navio. Sob a água clara” (1899: 32-3), o naufrágio surge como a constatação de um facto, analisado consciente e metodicamente, revelando-se como uma inevitabilidade. O sujeito poético distancia-se desde o início da imagem que observa: “– Impecável figura peregrina,/ A distância sem fim que nos separa!” (vv. 3-4). Essa “impecável figura peregrina” está “[funda], sob água plana” (v. 8), a uma “distância sem fim que [os] separa”, o que está de acordo com a observação de Ester Lemos, segundo a qual “O olhar de Pessanha não parece abranger a realidade em superfície, considerá-la de cima. O mar, de que tanto se fala na «Clepsidra», raramente é olhado na extensão: mais fácil é perscrutar-se-lhe o fundo.” (1956: 25).

Esta ideia de olhar em profundidade surge-nos também no poema “Chorai arcadas” (1900: 60-1), na terceira estrofe: “Se se debruçam,/ Que sorvedouro!...” (vv. 14-5). Chegamos assim a uma outra ideia, a de sorvedouro, de abismo, causa de todo o naufrágio e consequente ruína. Em “Singra o navio. Sob a água clara” esta profundidade de abismo é sondada, reconstruída, comparada. Devemos todavia recordar a advertência final do sujeito poético – “Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas” (1916: 72-3) –, como se nesse último poema quisesse extinguir algum vestígio de esperança que pudesse ter deixado em textos anteriores: “Abortos que pendeis as fronte cor de cidra, (...)// Cessai de cogitar, o abysmo não sondeis.// (...) Adormecei. Não suspireis. Não respireis.” (vv. 6; 10; 15). É a afirmação taxativa da ânsia de aniquilamento, já enunciada na composição poética com que abre

Clepsydra e em que se manifesta claramente o desejo de evasão, silenciosa, por anulação: “Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!/ No chão sumir-se, como faz um verme...” (1916: 9; vv. 3-4). Também no poema “Ao meu coração um peso de ferro” essa ideia tinha já sido anunciada, ainda que de forma mais atenuada. No fundo, trata-se daquilo a que Barbara Spaggiari se referiu nestes termos: “O passado está «povoado de saudades», o futuro escorre lentamente «para o oceano do Aniquilamento». Tal condição existencial do homem não pode ser senão imutável” (1982: 45).

A imagem observada, encerrada na profundidade da sepultura marítima, é uma imagem de ruínas da vivência humana (“Seixinhos da mais alva porcelana”) (v. 5), ruínas do mundo natural (“Conchinhas tenuemente cor de rosa”) (v. 6), que – à força da análise consciente do sujeito poético (“E a vista sonda, reconstrui, compara”) (v. 9) – se revelam uma imagem ilusória: “– Ó fúlgida visão, linda mentira!” (v.11). O sujeito poético desfaz o seu engano e com ele faz a macabra descoberta de que afinal estava perante vestígios humanos. A sua percepção traiu-o inicialmente, levando-o a confundir o cor-de-rosa das “unhinhas” com o das “conchinhas” e a brancura dos “dentinhas” com a dos “seixinhos”. Mas tê-lo-ia realmente traído a sua percepção ou estamos perante uma “*ars inveniendi* [arte da invenção]” (Benjamin, 1928: 194) por parte do sujeito poético? Vai também nesse sentido aquilo que Óscar Lopes refere em “Pessanha, o Quebrar dos Espelhos”:

Pessanha sabe, de um saber técnico, operativo, oficinal, de poeta, que a poesia não se limita a exprimir uma realidade previamente definida; pelo contrário, opõe-se às estruturas do senso comum, convidando-nos a um salto em direcção a novas estruturas de compreensão e valor. (1970: 130)

A esta ideia já fez também referência Barbara Spaggiari em *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, quando aludiu à forma como o autor olhava o mundo:

[analisava] os aspectos fenoménicos da realidade e [sondava] as relações íntimas implícitas nas coisas, tendo sempre a consciência da intervenção racional e emotiva do eu na percepção do mundo. (...) [Para Pessanha] a tarefa da poesia é evocar a realidade, não só reproduzindo-lhe a beleza exterior mas também captando a trama densa de relações que liga cada parte do universo ao todo. (1982: 44)

Não podemos contudo dissociar o olhar de Camilo Pessanha sobre a realidade do que isso trouxe de relevante à sua escrita, notando, como Barbara Spaggiari o fez, que “As categorias perceptivas fundem-se e subvertem-se na sinestesia” (*ibidem*: 49), oferecendo a realidade “os seus fragmentos cortantes para construir correlações e analogias, símbolos e metáforas, em que as coordenadas espaciais se anulam, as referências historico-biográficas se tornam fugazes, contornos, tons e cores adquirem uma fluidez que se transmite ao ritmo do verso” (*ibidem*: 48-9).

Retomando ainda os vestígios humanos, note-se que estes aparecem como fruto de “naufrágios”, “perdições”, “destroços”, como ruínas de ruínas, do mesmo modo que no poema “Chorai arcadas” surgem os “- : Lemes e mastros.../ E os alabastros/ Dos balaústres!” (vv. 18-20) ou as “Urnas quebradas!/ Blocos de gelo...” (vv. 21-2), não respeitando estas turbacões sequer o repouso além-vida. No “Soneto de Gelo” encontra-se ainda um “resto de batel” à deriva no mar. Penso que será útil indagar o que são realmente estas ruínas, uma vez que, ao contrário do que se podia pensar, não representam o fim de nada, não são o momento de anulação da matéria, mas antes a “mineralidade a que a vida, por decomposição (...) regressa” (Lopes, 1970: 131) e a reorganização pela referida *ars inveniendi*. Sobre este assunto refere Paula Morão que:

se pensarmos na Lei de Lavoisier, segundo a qual *na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma*, perceberemos que se perde um corpo olímpico para que a água ganhe maior densidade ao integrar a matéria em decomposição (2004: 248).

Contrastando com a violência patente em verbos como “partir”, “desengastar”, “despedaçar”, “quebrar”, “derruir”, “afundir” e “arrebatar” – que dão conta de processos conducentes à ruína –, temos a calma tão temida na carta anteriormente citada e de novo invocada no poema “Singra o navio. Sob a água clara”: “Na fria transparência luminosa/ Repousam, fundos, sob a água plana.” (vv. 7-8). A ideia de morte está sempre presente, tanto pela acção violenta como pela ausência de acção, o que conduz à constatação enunciada já por Eróstrato:

As inclinações do ânimo fazem e destroem tudo. Se a razão dominasse o mundo nada aconteceria nele. Costuma-se dizer que os nautas têm um receio extremo da calma e que só desejam vento, embora se exponham ao perigo de uma tempestade. Os movimentos do ânimo são, no caso dos homens, os ventos que são necessários para pôr tudo em movimento, apesar deles por vezes provocarem tempestades e outras intempéries. (cit. in Blumenberg, 1979: 49)

Chegamos assim à ideia de inevitabilidade a que já me referi anteriormente. Uma inevitabilidade que – do mesmo modo que o sujeito poético é espectador de naufrágios – pode vir a servir de espectáculo a outro “eu” ou a si mesmo (cf. “Soneto de Gelo”), utilizando a mesma configuração de Schopenhauer, referida por Hans Blumenberg, “[da] identidade do sujeito humano [que se decifra] perfeitamente nas duas posições, na do naufrago e na do que contempla.” (Blumenberg, 1979: 81). Do meu ponto de vista, o sujeito poético da *Clepsydra* enquadra-se bem “no sentimento do sublime” (*ibidem*: 82) em que “O espectador [se] ultrapassa na reflexão e passa a espectador transcendental” (*ibid.*), sentindo-se ao mesmo tempo indivíduo “abandonado ao acaso [e]

sujeito eterno e tranquilo do conhecimento” (*ibid.*). Neste ponto impõe-se invocar Goethe, que, ultrapassando a metáfora do naufrágio, chega à “metáfora da ausência de vestígios das rotas traçadas no mar” (*ibid.*: 77), preconizando que:

do mesmo modo como a água, que é afastada à passagem de um barco, conflui novamente atrás dele, também o erro, que foi banido por espíritos superiores para se afirmarem, se impõe muito rápida e naturalmente depois da sua passagem. (...) A fórmula mais curta para esta experiência é que na realidade, o absurdo preenche o mundo (ibid.: 78).

Trata-se daquilo a que Pessanha chama “um destino invencível e absurdo.” (cit. in Lencastre, 1984: 110). O absurdo que desencadeia muito do desespero do poeta é a mortalidade da condição humana, como já foi notado por Óscar Lopes no artigo “Pessanha, o Quebrar dos Espelhos”. Na confusão entre as noções de espaço e de tempo podemos sentir uma tentativa de evasão da contingência de finitude da vida humana, juntamente com uma referência implícita à mineralidade, podendo servir de exemplo a distância-tempo e a distância-lonjura da “figura peregrina” do poema “Singra o navio. Sob água clara”. A tentativa de Pessanha de se evadir à contingência da finitude da vida humana passa também pelo ensaio de anulação do tempo “presente”, aspecto já notado por Ester de Lemos em *A “Clépsidra” de Camilo Pessanha*, onde chamou a atenção para o facto de o sujeito poético da obra não entender o tempo da mesma forma que Bergson o entendeu, como “une succession d’états dont chacun annonce ce qui suit et contient ce qui précède” (cit. in Lemos, 1956: 46).

Também Maria José de Lencastre o apontou em nota à missiva de 30 de Abril de 1894, que o poeta dirigiu a Alberto Osório de Castro, referindo que uma das suas mais evidentes preocupações era a corrente temporal, revelando um grande desejo de abandono ao instante – a

que Ester de Lemos chamaria de “deslizar contínuo” – e a que Pessanha já se tinha referido nestes termos em carta anteriormente citada: “Sabe o que eu agora desejaria? Não chegar ao meu sítio nunca... Ir assim, a bordo de um navio, sem destino.”.

José Bento observou algo de semelhante no artigo “Outra vez o tema da água na poesia de Camilo Pessanha”: “A ânsia de aniquilamento, que é um dos temas mais insistentes da poesia de Pessanha, poderá ser satisfeita pelo mar” (1984: 16).

230

Em conclusão, este naufrágio a que fui fazendo menção, o abismar-se, é uma das diversas vias de atingir a morte. Morte esta que em certo momento surge como uma tentativa de evasão de Camilo Pessanha do absurdo da finitude da condição humana através do naufrágio e da ruína como pontos de partida para uma outra existência (cf. “Singra o navio. Sob água clara”). Contudo, no poema “Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas”, como já referi anteriormente, temos uma postura do sujeito poético que não deixa qualquer margem à esperança, desejando unicamente o aniquilamento. O desejo de morte nesse mesmo sentido pode ser complementado pelo contributo de João Camilo, que se referiu à existência e à morte na obra poética de Camilo Pessanha da seguinte forma:

a existência, dado que tudo está destinado a desaparecer, acaba por impor-se definitivamente como uma viagem ou caminho sem sentido porque sem meta definida (...). A partir destas constatações, o poeta é levado a desejar a morte, que põe fim às ilusões e às desilusões, que elimina todas as tensões, que restabelece um estado de equilíbrio absoluto semelhante àquele que precede a existência (1985: 68).

Não nos podemos contudo esquecer do contexto histórico-temporal e literário em que Camilo Pessanha se insere, dado que a sua obra a eles não é alheia, mesmo se o seu “conceito de poesia [está]

desvinculado dos ditames da moda do tempo. A poesia é para ele o reflexo de um modo de ser e de viver, antes de ser a aplicação voluntária de teorias literárias ou filosóficas” (Spaggiari, 1982: 40). Todavia, e apesar de as reacções perante o momento de crise sentido no fim do século XIX terem sido diversas, houve uma resposta comum dos intelectuais da época: a fuga. É pois nesse contexto que nos surge a *Clepsydra*, por um lado como um testemunho da sua época, por outro como um monumento estético autónomo e de grande beleza.

Bibliografia

1. Activa

1887, “Soneto de Gelo”, in *Gazeta*; ed. ut.: *Clepsydra*, ed. de António Barahona; Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, pp. 94-5.

1893, “Ao meu coração um peso de ferro”; ed. ut.: *ibidem*, pp. 50-1.

1899, “Singra o navio. Sob água clara”; ed. ut.: *ibidem*, pp. 32-3.

1900, “Chorai arcadas”; ed. ut.: *ibidem*, pp. 60-1.

1916, “Eu vi a luz em um país perdido”; ed. ut.: *ibidem*, p. 9.

1916, “Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas”; ed. ut.: *ibidem*, pp. 72-3.

1921, [Carta a Ana de Castro Osório]; ed. ut.: *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*, ed. de Maria José de Lencastre; [Lisboa], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 83.

s/d, [Carta a Alberto Osório de Castro]; ed. ut.: *ibidem*, pp. 48-50.

2. Passiva

BENTO, JOSÉ

1984, “Outra vez o tema da água na poesia de Camilo Pessanha”, in *Persona*, n.º 10, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, pp. 12-16.

CAMILO, João

1985, “Sobre a “abulia” de Camilo Pessanha”, in *Persona*, n.ºs 11-12, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, pp. 67-70.

LEMONS, Ester de

1956, *A “Clépsidra” de Camilo Pessanha*, Porto, Livraria Tavares Martins.

LENCASTRE, Maria José de

1984, “Notas”, in Camilo Pessanha, *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*, [Lisboa], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 91-117.

232

LOPES, Óscar

1970, “Pessanha, o Quebrar dos Espelhos”, in *Ler e Depois*; ed. ut.: AA. VV., *Homenagem a Camilo Pessanha*, org. Daniel Pires; Macau, Instituto Português do Oriente / Instituto Cultural de Macau, 1990, pp. 128-136.

MORÃO, Paula

2004, “Camilo Pessanha – lendo *Clepsydra*”, in *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus contemporâneos*, Porto, Caixotim, pp. 239-251.

SPAGGIARI, Barbara

1982, *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação e das Universidades.

3. Geral

BENJAMIN, Walter

1928, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*; ed. ut.: *Origem do Drama Trágico Alemão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

BLUMENBERG, Hans

1979, *Schiffbruch Mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinesmetapher*; ed. ut.: *Naufrágio com Espectador. Paradigma de uma metáfora da existência*, Lisboa, Vega, 1990.

TEATRALIZAÇÃO DO DRAMA EM GENTE*

RUTE ALVES

ruterar@hotmail.com

“O seu segredo (...) está escrito no seu nome: *Pessoa*, quer dizer pessoa em português e vem de *Persona*, máscara dos actores romanos. Máscara, personagem de ficção, ninguém: Pessoa. A sua história poderia reduzir-se ao trânsito entre a irrealidade da sua vida quotidiana e a realidade das suas ficções. Estas ficções são os poetas Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e, sobretudo, o próprio Fernando Pessoa.”

Octavio Paz, prefácio a *Fernando Pessoa*
– *O Rosto e as Máscaras* (1965: 9)

O corpo, entendido como máscara, fragmento da sua unidade, é temática e motivo de ficção, de reflexão e de busca nas suas mais diversas representações. A alteridade, ou a percepção do corpo pelo próprio sujeito como múltiplo, apresenta-se como princípio e funda-

* Trabalho realizado no âmbito da disciplina “Temas de Literatura Portuguesa”, do Curso de Especialização em Ensino do Português Língua Estrangeira (ano lectivo de 2006/2007).

mento da mais profunda criação poética, assim como da representação icónica que a sustenta. A representação do corpo plural nas suas metamorfoses contribui amplamente para a compreensão de noções como as de pessoa, de humanidade, de unidade e de colectividade.

O conceito de pessoa, como ser individual e colectivo, foi largamente abordado por Almada Negreiros, tanto na sua obra escrita, como na sua obra plástica. Neste compasso de procura e conquista da unidade para a compreensão do indivíduo humano, quer como ser uno, quer como ser plural, Almada Negreiros procurou desconstruir o sujeito. Na captação da multiplicidade do real, da abstracção do “eu” em benefício de máscaras, ou outros “eus”, o Almada pintor fundiu magistralmente nas suas diversas formas a visualidade derivada da espacialidade dos corpos, das formas e da concreção própria das artes plásticas à abstracção e às figurações mentais próprias do mundo anímico contido no universo verbal.

A arte, dando voz a Campos, é “a expressão de um pensamento através de uma emoção ou, em outras palavras, de uma verdade geral através de uma mentira particular.” (cit. por Coelho, 1949: 162). Sob esta forma de arte dramaturgicamente representada em gente, o traço de Almada percorre os corpos de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos na sua própria linguagem, integrando-os numa estética que se classifica de intemporal (ver Anexo). Num estilo único, Almada, não mais dramaturgo do que Pessoa ele mesmo, teatraliza o drama em gente e, na reprodução pictórica em causa, não se limita a apresentar o que este triângulo de poetas foi ou poderia ter sido. Almada vestiu as almas reais ao corporizar a totalidade da mentira dos corpos. Almada, pintor, dramaturgo despersonalizado, criou imagens como extensões das almas: da deles, de Pessoa, da sua. E o drama em gente foi interpretado, decifrado, transfigurado, metamorfoseado, representado, dramatizado, permanecendo, no final, os fragmentos daquilo que cada um deles foi: “Voo outro – eis tudo.” (Pessoa, 1950: 17).

Os “eus” que revelam a multilateralidade pessoana dificultam ao pintor a tarefa da sua representação na obra e, conseqüentemente, a de quem tenta descortinar o seu impossível retrato. O negro absoluto em que, pelas suas próprias mãos, envolveu as máscaras involuntárias (?) do seu fingimento, torna-as incoloríveis, se assim as podemos dizer, incompatíveis com qualquer representação pictórica, em suma, invisíveis de tão divisíveis que são. Contudo, os pintores continuarão pintando, perdendo-se, tentando encontrar os possíveis corpos, ajustando cores, moldando rostos a máscaras.

Almada Negreiros, que parece situar os heterónimos pessoanos em três planos distintos nesta representação, serve-se de uma linha quase contínua, que se move, simultaneamente, no sentido de uma abstracção, de uma simplificação e de uma (ou várias) incerteza premente. Sabemos tratar-se de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, mas teremos iguais convicções que nos permitam identificá-los, à primeira vista, como sendo de facto quem aparentam ser?

A primeira figura da esquerda da representação, facilmente identificável com Alberto Caeiro, aparece-nos delineada melancolicamente por um tom azul dramático, quase trágico. Ligeiramente inclinado para trás, Caeiro é, das três personagens, a mais transparente. As linhas arredondadas que traçam o seu ténue volume demarcam, curiosamente, a sensação ambígua de quem já não está, daquele cuja vida “não pode narrar-se pois que não há nela de que narrar. Seus poemas são o que houve nele de vida” (*idem*, 1999: 329). E assim parece ser.

O poeta bucólico “era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era.” (*idem*, 1950: 26). É realmente frágil que Almada o pinta. Deste modo, “O facto curioso em Alberto Caeiro é que ele surge, aparentemente do nada e mais completamente do nada do que qualquer outro poeta.” (*idem*, 1999: 378). Surge do nada e, na voz do próprio, não passa de

“um andaime” (*ibidem*: 378). Assim sendo, Caeiro é como um andaime vindo do nada feito para chegar a um outro local que não sabemos qual é. Um nada que leva a lado nenhum, ao desconhecido. Um nada que leva ao nada. E é deste modo que Caeiro irrompe da pintura como quem não suporta a ideia da própria existência. Caracterizado numa pose distorcida, articula-se com os vários sentidos que as linhas nos abrem, criando, dentro de um corpo, os rostos possíveis. O seu olhar, poderoso veículo de comunicação, é de um vazio profundamente assustador, tal como a expressão do seu rosto, mas, simultaneamente, os seus olhos são “azuis de criança que não têm medo” (*idem*, 1950: 27), como Álvaro de Campos de outro modo não os poderia revelar. O cabelo, de “um louro sem cor” (*ibidem*: 26) aparece-nos totalmente apartado para trás. As próprias linhas paralelas e secas que desenhavam o cabelo nada mais fazem senão corroborar esta duplicidade, ou multiplicidade, que acaba por caracterizá-lo: a criança que não teme e o adulto que não faz senão temer.

O braço esquerdo, posicionado ao longo do corpo, tal como o direito, termina numa mão ligeiramente inclinada, na posição normal de passo. Como as viu Campos, “as mãos eram um pouco delgadas, mas não muito; a palma era larga.” (*ibidem*: 27). Assim as pinta Almada. Ambas as suas mãos são perfeitamente visíveis, ao contrário do que acontece com as outras duas personagens, e na mão direita segura o que aparenta ser duas folhas, transparentes, tal como ele. Talvez Almada quisesse sugerir que, tal como Caeiro não era corpo, também as páginas não o eram. Páginas vazias de cor, de linhas, de letras, de pensamentos possíveis de serem guardados, num corpo inteiramente translúcido, pronto a ser ocupado, dito, escrito, vivido, existido.

A sua silhueta encontra-se inclinada para a direita, como quem caminha em frente, já que a perna esquerda está na posição de passo. No entanto, apesar de tudo nele indicar movimento (o que é coincidente nos três), Caeiro parece estático... Ou será que se encontra

realmente imóvel? E, se assim é, o que espera Caeiro? Ou quem espera Caeiro na sua inércia?

Dou a palavra a Álvaro de Campos: “A expressão da boca, a última coisa em que se reparava – como se falar fosse, para este homem, menos que existir, – era a de um sorriso como o que se atribui em verso às coisas inanimadas belas, só porque nos agradam – flores, campos largos, águas com sol – um sorriso de existir, e não de nos falar.” (*ibidem*: 27). A expressão da boca é de uma complexa interpretação. Aparentemente, não se mostra, como na anterior descrição, com um sorriso, mas, pelo contrário, é vagamente triste, emotivamente penosa, como quem busca as suas feições e não as encontra. Em Caeiro, Pessoa pôs todo o seu poder de despersonalização dramática. Talvez seja isso que Caeiro procura, ou o que espera. A sua (des)personalização, a sua pessoa, ou, tão simplesmente, a ausência de sentimento que sempre buscou.

“Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. Álvaro de Campos é alto (1,75 de altura, mais dois centímetros do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos.” (*ibidem*: 26).

Segundo a descrição que o próprio Pessoa faz dos heterónimos Reis e Campos, numa primeira impressão, a figura que se segue à de Alberto Caeiro corresponderia a Ricardo Reis. Afirmo-o até pelo simples facto de, no bolso esquerdo do seu casaco, Almada ter colocado uma folha enrolada em si própria e nela ter escrito o nome REIS com letras quase imperceptíveis, mas que estão lá e que o confirmam. Logo, porquê a hesitação em atribuir o corpo ao nome que supostamente lhe corresponde?

Na voz de Pessoa, Ricardo Reis é um pouco mais baixo e mais forte do que Alberto Caeiro. Na representação pictórica em causa, aquele a quem chamaríamos Reis, pelo nome que tem na folha do

bolso esquerdo do seu casaco, aparece-nos retratado como sendo um pouco mais alto do que Caeiro e em nada mais forte do que este, o que poderia ser facilmente refutado pelo facto de Almada parecer situá-lo numa perspectiva ligeiramente dianteira. Todavia, como justificar a sua tentativa de sorriso, a gola da camisa desmazelada, o último botão do casaco aberto, o bolso direito desleixadamente cheio do “pagão por carácter em quem Pessoa colocou toda a sua disciplina mental” (*ibidem*: 28)? Onde se encontra Ricardo Reis para quem “quanto mais fria a poesia, mais verdadeira” (*idem*, 1999: 392), que procura a perfeição de uma existência que sente imperfeita? Onde se encontra Ricardo Reis neste fingimento? Em quem reconhecer Ricardo Reis neste drama em gente? Como decifrar o seu jeito nada comedido quando comparado com o da figura de um objectivismo natural e próprio cuja mala na austera mão esquerda o identifica, supostamente, como Campos? E, sobretudo, a sua postura desalinhada, descuidada até? Será que podemos, sem a ínfima dúvida, atribuir esta representação à de alguém que “sintetiza toda a sabedoria do passado, todo o património moral da tradição humanística” (*idem*, 1978: 14)?

De Reis diz Álvaro de Campos ter uma inspiração “estreita e densa, o seu pensamento compactamente sóbrio, a sua emoção real, se bem que demasiadamente virada para o ponto cardeal chamado Ricardo Reis.” (cit. por Coelho, 1949: 164). Pertencerá, deste modo, este corpo ao Reis egocêntrico que Campos descreve? Ao Reis que escreve com um purismo que o próprio Fernando Pessoa considera exagerado? A um Reis de um triste epicurismo que não procura os prazeres violentos e que, do mesmo modo, não foge às sensações dolorosas, aparentando a calma, a serenidade, a placidez, a sobriedade individualista? Poder-se-ia, numa perspectiva de traço caricatural, adequar a descrição de um homem absolutamente disciplinado, cuja obra é profundamente triste, à personagem que, rigidamente, segura na sua mão esquerda a mala de Campos? Nesta óptica, é lícito considerar que Campos poderia

albergar uma página no seu bolso esquerdo pertencente a Ricardo Reis (coincidentalmente, ou não, o mesmo lado onde a mala de Campos se encontra nas mãos de um possível Reis, mascarado de monóculo e de chapéu) e Reis teria uma mala de Campos. Qual o valor de um nome numa mala, numa folha? Por que motivo Almada não vestiria Campos de Reis e Reis de Campos? Por que razão se negaria ele o prazer de ser agora o dramaturgo deste drama em gente, destas *personae* que figuravam, mais do que em Pessoa, ao seu lado? Não estará a solução do enigma no breve sorriso do pretense Reis? Ou, quem sabe, confidencialmente oculto na folha que acolhe o seu nome...

Permanecem as hipóteses, as incertezas demoram-se e as personagens vão teatralizando pelas mãos do dramaturgo que as encena...

Abro um parêntesis para lembrar que, segundo Álvaro de Campos, Ricardo Reis foi aquele que se lhe definiu como abominando a mentira, porque a mentira nada mais é do que inexactidão. Dando voz ao primeiro, “Todo o Ricardo Reis – passado, presente e futuro – está nisto.” (Pessoa, 1980: 268). Inexactidão, mentira, drama, teatro, ficção, engano, falácia de movimentos, de falas em actos onde as personagens, caricaturas, marionetas nas mãos do dramaturgo, agem em embuste. Ora, se assim é, como avaliaria Ricardo Reis o drama que o próprio Pessoa lhe preparou e que Almada tratou de teatralizar?

Todavia, se considerarmos que é Reis de facto a figura que se segue a Caeiro, vemos objectivamente que este se posiciona de frente na representação. É a figura central do triângulo que, contudo, se inclina para o seu mestre. De rosto voltado para a direita, num movimento rotativo para onde se encontra Caeiro, Reis parece buscar nele o equilíbrio que Campos procurava, a mais pura realidade, a intuição sobre-humana que lhe era natural. Nas palavras do próprio, “Eu era como o cego de nascença, em que há porém a possibilidade de ver; e o meu conhecimento com “O Guardador de Rebanhos” foi a mão

do cirurgião que me abriu, com os olhos, a vista.” (*idem*, 1999: 366), assim os seus olhos parecem, numa demanda incessante, procurar em Caeiro a verdadeira sapiência que o liberte da cegueira em que se encontrava mergulhado.

Os três bolsos do casaco de Reis encontram-se repletos, talvez de corpos que, ocultos, se tornam indefiníveis. Objectos ocultos, outros visíveis que possivelmente contêm ocultos em si. A folha que Almada colocou no seu bolso esquerdo é, no mínimo, enigmática. A obscuridade que transmite o envolvimento em si própria faz-nos, se não mais, imaginar o que esconderá o lado encoberto da folha. Uma folha de Reis que partilha a similaridade com a da mão direita de Caeiro, mas que se apresenta como tudo menos transparente. A linha do bolso esquerdo de Reis fá-lo absolutamente redondo, des-cuidadamente cheio. O que ocultará? Quanto ao bolso superior, nele encontramos claramente uma caneta (possivelmente a do ortónimo) e aquilo que aparenta ser um lenço desalinhado, em harmonia com o bolso do casaco de quem o recolheu.

De perna direita à frente, cruzada sobre a esquerda, Reis sugere movimento, mas que, tal como em Caeiro, não pode ser absolutamente atestado. O braço direito, que em Caeiro segura páginas de nada, em Reis encontra-se flectido. O mesmo gesto, pelo mesmo braço, é partilhado por quem segura a mala de Campos; contudo, se em Reis o membro se esconde atrás das costas para uma mão vir segurar inesperadamente o outro braço (braço este que literalmente expõe uma larga e estranha mão de palma aberta virada para a frente, como que a revelar que não pertence a este corpo), em Campos o braço flecte-se sobre o peito e é a mão que se encobre, vibrando, silenciosamente. Braço flectido com mão encoberta, como que a esconder-se do porte rígido que a sustém, a mão de Campos abriga-se entre os dois últimos botões do casaco, atribuindo a ordem ao corpo.

Casaco desabotoado no último botão, curiosamente tal como em Caeiro, gola de camisa descomposta, num corpo tendente a curvar-se que esconde um braço atrás das costas, que cruza uma perna em possível movimento e que inclina um rosto em busca, uma cara de Reis de cabelo liso e apartado ao lado pertencente a Campos, num olhar estranhamente impertinente, obscuro, como o braço, o bolso, a perna, o próprio Reis que Almada Negreiros retratou, fantasiou, dramatizou.

Álvaro de Campos, que surge a Pessoa em derivação oposta à de Reis, é a figura que se encontra no extremo oposto do triângulo, em oposição a Caeiro, o que não deixa de ser curioso. Campos aparece-nos, tal como as outras personagens, em posição clara de movimento, se bem que, na representação, a aparência seja, de facto, mais realista comparativamente às outras, mesmo porque Álvaro de Campos parece vir ou ir de viagem devido à mala que segura na mão esquerda, facto que o pode situar talvez pela altura da morte de Caeiro, quando se encontrava em Inglaterra, já que afirma ter sido “uma das angústias da minha vida (...) que Caeiro morresse sem eu estar ao pé dele.” (*idem*, 1980: 272).

Descrito por Pessoa como o mais alto dos três, Álvaro de Campos surge-nos numa postura absolutamente rectilínea, alinhada, austera, contrariamente ao Campos tendente a curvar-se que o ortónimo nos apresenta. Campos, “entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português” (*idem*, 1950: 26), não surge de cabelo “liso e normalmente apartado ao lado” (*ibidem*: 26), mas com um chapéu que lho encobre e que parece pertencer a Pessoa ele mesmo, aliás, tal como outros traços fisionómicos da personagem em si: “mito que sempre contempla Fernando Pessoa em travesti de passeio, óculos, chapéu, laço, gabardina, como as fotografias e os retratos que o fixaram nos últimos anos da sua vida.” (Stegagno-Picchio, 1988: 66).

O monóculo erudito que Pessoa lhe colocou, sim, está lá, talvez como o único objecto que realmente seja de Campos, ou, quem sabe, como nada mais do que um artifício entre tantos outros.

Álvaro de Campos, que na sua obra isolou o lado emotivo, “a que chamou «sensacionista», e que (...) produziu diversas composições, em geral de índole escandalosa e irritante” (Pessoa, 1968: 41), surge-nos aqui como uma personagem num porte absolutamente severo, clássico e regrado, um autêntico Reis. “E Reis nota em Campos a falta de uma disciplina, daquele domínio da emoção que faz a superioridade da poesia em relação à prosa.” (Coelho, 1949: 164): onde se encontra nesta personagem a rebeldia, onde ressalta a falta de domínio? Se “Pessoa isolou em Campos a sua impulsividade, os seus nervos; as impressões do dia-a-dia sensabor, a vontade lassa de as transmitir nuamente ao papel, sem refinamento estético.” (*ibidem*: 193), em que aspecto fisionómico transparece o ímpeto no filho indisciplinado da sensação? O ritualista em excesso, onde se encontra? E, se “Campos é o Pessoa que, pela imaginação, se mexe convulsivamente, raivosamente, com a força dos seus nervos, não uma força calma e duradoura” (*ibidem*: 192), onde está o extravasar de emoção de Álvaro de Campos? A inquietação metafísica com que Fernando Pessoa o concebeu? Onde se vê Álvaro de Campos neste corpo?

Interpretando-o como aquele cuja mala transporta o seu nome, em Campos as linhas do rosto são absolutamente reais, definidas até às formas mais simples do mais fino traço. Linhas rectas que se alongam num traço contínuo da sobancelha ao nariz, unindo os dois lados da face, linhas que contornam todo o seu corpo e temporariamente o retesam, são percebidas pela nossa memória como elevando-lhe em linha recta a perna direita (não ligeiramente flectida como em Reis, ou em Cairo no caso da perna esquerda) num movimento ritmado, como quem caminha a largos passos em direcção ao desconhecido. Talvez vá

ao encontro de Reis, talvez siga até Caeiro. De face virada na direcção de Caeiro a quem, tal como Reis, parece obedecer subalternamente, dele sobressai um olhar tão vago como a incerteza do caminho que toma, de quem ou daquilo que busca, ligando-o ao mundo exterior de uma forma sem retorno. Verdadeiramente negros, os olhos maquinalmente esvaziados coordenam, disciplinam um corpo que lhes obedece. Detêm um poder hipnótico, de onde brota a expressão que parece tudo querer possuir e, simultaneamente, de tudo abdicar, no vazio que por trás deles se rasga. Quem se encontra por trás daquele vazio? A quem obedece o corpo de Campos?

Nesta trilogia da unidade que Almada Negreiros interpretou, não podemos encarar a ordem na qual os colocou como meramente arbitrária. Os três planos de representação pictórica de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos não se apresentam como uma opção infundada; pelo contrário, Almada aplicou neles a sua mestria de representação. Nestas “ficções do interlúdio”, como Pessoa lhes chamou, as figuras pintadas em triângulo aparecem-nos como marionetas nas suas mãos. Suas... de Almada, de Pessoa, de ambos?

Ao traçar as linhas, prossegue numa melodia em que o ritmo une os elos dispersos das personagens, ritmo este que, só por si, justifica e resume a essência do gesto criador. Alberto Caeiro, sendo “o «mestre», porque elabora a doutrina e pratica a crítica que permite a emancipação de Fernando Pessoa do «decadentismo» a que estava acorrentado” (Simões, 1980: 321); Ricardo Reis “representando uma conquista substancial no caminho de uma personalidade que fará da simulação o seu processo normal de realização literária” (*ibidem*: 321); e Álvaro de Campos, “o discípulo que se aproveita das liberalidades que a rebeldia do primeiro favorece” (*ibidem*: 321), moldam como que um triângulo sem ângulos, partes de um todo como órgãos de um corpo, onde cada um deles converge do mesmo modo para a unificação, para ressurgir num Pessoa que se desintegra, reparte continuamente em cada um deles, escravo como é da multiplicidade de si próprio.

Na pintura, linha e cor unem as suas linguagens para nos devolver as figuras e o branco que a todos pertence não esgota em si a tonalidade semelhante da cor da pele que Almada Negreiros lhes veste. A camisa branca que lhes é comum, tal como o lenço que a lapela alberga, é uma das particularidades que os reconhece como únicos, unos, numa unidade essencial que se adivinha em afinidades, identificando-os na multiplicidade como indivisíveis na sua divisibilidade: “o mundo dos heterónimos constitui de facto um universo” (Coelho, 1949: 193).

Contudo, na semelhança reside a diferença, pois o branco que partilham, tal como a transparência que o traço, que lhes é comum, delimita, não deixa de ser aqui factor de desagregação, uma vez que a cor que descuida a camisa de um suposto Reis é a mesma que, pelo contrário, coloca no bolso de Álvaro de Campos um lenço dobrado meticulosamente, brindando-nos claramente com a diversidade na individualidade. Tornam-se entes diferentes do criador, filhos mentais com qualidades herdadas, mas com a diferença de serem outros. Outros distintos, marcadamente distintos.

Nesta oscilação entre semelhanças e diferenças, movimenta-se a linguagem de Almada, numa linha que demarca mais do que confunde, acentuando a lógica de um todo, as formas estruturais de um conjunto, de onde sobressai a interioridade das personagens. A arte de ser de Caeiro, a arte de sentir de Campos e a arte de viver de Reis consubstanciam-se no pincel de Almada e metamorfoseiam-se cada qual na sua máscara. “... quanto aos figurantes que as ostentam, eles dão-nos, ao mesmo tempo, a sensação de falar cada um para seu lado e de estarem continuamente a responder uns aos outros. São como personagens de uma peça monumental, na aparência toda construída em monólogos – os quais, todavia, se articulam num diálogo ininterrupto, estabelecido a uma zona mais profunda.” (Pessoa, 1978: 15).

Esta interpretação de possível caricatura que vemos pede-nos, obriga-nos à questão: para onde se dirigem Caeiro, Campos e Reis? O que pretendem encontrar? Quem pretendem encontrar? Ou será que devíamos perguntar-nos, pelo contrário, de quem pretendem fugir? Ou, ainda, de quem pretende fugir Almada quando teatraliza a fuga dos heterónimos pessoanos? Por que motivo fugirá Almada através deles?

A diversidade da personalidade artística de Almada, expressa, neste caso, através da pintura e representação, configura uma genuína teatralidade subjacente a todo o trabalho criativo do pintor. Deste modo, as diversas personagens, socorrendo-se de máscaras distintas, percorrem, não apenas o caminho que pelo poeta foi traçado, mas dramatizam a diversidade de caminhos que a obra do pintor percorreu. Personagens estas que instituem, afinal, uma obra, uma unidade, talvez um único acto, que o intérprete, ficcionista, dramaturgo, desenhista, despersonalizando-se, põe em acção, “da luta contra a histeria pela criação literária; do esforço do intelecto para expulsar a angústia; de como, despersonalizando-se, o autor se projecta no drama que compõe.” (Coelho, 1949: 164). Ou seja, as faces de Pessoa interagem, reagem umas às outras, comunicam, dialogam para que, através delas, por elas e nelas este possa encontrar caminhos possíveis, saídas para outros universos, para os universos da sua evasão.

Os caminhos que percorrem, quando se encontram longe de si próprios para a si poderem regressar, são caminhos de procura, de ruptura, de despersonalização. “É certo que Campos, algumas vezes perplexo (...) buscou evadir-se (...) por um certo acto de vontade delirante. E Reis, por seu turno, procurou o lenitivo do epicurismo. Deste modo, em face da situação que lhes é imposta, os discípulos de Caeiro tentam diferentes caminhos: a fuga pela alienação do mundo concreto, pela embriaguês da imaginação sensorial (Campos Whitmaniano), a criação por um esforço racional de um *modus vivendi*

que reduza ao mínimo o sofrimento (Reis), ou a simples expressão da ansiedade, da angústia, da melancolia, do tédio (Campos, Pessoa ortónimo)” (*ibidem*: 190).

Em Almada, a conquista da unidade passa pela noção da desconstrução do indivíduo colectivo. “Há uma abstracção do «eu» concreto em proveito de um «eu» máscara, e, em Pessoa há uma abstracção do «eu» concreto em proveito de outros «eus». Assim, Pessoa evolui num teatro feito daquilo que os sonhos são feitos, enquanto Almada traz a memória e o desejo da voz sonora, da fala como acto, na página como no palco.” (Martins, 1996: 312). Consciente da alteridade dos corpos, Almada reconstitui-se em novos fundamentos, anteriores ao encontro do “eu” consigo.

No retorno não encontra dentro de si o mesmo. Personalidade outra que pertence agora à própria Terra, à parte do mundo em que cada homem está. Dando voz a Almada, “O Homem não é um homem. O Homem somos nós todos e cada um de nós.” (Lambert, 1996: 148). Do mesmo modo, o que caracteriza a vida é a procura, não o encontro. É na procura que as vozes se cruzam e tecem. Tecido e o tear fundem-se, confundem-se, acabando, finalmente, por ser o mesmo.

Almada Negreiros tenta restituir o segredo dos corpos, propiciar-lhes a existência através do mistério da linha, na essência plástica e anímica que os envolve. Agarrando os contornos do triângulo, na mesma linha fez eclodir a luz dos corpos, dos rostos, dos olhares, em semelhanças e contrastes de ligeiros traços e curvas difusas. É a linha que sobressai, que adquire o poder extraordinário de depurar as formas, de as reduzir a uma essência, ao próprio movimento e ao drama de ao corpo se unir e apagar a fronteira entre os dois mundos, unificando-os, eternizando-os, libertando-os ao encontro dessa essência, de uma genuinidade que a palavra manifestou e que Almada (trans)figurou.

O corpo é, assim, uma linha sem começo nem fim, triangular, que sugere o infinito, materializado a partir do universo escrito que funcionou como pretexto para a eclosão, para o preenchimento das formas a que as almas pertencem. A imaginação contaminou o universo ficcionado, realizando-o, encenando-o e dando-lhe um ou diversos sentidos. Sentidos estes que se ocultam no segredo da linha e lá permanecem, onde subsiste o drama em gente que o próprio Almada, porque toda a arte é uma forma de despersonalização, simulação e, simultaneamente, de espelho, completou.

Obra pictórica estudada

NEGREIROS, Almada

1957-61, *Fernando Pessoa e os Heterónimos*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Bibliografia

COELHO, Jacinto do Prado

1949, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*; ed. ut.: 10.^a ed., Lisboa, Verbo, 1991.

LAMBERT, Fátima

1996, “A definição do corpo no conceito de pessoa – cumplicidades filosóficas em Almada Negreiros”, in AA. VV., *Almada Negreiros, A Descoberta como Necessidade*, Actas do Colóquio Internacional; coordenação de Celina Silva; Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, pp. 139-154.

MARTINS, Fernando Cabral

1996, “O Teatro do eu”, *ibidem*, pp. 307-313.

PAZ, Octavio

1965, [prefácio s/título], in Fernando PESSOA, *O Rosto e as Máscaras*, Lisboa, Edições Ática, 1979, p. 9.

PESSOA, Fernando

1950 *Análise da Vida Mental Portuguesa: Ensaios Críticos*, s/l, s/ed.

PESSOA, Fernando

1968, *Textos Filosóficos I e II*, textos estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho; Lisboa, Edições Ática.

PESSOA, Fernando

1978, *O Rosto e as Máscaras*, ed. de David Mourão-Ferreira; ed. ut.: 2.^a edição muito aumentada, Lisboa, Edições Ática, 1979.

248

PESSOA, Fernando

1980, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Edições Ática.

PESSOA, Fernando

1999, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho; Lisboa, Edições Ática.

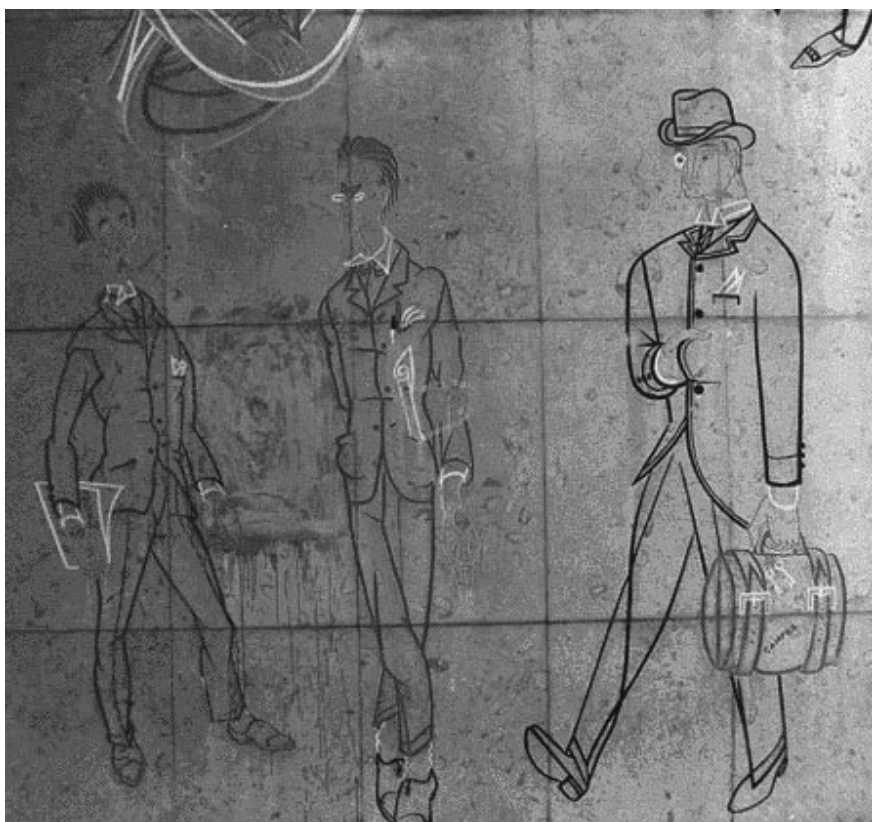
SIMÕES, João Gaspar

1980, *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração*, 4.^a ed., Amadora, Livraria Bertrand.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana

1988, "Filologia vs poesia? "Eu defendo o dia triunfal""; in AA. VV., *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa. Um Século de Pessoa*, organização de Isabel Tamen; Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp. 63-70.

ANEXO



AMORIM DE CARVALHO, MESTRE

Porto, 15 de Outubro de 2004

Mestre:

Não imagina com que emoção li a sua carta ao Sr. Camelito¹. Foi com grande alegria que nela descobri – com a intacta pureza da lenta deslocação de um glaciário que submerge para um dia voltar, de novo, à luz – o que de mais nobre alguém pode ter e faz toda a diferença entre o que apenas sabe muito e o Mestre: a humildade e bondade da doação, que elogia o melhor, se desculpa por corrigir, pacientemente sugere, ensina o concreto e enuncia a lei, guia e concede liberdade, bênção e júbilo de ser.

Quando digo Mestre, é nessa qualificação superior, já não adjectiva mas pura e plenamente substantiva, que penso e que, se aqui se verbaliza, pode manifestar-se em modos bem distintos, até no silêncio, sendo certo provir da dimensão mais funda e seguramente operar por osmose.

¹ Publicada em *Sr. Camelito (o gato) e a Versificação. Uma carta de Amorim de Carvalho a Maria Amélia Camossa Saldanha (a propósito do soneto “Desolação”)*, editada por João Borges com reprodução fac-similada e textos de José Dominguez Caparrós, Vera Vouga, Júlio Amorim de Carvalho e João Borges e desenho de Irene Vilar, integrada nas comemorações do 1.º centenário do nascimento do poeta e filósofo Amorim de Carvalho, Porto, Outubro de 2004.

Quando digo Mestre, seja em que plano for, penso em alguém que “ousa ser sábio”² “como uma chama unida à sua luz”³ e oferece à humanidade em turbulência “enfim a paz piedosa dum regaço”⁴. E esta qualização totalizante e superior foi a sua carta que na totalidade a desvendou.

No tempo em que os homens brincavam, isto é, no tempo em que os homens tinham tempo para brincar, ou ainda, no tempo em que não era fútil ou ridículo brincar com coisas inocentes, diria Schiller, no tempo em que os homens eram homens, uma sua prima, culta e espirituosa mas com certas lacunas na versificação, enviou-lhe um soneto assinado pelo seu gato Camelito⁵. Respondeu-lhe, na mesma onda lúdica, o seu primo, excedendo decerto tudo o que D.^a Maria Amélia teria imaginado: saber se o seu soneto “passava”, esperando, no máximo, reavê-lo primorosamente corrigido. Tudo isto, de facto, aconteceu, acrescido de uma mais-valia imensa: a carta, espécie de aula prática assumida, ensina e ensina a ensinar, dá e ensina a dar, desculpa e incita ao perdão, desenvolve-se alegremente e defende a alegria.

Mestre! Que bom sabê-lo Mestre, que bom sabê-lo assim! O que mais me doía em si, como em toda a gente zangada, era a vibração de zanga, mesmo que justíssima. A sua carta desassossejou a arrumação dos saberes que lhe reconhecia e autorizou-me a vê-lo de outra forma, a que, no fundo, sempre desejei, mas que, sem este texto desarmantemente límpido e despretensioso, apenas escapava pelas

² Friedrich Schiller, *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas e Outros Textos*, tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete; Lisboa, IN-CM, 1994, p. 45.

³ Amorim de Carvalho, *Elegia Heróica*, Porto, Prometeu, 1954, p. 12.

⁴ Id., *Obra Poética Escolhida*, vol. III, *A Comédia da Morte e Outros Poemas*, Lisboa, CLB, 1979, p. 24.

⁵ Cf. nota 1.

brechas de textos mais maciços, fundados em alicerces de erudição brilhante, original e honestíssima, mas onde o júbilo ou a paz mais raramente aconteciam.

Sei que não é preciso, mas terá a bondade de deixar-me explicar. Sem qualquer receio confesso que conheço a maior parte, mas não a totalidade, da sua obra. E que, da que mais li, reli e com afincos estudei – a saber, os volumes sobre Versificação e o Conhecimento Estético –, não domino em absoluto todos os dados, havendo peças que estão e estarão, ainda por muito tempo, sobre a mesa. O Mestre não se zanga, pois não? E sei que não me ralha. Pacientemente espera, e a sua espera é já aprovação e comunhão. Permita que eu seja sincera e lhe fale dos tempos que virão e, como brechas luminosas, a sua obra deixa entrever – vigias numa nave quase sempre vogando em bravo mar. Sim, é certo que o mestre sempre comprimiu “ao peito a Imensidade”⁶; mas, inserido na grande tradição ocidental, quase sempre patenteou um estado doloroso (oposto ao estado hedónico) onde a estratégia argumentativa, brilhantemente usada no discurso crítico e no discurso lírico, elevada a pontos muito altos, simultaneamente fornecia uma base sólida, de aparência inquestionável, e uma limitação duríssima, aparentemente inquebrantável, à relação vivida com a transcendência, sempre presa à incessante circularidade de um infinito e aspérrimo percurso horizontal. Um percurso onde clarões de luz se produziam prometendo “como o primeiro beijo azul dos sóis/ – o sonho em Deus dum cosmogonia”⁷. Cito *Elegia Heróica*: “Como que ainda ouvíamos o fundo/ eco da voz de Deus, jamais ouvida, descerrando a corola adormecida/ da flor do nada que continha o mundo”⁸; “Vivo de novo essa aventura incerta/ do rastro azul que fomos tu e eu/ e que tenho

⁶ Amorim de Carvalho, *Il Poverello*, Porto, Edições Claridade, 1939, p. 15.

⁷ *A Comédia da Morte...*, cit., p. 29.

⁸ Cit., p. 9.

a correr na mão aberta/ Como um grito correndo pelo céu”⁹; “Que ansiedades atávicas, sem calma/ em mim eu ouço, vindas através/ da loucura do *fiat* que fez// a noite luminosa da minh’alma?/ De que essência de nada nós caímos/ neste existir de formas e de mortes?/ Porque as razões do amor, que nós sentimos,/ não hão-de ser, de todas, as mais fortes?”¹⁰ O Mestre sabe, agora, e sempre intuiu que o eram. Já em *Paz* concluía “E por sobre o pó disperso/ em que os homens se consomem/ – só o Amor põe um destino/ na grande noite sem termo/ por onde caminha o Homem...”¹¹ Viveu num tempo que longamente acreditou que da discussão nascia a luz e persistentemente alimentou discussões e polémicas, especificamente diferentes mas angustiadamente idênticas, recorrentemente repetidas, mostrando honestidade, coragem, coerência, mas nunca abrindo para qualquer luz. Essa lógica argumentativa, justificada, ainda que limitativa no discurso teórico, ensaístico, Mestre, deste século¹² vê-se que limitou toda a poesia de pendor metafísico – de Milton a Victor Hugo, de Junqueiro a Pascoaes e a Amorim de Carvalho –, não permitindo que crescesse, se ateadada, a breve fórmula da concisa alegria, da iluminada visão de S. João da Cruz, da sábia e singela poesia-prece de Francisco de Assis. Obscurecendo os límpidos lampejos da Graça, recorrem sistemáticas imprecações a Deus – para as quais não surgirá qualquer resposta – que, em Amorim de Carvalho, se revestem de modo mais suave em “Mas há Deus?”¹³, “Porque há pecado na posse?”¹⁴, “Quem

⁹ *Ibidem*, p. 13.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 22-23.

¹¹ Amorim de Carvalho, *Paz*, Porto, Edição do Autor, 1945, p. 31.

¹² Refiro-me, Mestre, ao século em que escrevo e acontece este concreto encontro anímico.

¹³ Id., *Obra Poética Escolhida*, vol. II, *A Erotiada e Outros Poemas*, Porto, Casa Amorim de Carvalho, 2004, p. 88.

¹⁴ *Ibidem*, p. 9.

me dera que Deus/ fosse ainda verdade”¹⁵. É o Mestre que escreve, num gesto de lucidez incomparável, sobre o seu percurso *na senda da poesia*¹⁶: “Eu tinha catorze anos quando escrevi um dia,/ Em antes de Edgar Poe, o Corvo e o publicava./ Eu digo assim porque eu ainda ignorava/ que ele já fora escrito e que Poe existia.// Eram uns versos maus de lúgubre poesia:/ enquanto que um coveiro a sepultura cava,/ na árvore alegremente um corvo crocitava/ numa voz feita já o canto da ironia.// Todos os meus poemas são sempre, aquele, sempre./ Quando acabas, coveiro, de abrir a sepultura/ e deixas de cantar, ó corvo, alegremente?...// Porque na árvore em sonho e azul da minha ânsia/ desde então sempre eu ouço a canção, que inda dura,/ do corvo que inventei num poema da infância!...”¹⁷

Globalmente, é verdade que os poetas dos séculos cessantes foram pássaros presos nas suas próprias asas, obscurecidos por um peso argumentativo imenso e polémicas mil, de onde jamais nasceu concórdia ou luz e onde claramente agora vemos – e, connosco, bem acima de nós, os Mestres – que se multiplicaram ressentimentos, hostilidades, ódios. Mas é também verdade que, num discurso transversal, iluminado, os mesmos poetas deixaram para os séculos vindouros pequenas sementeiras de fogo sagrado ou, como diria Santo Agostinho, “um celeiro para os anos que passam”¹⁸.

Mestre, que bom ter dito: “Mas o que fomos está sendo ainda”¹⁹! Que bom ter dito: “Ó pó!, a alma má que tu tiveste/ vai ter purificado recomeço?./ pra nova encarnação desfere o voo?...// Porque és pó, todo o mal que me fizeste,/ sem que eu to possa perdoar, esqueço,/

¹⁵ *Ibidem*, p. 86.

¹⁶ Empréstimo pedido a um título de Ruy Belo.

¹⁷ *A Erotiada...*, cit., p. 80.

¹⁸ *As Confissões*, tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, 10.^a ed., Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, p. 373.

¹⁹ *A Comédia da Morte...*, cit., p. 230.

ou, sem mais o esquecer, eu te perdoo!...”²⁰ Obrigada, também, por sorrir! Creio que se sorri desse fino fulgor retórico com que negou, por xadrez quiasmático, a totalidade do perdão absoluto. Agora sabe que perdoar e esquecer são a mesma coisa. Como terá como evidência que, encerrado o tempo histórico de certa mística dolorista que cita²¹, só o processo de reencarnação preenche plenamente a profunda e inexorável lei de causa/efeito, propondo modulações complexas e mais vastas ao princípio da identidade, onde a divina providência, intersecção constante de rigor e doçura, assegura as leis eternas, universais, justas e profundíssimas, que tornam quase inútil o princípio do terceiro excluído. E reintegram a percepção genial num grau alto e singelo da vibração (de ser e conhecer) do cosmos.

Toda ciência transcendendo: “Entrei-me adonde não soube/ e quedei-me não sabendo,/ toda ciência transcendendo.// Eu não sabia onde entrava,/ porém, quando ali me vi,/ sem saber adonde entrava,/ grandes coisas entendi:/ não direi o que senti,/ que me quedei não sabendo,/ toda ciência transcendendo.// De paz e de piedade/ era a ciência perfeita,/ em profunda soledade,/ entendida a via recta: era coisa tão secreta,/ a fala subvertendo,/ toda ciência transcendendo”²². Então ri-se outra vez? Pois também eu me rio! Agora, que é Mestre, não se pode zangar. Eu, Vera Vouga, confesso que citei S. João da Cruz numa tradução a que muito devemos mas que não é perfeita! Estava mesmo à espera que achasse esses dois versos (não posso dizer quais...) pouco perfeitos, porque realmente o são. Mas, por favor,

²⁰ *Ibidem*, p. 209.

²¹ Amorim de Carvalho, *De la Connaissance en Général à la Connaissance Esthétique. L'Esthétique de la Nature*, préface de Jean Cassou; Paris, Klincksieck, 1973, p. 289.

²² “Toda ciência transcendendo”, in *Poesia de 26 Séculos*, vol. I, *De Arquíloco a Calderón*, antologia, tradução, prefácio e notas de Jorge de Sena; Porto, Editorial Inova, 1971, p. 144.

trate este grande poeta, maltratado também pela inditosa pátria, como ao amigo Camelito: elogie e agradeça o que é bom, rejubile com a sua qualidade e melhore, por favor, dentro do seu coração, o que precise. Sim, sim, há outra tradução, bem mais recente²³. Claro que gostaríamos de ter também a sua! E, por falar em traduções, ainda deve a Francisco de Assis uma tradução fiel e rigorosa do “Cântico das Criaturas”. Que sensação me dá *Il Poverello*? De uma daquelas cosmogonias de que falámos, com momentos particularmente inspirados, “Leis sem fenómenos, latentes/ Formas esperando em vão teurgias que as formem”²⁴: “– Fui a primeira Nebulosa (...)/ – fui a primeira Fraga (...)/ – Fui o primeiro Homem (...)”²⁵. “E chamei minha irmã à rocha e à flor;/ tratei o verme escuro por irmão”²⁶ – “Ânsia de aproximar o que há disperso!/ Delírio de voar e de subir!/ Esforço de que se há-de definir/ O sentido mais amplo do universo”²⁷!

Acho sinceramente – e vejo que concorda – que o espírito franciscano, seu modelo claramente escolhido e, nos melhores momentos, assumido, se vê a braços com um excesso de expressão e de argumentação, ainda. O desígnio excede largamente o acto. Ver-se-á projectado, com felicidade, em felizes fragmentos de *De la Connaissance en Général à la Connaissance Esthétique*²⁸. Mas, antes de abordá-los, permita o Mestre que alguém a quem muito custou atingir o “regaço da santa humildade”²⁹ nos desvende ou relembre o que caracteriza

²³ Sob o título “Coplas feitas sobre um êxtase de alta contemplação”, S. João da Cruz, *Cântico Espiritual e Outros Poemas*, tradução de José Bento; Lisboa, Assírio & Alvim, 1982, p. 57.

²⁴ Cit., p. 16.

²⁵ *Ibidem*, pp. 17-19.

²⁶ *Ibidem*, p. 53.

²⁷ *Ibidem*, p. 83.

²⁸ Cit. nota 20.

²⁹ *As Confissões*, cit., p. 138.

o “imenso palácio da memória”³⁰: “Lá se conservam (...) todas as sensações que entram isoladamente pela sua porta”³¹. “Também lá se encontra tudo o que não esqueci, aprendido nas artes liberais. Estes conhecimentos serão como que retirados num lugar mais íntimo, que não é lugar (...). As noções de literatura, de dialéctica, as diferentes questões e todos os conhecimentos que tenho a este respeito...”³². E declara: “Transporei, então, esta força da minha natureza, subindo por degraus até Àquele que me criou”³³. Diz agora Santo Agostinho: “Fixa o olhar onde desponta o amanhecer da Verdade”³⁴. “Fixa o olhar até compreenderes”³⁵. “Realiza as tuas obras na mansidão e serás amado por todos os homens”³⁶.

Ser Mestre é ter tocado o estado de sabedoria. De onde decorre sereno, límpido e universal perdão, mesmo aos que em tempos passados combatemos. Mestre, é preciso o perdão para o melhor de *Orpheu*. De mãos dadas com Prometeu, Jesus ou Buda, o globo Terra ou o espaço interplanetário, como sonhou. Cito: “Não podemos imaginar uma qualificação psíquica superior à subjectividade do «eu-sou» conhecente (...) mas podemos imaginar uma maior intensificação dessa subjectividade fora do nosso planeta, capaz de conhecer mais e melhor (...) porque mais liberta do orgânico”³⁷. A um “solipsismo, necessariamente-ateu”³⁸, pode contrapor-se a “situação positiva do hedonismo do homem no mundo, conhecendo o mundo para conhecê-lo como é, nos seus

³⁰ *Ibidem*, p. 249.

³¹ *Ibidem*, p. 248.

³² *Ibidem*, p. 250.

³³ *Ibidem*, p. 247.

³⁴ *Ibidem*, p. 316.

³⁵ *Goseigen. Revelação a SEI-O*, São Paulo, 1986, p. 74.

³⁶ *Eclesiástico*, III, 19, *As Confissões*, cit., p. 380.

³⁷ *De la Connaissance...*, cit., p. 58, tradução da minha responsabilidade.

³⁸ *Ibidem*, p. 91.

momentos gnosiológicos supremos de estado de graça³⁹. Continua o Mestre: “Se o homem (...) conseguir ultrapassar ontologicamente o *bem* e o *bom* utilitários que o ligavam onticamente às coisas, amará mais essas coisas, com uma alegria nova e diferente, como S. Francisco de Assis as amou, porque são elas mesmas e com ele, num mundo sem ameaças, sem inimizades, sem rivalidades, sem lutas, sem avisos, sem apelos à prudência⁴⁰. Isto traduz-se em nós “por uma presença feliz das formas (...) uma espécie de alegria de conhecer em comunhão⁴¹. “Na descrição bíblica da criação do mundo [sublinha ainda] o adjectivo *bom*, aplicável a tudo o que Deus fez e formou (“E Deus viu que isso era bom”) contém um sentido estetizante⁴²: “...tudo o que existe é belo; tudo o que é real, o que é não ser, é belo, pelo seu *quantum* de valor real, de valor de não-nada, se estamos desinibidos pelo prazer. Tudo é estetizável no nível ontológico, isto é, todo o real perceptível pode ser percebido no seu valor ontológico de realidade. Para S. Francisco de Assis, todos os seres são belos, amados, porque existem. Ele chama-lhes irmãos⁴³.”

E é como hipótese final que uma sobreexistência se desenha – como consciência total e permanente de si –, concluindo que, embora sem garantia lógica, a hipótese de Deus é “a última esperança entre o Real e o Nada⁴⁴.”

Mestre, dificilmente poderia ir mais longe numa Tese sobre o conhecimento no século XX. Obrigada. A sua Tese é bela, boa e feliz (como Caeiro, ou como diria Caeiro). Mas um Mestre não pára. É um devir em expansão. Trinta anos passaram sobre tudo isto, como sobre

³⁹ *Ibidem*, p. 296.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 296.

⁴¹ *Ibidem*, p. 297.

⁴² *Ibidem*, p. 298.

⁴³ *Ibidem*, p. 302.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 447.

o seu primeiro livro que li. Mudámos de século, a espiral do tempo acelerou. Crescemos, decerto, pelo menos, por dentro. Por isso me permito citar um daqueles tesouros que costume trazer nos bolsos. É de Almada-Negreiros: “Sonhei com um país onde todos chegavam a Mestres”⁴⁵. Tenho plena certeza de que verá que isto é bom.

260

Da cidade do Porto, nos inícios do sagrado século XXI, pedindo desculpa pelas imperfeições e ousadias, com imensa alegria e gratidão,

Vera Vouga

⁴⁵ *A Invenção do dia claro*, reedição fac-similada, Colares, Colares Editora, 1993, p. 12.

A CRÍTICA GENÉTICA E A ESTÉTICA DA PRODUÇÃO:

O modelo Tavani

MARIA BOCHICCHIO

preciseparole@hotmail.com

Para um Mestre, com toda a gratidão

Nas duas últimas décadas, graças a trabalhos de recolha, preservação e disponibilização, tornou-se acessível aos estudiosos uma centena de espólios literários, incluindo colecções de manuscritos de autores portugueses dos séculos XIX e XX.

Os espólios representam aquele lugar “em que se cruzam os testemunhos das duas vidas que todos temos: a útil e a sonhada ou inventada nas margens daquela, entre o estar aqui e o querer estar mais além”¹; valem como memória cultural que é preciso defender, dado que até o suporte de papel é precário e os testemunhos do percurso dos textos de um autor são de máxima importância. Estão a ser preparadas actualmente várias edições propriamente críticas de obras literárias contemporâneas que necessitam de grupos de trabalho e de apoios, até porque apresentam problemas diversos e por vezes metodologicamente complexos. Lembremos o *Corpus Flaubertianum* ou as

¹ António Braz de Oliveira, “Arquivística Literária em perspectiva”, in *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, n.º 5, Lisboa, 1999, p. 9.

edições dos manuscritos da *Recherche* proustiana, do *Ulysses* de Joyce ou dos escritos de Kafka. No que respeita a Portugal, são distintos e nem sempre fáceis os trabalhos de edição de texto de autores como Fernando Pessoa, Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, Vergílio Ferreira ou José Régio.

O que chegou até nós foi, em muitos casos, o manuscrito de uma obra inacabada; noutros casos a primeira ou as primeiras versões de um texto publicado, ou a primeira edição emendada, ou o manuscrito enviado para a tipografia, as reimpressões em que foram introduzidas algumas alterações ou as provas corrigidas; noutros casos ainda, os materiais guardados são até mais variados e menos homogêneos, porque incluem esboços de redacção, cadernos de apontamentos e desenhos.

Tudo isto é característico da nossa época: com a invenção da imprensa, o manuscrito deixou de servir para difundir uma obra, mas continuou a servir de suporte à produção do texto, acompanhando a sua génese, desde os primeiros apontamentos até à redacção definitiva enviada para a tipografia. Uma vez limitado à dimensão privada da actividade de um escritor, o manuscrito autógrafa poderia parecer destinado a desaparecer rapidamente, enquanto testemunho de algo de provisório em relação à obra impressa²; pelo contrário, acontece cada vez mais que rascunhos e minutas sejam conservados³. Paradoxalmente, a imprensa favoreceu a produção de redacções provisórias. Difundi-se entre os autores o hábito de construir um *arquivo* privado propriamente dito, contendo correspondência, documentos pessoais e

² Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1977, p. 156.

³ Como no caso de Flaubert, em que estamos submersos em papéis, rascunhos e esboços; cf. P. M. De Biasi, “La critique génétique”, in *Introduction aux Méthodes Critiques pour l’analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, pp. 5-40.

todos os papéis acumulados na preparação de um poema, de um romance ou de um ensaio. Com a morte de um autor, talvez até por uma explícita disposição testamentária, o arquivo acaba numa instituição pública, normalmente uma Biblioteca. Estes arquivos desempenham as funções de *estaleiros* da obra literária, permitindo-nos estudar o trabalho da escrita. A parte que sobreviveu dos modernos manuscritos de autor é enorme e o cuidado em salvaguardar este material envolve organismos públicos e privados, dando assim origem a centros de pesquisa especializados, como, por exemplo, o IRHT⁴ e o IMEC⁵, e também a publicações como a colecção das edições crítico-genéticas realizadas para os *Archivos de la literatura latino-americana y del Caribe del siglo XX* (120 volumes previstos, dos quais cerca de trinta já foram publicados)⁶, que conta com o patrocínio da UNESCO; na área alemã é muito relevante a revista internacional *Editio*⁷. Foi graças à importância atribuída por Louis Hay⁸ a este campo de investigação que

⁴ Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (Paris), criado em 1937, com o objectivo de investigar e estudar manuscritos.

⁵ Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine (Paris), criado em 1988, onde conflui tudo aquilo que diz respeito à actividade das casas editoras, incluindo os arquivos de autores recentemente desaparecidos.

⁶ Giuseppe Tavani, "Filologia e genetica", in *Quadernos de Filología italiana*, n.º 3, Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, 1996, p. 78.

⁷ Publicada pelo Editions wissenschaftliche Forschungsstelle, ou seja, Centro de Pesquisa para a Ciência da Edição da Universidade de Osnabrück.

⁸ Por iniciativa do próprio, em 1968, foi criada uma equipa de investigação para o estudo dos manuscritos de Heinrich Heine que tinham entrado em França pouco tempo antes, no Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S); Almuth Gré-sillon, *Eléments de critique génétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 4, nota n.º 1. A equipa deu origem em 1982 ao Institut des Textes et Manuscrit Modernes (ITEM), que organiza edições genéticas e promove a elaboração de métodos para decifrar, datar e reproduzir manuscritos modernos e, ao mesmo tempo, procura favorecer a ligação destas problemáticas específicas com as que se referem aos processos cognitivos implicados na produção do texto escrito; Alfredo Stussi, *op. cit.*, p. 159.

nasceu, no final dos anos sessenta, em França, a crítica genética, que ocupou um novo lugar na investigação literária francesa, centrando o seu objecto de estudo nos manuscritos literários – “Les manuscrits de travail des écrivains en tant que support matériel, espace d’inscription et lieu de mémoire des oeuvres in statu nascendi”⁹ –, considerados no seu valor de testemunhos, no processo de definição do texto no seu devir. Instaurou-se assim um novo olhar sobre a literatura: “les manuscrits littéraires, en tant qu’ils portent la trace d’une dynamique, celle du texte en devenir. Sa méthode: la mise à nu du corps et du cours de l’écriture, assortie de la construction d’une série d’hypothèses sur les opérations scripturales. Sa visée: la littérature comme un faire, comme activité, comme mouvement”¹⁰.

Apesar de ter herdado os métodos de análise do estruturalismo, a crítica genética opõe-se à sua rigidez e desvia a atenção da *estética da recepção* para a *estética da produção* literária; à literatura entendida como sistema fechado de textos canónicos, a crítica genética acrescenta a perspectiva dos *mecanismos* constantemente abertos ao possível, ao ambivalente, ao incompleto, postos em acção pelo escritor durante o processo de criação do texto.

Ao conjunto dos materiais preparatórios recolhidos, decifrados e classificados, desde simples apontamentos nos seus primeiros esboços mínimos até às verdadeiras redacções, chama-se *avant-texte*. O termo foi introduzido em 1972 por Jean Bellemin-Noël, que o definiu assim: “un avantesto è una certa ricostruzione di ciò che ha preceduto un testo, stabilita criticamente con un metodo scientifico, per creare l’oggetto di una lettura continuata rispetto al dato definitivo”¹¹. Gré-

⁹ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique, lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 7.

¹⁰ *Ibidem*, p. 7.

¹¹ J. Bellemin-Noël, *Le texte et l’avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, pp. 12-14 (Citado por Alfredo Stussi, *op. cit.*, p. 168).

sillon assinala, porém, que a palavra antetexto leva à noção de texto e parece, portanto, contradizer o tema fundamental da edição genética de escola francesa, que tem como objectivo principal não o escrito mas a escrita e, portanto, não a edição do texto mas a identificação dos mecanismos da escrita; a atenção é centrada na produção mais do que no produto, no virtual mais do que no *ne varietur*, o que torna preferível que se fale de *dossier génétique*¹², podendo este ser definido como “un ensemble constitué par les documents écrits que l’on peut attribuer dans l’après-coup à un projet d’écriture déterminé dont il importe peu qu’il ait abouti ou non à un texte publié”¹³.

Ao material pré-textual deve ser acrescentado também o *après-texte*, ou seja, toda a documentação genética que se segue ao texto de apoio, relativa a revisões não sistemáticas, que não se traduziram numa nova redacção da obra; pelo contrário, uma redacção completa e sistemática posterior à última publicada, mas que ficou inédita, passa a fazer parte do material textual que é preciso ter em conta quando se aborda uma edição¹⁴. A partir da análise do material pré-textual e pós-textual, a obra literária surge como um complexo dinâmico de variáveis num devir contínuo, cujas redacções, como sublinha Giuseppe Tavani, publicadas ou postas de parte, não consideradas, renovadas ou renegadas, são o fruto, mais do que de uma precisa vontade do autor, de exigências internas ao texto ou de acidentes extra-textuais, fora dos mecanismos da produção literária¹⁵. Se olharmos para a obra literária sob esta perspectiva, temos de considerar as diferentes redacções de uma mesma obra como etapas de um processo inacabado, que se podem revelar: “dotate ciascuna di una propria individualità, sia in

¹² Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 109.

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ Giuseppe Tavani, “Filologia e genetica”, in *Quadernos de Filologia italiana*, cit., p. 65.

¹⁵ *Ibidem*, p. 67.

positivo che in negativo, poiché il divenire del testo non è sempre lineare, non sempre coincide con un costante progresso «qualitativo», non implica necessariamente un «miglioramento» del prodotto letterario, ma può condensarsi anche in coaguli regressivi. Uno qualsiasi degli stadi testuali precedenti quello considerato definitivo dall'autore, o tale divenuto per eventi estranei alla sua volontà, può manifestarsi comunque, indipendentemente dai suoi requisiti, come l'attuazione di uno dei possibili di un sistema complesso, che si è poi sviluppato in una data direzione, escludendo tutte le altre implicite nel processo elaborativo. E di conseguenza le fasi intermedie di una situazione testuale in movimento esigono non di rado di essere prese in esame separatamente: come testi autonomi¹⁶.

O valor que era dado no passado ao texto definitivo, como único ponto de referência da análise literária, é posto em discussão pela importância atribuída ao *avant-texte*.

Muitas vezes a pesquisa que é levada a cabo pela crítica genética encontra obstáculos, a começar pela circunstância de poder parecer quase indiscreto investigar a *oficina de escrita* de um autor quando este não a tornou pública. Mais ainda: por vezes os autores deixaram testemunho da sua preocupação relativamente à eventualidade de, um dia, olhares indiscretos poderem vasculhar os seus papéis. Foi o caso de Marcel Proust, que declarou: “Não me agrada muito a ideia de ser permitido a quem quer que seja manusear os meus manuscritos, confrontá-los com o texto definitivo e tirar daí conclusões sempre erradas sobre a minha maneira de trabalhar¹⁷”.

¹⁶ *Ibidem*, p. 68.

¹⁷ Alfredo Stussi, *op. cit.*, p. 163, que remete para uma carta de 1922 citada por G. Contini, “Introduzione alle «paperoles»”, in *Letteratura X*, 6, 1947, pp. 122-49; e cf. Giuseppe Tavani, “Los textos del siglo XX”, in Amos Segala (org.), *Littérature Latino-Américaine et des Caraïbes du XX siècle*, Roma, Bulzoni editore, 1988, p. 54.

Temos, pelo contrário, autores, entre os quais José Régio, que se mostram sensíveis a esta disciplina e que autorizam de facto que se esquadrinhe a sua *oficina*, deixando no meio dos seus papeis indícios indirectos para quem vier a seguir.

Há casos de grandes escritores, como Kafka, Pessoa ou o próprio Proust, em que o recurso à crítica genética é obrigatório; utilizar os autógrafos é lícito no caso de obras que ficaram total ou parcialmente inéditas. Fernando Pessoa¹⁸ morreu deixando a sua obra quase inteiramente inédita e em vários estádios de elaboração; uma edição póstuma deve ser cimentada com uma grande variedade tipológica de autógrafos, do mínimo esboço à variante redactorial; isto produz alterações no texto difundido, exigindo a fixação de textos que correspondam mais à última vontade do autor. Franz Kafka deixou os manuscritos dos seus romances inéditos ao seu amigo Max Brod com a tarefa de os destruir; a cláusula não foi cumprida e, a partir de 1925, iniciou-se a sua publicação, proporcionando à humanidade absolutas obras-primas. Por isso, o receio da indiscrição não tem razão de ser perante o facto de o conhecimento do modo de trabalho, permitido pelo estudo dos papéis, ter aberto novos horizontes à investigação crítica. Domenico de Robertis, especialista italiano em filologia de autor, afirma: “un’edizione critica è uno strumento di lavoro fondata su un’ipotesi e per servire al riconoscimento di una situazione storica, che nel caso di testi a tradizione non d’autore mira alla ricostruzione di una realtà esistita, ma non esistente, sulla base dell’esistente, ossia all’interpretazione dell’esistente come testimonianza dell’esistito”¹⁹.

¹⁸ Cf. J. A. Seabra, “Problèmes méthodologiques de l’édition critique de l’œuvre de Fernando Pessoa dans la ‘Collection Archives’: le cas de ‘Mensagem’”, *ibidem*, pp. 205-13.

¹⁹ Alfredo Stussi, *op. cit.*, p. 196.

A filologia e a genética são disciplinas com perspectivas diferentes e, embora tenham ambas um grande respeito pelo texto e, como última finalidade, a recuperação da sua identidade, têm perspectivas de trabalho opostas; a filologia, ao ocupar-se de textos antigos, procura remontar a um estágio textual o mais próximo possível do original, quase nunca disponível, reconstruindo uma forma textual que dele se aproxime o mais possível a partir do material pós-textual à disposição, identificando as alterações que o texto sofreu ao longo do tempo, devidas à transmissão manuscrita; pelo contrário, a genética, ao ocupar-se de textos modernos e contemporâneos, uma vez identificada a última redacção publicada em vida pelo autor (mesmo que esta não seja sempre a mais fiável), trabalha com o material pré-textual, para reconstruir a progressiva constituição do texto, através da análise das variantes. O estudo das variantes de autor abre uma vasta gama de possibilidades de interpretação que permitem ao crítico analisar as diferentes atitudes adoptadas pelo autor durante o percurso criativo, permitindo assim o estudo do processo de elaboração da sua escrita, para facilitar a compreensão da sua mensagem²⁰. O interesse pelo estudo das condições em que o texto foi concebido, elaborado e redigido, as diferentes fases da sua criação e redacção, as alterações e variações efectuadas pelo autor dão ao crítico a possibilidade de identificar a tradição textual, as intervenções acrescentadas, as manipulações, as falsificações, depurando assim o texto de todos os elementos estranhos que se possam ter inserido no seu interior e definindo com maior rigor (filológico) a realidade textual realizada pelo autor²¹. Isto tornou-se possível pela relação existente entre o texto e o

²⁰ Giuseppe Tavani, "Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos", in *Littérature Latino-Américaine et des Caraïbes du XX siècle*, cit., pp. 73-74.

²¹ Giuseppe Tavani, "Los textos del siglo XX", *ibidem*, p. 55.

material pré-textual, que representa a dimensão perdida da produção no tempo; é através dela que se apanha alguma coisa de outro modo inacessível ao processo criativo. Para dar um fundamento sólido à pesquisa é necessária a análise das variantes. É importante antes de mais distinguir os vários tipos de variantes que o autor produz: variantes realizadas e variantes não realizadas; ou seja, as primeiras são anotadas sem apagar o segmento correspondente através de acrescento, substituição ou permutação (que geralmente são a grande maioria), enquanto que as segundas são consideradas alternativas. Pensando no espaço temporal em que foram introduzidas pelo autor, as variantes podem ser imediatas ou tardias; o importante é o indício topográfico, isto é, a sucessão em linha entre segmento apagado ou incompleto e novo segmento. Nem sempre se chega a estabelecer com certeza a cronologia relativa entre as variantes que pertencem à mesma *couche*, mas algumas características materiais, tais como a cor da tinta, o tipo de letra e a posição na página, permitem estabelecer um determinado arco cronológico. A análise e a interpretação das variantes, segundo Jacques Neef, permite restituir o texto “[...] à la multiplicité des états qu’il emporte en lui”²²; o texto torna-se assim um dos percursos possíveis, aquele que termina com a publicação considerada definitiva pelo autor. Remontar dos vestígios manuscritos aos mecanismos de desenvolvimento textuais permite acompanhar passo a passo o processo criativo do escritor e compreender melhor o percurso genético que tem como última finalidade a obra literária.

O objectivo a que se propõe quem prepara uma edição crítico-genética de um texto literário é a *constitutio textus*, isto é, identificar todo o material pré-textual e para-textual – tal como autógrafos, ideógrafos, provas de impressão, mas também diários, correspondência

²² Giuseppe Tavani, “L’édition critique des auteurs contemporains: vérification methodologique”, *ibidem*, p. 138, que cita Jacques Neef, nota 7.

biográfica e muitos outros – indispensável para a fixação de um texto, para lhe captar a integridade e para estabelecer com maior clareza a essência textual, depurada dos elementos ou circunstâncias exteriores à vontade do autor (contexto social, necessidade das editoras em tornar proveitoso o produto literário²³, alterando-o, por vezes, arbitrariamente); é, em seguida, constituir um *corpus* e apresentar organicamente as fases através das quais se foi formando, até ao momento final da entrega do texto para publicação, reflectindo, assim, a última vontade do autor. Isto permite compreender melhor a obra, lançando uma nova luz sobre o texto definitivo, quer do ponto de vista da interpretação, quer na perspectiva de uma “dinamique de l’écriture”. É preciso acrescentar que a análise das variantes permite uma abordagem crítica correcta das questões extra-textuais da obra literária²⁴. O estudo dos manuscritos e das respectivas variantes pode revelar-se realmente precioso para a compreensão dos mecanismos linguísticos, semânticos, mas também psicológicos, relativos à produção e aos movimentos do texto no seu devir.

Obviamente, como qualquer disciplina, a crítica genética tem limites que são directamente proporcionais ao material que é posto à disposição (muitas vezes fragmentário e não homogéneo) e a todas as informações que se possuem e que dizem respeito à génese de uma obra. Como afirmava Paul Valéry, “Le langage n’a jamais vu la pensée”²⁵. Paul Valéry era um dos mais fervorosos defensores da crítica

²³ O texto poético que é objecto de estudo deste artigo, enquanto obra satírica, de denúncia social, em pleno regime salazarista, está seguramente submetido a condicionamentos externos que deixam o autor inquieto sobre a publicação do texto por parte de uma casa editora. Cf. José Régio, *Páginas do Diário Íntimo*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999, p. 262.

²⁴ Giuseppe Tavani, “L’édition critique des auteurs contemporains: vérification méthodologique”, *cit.*, p. 140.

²⁵ Paul Valéry, *Cahiers*, éd. fac-similé, Paris, CNRS, 1957-1961, t. II, p. 356 (citado por Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 25).

genética, e tinha intuído que a tentativa de remontar, do ponto de vista genético, ao ponto inicial do processo criativo podia constituir uma armadilha: “Il faut remonter à la source – qui n’est pas l’origine. L’origine est, en tout, imaginaire. La source est le fait en deçà duquel l’imaginaire se propose. L’eau sourd là; au-dessous je ne sais ce qui a lieu”²⁶. E, noutro momento, esclareceu: “Le langage n’est pas la reproduction de la pensée – il ne connaît pas des phénomènes mentaux réels – mais bien d’une conception simplifiée et très lointaine de ces phénomènes. Il est impossible de remonter du langage à la pensée autrement que par probabilités”²⁷.

A reconstrução genética é, pois, como já vimos largamente, uma questão de probabilidades e não de certezas; isto mostra sem dúvida alguma os limites da crítica genética.

Aquilo que levou, no início, à exploração do laboratório da obra literária foi a afirmação progressiva da noção de autor e de propriedade literária, que no decreto da Convenção de 21 de Julho de 1973 assumiu a forma de uma “déclaration de droits du génie”²⁸. É importante a ideia de que também escritores modernos possam merecer grandes edições como os antigos, edições que, quando for o caso, apresentem fases anteriores à definitiva.

Fruto desta atitude é a chamada edição “Sophien-Ausgabe” das obras de Goethe²⁹, uma das primeiras edições que incluíam de forma aleatória as variantes manuscritas e impressas. Na tradição editorial alemã, foi Friedrich Beißner que lançou, em 1937, uma nova concepção

²⁶ Paul Valéry, *op. cit.*, t. XXIII, p. 592 (*loc. cit.*).

²⁷ Paul Valéry, *Cabiers*, 1894-1914, éd. Intégrale, Paris, Gallimard, t. I, 1987, p. 247 (*loc. cit.*).

²⁸ Alfredo Stussi, *op. cit.*, p. 160.

²⁹ Cf. Luiz Fagundes Duarte, “Texto acabado e texto virtual ou a cauda do cometa”, in *Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1988, pp. 169-170.

da edição crítica, na sua edição das obras completas de Hölderlin, que previa um aparato crítico: “non plus dans une liste de variantes séparées de tout contexte, mais dans un appareil synoptique”³⁰. Este tipo de representação permite ler simultaneamente as variantes genéticas ordenadas gradualmente, segundo a sua ordem cronológica, de cada segmento da redacção definitiva. A inovação introduzida por este método consiste, retomando as próprias palavras de Beißner, em transformar “le désordre spatial” (das räumliche Durcheinander) em “une succession temporelle” (ein zeitliches Nacheinander)³¹. Em seguida Hans Zeller vai apresentar, em 1958, um aparato sinóptico que aplicará à edição de C. F. Meyer. Mantendo os princípios ditados por Beißner, acrescentou à dimensão cronológica indicações que permitiam identificar o aspecto topográfico das intervenções do autor, aperfeiçoando o método. O modelo lançado por Beißner e aperfeiçoado por Zeller está na origem da actual edição genética, na medida em que enfatiza a concepção *dinâmica* do texto, apresentando a obra em termos de processo, que acompanha o devir da escrita³². Os genetistas franceses³³, pelo contrário, propõem a edição integral de todo o antetexto: “il ne s’agit pas d’établir une édition synoptique (qui réunit plusieurs couches en une seule), mais de reproduire un à un tous les manuscrits de l’avant-texte”³⁴. O antetexto, para os genetistas franceses, é diferente da obra, mas também desempenha o papel que a edição crítica (de tipo alemão) confere às variantes, separando-as do seu terreno genético (contexto redaccional); esses genetistas criticam

³⁰ Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 184.

³¹ *Loc. cit.*

³² *Ibidem*, p. 185.

³³ Louis Hay (ed.), *L’écriture et ses doubles*, Paris, Édition du CNRS, 1991, pp. 32-38.

³⁴ *Ibidem*, p. 188.

a apresentação linear da cronologia da gênese³⁵, na medida em que estão mais interessados na escrita do que no texto. A edição francesa propõe o regresso ao manuscrito (originário ou fac-símile) através da transcrição dos testemunhos na ordem da gênese, acompanhados por um comentário escrito relativo ao dossier em questão³⁶.

A tipologia editorial elaborada por Giuseppe Tavani e definida por ele próprio como *crítico-genética*, na medida em que concilia duas tradições, a edição crítica e a genética, é o resultado “de uma combinação entre as exigências da crítica textual e as da crítica genética. [...] Na vertente filológica tradicional da edição crítica propriamente dita, era indispensável libertar-se de qualquer tendência «reconstrutiva» [...] que implica a licença de intervir impunemente ou de não intervir de modo nenhum na fixação do texto [...] Na vertente da filologia genética será indispensável renunciar à apresentação quer anástática quer tipográfica dos documentos textuais que integram o espólio ou o *brouillon* da obra que se pretende publicar”³⁷. Para a edição crítico-genética, o ponto de partida é “o produto final, acrescentando-lhe, dispostas cronologicamente, as formas intermédias que esse produto foi progressivamente assumindo no decurso do seu fazer-se e desfazer-se”³⁸. O modelo tavaniano, que opta por uma ponderação menos hermenêutica e mais técnica da edição, chama a atenção para as variantes como marca de vitalidade textual. Foi realizado para a compilação dos *Archivos de la*

³⁵ Louis Hay, “L’Ancien et le Nouveau Monde, l’édition du texte”, in *Littérature Latino-Américaine et des Caraïbes du XX siècle*, cit., pp. 88-93.

³⁶ Almuth Grésillon, *op. cit.*, p.198; Cf. Claudine Gothot-Mersch, “L’édition génétique : domaine français”, in Louis Hay (org.), *La naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989, pp. 63-76.

³⁷ Giuseppe Tavani, “Edição genética e edição crítico-genética: duas metodologias ou duas filosofias?”, in *Leituras*, n.º 5, Lisboa, Biblioteca Nacional, Outono de 1999, pp. 146, 147.

³⁸ *Ibidem*, p. 147.

literatura latino-americana y del Caribe del siglo XX e está muito mais próxima da tradição alemã, pela organização e finalidade, do que da francesa. O método permite “não só ao especialista mas também ao comum utilizador da obra literária, o acesso à construção textual e a leitura do texto definitivo, fixado criticamente. A elaboração de uma representação gráfica de fácil decifração graças ao tipo de paginação permite “senza rinunciare a rendere visibile e agevolmente fruibile il dinamismo implicito nelle successive fasi redazionali, [...] di ‘leggere’, se si vuole anche soltanto la redazione ‘ultima’, gustandola senza intralci e difficoltà di carattere tecnico”³⁹. O objectivo metodológico de Giuseppe Tavani é o de “fissare i parametri di un nuovo tipo di edizione, né puramente filologica né esclusivamente genetica, ma che da entrambe le esperienze tragga ammaestramenti e precetti da applicare alla pubblicazione di testi contemporanei dei quali si desidera mostrare (evitando soluzioni specialistiche) sia la dinamicità – che in tal modo si rivela intrinseca all’opera letteraria –, sia la complessità semantica messa in luce dalle successive rielaborazioni, sia ancora il valore aggiunto che ad essi deriva dalla conoscenza di tali rielaborazioni. [...] L’esigenza di coniugare leggibilità e rigore scientifico, cioè libera fruizione dell’opera letteraria in quanto tale e approccio elettivo alla sua genesi, implica da un lato una indicazione flessibile per l’individuazione della fase redazionale da assumere a testo, dall’altro una distribuzione dei materiali genetici tale che la loro eventuale consultazione e l’indispensabile collegamento con il testo di appoggio ne risultino di immediata e inequivoca evidenza”⁴⁰.

³⁹ Giuseppe Tavani, “Filologia e genetica”, in *Cuadernos de Filología Italiana*, cit., p. 76.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 78-79.

Critérios da edição crítico-genética de Giuseppe Tavani

A tipologia editorial proposta por Giuseppe Tavani apresenta-se em duas páginas lado a lado.

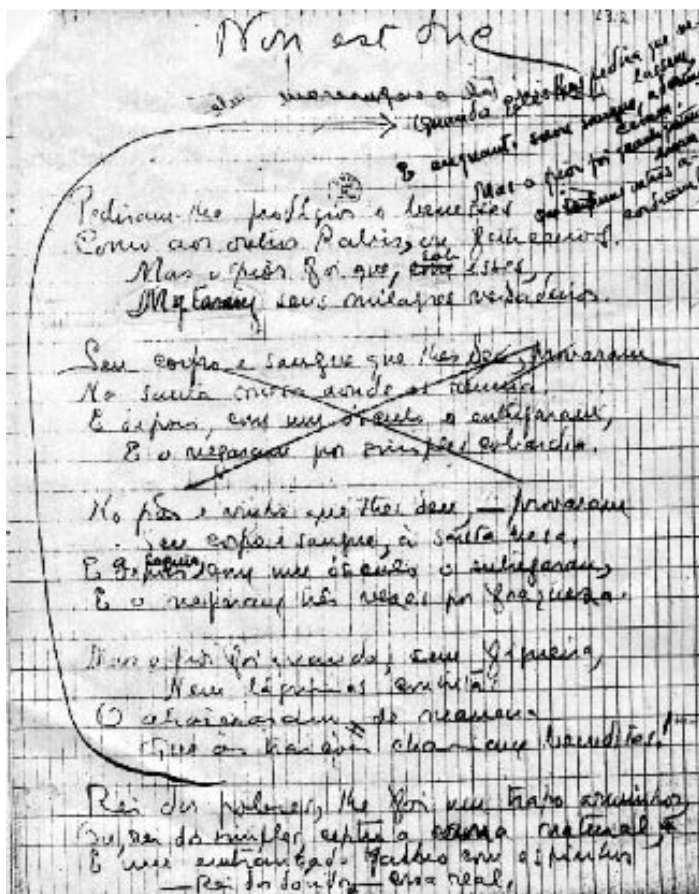
Nas páginas ímpares, surge o texto poético *ne varietur* e, nas páginas pares, o aparato crítico-genético, que apresenta, em corpo menor, toda a documentação relativa às variantes, sinopticamente disposta, para a qual o leitor é alertado pela numeração em itálico dos versos com uma história genética específica. Da esquerda para a direita, é evidenciada a diacronia textual desde o primeiro testemunho com variantes até ao texto definitivo, lido na página seguinte, numa correspondência linear perfeita. Quando o intertextual é extenso e esta disposição gráfica se mostra insuficiente para contê-lo numa única página, uma página adicional, desdobrável, permite perceber a instabilidade redactorial do autor, de imediato e sem quebra de legibilidade.

No rodapé das páginas ímpares aparece o título da colectânea poética, enquanto no topo das páginas pares vem o título do poema referido no aparato, seguido pelas siglas dos testemunhos contendo variantes face à *editio ne varietur*. Trata-se, pois, de um aparato *negativo*, pois as lições com variantes são transcritas uma só vez e tudo aquilo que os testemunhos não referem no aparato é dado como idêntico ao texto *ne varietur*.

As variantes gráficas resultantes de critérios editoriais ou de erros tipográficos e as suas correcções não são tidas nem achadas, uma vez que o autor pôde intervir na lição, reconstituindo a sua vontade no testemunho anterior. Se o testemunho tipográfico apresenta sinais convencionais para registar intervenções do autor (o sinal de inversão de palavras ou *delateur*), acrescentados para determinar uma supressão ou uma substituição em fase de correcção de prova, isto não é tido em conta. São registadas variantes gráficas só quando comportam uma mudança da medida do verso.

As notas de rodapé contêm informações acrescidas, que não cabem no aparato, tais como eventuais comentários sobre escolhas editoriais ou correções realizadas com tintas diferentes, quando comprovam sucessivas campanhas de revisão.

Apresentamos a seguir a aplicação prática do modelo tavaniano ao poema “Non est hic” de *A Chaga do Lado* de José Régio, acompanhado da reprodução fac-similada de um autógrafo inédito da colectânea supracitada, graças à gentil autorização da família do autor, a quem agradecemos.



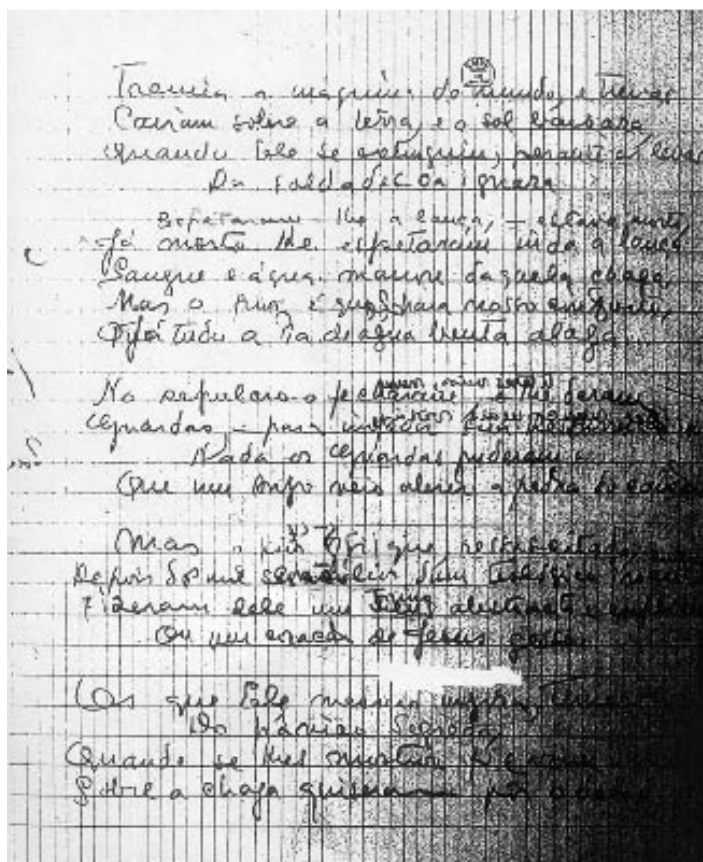
«Non est Hic», fl. 1/4j. R. 23 [Portalegre, 1954] (B)

²³⁻³
 Algumas tal o impasse que o
~~mas o que não é o que se espera~~
~~que o não é o que se espera~~
~~que o não é o que se espera~~
 Mas quando foi mais grave!
 Por uma palavra o tal de...
 Entretanto ete como ter-lo, ~~que o não é o que se espera~~
 Mas o que foi quando o não é o que se espera
 Em ~~quando~~ Hic, ha, pra, pra, ou

 Arrancaram the a tal de, e tal de,
 Sua medida em tal de gente,
 E, talvez, e talvez,
 O entarame de rep, ta, e tal de,
 E, talvez, e talvez, e talvez,
 Há entarame de dor,
 Mas o que foi quando
 E ha estirame de - fluc!

 Na Casa infante o entarame ~~que o não é o que se espera~~
 Em o tal de ~~que o não é o que se espera~~
 Tinha o entarame de mundo
 Quando, ~~que o não é o que se espera~~

«Non est Hic», fl. 2/4j. R. 23 [Portalegre, 1954] (B)



«Non est Hic», fl. 3/4j. R. 23 [Portalegre, 1954] (B)

^aNON EST HIC: **A-B-d3-D-1***

Título A omisso

A¹ Os que Ele mesmo ungiu, <duvidosos>[↑ temerosos]

Do pânico Segredo,

Quando se lhes mostrou ficaram duvidosos,

Sobre a chaga quiseram pôr o dedo.³

Mas o pior foi quando, [↑ ditos] crentes⁴

Multiplicaram túmulos caídos

Que de vez->O/O\ guardam, <levantand>[↑ <transcendentes>][↓ *alando-se impo|nentes*]

<Visões><s>/S\obre os ceus tácticos gelados.

Foi quando sob montes de palavras

Nuvens de incenso, ondas de <go> dogmas, e [↑ *bem*] cativo

Pediram-lhe milagres semelhantes

Aos dos <bruxos>[↑ outros] rabis ou feiticeiros

Mas o pior foi que explorando os ignorantes

Renegaram [↑ Esconderam], assim, os verdadeiros⁶

Pediram-lhe [←*Ouviram-lhe*] <milagres>[↑ prodígios] e benesses

Como aos outros Rabis ou feiticeiros

Mas o pior foi que, com esses,

Negaram seus prodígios [↓ milagres>] verdadeiros⁷

1 **Bd3** benesses

2 **B** Rabis[.],² ou

3 **B** que[.]<com>[↑ sob] esses,

4 **B** <Negaram>/Mataram\seus

5 **B** <Seu corpo e sangue que lhes deu, provaram [↓ No pão e no vinho que lhes deu, - provaram

6 Na santa mesa aonde os reunira. Seu corpo e sangue, à santa mesa.

7 E depois, com um ósculo o entregaram, E depois[↑ a seguir],² com um ósculo o entregaram[.]²

8 E o negaram por simples cobardia.> E o negaram três vezes por fraqueza.]

9 **Bd3** figueira,

10 **B** conritas

11 **B** atraçoaram <.> > de

12 **B** benditas <.> /!\²

13-16 **B**⁵

18 B a <croa>/cana\ natural <.> > [.]

d3 a < /*croa\ [↑ cana] natural,

Non est Hic

- 1 PEDIRAM-LHE prodígios e benesses,
- 2 Como aos outros Rabis, ou feiticeiros.
- 3 Mas o pior foi que, sob esses,
- 4 Mataram seus milagres verdadeiros.
- 5 No pão e vinho que lhes deu, – provaram
- 6 Seu corpo e sangue, à santa mesa.
- 7 E a seguir, com um ósculo O entregaram,
- 8 E O negaram três vezes por fraqueza
- 9 Mas o pior foi quando, sem figueira
- 10 Nem lágrimas conritas,
- 11 atraçoaram de maneira
- 12 Que às traições chamam benditas!
- 13 Quando Ele lhes pedira que velassem,
E enquanto suou sangue, adormeceram.
- 15 Mas o pior foi quando pretenderam
Que nenhuns outros acordassem!
Rei dos pobres, lhe foi um trapo arminhos,
Ou rei dos simples, ceptro a cana natural,
E um entrançado galho com espinhos
- 18

¹ A versão deste primeiro testemunho é bastante diferente, na sua estrutura, da edição *ne varietur*: por isso é transcrita na íntegra.

² Esta intervenção foi efectuada num segundo momento, a caneta preta.

³ Esta estrofe, que ocupa o primeiro lugar na p. 22.18, corresponde àquela que, na versão final, ocupa os vv. 57-60.

⁴ Este verso aproxima-se do v. 61 da versão final: no entanto, os versos seguintes da estrofe afastam-se dela.

⁵ A quadra, idêntica à apresentada no texto crítico, é acrescentada na margem superior da p. 23.3, a tinta preta, com uma seta que indica o ponto de inserção.

⁶ O s final de *verdadeiros*, omissso no manuscrito, é acrescentado para fazer concordar o substantivo com o artigo plural que o precede. *A seguir, O pior foi que* parece tratar-se de uma tentativa, inacabada, de reformulação do terceiro verso da estrofe.

⁷ Esta estrofe é, sem dúvida, uma segunda tentativa de elaboração da quadra anterior que, na versão final, se encontra com algumas variantes na primeira posição.

«NON EST HIC»: **A-B-d3-D-1***

[←*Dir-se-ia que o ouviam, pois <escritas>*[↑*vieram*][↓*Dir-se-ia que o ouviam com amor*]]⁸

Na Igreja, desde a véspera, operara

Uma <afanosa> [↑ ardente e] luzida legião

De bons decoradores.

Chegada a ocasião,

Colunas, chão, altares, muros, tectos e capelas

<<A>/O/ pão e o vinho que lhes deu, provaram,

Seu corpo e sangue, à santa mesa

<Mas> [↑ E] depois, <osculam> com um ósculo o entregam

E o negaram trez vezes>

[↓ Seu corpo e sangue que lhes deu, provaram

Na santa mesa aonde os reunia],[

E depois, com um àosculo o entregaram,

E o negaram por simples cobardia.⁹

<De>/A\ rancaram-lhe a túnica, exibindo

S<eu>/ua\ <corpo de> nu[dez] às brutas gentes

E, blasfemando e rindo,

O crivaram de reptos insolentes

E, blasfemando e rindo, o corpo miserando,

Lho vestiram de horrores.

Mas o pior foi quando

lho cobriram de flores

¹² Na Cruz infame o ergueram moribundo

20 **B** Doridos <,> [—] croa

21 **B** <E/’aprenderam-no/, assim, perante> [↑ Assim tal o expuseram ante] a grei,

24 **B** <É>/Foi\ quando

25 **B** Por <um ladrão>[↑ qualquer malfeitor] o substituíram,

26 **B** escamoteá-lo <+>/à multidão

27 **B** quando o refundiram

28 **B** Em <marfim,> pedra, pau, prata, <ou> [↓ ou] latão

34 **B** lho vestiram

35 **Bd3** pior, foi

36 **B** Lho cobriram de <in>¹¹

37 **B** infame o ergueram

40 **B** o pai,

21 **d3** tal<o>/O\expuseram

23 **d3** quando lh<o>/O\ impuseram

25 **d3** malfeitor <o>/O\ substituíram,

26 **d3** escamoteá-lo à

27 **d3** O refundiram

20 Rei dos doridos – coroa real.

21 Assim tal O expuseram ante a grei,
Sabendo nada haver que o riso alvar lhe trave...

23 Mas quando lho impuseram Cristo-Rei,

24 Foi quando foi mais grave!

25 Por qualquer malfeitor O revezaram,

26 Tentando escamoteá-IO à multidão.

27 Mas o pior foi quando O esculturaram

28 Em pedra, pau, prata, ou latão

Arrancaram-lhe a túnica, exibindo

30 Sua nudez às brutas gentes,

E blasfemando e rindo,

O crivaram de reptos insolentes.

E, blasfemando e rindo, o corpo miserando

34 Lho vestiram de dores.

35 Mas o pior foi quando

36 Lho cobriram de flores!

37 Na cruz infame O ergueram moribundo

Entre os dois justificados desse dia.

Tremia a máquina do mundo

40 Quando, invocando o Pai, Ele desfalecia...

⁸ Em itálico, intervenção efectuada a tinta violeta.

⁹ É possível aproximar as duas tentativas desta estrofe da segunda quadra da edição *ne varietur*. A primeira redacção, apagada neste testemunho, tem, no entanto, maiores correspondências textuais com a versão final.

¹⁰ Esta quadra e as três seguintes correspondem, no texto crítico, aos vv. 23-44.

¹¹ Palavra inacabada pelo autor; pensa-se que se pode tratar de insultos.

¹² A partir deste verso, o primeiro escrito na p. 22.20, e até ao fim da página na qual se conclui a versão deste poema, o autor utiliza sobretudo um lápis.

Entre [† os] dois <condenados> [† justificados] desse dia.
<E> [←Trem <ia> /eu\] [← Tremia] a máquina do mundo
Quando, invocando o Pai, <se Ele extinguiu> [† desfalecia]

Trem<eu>/ia\ a máquina do mundo, e trevas
<Se fizeram na > [† Caíram sobre a] terra, e o sol baixara,
Quando Ele se extinguiu, perante as levas
Da soldadesca ignara

Mas quando a <cruz infame> ⇄ [infame cruz] reproduziram
Benzida, - No oitro vil por que o venderam
Foi quando mais se riram!
Mais e melhor o escarneceram!

¹³ No sepulcro o fecharam, e lhe deram

Guardas, - para impedir sua Ressurreição...

Nada os guardas puderam,

Que um Anjo veio abrir a pedra do caixão

Mas o pior foi quando, enfim ressuscitado,

Depois das mil sessões dum teológico Libelo

Fizeram de Ele um Deus tão afastado

Que ninguém pode vê-lo

[←Quando Ele lhes pedira que velassem,

E enquanto agonizava [† suou sangue], adormeceram

45 **B** Já morto lhe espetaram inda a lança [† Espretaram-lhe a lança, - estava morto,]

46 **Bd3** Sangue e água manou daquela chaga.

47 **B** que [...] <foi> /para\ nosso

48 **B** <Que> /Já\ tudo # alaga...

49 **B** sepulcro o fecharam, e lhe deram,

50 **B** Ressurreição. <..>

51 **B** os Guardas puderam:

52 **Bd3** Que um Anjo veio abrir a

54 **B** Depois d <e> /os\ mil <sessões> /condilos\ dum teológico Processo [† Congresso]

55 **B** Fizeram dele um Deus [† Trino] abstracto e complicado

56 **d3** Depois dos cem concílios dum

55 **d3** Fizeram d <e> /E\le um # complicado

56 **d3** um Coração de Jesus

Tremia a máquina do mundo, e trevas

Caíram sobre a terra, e o sol baixara,

Quando Ele se extinguiu, perante as levas

Da soldadesca ignara.

45 Espetaram-lhe a lança, - estava morto,

46 Sangue manou, com água, dessa chaga...

47 Mas o pior é que, para nosso conforto,

48 Já tudo, a Pia de água benta alaga!

49 No sepulcro O fecharam, e lhe deram

50 Guardas, - para impedir sua Ressurreição.

51 Nada os guardas fizeram,

52 Que adormeceram, e Ele abriu a pedra do caixão

Mas o pior foi que, ressuscitado,

54 Depois das mil sessões dum teológico Processo

55 Fizeram de Ele um Trino abstracto e complicado,

56 Ou um coração-de-Jesus gesso.

Os que Ele mesmo ungira, temerosos

Do pânico Segredo,

Quando se lhes mostrou ficaram duvidosos,

60 Sobre a chaga quiseram pôr o dedo.

Mas o pior foi quando, não descrentes,

¹³ As duas estrofes seguintes desta versão correspondem, com algumas variantes, aos vv. 49-56.

Mas o pior foi qu<e>/a\[\ndo pretenderam]<despertos>,
Que nenhuns outros acordassem!]¹⁴

62 **B** <Multiplicaram túmulos caídos [\ Sobre dogmas e incenso O ergueram no seu sólio [.]

63 Que o fecharam de vez, alando-se, imponentes E[,] nos degraus sentando-se, imponentes,

64 Sobre os céus tácticos gelados> Fizeram <d>/de\ Ele monopólio <.>/.\

65 **B** fazem <|>[<.>/.\]¹⁵

66 **B** <Ou sabem, mas são loucos> [←[←<Titeres>]<R>/\ Odam ↑ <vãos, no>/titeres vão, num\ Dédaio sem fulcro...¹⁶ 66 **d3**¹⁷

67 **B** Perdoa-lhes e vem [↑ Ou nunca mais virás,] aos limbos em que jazem,

68 **B** Quebrar[.] [↑ não]já o teu, mas sim o seu sepulcro <.>/? \<.>.¹⁸ em que jazem,

62 Sobre dogmas e incenso O ergueram no seu sólio,

63 E, nos degraus sentando-se, imponentes,

64 Fizeram de Ele monopólio.

65 Perdoa-lhes, Jesus! Não sabem o que fazem.

66 Rodam em dédalos sem fulcro...

67 Ou nunca mais virás, aos limbos em que jazem,

68 Quebrar, não já o teu, mas sim o seu sepulcro?

¹⁴ Esta estrofe, acrescentada a tinta preta na margem esquerda, encontra-se, no texto crítico, nos vv. 13-16.

¹⁵ Esta última estrofe, como os três versos que a precedem – e que substituem a primeira redacção a caneta preta –, está escrita a lápis vermelho e corrigida a lápis preto.

¹⁶ Reconstrói-se, em seguida, a complexa sequência das intenções do autor em relação a este verso:

1) *Ou sabem, mas são loucos*

2) *Rodam, vão, no Dédaio sem fulcro...*

3) *Titeres rodam, vão no Dédaio sem fulcro...*

4) *Rodam, titeres vão, num Dédaio sem fulcro...*

¹⁷ Continua: *Rodam, titeres vão, num dédaio sem*

¹⁸ Por baixo deste verso aparece a data, escrita a caneta preta, 1964.

Bibliografia

BELLEMIN-NOËL, J.

1972, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse.

BIASI, P. M.

1990, "La critique génétique", in *Introduction aux Methodes Critiques pour l'analyse littéraire*, Bordas, pp. 5-40.

280

BLECUA, Alberto

1983, *Manuel de Crítica Textual*, Madrid, Castalia.

CASTRO, IVO

1999, "A fascinação dos espólios", in *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, n.º 5, Lisboa, 1999, pp. 161-166.

1986, *Critique Textuelle Portugaise*. Actes du Colloque (Paris, 20-24 Octobre 1981), Paris, Centre Culturel Portugais – Fundação Calouste Gulbenkian.

2000, *Crítica Textual e Edições Críticas: Em Questão*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras.

CROCE, Benedetto

1947, "Illusioni sulla genesi delle opere d'arte documentabile dagli scartafasci degli scrittori", in *Quaderni della Critica*, n.º 3.

DUARTE, Luiz Fagundes

1988, "Texto acabado e texto virtual ou a cauda do cometa", in *Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Biblioteca Nacional, pp. 167-181.

DUARTE, Luiz Fagundes

1997, "Estudo e Edição dos Manuscritos Autógrafos de José Régio", in *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, n.º 1, Vila do Conde, Centro de Estudos Regianos – Câmara Municipal de Vila do Conde, Dezembro, pp. 19-20.

ECO, Umberto

1992, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.

1999, *Encontro Internacional de Arquivística Literária e Crítica Textual*, Lisboa, 1, 2 de Junho de 1999 (org. de Manuela Vasconcelos e António Braz de Oliveira, [BNL]) *Leituras. Revista da biblioteca Nacional*, n.º 5.

- GRÉSILLON, Almuth
1994, *Éléments de critique génétique, lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GRÉSILLON, Almuth
1999, "Le commerce avec les manuscrits: conservation ou recherche?", in *Leituras*, n.º 5, Lisboa, Biblioteca Nacional, Outono, pp. 151-159.
- HAY, Louis
1991, *L'écriture et ses doubles*, Paris, Éditions du CNRS.
- HAY, Louis (org.)
1989, *La Naissance du Texte*, Paris, José Corti.
- HAY, Louis
1987, *La Genèse du texte: les modèle linguistiques*, Paris, Éditions du CNRS.
- HAY, Louis
1979, *Essays de critique génétique*, Paris, Flammarion.
- INGLESE, Giorgio
1999, *Come si legge un'edizione critica*, Roma, Carocci editore.
- ISELLA, Dante
1987, *Le Carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana Editrice.
- LAUFER, Roger
1972, *Introduction à la textologie; vérification, établissement, éditions des textes*, Paris, Larousse.
- OLIVEIRA, António Braz de
1999, "Arquivística Literária em perspectiva", in *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, n.º 5, Lisboa, pp. 7-11.
- PASQUALI, Giorgio
1952, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier.
- SEGALA, AMOS (org.)
1988, *Littérature Latino-Américaine et des Caraïbes du XX Siècle, Théorie et pratique de l'édition critique*, Archives, Roma, Bulzoni Editore.
- SPAGGIARI, Barbara e PERUGI, Maurizio
2004, *Fundamentos da crítica textual*, Rio de Janeiro, Lucerna.

STUSSI, Alfredo

1994, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino.

TAVANI, Giuseppe

1999, "Edição genética e Edição crítico-genética: duas metodologias ou duas filosofias?", in *Leituras*, n.º 5, Lisboa, Biblioteca Nacional, Outono, pp. 143-149.

TAVANI, Giuseppe

1996, "Filologia e genetica", in *Cuadernos de Filología Italiana*, n.º 3, Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, pp. 63-90.

282

TAVANI, Giuseppe

1999, "Le commerce avec les manuscrits: conservation ou recherche?", in *Leituras*, n.º 5, Lisboa, Biblioteca Nacional.

TAVANI, Giuseppe

1988, "Théorie et pratique de l'édition critique. Séminaire à la Bibliothèque Nationale de Paris, (Mai 1984), Littérature Latino-Américaine et des Caraïbes du XX^e siècle", in *Théorie et pratique de l'Édition critique*, Archives, Roma, Bulzoni Editore, pp. 21-84.

TAVANI, Giuseppe

1989, "La quête de l'authentique (Manuscrits et correspondance comme source du rétablissement de l'authenticité du texte)", in *Le Courrier de l'Unesco*, número dedicado a "Les manuscrits modernes: un patrimoine à sauver", Maio, pp.14-17.

TAVANI, Giuseppe

1991, "L'Edizione critico-genetica dei testi letterari: problemi e metodi", in *Venezia, e le Lingue e Letterature Straniere*, Atti del Convegno, Univ. Di Venezia (15-17 Aprile 1989), Roma Bulzoni Editore, pp. 323-331.

VALÉRY, Paul

1987, *Cabiers*, 1894-1914, éd. Intégrale, Paris, Gallimard, t. I.

DIZER E MOSTRAR NA ESTÉTICA DE JOSÉ RÉGIO

MARIA BOCHICCHIO

preciseparole@hotmail.com

No último e mais célebre dos seus aforismos do *Tractatus Logico-Philosophicus*, Ludwig Wittgenstein afirmava: “Acerca daquilo de que não se pode falar, tem de se ficar em silêncio”. Posteriormente, o aforismo seria corrigido em *Investigações Filosóficas* (póstumo, 1953) para “acerca daquilo de que não se pode falar, é preciso demonstrá-lo”. A substituição resume bem a vertente pragmática do autor e uma tentativa de exploração que vai além do dizível.

Sabemos bem que, por definição, toda a poesia torna raro o dizível. Consequentemente, cumprirá perguntar: a poesia, dizendo menos, mostrará mais?

Esta questão toca a estética poética regiana de forma particularmente impressiva: será que Régio expressa aquilo que não é dizível da sua arte poética através do poema? Tal como sugeria Walter Benjamin, será que o trabalho poético só pode ser lido como poema ou dentro do poema? Será possível encontrar no próprio poema o pensamento da sua interpretação? Dito ainda de outra forma: o poema chegará a pensar-se a si próprio no seu exercício?

Estas questões são prementes em alguns poemas de Régio, susceptíveis de serem designados como *metapoéticos*: eles marcam o século XX português pelo seu teor crítico e entendemos que, a partir deles, será possível constituir um observatório da modernidade poética regiana.

I

Empenhado em esclarecer os seus leitores e em mostrar e demonstrar a natureza e o valor do seu próprio trabalho poético, José Régio abre na sua poesia um espaço particular para a figuração do poeta, observador do mundo e de si próprio, empenhado em aprofundar o conhecimento da natureza, da vida, da humanidade, da realidade, e de se elevar sobre estes com o dom de entrar na intimidade dos seres, das coisas.

Qualquer verdadeiro poeta, na óptica regiana, é antes de mais um caso humano individualizado, marcado, estigmatizado. Um Nobre, um Eugénio de Castro, um Cesário, um Camilo Pessanha, um Sá-Carneiro, um Fernando Pessoa, são inconfundíveis entre si. Uma verdadeira criação poética não “poderá deixar de alguma vez ser profundamente individual, profundamente original”¹. O poeta para Régio é principalmente um **indivíduo**, “através de cuja individualidade a complexa humanidade se exprime; ou se exprimia qualquer aspecto de complexa humanidade. O geral não nos era dado senão através do seu particular; pois que exprimir o homem geral, essencial, eterno, através do seu **eu** particular, circunstancial, transitório – era precisamente, dom do poeta”².

¹ José Régio, “Interrogação sobre poesia”, in *O Primeiro de Janeiro*, Suplemento *Das Artes / Das Letras*, Porto, 29-03-1950, p. 3.

² Idem, “Defesa da Poesia”, in *O Primeiro de Janeiro*, Suplemento *Das Artes / Das Letras*, 23-03-1949, p. 3.

Se é verdade que a poesia transcende e ultrapassa o poeta, é também verdade que o poeta, traduzindo para os seus versos a poesia, lhe dá ritmo, dita uma forma, cria a poesia da poesia, homenageando-a.

O soneto “De Profundis” evoca o enigma que faz o poeta ser poeta: algo que aconteceu antes do seu nascimento e que se coloca num espaço temporal indefinido:

Entre os teus filhos todos me escolheste,
Meu Pai!, para que ambíguo e estranho fado?³

O *status* do poeta é caracterizado por uma predestinação ambígua e estranha:

Poeta sou! Cumpro o meu Fado, estranho
Como o dum santo ou um loco⁴

Não estamos perante a figura humana com que o filósofo John Locke marcou os séculos XVII e XVIII – alguém que nasce desprovido de conhecimentos e ideias, uma *tabula rasa* que toda a experiência acaba por moldar e aperfeiçoar. Em Régio, o poeta é um *berdeiro*, um

«*berdeiro*» de conhecimentos adquiridos não sabemos em que vida anteriores [...]. E mais parece que, por certa espécie de providência presidindo às vocações verdadeiras, no sentido das suas intuições e pre-experiências pessoais é encarreirada a vida de um artista: Assim poderá ele *observar, experimentar, conhecer de facto*, o que num certo sentido, já sabia; já vinha predestinado a saber⁵.

³ José Régio, *Biografia, PI*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001, p. 172.

⁴ Idem, “Filho do Homem”, *PII*, cit., p. 123.

⁵ *Ibidem*, p. 156.

Um ser de experiências alheias que convivem com a experiência individual. A *pré-experiência* é considerada por Régio como um dom dado ao poeta⁶. Dom dado por quem? Pelos deuses? Pela humana constituição psico-fisiológica? Por um *quid* individual irreduzível ao que quer que seja?⁷ José Régio coloca estas perguntas nos textos⁸ em que se debruça sobre o fenómeno da criação artística, mas não teoriza uma resposta; deixa a questão em suspenso. De resto, toda a grande literatura põe interrogações na tentativa de buscar respostas, que nem sempre chegam; ou, se chegam, são respostas provisórias a interrogações provisórias. Tentaremos uma. A *pré-experiência* de que fala Régio poderia ser interpretada e associada à peremptória afirmação heideggeriana⁹ de que cada compreensão é sempre determinada por uma precisa situação histórica, daí uma *pré-compreensão*: cada autor é *quase preso* num tempo e numa situação histórica, com as suas ideias e distorções.

O ofício poético, aliás, é essa contínua, e por vezes desesperada, tentativa de revelar a profundidade pré-racional do ser, o princípio do seu princípio.

É assim que o poeta se revela. Mas esta revelação não está marcada pela ausência de um drama identitário. Em Régio existe o homem e o poeta, encerrados num só corpo, duas figuras que ocupam um só espaço físico:

Mora-me um Poeta
Que tento esconder,

⁶ Idem, *Confissão dum Homem Religioso*, Porto, Brasília Editora, 1983, p. 180.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ Além daqueles já mencionados, de interessante relevo é: “Em Torno da Expressão Artística”, in *Três Ensaios sobre Arte*, Porto, Brasília Editora, 1967, pp. 9-78.

⁹ Martin Heidegger, “Il Linguaggio”, in *In Cammino verso il Linguaggio*, (a cura di) A. Caracciolo, Milano, Mursia, 1990, pp. 27-36.

A ver
Se poderei ser
Como toda a gente.

O Poeta emparedado,
Esfaimado,
Encadeado,
Cantava a sua prisão.[...]¹⁰

E é precisamente aqui que reside o supremo paradoxo da figura poética regiana: como é possível ser-se humano quando a dimensão dessa humanidade pressupõe a sua articulação poética, no fundo, a articulação do *humano* pelo *poético*, sabendo que por vezes este tenta reprimir aquele?

Régio entendeu – e entendeu desde os primeiros escritos – que o poeta é herdeiro da sua circunstancialidade própria. Mas é mais do que circunstância – é mais do que tradição, é mais do que língua, é mais do que condicionalismo vivencial. O poeta aspira à imortalidade, ele é “um que não morreu”¹¹; como Nerval diria e aspirava (e Régio também), o poeta é um ser imortal, liberto da condição individual e precária, transitória, que continuamente oscila entre esse desejo de absoluto, que reclama como seu, e o abismo da realidade, que favorece o seu intenso sofrimento:

[...]
Sofro, assim, pelo que sou,
Sofro, por este chão que aos pés
Se me pegou,
Sofro por não poder fugir,
Sofro por ter prazer em me acusar e me exhibir!¹²

¹⁰ José Régio, *As Encruzilhadas de Deus, PI*, cit., p. 219.

¹¹ Idem, “A Chaga do Lado”, in *Obra Completa, Poesia*, vol. II, p. 114.

¹² Idem, *As Encruzilhadas de Deus, PI*, pp. 266-267.

II

O poeta, este *homem superior*, é associado várias vezes às imagens da inocência: a inocência define a figura do poeta, que a si próprio se vê como um moço – um moço aventureiro, trovador, apaixonado, ilusionista. No fundo, um menino que vai acrescentando ao próprio retrato traços de imaginação e capricho. “Os meus versos são um pouco isto”, dirá Régio nas *Páginas do seu Diário Íntimo*. “Já fiz um soneto desde que vim – e na verdade os meus sonetos parecem-se bastante com os traços a lápis do menino”¹³.

Mas o poeta não se encerra apenas na inocência própria da infância. Ele é um rebelde – o Lúcifer das crenças gnósticas, que tanto influenciaram Régio e que surge nos *Poemas de Deus e do Diabo* na afirmação peremptória de que não sabe por onde vai, que não sabe para onde vai – mas apenas sabe “não vou por aí!”¹⁴.

Um rebelde. E um louco. Alguém que “[p]erdeu o emprego da razão”¹⁵ em gesto de uma liberdade interior radical onde tudo cabe, até os sonhos, a dor e também a mentira que permite a revelação da verdade. Já Valéry aconselhava a que não se confundisse o homem que realizou a obra com o escritor que esta pressupõe. A obra é fingimento – mas é fingimento que permite a exposição de tudo. Até da própria vida.

Neste contexto, percebemos por que motivo Régio foi frequentemente acusado de umbicalismo – de “adorar o próprio umbigo e cantar”¹⁶. Mas Régio recusa essa visão limitada do poeta. Falar no “eu”

¹³ Idem, *Páginas do Diário Íntimo* (1ª ed.), Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 35.

¹⁴ Idem, *Poema de Deus e do Diabo*, PII, p. 81.

¹⁵ Idem, *Filho do Homem*, PII, p. 145.

¹⁶ Álvaro Cunhal, “Numa encruzilhada dos homens”, in *Seara Nova*, n.º 615, Lis-

é falar no “nós” – a voz do poeta adquire em Régio a voz de toda a Humanidade. Não admira, conseqüentemente, que o seu labor poético apresente uma dimensão tão reconhecidamente moral: a actividade criadora é uma forma de renovação interior, expressão de luta entre contrários: entre o Bem e o Mal, uma luta – e uma conquista – de alguém que procura “os mundos que há nos fundos”¹⁷ do seu nada.

III

José Régio habita dois mundos: o mundo poético oitocentista, ligado aos esquemas tradicionais de Guerra Junqueiro, e o mundo poético modernista. Mas ao habitar dois mundos, Régio foi também capaz de introduzir uma nova sensibilidade – modernista e vanguardista – em esquemas mais tradicionais.

Isso é perceptível quando nos aproximamos da concepção de “poema” em Régio. Para o autor, o poema nasce por impulso – uma vibração interior que emerge para se materializar em palavras. Ou então por *inspiração* – termo que parece ter caído em desuso entre os contemporâneos de Régio, que o tomaram por facilidade, banalidade, eventualmente por mediocridade.

Mas Régio sabe – sabe e sente – que a inspiração é uma realidade permanente da criação poética: uma espécie de caos criativo que por vezes nasce do desespero, do tédio, “de perturbantes sugestões”¹⁸. É neste caldo de asfixia existencial que o poema surge como tentativa de expressão pessoal, mas também como acto possível de resolução existencial. Assim, a poesia não é o produto de um pensamento ra-

boa, 1939, p. 285. O texto foi reproduzido no *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, n.º 4-5, Vila do Conde, Junho-Dezembro, 1999, pp. 102-104.

¹⁷ José Régio, *Encruzilhadas de Deus*, PII, p. 265.

¹⁸ Idem, “A Chaga do Lado”, in *Obra Completa, Poesia*, vol. II, p. 79.

cional; parte de “Alguém”, de um “eu universal”, que pode ser Deus ou o inconsciente. É interessante ver o que o próprio autor escreve nas páginas de *O Primeiro de Janeiro*:

Assim de certo modo ou em certa medida se lhe manifesta a inspiração como algo de transcendente: um estado, um tempo, ou uma força, cujo mistério não esclarece com eles mesmos senão muito insuficientemente: um sopro que parece vir cá fora como a voz dum Espírito e, simultaneamente, das funduras pessoais da subconsciência. Em razão de tudo isto se não aprende a ser poeta. Quando muito se pode aprender a fazer verso ou escrever prosa, – que não atingirão a arte senão na medida em que transcendem a aprendizagem.¹⁹

A inspiração poética são “asas” que surgem como um “sinistro clarão”²⁰, como sonho de imortalidade e intemporalidade. As “asas” divinizam o poeta e permitem a fuga da realidade.

Mas o poema não depende apenas da “inspiração”. O poema é também artifício, técnica, esforço, busca de melhor expressão, busca de excelência de execução. Como afirma o autor, “bem poderia o nosso emotivo articular, falar, gritar, etc., e por igual não chegaria a sua expressão a ser aquela peculiar expressão que é da arte ... por não chegar ele a articular correntemente as palavras”²¹.

Régio ama a “beleza da forma”²²: ainda contemporâneo de Saussure, interessa-lhe a “função” da palavra, a modalidade que ela tem, o ritmo, os elementos que constituem as características dos

¹⁹ Idem, *O Primeiro de Janeiro*, 30 de Janeiro de 1963, p. 3.

²⁰ Idem, “Mas Deus é Grande”, in *Obra Completa, Poesia*, vol. II, pp. 61-63.

²¹ Idem, “Em Torno da Expressão Artística”, in *Três Ensaios Sobre a Arte*, pp. 14-30.

²² Idem, *Páginas do Diário Íntimo* (2ª ed.), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda - CM, 2000, p. 66.

artifícios na linguagem poética. A grandeza de Régio reside nesta capacidade de expressar, de forma altamente dramática, uma unidade espiritual entre o poético e o humano, influenciando sobre a qualidade da “matéria expressa” através da “expressão retórica”, que exige uma forma adequadamente densa, rica, singular, profunda, para ganhar mais força e atingir superior profundidade para o seu exclusivo fim: comunicar. Porque toda a arte visa fixar e comunicar.

No poema “A Um Camarada” de *A Chaga do Lado*, um dos exemplos mais profícuos da reflexão do autor sobre o seu processo de escrita, eis uma interessante comparação entre o trabalho poético e o duro labor do operário:

Também, na minha testa, há gotas de suor.
Gelado, o meu: Não sei se o teu, pior.
Exausto, ao fim do dia, és uma simples besta
Que dorme; e a insónia, a mim, mais me regela a testa.²³

IV

A complexidade de um autor como Régio não autoriza nem legítimas explicações fáceis para a sua produção. Mas ao analisarmos a obra de Régio, e movidos por esta particular perspectiva – procurar ver na totalidade do seu labor uma reflexão sobre a sua própria arte poética – entendemos que existe em Régio um imperativo maior: a poesia é palavra, a palavra é comunicação, uma comunicação com os outros, conosco e sobretudo com o absoluto, de modo a obter a “resposta final que me é devida”²⁴.

Um desejo de comunicação em que o autor não teme, como efectivamente nunca temeu ao longo da vida, os juízos de terceiros. A

²³ Idem, “A Chaga do Lado”, in *Obra Completa, Poesia*, vol. II, p. 92.

²⁴ Idem, “Colheita da Tarde”, in *Obra Completa, Poesia*, vol. II, p. 411.

poesia de Régio não se deseja parte de nenhuma corrente ou ideologia. “Teorias são brinquedos”, dirá, “que por mim, não tomo a sério”²⁵. Interessa-lhe apenas a verdade do que diz – “os meus enredos”²⁶, nas palavras do autor. Porque em arte interessa apenas tudo aquilo que é vivo, original, e original porque proveniente da parte “mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística”²⁷. Aquela que, em conclusão, pulsa com a vida do artista.

Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência, e pela imaginação, a literatura que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço.²⁸

V

A referência directa à experiência da criação poética como fundamento da própria poesia é o traço mais relevante da personalidade artística regiana. A experiência da criação duma poética da própria poética, necessariamente aberta e provisória, tratando-se de uma *poética em movimento na própria poesia*, é posta exactamente no centro das operações regianas.

O longo poema em prosa intitulado “Poesia” representa uma verdadeira *arte poética*, que contém uma excelente reflexão metatextual em que volta a definir a função, o lugar e o fim da poesia:

Sonhou-se que algum dia, - quando não havia *dias*, nem
Quando – o mundo era só um todo: indivisível, uno integral.
[...]

²⁵ *Ibidem*, p. 263.

²⁶ *Loc. cit.*.

²⁷ José Régio, “Literatura Viva”, in *Presença*, n.º 1, 1927, p. 1.

²⁸ *Ibidem*, p. 2.

Se não foram os deuses que nos-las ensinaram, foram, de certo,

os Poetas que inventaram estas fábulas. E porquê? Porque a Poesia é o seu melhor testemunho²⁹.

Platão fala, na *República*³⁰, do uso da poesia, defendendo a utilização de fábulas poéticas para a educação das crianças, apesar de serem mentira.

A moral presente na fábula regiana é a consequência prática da poesia que apologeticamente define a sua natureza didáctica. O vocabulário moral em Régio representa a autonomia da *mimese* em face da *Natureza*, que lhe é cronologicamente anterior. A poesia consistiria em imitar a realidade mas apenas aparentemente, sem servilismos miméticos por interposição da *inventio* que transfigura a realidade. O mérito da poesia reside na qualidade dos efeitos práticos, devidos à capacidade inventiva do poeta:

[...] As imagens dos poetas, que são senão ecos de correspondências que, por sua vez, serão ecos dessa Unidade longínqua? [...] poeta é o que ouve o profundo apelo de tudo por uma unidade quebrada, mas não esquecida, [...] a dor da universal separação. [...] Assim confunde com os motivos humanos da sua criação as primeiras e extremas razões da sua Poesia. Porém o seu verdadeiro mal é a irremediável saudade do seu Paraíso perdido; como seu verdadeiro bem é esse mesmo seu mal. [...] Poesia é então a sua implacável saudade da sua Inocência primitiva, e sonhada reconquista dessa Inocência por esta mesma saudade³¹.

A poesia posiciona-se como lugar de uma enigmática terra da memória, eco duma misteriosa eternidade que existia em nós e que

²⁹ Idem, *Colheita da Tarde*, PII, cit., p. 320..

³⁰ Platão, *A República*, (introd., trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

nós perdemos. O olhar de Régio, cheio de vitalidade e esperança, volta-se para um lugar de plenitude edênico no qual o poeta leva consigo uma palavra diferente, mais alta. Longe daquele *paradiso* sem lugar, a palavra poética regiana tende à captação do inatingível, do inefável:

294

Mas o poeta é o que vai, através das aparências com que lida e joga em busca daquela essencial Verdade escondida a insondáveis lonjuras...Palavras, – como as palavras se tornam poucas, e pouco, para exprimirem quanto, ao longo da infindável viagem vai denunciando a inatingível Presença!³²

A percepção no poeta dos limites da linguagem “le language n’a jamais vue la pensée”³³ leva-o a um progressivo cepticismo à volta das reais possibilidades de comunicação implícita na palavra:

Aqui tentou com ansiedade,
Captar o autêntico do Ser
Em versos que em verdade
Ficam por fazer.³⁴

Desde a poesia medieval latina até Mallarmé e ao verso simbolista russo, o motivo das limitações da linguagem é frequente³⁵. A desconfiança nas capacidades expressivas da linguagem atinge, em Régio, um ascetismo discursivo que o leva a desejar uma linguagem muda, uma comunicação silenciosa, na medida em que o silêncio é portador de toda a verdade que ficou por ser dita:

³¹ José Régio, *Colheita da Tarde*, PII, cit., pp. 320, 321.

³² *Loc. cit.*

³³ Paul Valéry, *Cabiers*, éd. fac-similé, CNR, 1957-1961, t. II, p. 356.

³⁴ José Régio, *Filho do Homem*, PII, cit., p. 192.

³⁵ Eugénio Lisboa, *A Obra e o Homem*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 168.

E nos silêncios do meu verso,
Fala tu voz suprema do Universo.³⁶

O silêncio foi, para Régio, e nas palavras de Eugénio Lisboa, “uma tentação muito real”³⁷, o próprio autor admite “algumas vezes, em certos instantes, me julgara ou julgava eu capaz de atingir essa linguagem muda”³⁸. O conhecimento começa e conclui-se na linguagem, naquilo que não se diz mais do que naquilo que se diz, sem o conforto das intenções do autor. De um lado a palavra cria senso, constitui o “objecto”, do outro lado a palavra não consegue abrir-se ao “mistério” que é anterior ao senso.

A partir de uma análise dos autógrafos³⁹ regianos, encontramos uma força e uma vitalidade gráficas que se expressam nas figuras e ilustrações que emolduram a escritura, completando-a, como se a criação verbal fosse geratriz da criação plástica. Na nossa opinião, Régio procura escolher, para expressar-se artisticamente, uma linguagem absoluta onde possa refugiar-se⁴⁰ e por isso fende os limites da palavra para integrar nela novas formas de comunicação silenciosas como o desenho e a pintura.

³⁶ José Régio, *As Encruzilhadas de Deus, PI*, cit., p. 339.

³⁷ Eugénio Lisboa, *A Obra e o Homem*, cit., p.167.

³⁸ *Loc. cit.*.

³⁹ Graças ao projecto lançado em 1993 de *Estudo e Edição dos Manuscritos Autógrafos de José Régio*, coordenado por Luiz Fagundes Duarte, no âmbito do *Programa Lusitânia* (apoiado pela Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica e pelo Instituto Camões, que providenciou a catalogação e a microfilmagem do espólio), foi possível investigar a oficina do poeta, a fim de analisar os processos estilísticos e conceptuais que a partir do primeiro rascunho manuscrito, se desenvolveram até serem redefinidos para a proposta ao público.

⁴⁰ A teoria do silêncio como tentação e refugio para o poeta, homem de palavras, é explicada por George Steiner no seu ensaio *Language and Silence*, London, Faber and Faber, 1967.

Régio conclui o poema “Poesia” com uma espécie de profissão de fé na unidade da poesia através da sua diversidade, expressando “a plenitude do seu sentido universalista”, definindo o lugar da poesia e o seu fim:

E eis como a poesia é só uma! Que valem as inevitáveis diferenças das individualidades, das escolas, dos meios, das épocas, das raças, quando entre todas as obras poéticas há raízes comuns que as tornam uma só Obra? [...] Mas a Poesia como Poesia, ao alado Cavalo furta-cores que, para se atirar às estrelas, escava as raízes e faz espinchar tanto a água das fontes como a dos charcos, – não lhe ponham antolhos que lhe não pertencem! Não lhe dêem rédeas que não aceita. Porque o seu tempo próprio é a Eternidade, o seu espaço a Imensidão, o seu fim o Absoluto.⁴¹

296

A poesia, enquanto obra de arte, representa uma possível resposta de ordem estética às interrogações *eternas* que a literatura coloca, e que atravessam as inquietações de uma época, embora de forma pessoal. A poesia permanece através da diversidade das épocas, dos meios, das circunstâncias históricas, das modalidades individuais e com ela o poeta enquanto expressão do *homem de sempre*⁴².

Definindo o lugar da poesia e a relação directa que esta tem com o mundo, Régio apresenta uma poesia que põe em questão a estética da representação aristotélica que subordinava a arte à *mimese*; para Régio, a obra de arte não é imitação, mas antecipação do absoluto, na medida em que se coloca para lá da imanência histórica. Afirma Adorno:

⁴¹ José Régio, “Colheita da Tarde”, in *Obra Completa, Poesia*, vol. II, cit., p. 321.

⁴² José Régio, *Páginas de doutrina e crítica da ‘Presença’*, cit., p. 299.

Aquele ser absoluto a que aspiram as obras de arte não é imitação de qualquer coisa de real, mas antecipação de um ser absoluto ainda não existente, algo de desconhecido que se determina através do sujeito. As obras de arte afirmam que algo é em absoluto, sem lhe atribuir qualquer espécie de predicado. Com efeito, a arte, devido à espiritualização por que passou nos últimos duzentos anos e mediante a qual se emancipou, não se alienou da natureza, como pretende a consciência objectivista, mas, de acordo com a própria estrutura, avizinhou-se do belo natural⁴³.

Régio põe também em questão o conceito aristotélico de *poi-esis* porquanto não opera uma sobreposição do fazer poético ao ser poético:

Sou eu que vos componho, ou vós que me criais,⁴⁴

Régio sonhava uma poesia que conseguisse comunicar:

[...] o que há de mais íntimo, secreto, misterioso, em todas as coisas, – ou o sentimento que nós temos de isso. Pelo que há de mais íntimo, secreto, misterioso em todas as coisas, se estabelecem entre elas relações que os Poetas captam, e procuram exprimir por meio da palavra⁴⁵.

Régio tentou ao logo da sua produção – e nós com ele – definir a sua poesia, com a consciência de que definir significa abstrair, e por consequência trair, enquanto tentativa de estabelecer uma realidade. Mas a poesia, participando do real, situa-se *para além* dele.

⁴³ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Francoforte, 1970, p. 121; citado por Alberto Pimenta, *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa, Cotovia, 2003, p. 131.

⁴⁴ José Régio, *Filho do Homem*, PII, cit., p. 182.

⁴⁵ Idem, *Páginas do Diário Intimo*, cit., p. 371.

Toda a literatura, sabemo-lo, é abstracção, enquanto solução de verdade absoluta. Mas, mesmo assim, a poesia de Régio não recusa a *vida*, não a aceita num grau de maior pureza, como símbolo revelado. Como dizia Claudel, a literatura não serve para conhecer, mas é ela mesma um conhecimento.

CARLOS QUEIRÓS

E A REDESCOBERTA DA FALA AFECTIVA

MARIA BOCHICCHIO

preciseparole@hotmail.com

*Oisive Jeunesse
A toute asservie,
Par delicatesses
J'ai perdu ma vie.*

Rimbaud

I

Morto aos quarenta e dois anos, Carlos Queirós – de seu nome completo José Carlos Queirós Nunes Ribeiro –, na sua breve existência, como o prognosticavam os versos de Rimbaud que ele transcreveu no pórtico do seu primeiro livro, deixou à posteridade uma poesia rica e exigente. Em 1935, antecipando Pessoa, seu mestre, Queirós publica *Desaparecido*, considerado por João Gaspar Simões a “primeira colecção de poesia onde o espírito anárquico do Orpheu atinge a sua primeira expressão disciplinada”¹, atribuindo a Carlos Queirós o lugar

¹ João Gaspar Simões, “Carlos Queirós vinte anos depois”, in *O Primeiro de Janeiro*, suplemento *Das Artes / das Letras*, Porto, p. 10.

de chefe de fila de uma das correntes poéticas que encontraram eco na *Presença*. Considerado por todos os críticos literários como um poeta que vai servir de elo de ligação entre as gerações do *Orpheu* e da *Presença* – com o seu nome ligado à última² –, a poesia de Carlos Queirós, descende em linha directa do mais puro simbolismo³ e, com a sua atitude dinâmica, integra nos anos trinta “um ramo novo na frondosa árvore do movimento presencista. É com ele, com a sua rimbaudiana *délicatesse* que os valores paúlicos ganham dentro deste movimento polifacetado a expressão que tiveram”⁴. Entender a posição assumida por Queirós, face aos vários movimentos literários⁵ que caracterizaram a geração das décadas de trinta e quarenta, significa perceber as linhas de coerência que orientam o poeta. Se, por um lado, é necessário ter presente a sua contemporaneidade (tempo de contrastes), por outro o autor distingue-se dos traços típicos da poesia da sua geração⁶. Sem

² Segundo Casais Monteiro, Carlos Queirós merece a designação de *presencista*, sendo considerado um dos dez elementos que “mais conscientemente se integraram no espírito renovador da revista” (A. Casais Monteiro, *A Poesia da “Presença”, Estudo e Antologia*, Lisboa, Moraes Editores, 1972, p. 29).

³ Como de resto os poetas paúlicos de *Orpheu*: Montalvor, Cortes-Rodrigues, Alfredo Pedro Guisado

⁴ João Gaspar Simões, op. cit.

⁵ Desde muito novo, Carlos Queirós estabelece um estreito convívio com nomes ligados ao movimento de *Orpheu*: Fernando Pessoa, Almada Negreiros. Colabora, depois, na revista *Contemporânea* (de José Pacheco) – que se propunha continuar o espírito de *Orpheu* –, *Descobrimento*, *Momento*, *Vamos Ler*, *Ocidente*, *Diário de Lisboa*, até assumir o papel desempenhado pela geração da *Presença*, contribuindo de maneira decisiva para a sua divulgação. Continua, posteriormente, na *Revista de Portugal* e nos *Cadernos de Poesia*.

⁶ Na verdade, a preocupação da geração da *Presença* e dos neo-realistas é a mesma: o ser humano. Porém, o ser humano visto por duas posições distintas – posições que reflectem, no essencial, a confrontação entre duas concepções do mundo.

Para os neo-realistas, o homem é determinado pela sociedade. Por essa razão, os homens devem estar unidos no esforço comum de transformar a sociedade, com o objectivo de criar uma estrutura social do tipo marxista-leninista onde o homem

cortar com o passado, Queirós traz consigo as marcas do seu percurso. A sua é uma voz muito original, bem longe de poder ser emoldurada na periodização historiográfica de uma geração.

O seu estilo depurado e epigramático confere rigor, precisão e profundidade à sua meditação poética, conjugando tradição e modernidade, “dobrado compromisso que a sua lírica manifesta, e sempre manifestará”⁷:

Carlos Queirós aprendeu, como poucos, a lição dos clássicos; assimilou também os jogos dos barrocos, o rigor dos arcádicos; ouviu, igualmente, o canto da sereia dos românticos; e foi moderno, foi inclusivamente modernista, mas para além dos formulários dos modernistas ou do que a modernidade possa ter de precário. Entre os Simbolistas, no entanto, é que ele viria a encontrar os seus mais próximos antepassados⁸.

II

O poema “Para o leitor desconhecido” – que Carlos Queirós publica no *Diário Popular* (31.12.1944) e que entrará como poema de

surge livre dos mecanismos económicos da alienação. O homem é visto na sua relação com a sociedade e em desenvolvimento com ela; não o é na sua individualidade, na singularidade da sua vida. O homem existe enquanto ser social, acompanhando a consciência das massas.

A ideia de que estas massas são um conjunto anónimo de homens é inaceitável para os presencistas. O homem é sobretudo um indivíduo; a sociedade, um conjunto de indivíduos. A renovação da sociedade deve respeitar a individualidade do singular, devendo ser capaz de regenerar-se por si mesma. O artista participa na transformação da sociedade enquanto homem regenerado e a sua actividade criativa mantém-se independente das solicitações exteriores.

⁷ Carlos Queirós, (Prefácio a) “Desaparecido, Breve Tratado de Não Versificação”, *PI*, Lisboa, Ática, 1984, p. 15.

⁸ David Mourão-Ferreira, “Carlos Queirós, Herdeiro do Simbolismo”, in *Presença da “Presença”*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 176.

abertura do segundo volume da sua obra poética *Epistola aos Vindouros e Outros Poemas* – representa a capacidade inovadora com que a estética poética de Queirós se abre à modernidade, superando-a. Ao conceber uma obra “aberta”, em movimento, na direcção do mundo pessoal do intérprete (o leitor), Queirós antecipa as ideias de Stanley Fish dos finais do século XX. Estas, contrapondo-se ao estruturalismo e ao *New Criticism*, avançam a hipótese geral de que, de certa forma, todas as poesias (e romances e obras dramáticas) têm como argumento os próprios leitores. A experiência do leitor é assim o verdadeiro objecto de análise e não o texto em si⁹.

O texto não existe se ninguém o lê. É o leitor que constrói o texto através da leitura, ou seja, é o leitor que faz a poesia, lendo-a. O leitor não é o autor do texto, mas faz parte do texto no momento em que o lê. Exactamente do mesmo modo que o autor pertence à sua lírica no momento em que a escreve. Ler significa, para Maurice Blanchot¹⁰, não escrever um novo livro, mas fazer com que o livro seja escrito sem a intervenção do autor. O leitor não acrescenta o texto; liberta-o do seu autor, deixando que esse mesmo texto seja aquilo que é: um espaço aberto que permita à obra afirmar-se¹¹. O texto poético

⁹ Stanley Fish, “La letteratura nel lettore: per una stilistica affettiva”, in *C'è un testo in questa classe?*, Milano, Einaudi, 1987. Se as vanguardas do Novecentos têm como prioridade anular o sujeito, nas neo-vanguardas e no formalismo o autor anula-se antes de produzir um texto. Se, no plano da crítica literária, os anos sessenta e setenta foram dominados pelo estruturalismo e pela semiótica – que colocavam no centro da atenção o texto, não influenciado pelo contexto e pela história –, há também a considerar a crítica pós-estruturalista e, em geral, a estética da recepção (Hans Robert Jauss) – que anulam a ideia do texto como objecto autónomo. A novidade de fim-de-século, antecipada por Queirós, está na assunção do ponto de vista do leitor.

¹⁰ Maurice Blanchot, “Leggere”, in *Lo spazio letterario*, J. Pfeiffer e G. Neri, Torino, Einaudi, 1967, pp. 165-171.

¹¹ *Loc. cit.*.

torna-se, por assim dizer, o ponto de encontro entre duas pessoas que existem; a dimensão afectiva fica como troca entre quem escreve e quem lê. E não podia ser de forma diferente, dado que a poesia irradia emotividade enquanto manifestação do pensamento criativo. Uma emotividade que desencadeia no leitor modalidades sensoriais semelhantes às que o poema produziu, ao transferir o texto do passado (da sua alteridade) até ao presente (à visão do leitor sobre o qual o texto age em profundidade):

Com o teu cálido sentido
Ainda isento de ironia,
Anda fazer-me companhia,
Meu bom leitor desconhecido!

Mas vem depressa, agora mesmo,
Enquanto é puro o teu intento
E o teu sensível pensamento
Procura o meu, sem corpo e a esmo;

Enquanto esqueces que há em mim
Tantas misérias e fraquezas,
Como nas horas indefesas
Sentes em ti, leitor... – E, assim,

Traz o silêncio de quem escuta
Uma difícil confiança
E põe um manto de inocência
Sobre a presença dissoluta;

Traz a magia dos amigos
[...]

E para que eu – mesmo de dia –
Te reconheça, em teu olhar
Traz a pueril melancolia
Que esta poesia te inspirar.¹²

O poema insere-se, assim, no jogo abstracto entre o autor e o leitor, lidando com o “dialogismo” entre homem e homem, e cujo resultado será um imprevisível acto criativo. A poesia, como vimos, não é um sistema fechado, que oferece apenas um único significado – aquele que o autor lhe atribui. A poesia abre-se a uma plurissignificação dada pelos fruidores do produto literário. Cumpre dizer que a primeira manifestação de abertura na criação poética é encontrada no período barroco, como afirma Umberto Eco¹³. Este último – vanguardista teórico da “abertura” semântica da obra de arte¹⁴ e paladino dos limites da interpretação¹⁵ – nega a definição estática da forma clássica do Renascimento. Assim, propõe uma expansão progressiva do espaço, inclusive do espaço linguístico, fugindo do *cânone* garantido pela ordem cósmica e procurando na arte o móvel ou o ilusório¹⁶.

¹² Carlos Queirós, “Epístola aos Vindouros e outros Poemas”, in *Obra Poética*, vol. II, Lisboa, Ática, 1989, pp. 3-4.

¹³ Umberto Eco, citado por Arnaldo Saraiva, in *Páginas de Estética Contemporânea*, Lisboa, Editorial Presença, 1966, pp. 146-147.

¹⁴ Idem, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1993.

¹⁵ Idem, *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brook-Rose*, Milano, Bompiani, 1995.

¹⁶ Entre o classicismo e o iluminismo vai-se definindo uma ideia de *poesia pura* que, ao partir da negação de ideias abstractas – essencialmente operada pelo empirismo inglês –, confirma a liberdade do poeta, atribuindo-lhe o estatuto de agente criador. Edmund Burke reforça isso mesmo ao reportar-se, numa obra inaugural, ao poder emotivo das palavras. De Burke chegamos a Novalis, autor que teorizou amplamente sobre o puro poder evocativo da poesia como arte do sentido vago e do significado impreciso. Nesse sentido, a poesia romântica manifesta-se como

No entanto, há que ter presente que existe, para Hans Robert Jauss¹⁷ como para Eco, uma espécie de *intedio operis*: a obra é aberta, mas circunscreve a sua abertura na dimensão do comunicável e do social; esta encontra a sua estabilidade no “horizonte de espera”¹⁸, inato na obra e que predispõe o leitor a uma forma bem precisa de recepção¹⁹:

Onde estará esse leitor
Que não soletra nem recita?
Que não tropeça nas imagens
Que não ofende os nossos ritmos
Que não destrói as nossas flores?

Onde estará esse leitor,
Onde estarão esses leitores?²⁰

O poeta não pretende do leitor a aplicação de uma liberdade abstracta, mas um dono de todo o seu ser, para reconstruir a consciência intencional de si mesmo. Baudelaire²¹ investiu os outros da responsabilidade do seu próprio destino, escolhendo existir por si

implantação firme da liberdade, entendida em múltiplas perspectivas. O poeta deixa de obedecer a um cânone específico – por vezes tido como simples imitação de modelos clássicos – e passa a entregar ao seu Eu poético o essencial da criação humana. Terminada a fase romântica aparece, nas palavras de Umberto Eco, uma poética consciente da obra “aberta”. Isto ocorre no simbolismo da segunda metade do século XIX, mais precisamente na Paris de 1882.

¹⁷ Hans Robert Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, (a cura di) Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 188-225.

¹⁸ Do “orizzonte d’attesa” já falaram Husserl, Heidegger, Gadamer e Popper.

¹⁹ Umberto Eco, *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, p. 34.

²⁰ Carlos Queirós, “Desaparecido e Breve Tratado de não Versificação”, in *Obra Poética*, vol. I, cit., p. 136.

²¹ J. P. Sartre, *Baudelaire*, Milano, Mondadori, 1989.

mesmo segundo valores de outros, propondo assim uma “psicanálise existencial”.

Cada texto, como vimos, tende para um universo de imagens que encontra o seu princípio condutor numa dimensão que ultrapassa o “texto presente”²² e numa relação directa com o mundo – poesia que põe em questão uma estética da representação. Este conceito tem origem na *Poética* de Aristóteles, que subordinava a arte à *mimese*; ao contrário do que afirma Michael Riffaterre²³, para quem a polissemia poética contradiz a representação mimética da realidade. Afirma Fernando Guimarães:

O poeta procura encontrar um novo espaço que tanto é o da linguagem como o do imaginário que aquela é capaz de sustentar – e nunca o próprio espaço da realidade –, a possibilidade de apresentar um sentido que se torne dispersivo, múltiplo, ambíguo. Os efeitos de sentido [...] acabam por se identificar com a poesia, quando esta é considerada na sua mais íntima plurisignificação²⁴.

Carlos Queirós, herdeiro do simbolismo, vive a sua condição de moderno ao oscilar (como todos os modernos) entre a sua contemporaneidade e os seus antecessores: na procura de encontrar um novo espaço; na busca de um lugar interior onde acolher, revelar, mas também ocultar a sua obra; numa ego-centralização do acto criativo que encontra a sua dimensão na subjectividade do autor, na sua realidade íntima.

²² Fernando Guimarães, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990, p. 18.

²³ Michael Riffaterre, *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983.

²⁴ Fernando Guimarães, *Poética do Simbolismo em Portugal*, cit., p. 10.

A CORTE DO NORTE, DE AGUSTINA BESSA-LUÍS,

OU O ROMANCE DA SAUDADE*

ELSA PEREIRA**

epereira@net.sapo.pt

Uma estética do inacabado

Numa conferência proferida em Outubro de 1983, intitulada “*Menina e Moça e a Teoria do Inacabado*”, Agustina Bessa-Luís aproximava a novela de Bernardim Ribeiro aos frescos pintados por Miguel Ângelo na Capela Sistina, através daquilo que então designou como *o discurso do inacabado*:

O estilo inacabado foi tema de discussão na escola florentina. Miguel Ângelo introduziu pela primeira vez na sua composição esse estilo que reflecte o sentimento da alma como tragédia cósmica. [...] A novela de Bernardim, tal como a obra da Sixtina, não pode ser lida como história moral – é uma tragédia cósmica. Acidentes,

* Trabalho originalmente apresentado ao seminário “O Romance Histórico Português dos Séculos XIX e XX” do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Literaturas Românicas (FLUP, 2004).

** Estudante de doutoramento; membro do Núcleo de Estudos Literários – Texto, Crítica, Mentalidades.

diálogos, presenças mudas, tempo e paisagem, tudo está sujeito a uma rotação sem desenlace e que é o discurso do inacabado.¹

Apoiando-se na análise do estilo *non finito*, comum a ambas as obras, a escritora prossegue as suas considerações, relacionando essa obsessão pelo inacabado com um sentimento português de saudade² que, ainda segundo a autora, caracterizaria a angústia ontológica de todo o acto criador:

em Bernardim, é a saudade o que atrasa a própria salvação, tema obsessivo do inacabado. [...] Só o que é incompleto aprofunda a noção de nos encontrarmos cativos dentro do próprio acto criador.³

Parece ser ainda como um prolongamento desta reflexão em torno da saudade e da angústia criadora que deveremos ler *A Corte do Norte*:

O que trata este livro é o sentimento insular que se instaura no uso da saudade, como algo que tudo invade e imobiliza. Como uma forma civilizadora e, no entanto, precária.⁴

¹ Agustina Bessa-Luís, “Menina e Moça’ e a Teoria do Inacabado”, in *Contemplação Carinhosa da Angústia*, sel. e introd. de Pedro Mexia; Lisboa, Guimarães Editores, 2000, p. 82.

² Idem, *ibidem*, p. 86: “O próprio título da segunda edição de *Menina e Moça – Saudades* – e que possivelmente constaria do manuscrito, é a expressão do *non finito*. *Saudade* não é propriamente um sentimento pela perda do objecto amado, seja terra, tempo ou pessoa. É a sugestão cosmológica de que a natureza se compõe duma vida confusa; uma espécie de primitiva desordem que só no indistinto se pode assinalar como objecto”.

³ Idem, *ibidem*, p. 83.

⁴ Agustina Bessa-Luís, *A Corte do Norte: Romance*, 2.^a ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1996, p. 15. A partir de agora, a identificação das citações desta obra consistirá apenas na indicação do número de página.

Não será, aliás, por acaso que este romance abre, precisamente, com os versos que o trovador João Gomes da Ilha glosou em torno do tema:

Da lembrança do passado
com desejo de futuro
em o tear cuidado
se tece mui restorçado
terçopelo verde escuro (p. 9).

Como lembra o narrador, “esta é a primeira definição de saudade de que a ilha gasta há séculos” e “para entender este romance é preciso entender a linguagem nobre que foi prelúdio de poesia mística castelhana. Mas que nos portugueses se chamou «aquele cuidado esquivo/ que não dá mais que sofrer/ ao coração cativo,/ no qual eu morrendo vivo,/ em grado de bem querer»” (p. 9).

Agustina parece propor, também aqui, uma *estética do inacabado*, contrária às certezas de qualquer conhecimento definitivo acerca dos meandros da História e suas personagens, pois também elas permanecem inacabadas, suspensas no mistério da sua saudade.

A Corte do Norte é a história da permanência de um enigma, instaurado pelo súbito desaparecimento de Rosalina de Sousa, baronesa de Madalena do Mar; um mistério que ficará a pairar sobre uma pequena povoação da ilha da Madeira (a Corte do Norte) e cuja decifração exercerá um irresistível poder de sedução sobre os membros do clã, ao longo de cinco gerações. Como demonstra Elisabeth Wesseling, a descoberta dos segredos do Passado impõe-se à afirmação da nossa existência presente⁵ e, “enquanto o conteúdo mítico de Rosalina não

⁵ Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet – Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam / Filadélfia, John Benjamin’s Publishing Company, 1991, max. p. 121: “the retrieval of the past satisfies personal needs”.

fosse liquidado, não se criariam condições para que uma pessoa tivesse expressão própria” (p. 214).

Adivinha-se, por isso, uma *trama* sem fim à vista e sobre a qual se escreverá, a poucas páginas do fecho:

O epílogo desta história não se há-de escrever nunca (p. 271).

Quase todos os estudos desenvolvidos em torno dos romances de Agustina Bessa-Luís dão conta de uma certa dificuldade em designá-los como tal, na medida em que, embora haja uma *acção*, dificilmente se poderá falar aqui de uma *intriga* propriamente dita, pois “para além da sucessividade e do conseqüente enquadramento temporal dos eventos, esta última implica duas características específicas: a tendência para apresentar os eventos de forma encadeada [...] e o facto de tais eventos se encaminharem para um desenlace”⁶, o que manifestamente não acontece nesta escrita, marcada sobretudo por processos como “a repetição e a visão directa e imediata, o método cinematográfico do ‘flash-back’, e a prospectiva implícita”⁷.

Neste romance em particular, o motivo iterativo corresponde à cena do desaparecimento da protagonista, cuja primeira ocorrência aparece inesperadamente, logo no final do primeiro capítulo. A partir de aí, ela será infatigavelmente glosada, numa insistente sugestão de indefinido e inacabado, através das múltiplas perspectivas que são trazidas a lume, ao longo de cinco gerações. Como sugere Eduardo Lourenço, “é caso para evocar a sempre jovem aventura de Penélope. Bessa-Luís vai tecendo com uma mão o que destece com a outra.

⁶ Carlos Reis; Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7.^a ed., Coimbra, Almedina, 2000, p. 206.

⁷ Manuel Antunes, *Legómena: Textos e Teoria e Crítica Literária*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 461.

Nada parece guiá-la, na aparência, senão uma fidelidade sonâmbula à vontade de desfiar por sua própria conta um fantástico rosário de ‘relações humanas’, tornadas em suas mãos como elementos de um ‘puzzle’ variável ao infinito”⁸.

Ao estruturarem-se em torno de uma mesma cena-chave, glosada obsessivamente até à exaustão, os romances de Agustina aproximaram-se assim, como notaram já alguns ensaístas, à figura de uma espiral, que, de rotação em rotação, se vê paradoxalmente alargada e esvaziada, até ao seu quase desaparecimento. E é precisamente este movimento salomónico da narrativa, que abandona a linearidade cronológica para se colocar à mercê de sucessivas analepses e prolepses, uma das características essenciais da sua escrita.

Logo no início de *A Corte do Norte*, o narrador começa por nos situar no território da Madeira, durante o período de convalescença que a Imperatriz Elisabeth de Áustria (Sissi) passou no Funchal; ou seja, o Inverno de 1860-61. A referência temporal instaura, deste modo, no romance um tempo histórico, mas essa referencialidade será assimilada, aos poucos, por uma força psicológica avassaladora, não tardando o esclarecimento:

Mas este não é um romance da formosa Imperatriz, nem a história das suas vicissitudes clínicas ou familiares. [...] O que trata este livro é o sentimento insular que se instaura no uso da saudade, como algo que tudo invade e imobiliza. [...] Este livro trata do trajecto moral de Rosalina de Sousa, senhora do Funchal e que foi baronesa de Madalena do Mar (pp. 14-15).

⁸ Eduardo Lourenço, “Des-concertante Agustina: a propósito de Os Quatro Rios” in *O Tempo e o Modo*, n.º 22, [s.l.], [s.n.], 1964, p. 112.

É, por isso, com certa perturbação que, ainda no primeiro capítulo, recebemos o anúncio da morte da protagonista, ao qual o narrador acrescenta, com alguma ironia:

Rosalina morreu passado pouco tempo, de desastre, despenhando-se das falésias no mar [...]. A história parece terminar aqui, uma vez que nos propusemos ser a história de Rosalina. Mas aqui começa apenas o enigma e os seus ornamentos (p. 33).

312

Na verdade, apesar de a versão oficial apontar para o facto de se ter despenhado das falésias, “quando andava à caça de pombos bravos” (p. 56), a verdade é que o facto de o corpo de Boal (nome por que também era conhecida Rosalina⁹) nunca ter sido encontrado alimentará o seu mistério, ao longo de várias gerações¹⁰, cada uma das quais reescrevendo a história à sua maneira:

O que era enigmático em Boal, para seu filho Francisco [...] não era a mesma coisa para Águeda, uma geração depois. [...] Mas passados mais de trinta anos, quando João, filho de Alice e de Tristão, chegou à Corte do Norte [...] podia derrubar a perspectiva de Boal que as outras gerações tinham produzido, só com animá-la com a sua linguagem (pp. 145, 147).

Assim, se para Lopo, um dos filhos de Rosalina, “Boal não existia mais” (p. 71), para o seu irmão Francisco, “o enigma manteve-se toda

⁹ *O. c.*, p. 45: “Com o costume de porem a todos um nome de guerra, chamavam-lhe a «Boal de Cheiro», porque é uma casta de uva também conhecida por «marota». Não querendo afrontar a família ou Rosalina em pessoa, tomavam esse atalho da inconveniência. Boal era a alcunha por que era conhecida; Rosalina chegou a assinar cartas assim, e não estava longe de o nome ser absorvido no registo das baronesas de Madalena do Mar”.

¹⁰ Vd. esquema anexo.

a vida” (p. 74) e, mesmo depois de “um verdadeiro empenho em conhecer os segredos da mãe” (p. 65),

ela continuava tão encoberta e desaparecida como antes. Mas uma coisa, ao menos, averiguou: que Rosalina invadira o território dos homens até aí vedado às mulheres e que, durante muitos anos, lhes havia de continuar fechado – o território da noite (p. 68).

Também os filhos de Lopo, Tristão das Damas e Águeda, seguiram “o que parecia ser a sina da família: o cair em agrado por coisas antigas e memórias assombradas” (p. 95), chegando mesmo a aventar a hipótese de “que Boal não desapareceu no mar e que alguém a matou com um pau de barbusano e a meteu numa cova, no chão da capela [...] do Sanha” (p. 97). A verdade, porém, é que, “excepto algumas cartas, Águeda não descobriu nada de novo quanto a Rosalina” (p. 97).

De modo semelhante ainda, o filho de Tristão das Damas,

como tinha acontecido uma vez pelo menos em cada geração, experimentou uma estranha vontade de decifrar o mistério do seu desaparecimento. Enquanto se entregava às obrigações de contabilista [...], fazia certas pausas em que deixava voar a imaginação até à Corte do Norte [...]. Através das achegas do seu ficheiro chegou à conclusão de que Rosalina não podia ter desaparecido nas covas da costa, muito batidas pela água, que em pouco tempo, faria boiar o cadáver (pp. 118-119).

No curso das suas pesquisas, encontra

o diário de uma senhora escocesa, de nome Maggie O’Sea, e que era o fiel retrato dumas longas férias na Madeira. Mas o pormenor que mais o surpreendeu foi o de o texto ser acompanhado de umas aguarelas [...] exactamente iguais às que vira no álbum pertencente a Mary Cossart e às que ela própria dera a Boal enquanto a sua amizade durou (p. 119).

Este achado leva mesmo João de Barros a pôr “a hipótese de Rosalina ter seguido a Imperatriz para Veneza, com um nome suposto ou tomando a identidade duma das suas damas” (p. 123), ao que a descoberta de uma carta da irmã Rolland (endereçada à *senhora* da casa da Corte do Norte – p. 159) e de um bilhete do Conde de Carvalhal (“com umas palavras de agradecimento, dirigidas à *baronesa*” – p. 160), ambos datados de 1879, levará o neto de Rosalina a reforçar ainda mais a hipótese da sobrevivência de Boal, dezassete anos depois do seu desaparecimento.

Entretanto, outras versões vão-se insinuando, com mais ou menos credibilidade:

não havia jeitos de ela ter embarcado num pequeno bote, a menos que depois tomasse passagem clandestina para qualquer porto, Southampton, por exemplo (p. 119);

Os curandeiros e bruxos [...] disseram que ela se perdera no Monte Medonho (p. 134);

Sofrera qualquer acidente, talvez morresse em consequência disso, duma gangrena que se declarou depois de ter partido uma perna numa queda que dera. Ou o mais natural, e de acordo com o seu tipo, é que tivesse ficado desfigurada, ou inválida, e se fechasse em casa e deixasse de ser vista (p. 150).

Uma geração depois, é a vez de a filha de João de Barros, Rosamund, experimentar o fascínio avassalador pela figura da bisavó, pelo que, reparando, certo dia, nas “falésias negras onde Rosalina se precipitara”, decide escalá-las, em busca de alguma pista que iluminasse o mistério de Boal. Ao verificar que as paredes da falésia assumiam, em determinado ponto, uma tonalidade encarnada,

lembrou-se de que algumas mulheres da sua família, quando estavam grávidas, sentiam náuseas ao ver a cor vermelha. Teria Boal sucumbido a umaoura e caído desamparada, quando em situações normais aquela situação não a embaraçava? Estaria portanto grávida, o que, com a crise matrimonial que atravessava, punha em causa a criança ser legítima ou não. Gaspar de Barros, encontrando o corpo, teria procedido ao seu enterramento rápido e em segredo, para evitar a autópsia ou qualquer espécie de indiscrição médica (p. 186).

O percurso da investigação fecha-se, todavia, com Gramina Serena, uma das filhas de Rosamund, que decide pesquisar no ficheiro do avô:

Mais uma vez se efectuou uma devassa de família e Rosalina foi exumada do túmulo, que nem sequer tinha inscrição nem lugar. [...] Boal tinha simplesmente desaparecido no ar, nas falésias, ou no largo mar, por efeito dos foliões do vento. Dela, não havia propriamente uma história. Apenas, aqui e ali, um indício; uma carta, uma data, a memória vã das pessoas (p. 260).

Depois de muita perseverança, “teve uma recompensa quando um dos sírios [...] lhe mostrou um contador indiano e lhe assegurou que era de Rosalina” (p. 261). No seu interior, encontra um bilhete de teatro que, depois de várias considerações, a leva a concluir que era “Boal, ela própria, uma actriz, e passava períodos muito longos fora da ilha, por razão dos seus contratos” (p. 263):

Se Rosalina teve de facto duas identidades, de maneira que não foi possível distingui-las, então Rosalina foi a actriz Emília de Sousa [...] Eram a mesma pessoa, e muita gente sabia isso e fingira liquidar o assunto com uma espécie de cumplicidade tutelar, mentindo (pp. 54, 149).

A História faz-se, pois, com a escrita, que não tem fim, mas apenas perspectivas e constrói, por isso, um universo romanesco inesgotável¹¹. Maria Alzira Seixo chama mesmo a atenção para o facto de os romances de Agustina serem eminentemente inconclusivos, sugerindo com isso “uma espécie de conclusão da impossibilidade de concluir”¹², e na verdade, como afirma o próprio narrador, “o epílogo desta história não se há-de escrever nunca” (p. 271), tal como nunca se obterão conclusões definitivas acerca da História e das suas narrativas. Por isso, no final, a ideia que ganha maior consistência é a de que a morte de Rosalina não passaria, afinal, de “uma proposta de linguagem”; isto é, “uma forma de expressão” (p. 241).

Os limites da interpretação e o clima psicanalítico

Embora Aristóteles afirmasse, no capítulo IX da *Poética*, que o historiador dava conta do que realmente acontecera (por oposição ao poeta, que narrava o que poderia ter acontecido¹³), cedo se tornou evidente a impossibilidade de conhecer *o real*. Já em 1641, René Des-

¹¹ Vd. Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 261: “o percurso deste romance parece prefigurar as várias leituras que se podem fazer da História, justificando implicitamente as novas teorias do romance histórico, na medida em que, longe de reconstruir o passado, na crença de que ele é uno e estático, se abrem perspectivas que cada geração actualiza e completa”.

¹² Maria Alzira Seixo, *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 104.

¹³ Aristóteles, *Poética*, trad., pref. e notas de Eudoro de Sousa; 5.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 115: “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa [...] – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder”.

cartes duvidava, nas suas *Meditações*, se a *realidade* de facto existiria, colocando mesmo a hipótese de todas as nossas ideias acerca do mundo não passarem, afinal, de uma enorme ilusão.

Mais tarde, em pleno século XX, Ludwig Wittgenstein viria reabrir, com o *Tratado Lógico-Filosófico*, a brecha existente entre língua e realidade, demonstrando que, tal como não existe uma única língua, também não podia existir uma única *verdade*, coexistindo, pelo contrário, uma pluralidade de realidades, ao mesmo tempo¹⁴. Não será, por isso, de estranhar que um dos mais aplicados decifradores do mistério de Boal, João de Barros, se entusiasme a ler um livro deste filósofo (p. 205), chegando inclusivamente a afirmar que “um facto é tanto mais facto quanto mais se pode variar a sua composição; assim como uma lei é tanto mais lei, quanto mais se pode transgredir” (p. 134).

Um pouco à semelhança de Robert Musil, também aqui representar algo significa representar as suas relações com cem outras coisas diferentes¹⁵ e é precisamente esta exploração incessante dos factos que constitui um dos traços mais característicos, na escrita de Agustina Bessa-Luís. À luz das novas tendências criativas do romance pós-moderno, a autora não pretende apenas valer-se da matéria histórica para construir o seu universo ficcional. Propõe-nos, antes, uma nova forma de encarar o Passado, buscando-lhe um sentido múltiplo, prenhe de infinitas possibilidades. Devido à indissociabilidade existente entre o

¹⁴ Esta tese da relação volúvel entre língua e realidade é também defendida por diversos filósofos e historiadores pós-modernos, de Richard Rorty a Hayden White, entre outros. A este propósito, vd. e. g. Hayden White, *The Content of the Form – Narrative Discourse and Historical Representation*, London, The John Hopkins University Press, 1987, p. 206: “it is possible, of course, to read any text as a meditation, more or less explicit, on the impossibility of representation [...] just by the virtue of the fact that any text attempting to grasp any reality through the medium of language [...] raises the spectre of the impossibility of the task undertaken”.

¹⁵ Vd. Robert Musil, *Ensayos y Conferencias*, Madrid, Visor, 1992, max. p. 15.

real e a percepção humana, qualquer personagem podia, assim, “derubar a perspectiva de Boal que outras gerações tinham produzido, só com animá-la com a sua linguagem” (p. 147).

Curiosamente, o principal decifrador do enigma da Corte do Norte, tendo proferido uma série de palestras sobre os mais variados temas, confessa que “o único assunto que ele gostaria de tratar era o da interpretação; mas não tinha público para ele, nem vontade de [...] divulgar por escrito” (p. 155) a descoberta que alcançara com as suas investigações: o facto de qualquer relato, estando erigido sobre linguagem, se resumir, afinal, a mera *interpretação*, com toda a carga de subjectividade normalmente associada a este termo¹⁶:

Rosalina, praticamente sujeita à interpretação de três gerações, qual fora o seu trajecto? Morta por acidente enquanto colhia ovos dos pombos do mar, ou vítima de cólera e enterrada em segredo na capela dos Sanha? Ou então fugida na comitiva da Imperatriz e seguindo-a fielmente nas suas excursões, envelhecendo juntas ao longo de uma história de vedetismo errante? (p. 149).

A vida da baronesa de Madalena do Mar identifica-se portanto com a própria História, pois nem uma nem outra se podem traduzir “sem a ajuda tenaz do símbolo” (que etimologicamente significa nada menos do que aquilo que lança a união...), e só este permite compreender aquela, apagando os factos, as provas ou as certezas incontestáveis, para os reconfigurar depois numa verdade mais autêntica, já que “o

¹⁶ Cf. Wenche Ommundsen, *Metafictions?*, Melbourne, Melbourne University Press, 1993, p. 53: “history is interpretation, the past and the present are ideologically constructed according to the interests of particular individuals or groups”. Esta tendência para a relativização das verdades históricas tem sido associada à chamada *viragem pós-colonial* das ciências humanas, com o conceito de realidade cada vez mais dependente de perspectivas ou pontos de vista.

retrato mais fielmente traçado sofre da falta do essencial que capta o objecto no fundo da sua relação com os outros” (p. 146).

Coincidindo enfim com as mais perturbadoras teses da escola desconstrutivista, a estratégia narrativa empreendida por Agustina Bessa-Luís assenta portanto na particularidade de um projecto hermenêutico que alguns autores relacionaram com a arte retórica do Barroco, pela sua aproximação aos mecanismos instauradores do jogo, pois tal como a linguagem, também este se abre à multiplicação das hipóteses interpretativas¹⁷. Não será, por isso, indiferente que a figura do jogador seja tão recorrente, ao longo deste *romance dos possíveis*, unindo, numa mesma liga de afinidades lúdicas, personagens como João Sanha, Águeda, João de Barros ou Tristão das Damas (para quem afinal “as damas eram um harém de cinquenta e duas cartas” – p. 104).

E é então ao esgrimir-se entre o constante desafio de inventar novas jogadas superadoras e a necessidade de obedecer às regras que norteiam o duelo que ele participa de um misto de desejo e fracasso, que a teoria psicanalítica cristalizou no conceito de *castração*:

Cada uma das cartas, cada um dos nomes que descrevem o jogo no seu laconismo, designam as forças que mantêm em movimento o mundo e a luta do homem. Por isso a sua paixão, condensada como um explosivo numa cápsula, é incomparável. Qual o desejo [...] que se compare a um pequeno movimento que abandona ou inventa a tentação da jogada? [...] Perder renovava o desejo e espo-

¹⁷ A este respeito, vd. como também Wittgenstein (*Tratado Lógico-filosófico: Investigações Filosóficas*, trad. M. S. Lourenço, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 227-236) escolhe precisamente o conceito de jogo para analisar as lacunas inerentes a toda a definição, ou ainda como Schiller identifica toda a Arte com a manifestação de uma *Spieltrieb* ou pulsão lúdica que “tenderia para suprimir o tempo no tempo, para conciliar o devir com o ser absoluto, a mudança com a identidade” (Schiller, “Carta 14”, in AA.VV., *Literatura Alemã: Textos e Contextos 1700-1900*, sel., trad. e notas de João Barrento; vol. I, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 192).

reava a aliança com o parceiro, espécie de Eros combatente, cujas asas estavam desdobradas em forma de leque, e que continham todas as ofertas do mundo (p. 104).

Sintomaticamente aliás, é este um dos conceitos mais insistentemente repetidos ao longo da obra, tanto pela presença constante do jogador, como ainda pela convocação recorrente do episódio de Judite e Holofernes¹⁸, aqui representado num dos quadros pendurados nas paredes da casa Cossart. E se o primeiro se debatia numa tensão entre o desejo de novos lances e o constrangimento das leis a que estava obrigado, a figura de Holofernes corresponde à satisfação libidinosa de uma luxúria embriagante que só a mulher, “casta e abnegada, mas por isso mesmo ainda mais imperativa e mais irrevogável” (p. 104), poderia contrariar:

Ela não lhe perdoava a saciedade; não lhe perdoava estar desprevenido na sua pobre luxúria cuja ponte Judite ia cortar para sempre, deixando-o no lugar que pertencia de facto às pessoas saciadas – a morte (p. 105).

A tela que tanto prendera a atenção de Rosalina, gorando provocar-lhe uma impressão indelével, remete assim para uma das noções fundamentais da psicanálise freudiana: a castração e o exercício de uma violência elementar, que nunca é alheia ao erotismo¹⁹:

¹⁸ O episódio de Judite e Holofernes (Jdt., 7-15) pertence a um dos livros apócrifos do Antigo Testamento – o livro de Judite – e narra a história de uma bela viúva de Israel que, durante o cerco da cidade de Betúlia, decide apresentar-se ao comandante dos Assírios e, depois de um banquete em que todos se deixam vencer pelo vinho, corta a cabeça de Holofernes e tráz-la para a sua cidade, conseguindo, deste modo, a libertação de Betúlia.

¹⁹ Georges Bataille, *O Erotismo*, trad. de João Bénard da Costa; Lisboa, Antígona, 1996, max. p. 15: “a sensação duma violência elementar [...] anima, sejam eles quais forem, os movimentos do erotismo”.

A Judite. Era neste ponto que Emília e Rosalina se encontravam como num passeio de barco. [...] Ambas se aliavam naquele desejo sem esperança que o crime desplumava como uma ave morta. Todas as ilusões do mundo caíam no momento em que a criada recolhia a cabeça decepada do herói filisteu. Era a degolação presumida no acto castrador. E havia um dó sinistro no olhar de Judite, para sempre destinada à ascese, liberta por fim da carícia que fertiliza e alimenta a terra dos homens (p. 53).

De resto, poderíamos dizer que parece insinuar-se, ao longo de *A Corte do Norte*, a encenação de um insistente clima psicanalítico. A ilha da Madeira, transformada em palco de sentimentos como a saudade, a melancolia ou a insularidade depressiva, assume-se como cenário privilegiado para a emergência do duplo, patente não só no desdobramento esquizofrénico de um António José Lago, como ainda na própria fragmentação da personalidade de Rosalina, desencadeada pela visão perturbadora da imperatriz Sissi:

a vida transformou-se extraordinariamente. Saiu quase de repente para a Corte do Norte [...] e não foi acompanhada nem pelos filhos, nem pelo marido. [...] Agora tratava-se doutra pessoa. Sua sogra dizia também que a tinham trocado (pp. 33, 38).

Não admira por isso que uma das teses fulcrais deste romance se prenda com a própria questão da identidade. Rosalina é tão parecida com Elisabeth de Áustria que “às vezes não se sabia se era a Imperatriz quem passava no centro da cidade [...] ou se era Rosalina, que a imitava a ponto de levar o conde de Carvalhal à mais completa confusão” (p. 32). Por outro lado, também a mulher de João Sanha, Emília de Sousa, se assemelha extraordinariamente a Boal, chegando mesmo a afirmar-se que “se Rosalina teve de facto duas identidades, de maneira que não foi possível distingui-las, então Rosalina foi a actriz Emília de Sousa” (p. 54). Isto para além de Águeda ser “como a

avó, fina de talhe, branca como a flor da magnólia e, como ela, com a expressão recatada e sombria” (p. 96). À semelhança do que acontece com Ralh Pendrel, em *The Sense of the Past*, de Henry James, os descendentes de Boal sentem pois uma profunda identificação com a sua progenitora, chegando mesmo a estabelecer-se uma espécie de osmose perfeita entre Rosalina e a filha de João de Barros:

E, de repente, [...] passou-se com Rosamund um fenómeno curioso. Tornou-se igual a Rosalina e, sem a ter conhecido, tinha a noção de que ela reagia tal como Rosamund em todas as situações da vida (p. 173).

E no entanto, o facto de vigorar, em *A Corte do Norte*, uma densa atmosfera psicanalítica não impede que se insinue também, neste mesmo romance, uma série de reservas, em relação aos postulados de Sigmund Freud, nomeadamente a crença inabalável no *mito da interpretação* e seu absoluto domínio sobre os meandros do inconsciente²⁰:

Era isso o que acontecia ao centro europeu, à sua cultura vítima de obsessão. A acção era um mero motivo de interpretação, e as pessoas iam desempenhando esse cargo de investigar a realidade das coisas cada vez com mais afínco e mais capacidade decifradora. Mas isso não conduzia a nada. As palavras giravam como soldados em manobras, cercando um objecto, dando-lhe caça para proveito

²⁰ M. Viegas Abreu, “Freud”, in AA.VV., *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, n.º 2, Lisboa / São Paulo, Verbo, 1989, p. 759: “O ideal científico de Freud foi, sem dúvida, influenciado pela epistemologia positivista dominante. A sua crença no ‘determinismo universal’, como fundamento do conhecimento, é disso prova: nada do que ocorre no psiquismo é devido ao acaso, todos os fenómenos, mesmo que apareçam desprovidos de significado, insensatos ou insignificantes, têm um sentido, um factor determinante subjacente, uma causa explicativa, uma verdade camuflada por descobrir ou clarificar”.

da interpretação [...] As palavras eram os deuses modernos. Freud dera-lhes uma força incomensurável; munira-as de esporas como galos de combate, e elas eram capazes de destruir uma civilização (pp. 148-149).

Ao multiplicar as perspectivas abertas pelo exercício da imaginação, a história da baronesa de Madalena do Mar contribui assim para sublinhar, precisamente, os limites do conhecimento acerca da psique, da História e da linguagem que as traduz. Como Miguel Ângelo, “o homem, situado no seio da realidade e decidido a dominá-la, como faz com um bloco de mármore, é detido no seu orgulho por uma ressonância espiritual que se exprime pelo *non finito*”²¹.

Quem esperar conclusões mais sólidas ficará inevitavelmente decepcionado com este romance. É que nele tudo se esquiva à fixação de uma imagem final, deixando antes o leitor entregue a si próprio e à mercê desse infinito sentimento de saudade que, no final, fica ainda por esclarecer:

Quanto às saudades, continua enigmático o seu sentido, com o que persiste o axioma de que o enigma existe. Se não fosse por isto, eu diria que tudo se descobre, que não há lenço que tape um rosto morto ou vivo, nem peneira que estorve o sol.

A quem me perguntar se de facto Emília de Sousa teve a vida dupla de Rosalina, baronesa de Madalena do Mar, eu vou responder à maneira de Garrett quando, depois da estreia do *Auto de Gil Vicente*, quiseram saber se Bernardim se atirara ao mar e realmente se afogara, ao ver desaparecer a nau que levava a princesa para sempre dos seus olhos:

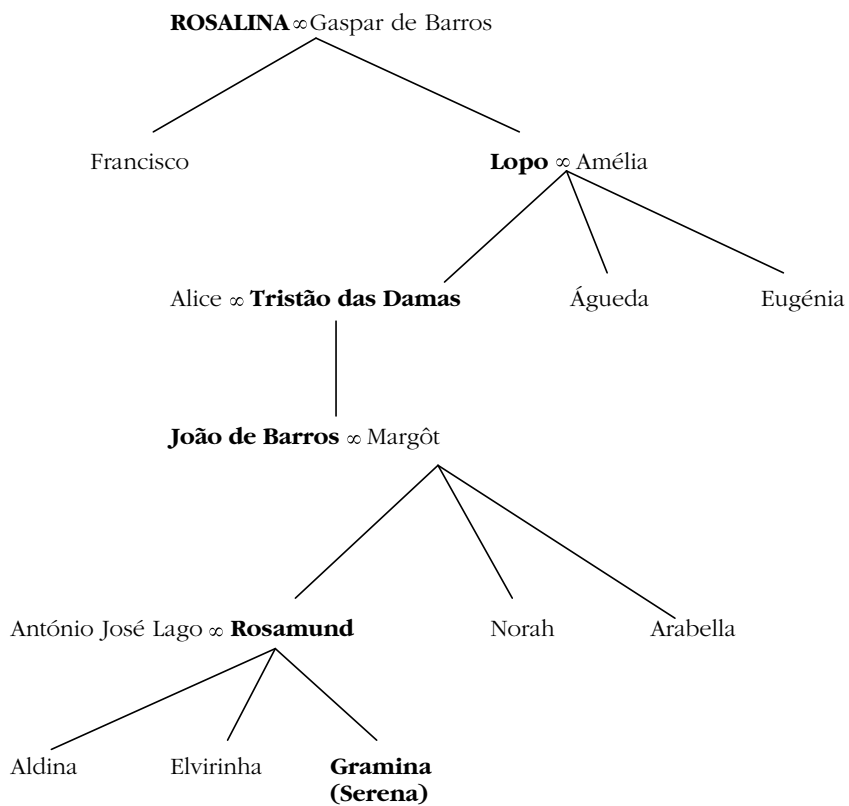
– Isso não é comigo. Pergunte ali ao contra-regra, que ele é que está em condições de lhe responder.

A cena é a vida, se vivemos. E as saudades tudo informam e a arte remedeiam, quando ela é pouca (pp. 273-274).

²¹ Bessa-Luís, *O .c.*, 2000, p. 91.

AS CINCO GERAÇÕES DE A CORTE DO NORTE

324



NO PRINCÍPIO ERA O VERBO...

SEMENTES DE ETERNIDADE

Uma leitura de *Génesse seguido de Constelações* de António Ramos Rosa*

SOFIA DE MELO ARAÚJO**

sofiademeloaraujo@hotmail.com

“O verdadeiro artista não destrói o uso do pensamento racional, mas transforma-o totalmente através do sentido poético.”

António Ramos Rosa, *Poesia Liberdade Livre*

António Ramos Rosa, nascido em Faro em 1924, surge no panorama português como uma das vozes mais coerentes, equilibradas e possantes da poesia do século XX.

* Trabalho originalmente apresentado ao seminário “Caminhos da Poesia Portuguesa Contemporânea: do Modernismo ao Pós-modernismo” do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Literaturas Românicas.

** Estudante de doutoramento.

Após duas incursões na capital, repartidas pelas décadas de 40 e 50 e das quais resultam os notáveis poemas “O Funcionário Cansado” e “O Boi da Paciência” e a assim notória frustração de colarinho branco¹ dum trajecto tantas vezes tornado paralelo ao de Pessoa, embora marcadamente incapaz da duplicidade de acomodação externa e fogo criador interno do escriturário de início do século, mas das quais irrompe também uma consciência social² e literária³ acrescida, António Ramos Rosa muda-se definitivamente para a capital em 1962, já após um percurso poético que incluiu a direcção de revistas como *Árvore* (1951-53), *Cassiopeia* (1955) e *Cadernos do Meio-Dia* (1958), publicações cuja parca duração se deve à mão fria e azulada da censura do Estado Novo português. 1958 vira, igualmente, surgir o primeiro livro de poesia publicado⁴ por António Ramos Rosa: *O Grito Claro*, ainda em Faro. Ao longo de uma extensíssima obra, da qual todos desejamos estar bem longe de ver o ponto de chegada, a escrita do poeta foi marcada por uma clara profusão de temas, estilos, objectivos, mas nunca de meio: para além dos ensaios críticos, geralmente metapoéticos, a pena de Rosa conhece já de cor, na alma, os recantos da Poesia, seu único género literário de eleição. Há, no entanto, um claro movimento binário no discurso poético, que surge de forma verdadeiramente explícita na sua mais recente obra, *Génese seguido de*

¹ É a primeira fase da “(...) frieza dos dias exemplares, na monotonia duma vida oca, burocrática” (Maria Graciete Besse, 1981: 35).

² Cf. Gastão Cruz, 1999: 67.

³ “(...) apesar de manter em alerta a sua consciência cívica e de nunca ter verdadeiramente abandonado um ideário humanista de fraternidade poética (mas não só)...” (Ana Paula Coutinho Mendes, “Prefácio a *Antologia Poética*”, in António Ramos Rosa, 2001: 9).

⁴ O próprio autor relatou ter iniciado a escrita poética muito antes, mas ter apagado todos os vestígios.

*Constelações*⁵, fulcro central deste trabalho: há, assim, simultaneamente, uma direcção interna, introvertida, voltada para a natureza mesma do fenómeno poético e para uma reflexão geral em torno do acto de escrita, uma espécie de meta-escrita de lucidez extrema, e uma outra direcção voltada para o exterior, marcada por uma universalmente forte consciência existencial e, logo, necessariamente, cívica.⁶ Não apenas quando ergue a voz pela justiça, mas também quando comunga do medo, da ânsia e da esperança do humano num todo que desconhece, António Ramos Rosa dá voz a um Humano, colectivo feito Uno, essa unidade que tanto anseia, ou, então, pelo menos, a única unidade possível.

Confrontados com a poesia de António Ramos Rosa, cumpre que nos lembremos que não estamos perante um pulsar lírico, vivido ao compasso da paixão, mas antes diante de um exercício de reflexão⁷ apaixonadamente sublimado em poema.⁸ A sua poesia é, então, a criação de um real alternativo no “espaço totalizador do poema” (Maria Graciette Besse, 1981: 30), mas através da observação, reflexão e compreensão do real.⁹ Realço que todo o cariz fortemente intelectualizado

⁵ *Génesis seguido de Constelações*, Lisboa, Roma Editora, 2005. A identificação das citações desta obra consistirá apenas na indicação do número de página.

⁶ Surgem, no entanto, candidamente unidas estas direcções opostas numa “busca incessante e lúcida, ora tensa, ora radiosa, duma realidade outra pelo exercício da linguagem” (Jacinto do Prado Coelho, 1981: 69 (sublinhado meu)).

⁷ “misto de inocência e sageza” (Urbano Tavares Rodrigues, 1991: 9).

⁸ “A distância que o homem sente em relação ao mundo tem uma correspondência na linguagem (...)” (António Ramos Rosa, “O Poema Aberto e Nu”, in *A Parede Azul*, 1991: 13).

⁹ “É abrindo um caminho ao pensamento que na poesia escrita por António Ramos Rosa se conquista a possibilidade do poema. Esse caminho é o da interrogação, um modo de descolagem da realidade como coisa certa e praticável. (...) Há uma sabedoria no poema (...) que não corresponde por conseguinte a um saber disponível que preexiste à sua expressão. Escrever um poema é uma afirmação de

da obra do poeta não é de todo sinónimo de uma poesia obscura¹⁰, mas sim luminosa, solar, como lhe chama Paula Cristina Costa¹¹, aberta ao Mundo, numa luta por uma unidade nunca plenamente atingida, excepto no verso¹².

Uma viagem pelas ideias em *Génese e Constelações*

Génese

“O que é o amor” (p. 9)

Na busca de um princípio fundador que proporcione ao mundo a explicação maior e um reequilíbrio original, o Amor surge como potencial resposta. O Amor como fusão¹³, como anulação do indivíduo e, logo, da solidão, numa ilusão de eternidade: “na primavera da matéria eterna” – para além do carácter perecível comumente atribuído a ‘matéria’, a escolha de Primavera, estação do nascimento, mas também do fugaz, anula a perenidade numa ilusão vegetal, como a folha primaveril que cedo sucumbe. A noção de inicial, de

liberdade (...) Escapa-se ao determinismo propondo invenções em que o efémero possa mergulhar” (Silvina Rodrigues Lopes, 2001).

¹⁰ “(...) a extrema exigência desta poesia é toda aceitação, que a cada instante, a cada instar do pulso, se consuma (...) A dificuldade desta poesia nada tem a ver com o cultivo de qualquer hermetismo, qualquer garantia de um posto de mestrado na transmissão do saber.” (Miguel Serras Pereira, 1981: 29). “(...) Ramos Rosa não aspira a deslumbrar-nos: a sua claridade é a das verdades humildes (...)” (Vergílio Ferreira, “Avidez Fecunda, Claridade”, in *Espaço do Invisível I*, 1965: 161).

¹¹ Cf. Paula Cristina Costa, 2002.

¹² “(...) no reduzido vocabulário ramos-rosiano (...)” (Jorge Fernandes Silveira, 1979: 74).

¹³ “o ser que se perde no ser”.

possibilidade, é, no entanto, retomada na definição do Amor como “Acontecimento absoluto sempre no início” – permanece o desejo de absoluto como possibilidade crível quando surge o Amor, impossível de condensar em palavras¹⁴. No entanto, a forma como o Amor transforma a percepção do Real coloca ao sujeito questionador a dúvida de ser o Amor resposta ou escape, explicação ou ilusão. A alteração da ideia do mundo surge de forma prazenteira¹⁵, proporcionando uma agradável impressão de conhecimento¹⁶ que, no entanto, não passa de suspensão voluntária (e única possível¹⁷) do Logos¹⁸. No entanto, o próprio desconhecimento (“Tudo é voluptuosamente novo para os amantes/ que vivem no início do mundo e sem o saber amam o deus inicial”) não é frustrante, mas, também ele, fonte de encanto, ao garantir a permanente descoberta num “permanente jardim”. Apesar de todas as antíteses que, à semelhança desta, surgem no poema, representarem a consciência de o Amor ser mera ilusão de permanência, o seu poder encantatório e o facto de surgir como única aproximação possível ao real inicial são suficientes para gerar a esperança num “conhecimento espontâneo” irreduzível a uma linguagem sempre refém da lógica, ainda que poética¹⁹, sem fogo e sem transparência. Sucumbe, assim, a lógica e o discurso, ao “gozo absoluto/ de uma dupla Fénix”, de um Amor nascido das cinzas da existência que, ainda que por breves instantes, rende a leitura do real (e logo, a palavra) ao seu encanto.

¹⁴ “qual a grafia que segue as suas volutas”.

¹⁵ “Metamorfose do espaço sob delicadas arcadas”.

¹⁶ “conhecimento gracioso de deslumbrantes delicadezas” (sublinhado meu).

¹⁷ e assim, desejada.

¹⁸ “entrega-se ao sortilégio”.

¹⁹ “Ó língua humana ó língua deste livro/ como poderás dizer a plenitude desse conhecimento espontâneo/ se tu não és de lava nem de crystal/ e não tens o líquido encanto da música” (sublinhados meus).

“Sentimos os passos vãos” (p. 13)

Uma vez mais vivemos a tensão entre a consciência do sem sentido e a necessidade de esperança. Sabemos no íntimo que caminhamos para nenhures²⁰, mas agarramo-nos à carne, pelo reconhecimento da vacuidade de tudo o resto²¹. Ainda assim, mesmo com a lucidez da idade que nos faz reconhecer-nos como “espectro”, somos sempre um “espectro” que deseja o conforto de uma resposta²², de uma lógica imutável²³. No entanto, a nossa esperança sucumbe ao “como se”, ao “mas” e reconhecemos que a vida não tem lógica, “tumultua”. Não obstante esta compreensão, a ânsia de plenitude e de conforto é tal que o corpo fala mais alto no desejo do que o desespero da alma, seja na fusão com o outro, seja no encontro com o eu.²⁴ Assim, busca na carne a alma “encontrar o repouso de não ser nada de não querer ser nada”, aceitar, enfim, (ou pelo menos sublimar) a ilogicidade do mundo. O conhecimento na “transparência viva” do desejo, cumprida a “plácida volúpia/ de não pertencer unicamente à vacuidade solar de não ser ninguém”, denuncia, no final do poema, a impossibilidade de sequer conceber mentalmente a satisfação encontrada no nada, denunciando-a como uma ilusão de segunda potência.

“Não podemos ter a certeza da nomeação” (p. 15)

Somos confrontados desde o primeiro verso com o grande drama poético de Ant3nio Ramos Rosa, que est3 intrinsecamente ligado ao seu drama existencial: a incerteza de tudo. Entre a nossa leitura da

²⁰ “Sentimos os passos vãos...”.

²¹ “corpo/ que a velhice torna mais precioso”.

²² “Somos apenas um espectro que aspira ao repouso à vagarosa simetria/ dos objectos”.

²³ “como se fossem f3bulas fossilizadas.”.

²⁴ “Se o corpo n3o alcança o corpo amado/ bebe da sua pr3pria nascente como um felino embriagado”.

realidade e a realidade há um corte²⁵ que só criativamente conseguimos ultrapassar, criando uma fábula, no sentido tão rosiano de ficção com sentido, com propósito, com lógica. Essa ficção é a da retoma de uma gênese mítica de união absoluta do disperso eternamente prometida a si próprio pelo ser humano, como ponto de chegada²⁶. Há, no entanto, uma alternativa – talvez fugaz, talvez escapista, mas definitivamente doce. Trata-se de uma resignação prazerosa no engano, no prazer, no deleite: “fazer um pacto com o inexprimível”, “aceitar o insondável” e “embalar-nos”. Note-se a escolha deste último verbo, com toda a carga de regresso à infância, a um estado genésico de aparente naturalidade e absoluta compreensão, mas que é, ele próprio, um adormecimento. Trata-se de encontrar um estado que, soporiferamente, anule o desespero existencial. É o, igualmente inexprimível²⁷, encanto da união sexual, pela sua irredutibilidade à lógica e pela magia da (re²⁸)criação a partir da fusão do essencialmente igual²⁹. Assim prazer, sexo e reprodução surgem como escapes para o desespero. A mente pode atingir o reconhecimento do vazio e, uma vez lúcida, não se liberta mais, mas o corpo insiste em criar sentidos, prazeres, retornos, alternativas, panaceias enfim.

“Nada é mais real” (p. 17)

“Nada é mais real do que o não ser no ser” – não temos a essência, mas apenas um conhecimento por negação. Desejamos conduzir

²⁵ “Entre o acto ou a coisa e a palavra há uma cesura intransponível/ Vivemos paralelamente entre dois mundos como estranhos”.

²⁶ “uma unidade que será sempre incerta ou futura ou improvável”.

²⁷ “nenhuma palavra poderá dizer o frémio desse instante absoluto”.

²⁸ “a ave subterrânea” – fénix.

²⁹ “encontrar o outro para beijar nele a sua própria boca”.

a palavra a um hipotético estado cratiliano³⁰, a uma “nascente”, mas sabemos, no âmagô, estar a palavra realmente vazia, oca de essência anterior à convenção. Uma vez mais é no corpo que se encontra o mais próximo a um sentido original, é no seu funcionamento intrínseco, particularmente no emotivo, que se encontram os fósseis desse significado primeiro, ou pelo menos, o rasto da sua existência. Mas o corpo não consegue transportar o seu sentido até à razão e, necessariamente, até à linguagem. Nessa impossibilidade, mas com a esperança das provas encontradas na pele, resta-nos a submissão à “condição do não-sentido e duma arbitrária geometria” e incitar o olhar a maravilhar-se com as *coisas do mundo*, com um mundo mero “simulacro” de uma existência real, lógica.

“O lábio aproxima-se” (p. 20)

Neste poema experimentamos, enfim, uma melhor compreensão do apaziguar erótico do desespero existencial proposto. É na impossibilidade, no inatingível, no “nunca-será” que o lábio buscará o outro que se oferece como uma “folha de sono e de silêncio de ser-não-ser”, de oblívio, de anulação do ser na fusão imaterial. E o lábio converte-se em mão beijando o lábio branco da folha em que desliza. É a escrita poética a única aproximação racional capaz de reunir em si a percepção existencial e a capacidade de entrega do corpo, carne e olhar, lábio e palavra, na busca do “infinitesimal momento em que o lábio toca e não toca o outro lábio”, o puro começo.

³⁰ “(...) trabalho de discriminação e de nomeação que nos veio separar do todo cósmico” (Hélia Correia, “Prefácio”, in António Ramos Rosa e Isabel Aguiar Barcelos, *Bichos Instantâneos*, 2005).

“Ninguém espera de nós uma palavra” (p. 25)

O mais duro reconhecimento existencial é o da solidão universal, ou pelo menos, com um grão de esperança, o da impossibilidade de confirmação de um desígnio, de um propósito, de uma protecção. Numa sucessão sem vírgulas a minorar o desespero, num progressivo reconhecimento, esclarecimento, “somos nós que temos de inventar o que em nós nada espera”, num misto de inocência esperançosa, mas também da condição da incerteza humana que nos leva a precisar que alguém espere, a não usufruir de uma liberdade que implica a ausência de protecção, a vulnerabilidade total. A poesia, então, como ponto máximo da escrita, afirma-se como tentativa de aproximação ao sublime, ao divino, à verdade, em luta contra o sem sentido, perseguindo “a fugidia promessa/ de uma hora em que tudo se reúna e respire como se a vida inteira/ pudesse condensar-se numa profusa e suspensa corola imponderável” (sublinhado meu). Apesar da descrença do uso do condicional, o sujeito é humanamente incapaz de desistir de toda a esperança e encontra numa corola solar projectada sobre o poema o reflexo da Vida, do Sol, do desconhecido e assim se refaz o princípio da esperança na divinização do desconhecido.

“Vamos de sequência em sequência” (p. 27)

Num contínuo incessante, oscilamos entre a fuga à consciência plena da irreducibilidade do sem sentido³¹ e a busca de sentidos, ainda que irrealis, e de momentos de paz³². Repare-se, no entanto, que toda esta estratégia de caminho não visa cumprir o trajecto da vida humana, mas sim retornar a um princípio desconhecido, cuja existência se coloca em dúvida, mas se deseja. A insegurança é total (“talvez” repete-se e só “às vezes” vemos “o rosto puro de Astreia”, temos

³¹ “confinados no incessante movimento que não nos leva a nenhum porto”.

³² “tentamos não ser nada ou apenas o peso opaco de um abandono”.

consciência do todo), não sabemos sequer se existe o nosso ponto de chegada, a resposta às dúvidas universais; o “corpo”, o desejo, a vontade, “faz-nos pensar que podemos ascender à esfera sútil”, mas sabemos ser ilusão da vontade. No entanto, por vezes corpo e razão parecem entrelaçar-se numa crença sublimada, numa fuga maior, já conquista e não mero idílio de aroma de hortênsias. Desviámo-nos da sensibilidade singela, do contentamento imediato, das alegrias breves e aspiramos a reencontrá-los no infinito. Perdemos o desfrute do presente quando percebemos a fragilidade do futuro e aspiramos a reencontrá-lo num presente eterno, sem futuro a temer.

“Entre dois poemas” (p. 28)

Neste longo poema é explorado o estado permanentemente intermédio do homem que atingiu a lucidez, mas não está preparado para viver vazio de esperança, entre o poema “que já³³ se apagou”, a crença ultrapassada pela razão, e “o que não se acendeu ainda”, a crença inatingida, porque se exige já compreensão plena. Vivemos num túnel de penumbra “entre duas lâmpadas”: da primeira afastámo-nos ao perceber a forma como é fátua e irreal, deixando de ser capaz de nos iluminar. A segunda faz-nos percorrer o túnel na esperança de nela encontrar luz eterna que apague todas as sombras de dúvida. Buscámo-la na natureza, na beleza, no amor e na escrita. “Mas este sonho do desejo é vão”. De novo centro-me no corpo, no milagre da vida feito encantamento de prazer. E tento transmiti-lo à escrita: “Só assim poderei encontrar para além das imagens o ritmo da unidade pura”. Juntar-se-ão, então, a solaridade apolínea e as delícias dionisiacas num poema recheado da seiva da vida, “mutilada mas de centelhas vivas”.

³³ Implica o ‘já’ a noção de que todos, mais cedo ou mais tarde se apagarão?

“O sentido é uma ingênua formação que respira” (p. 30)

Se até este momento vivemos um percurso razoavelmente coerente nos mais distintos poemas de reconhecimento do drama existencial seguido de gênese de uma nova esperança, uma primeira rápida leitura deixa-nos a ideia de ter este poema o percurso totalmente inverso. No entanto, a realidade não é precisamente essa. O poema parte imediatamente da percepção de ser o sentido uma criação humana que permanece porque o ser humano anseia por um oásis no deserto da existência³⁴. Avança mesmo as habituais esperanças na sua qualidade real de meros pensamentos (um segredo que revelará o sentido de tudo e permitirá um recomeço sem os escolhos da realidade). Há um mas, e note-se que o ‘mas’ surge neste poema já não para trazer a luz de uma esperança, mas antes para destruir todas as expectativas. Quem o traz é o tempo³⁵, indiferente à nossa sede de eternidade. O poema parece cabal na declaração do não-sentido como “irredutível” e na noção de que “nenhum mistério vibra” e de que “Nada pode redimir o desamparo essencial o tremor de ser sem ser nos abismos da existência”. A segurança surge como ilusão infantil denunciada com crueza. No entanto, surge uma estrofe final que, acredito, poderia ser encabeçada também por um ‘mas’, ainda que talvez mais débil, porque já acidulado³⁶ por tudo o dito. Impera a palavra como recolhendo “a luz do improvável” que lhe poderá permitir reconstruir uma ordem universal.

³⁴ “O sentido é uma ingênua [ingenium+inocência] formação que respira/ e não culmina porque é o frémito/ da identidade na distância ou num inesperado oásis”.

³⁵ “mas a matéria do tempo se interpõe entre o desejo e os nossos gestos/ completamente alheia ao nosso desejo de ser/ um corpo que habita o espaço e no espaço se consuma”.

³⁶ Não esqueço de todo o uso do “como se... e o mundo se reconstituísse”.

“Para arder no lume da intensa doçura” (p. 32)

Chegados ao desejo da linguagem como única ponte para o sentido, vemos o caminho frustrado no seu objectivo final. Incapazes de guiar a palavra ao “seu alvo redondo”, resta-nos desviá-la dele, aceitar a impossibilidade e, uma vez mais, rendermo-nos às delícias da resignação, vibrando com as forças da natureza. No entanto, e este é para mim o aspecto mais curioso e deliciosamente controverso e mesmo incoerente do poema, parece abrir-se uma porta a que esse fruir resignado, essa aceitação dócil, seja, enfim, o tributo ao real que permita, um dia, retornar ao princípio explicativo.

“Escrevo não para saber” (p. 36)

O poema que escolhi em seguida marca exactamente o desenvolvimento desta noção da fruição, até aqui tida por adormecimento, como possível solução. Esta fruição trará uma escrita que busca ser, não resposta, mas alternativa, “um espaço de palavras/ que correspondam à ingenuidade da minha aspiração”. A integridade, o todo poderá ser então, apenas, um momento de “embalo”, de “desejo” e de “sossego”, mas só no sacrifício da palavra.

“Escrever é procurar corresponder” (p. 42)

E, no entanto, a escrita não poderá nunca cingir-se ao escapismo. Procurará sempre ser veículo para a compreensão de algo, de uma essência³⁷, que no entanto, embora não desistamos de procurar, temos a consciência de não estar certos sequer da sua existência. Ainda assim, é nessa “incerteza radical” que reside o campo da possibilidade, a nossa liberdade de criar lógicas que se aproximem do uno primordial,

³⁷ “A finalidade da poesia é estabelecer a integração imediata no mundo através da combustão verbal, salvar o mundo e o homem no seu encontro e na sua unidade.” (António Ramos Rosa, *Poesia, Liberdade Livre*, 1962: 12).

no sentido mais lato do termo. A chave do pensamento apresentado por Ramos Rosa parece ser precisamente “Nunca sabemos mas precisamos” – temos a lucidez da nossa ignorância, mas recuamos perante o vazio, temos um horror natural ao nada, que nos empurra a criar. O poema alinha com Oscar Wilde na noção de que todos vivemos numa sarjeta, mas generaliza a capacidade de olhar as estrelas numa intrínseca necessidade humana, inerente à existência. Assim, embora conscientes da finitude e da vacuidade³⁸, somos impelidos pelo desejo de criar um reduto³⁹ já não no corpo, mas na palavra, pedaço de eternidade no fluir que ainda queremos imaginar circular⁴⁰.

“Ninguém é o sócia ou o duplo de si” (p. 43)

Neste poema é retomada em plena força a impossibilidade de conhecimento real absoluto, nem mesmo do eu, e isto porque o real não cabe nos códigos de lógica que gerem o entendimento. De mim chegam-me apenas figuras imperfeitamente moldadas a partir de um interior informe, mutante, explosivo – “magma”. O verdadeiro eu já não está acessível sequer sob máscara, pois sabê-lo mascarado, implicaria conhecê-lo. O eu vive periclitante envelhecendo⁴¹ e deixando para trás um projecto de si necessariamente fútil, vão e irrealizado⁴², porque refém da existência humana, grilhão desconhecido ao sonho juvenil. No entanto, em plena assumpção de impossibilidade, vacuidade e pessimismo, surge o habitual ‘mas’, que mais não é que a incapacidade humana de desistir e (sobre)viver no vazio e de cessar

³⁸ “O silêncio do tempo diz-nos que é a única realidade/ e que ela nos conduz à degradação e à morte”.

³⁹ “a tranquila liberdade de um equilíbrio novo”.

⁴⁰ “incessante círculo do tempo”.

⁴¹ “um solo enrugado”.

⁴² “uma estátua de cinza”.

de procurar a integridade absoluta, que afinal residirá apenas no seu próprio corpo e na paz erótica.

“A lancinante doçura de uma canção” (p. 45)

Eis-nos em pleno reduto do escapismo e do desfrute imediato do real, sem exigência de leituras mais complexas. Não busca o poema sentido, mas apenas “a melodia nua em culminação de jubilosa insignificância”. E, no entanto, sabemos angustiadamente que para desfrutar dessa melodia escolhemos não seguir as palavras. Na descrição desta nossa viagem rumo ao inacessível, surge pela primeira vez no livro o termo “constelação”, enquanto equilíbrio lógico natural re-atingível.

“O que não é ainda o que está para ser” (p. 46)

Reconhecendo que a “integridade de um sentido” não está “ainda” atingido, o ainda confere a esperança afinal indispensável ao humano, a expectativa de algo que “perpetua o mundo para além de nós”. A aposta do poeta vai, obviamente, para a palavra – o único meio de encontrar “a rosa do possível/ sobre o impossível solo que a nega e a suscita”. É do desespero deserto, da aridez que sufoca a esperança que irrompe o resistente cacto que, se anseia, dará origem à rosa. Também neste poema se dá o movimento inverso ao habitual, e o ‘mas’ surge para refutar esta expectativa, denunciando essa esperança como um “movimento do sono adolescente”. Surge assim a mais violenta recusa de crença em lógica universal, harmonia de esferas favorável ao humano: “o ritmo das esferas [é] o rolar de uma bola de esterco que um escaravelho empurra”.

“Quem poderá ser fiel como um vegetal silencioso?” (p. 47)

Incapaz de encontrar uma nova resposta, mas também de aceitar as respostas ficcionais de outrora, o homem lúcido ambiciona pelo estado vegetal, pela aceitação passiva e deleitada de uma lógica incompreendida, ou até da ausência de sentido. No entanto, sabe que

é incapaz dessa lealdade muda. A “terra” – natureza – parece em paz com os ditames universais, mas o “mundo” – humano – nunca poderá acomodar-se a uma quietude oca de significado. Há esperança, mas com dúvida, na palavra. Deseja-se uma paz natural, mas “Sabemos que não chegaremos ao porto harmonioso/ em que respiraríamos a liberdade de ser/ o que nunca fomos e poderíamos ser”. A insistência humana, a esperança existencial surgem neste poema, declaradamente, como ilusões. “Insistimos”, mas a madrugada, inequivocamente, “não vem”.

“Há sempre o mais que é um excesso de ser” (p. 49)

Neste poema, a nostalgia do paraíso e das explicações originais surge marcada pelo reconhecimento de que a intelectualidade nunca permitirá um regresso ao pretense estado natural. Nem mesmo a linguagem parece ser capaz de atingir a pureza do nada. De facto, “O poema nunca tem a ligeireza cintilante de um regato”. Tentamos apenas “restaurar”, enquanto lamentamos ter perdido a nossa “sossegada lucidez”, que assim se cria e não era. E escrevemos...

“Estou ouvindo sem ouvir o que sempre ouço” (p. 54)

É o fim. Sobrevivemos ao fim de toda a esperança através da habituação, da repetição narcotizante dos gestos automáticos. Desistimos da ideia da linguagem como possível resgate do abandono existencial: “Nunca uma palavra ou um gesto poderá alterar esta ausência/ do que nunca se manifesta mas que faz surgir os seres e as coisas”. É o fim. Reconhecemos, por fim, a inescapável realidade de uma existência sem plano, nem guia, num “fortuito fluir”, mas não deixamos de conceber/imaginar a presença de um “ausente” cuja procura será talvez vã, mas também inibidora⁴³. A morte surge mesmo como fim, e um

⁴³ “e a sua presença seria um excesso que anularia a nossa liberdade”.

terminar inconclusivo, indefinido, permanentemente prematuro. É o fim do sonho de uma génese.

Constelações

“O mundo não é o mundo” (p. 57)

340

Permanece uma fonte de esperança no reconhecimento da densa complexidade do Universo, de uma lógica universal cuja existência apoiará a possibilidade de uma lógica existencial que sustente o projecto humano. O espaço, a sua milagrosa renda de equilíbrios em contínuo movimento, será, então, a prova maior da existência de uma essência não contingente que sacie as dúvidas da Humanidade. Pertenceremos, então, à grande cadência universal?⁴⁴ Com essa noção de pertença, de inclusão, de existência concatenada, apesar da ausência de explicação, teríamos renovada a confiança na possibilidade da existência de “uma palavra inaudível/ que é a origem...”.

“Os amantes imponderáveis são archotes da matéria” (p. 62)

A união física que surgiu até aqui como forma de suplantação da impossibilidade de união primordial universal cai por terra. A realidade paralela que em “ébria lucidez do esplendor” os amantes geram é bela, viva, forte, como um “archote”, mas, como ele, é fugaz⁴⁵, criação humana efémera, roubo à eternidade, talvez, mas não sua conquista. Ainda assim, permite a conquista de uma lógica outra, obtida pela queda do racional no corpo, e que gera vida, “em arabescos de fogo”, mas também “tranquilidade”.

⁴⁴ Esta ideia nada tem de novo; é aliás, comum às teorias ocidentais renascentistas de melodia das esferas celestes e a várias cosmogonias de distintos povos em estado mítico. E, no entanto, o equilíbrio universal continua a maravilhar o espírito crítico do vigésimo primeiro século e a entreabrir a porta da esperança.

⁴⁵ “matéria”, “verdura”.

“Os dias passam na sua existência vagarosa e vã” (p. 64)

Na existência diária somos confrontados com a possível inatingibilidade ou mesmo inexistência de um ponto inicial do real, pleno de sentido e lógica. A poesia não é mais salvação, porque permanece irreal, embora necessária: afinal “Nenhum pastor nenhum anjo do mar nenhuma figura repousada/ vêm na lentidão do dia trazer em ânforas brancas a dourada lava/ que daria ao mundo o sentido cintilante de um enigma nupcial.”. E assim os dias sucedem-se, deixando-nos reféns da rotina mitificadora e alargando a cratera do sem sentido.

“Se há um outro lado do mundo” (p. 70)

A esperança permanece ao acreditarmos, reféns da ausência de evidência de qualquer lógica primordial, que “Se há um outro lado do mundo viver é não vê-lo”. Nem a ausência total nos oblitera a capacidade de sonhar e conceber um terreno de lógica paralela capaz de frutificar a possibilidade de conhecimento real do sentido do Mundo. Não desaparece, no entanto, a questão profunda e aterradora: será que “a única realidade é o puro desaparecimento”?

“Talvez a simplicidade nunca seja atingida” (p. 77)

O poema, perseguindo a questionação mais radical de “Constelações”, coloca em causa a capacidade humana de se isolar da ficção que governa a sua visão do Mundo. Surge então o desejo do poema sincrético, que, incapaz de anular os pólos, os congregue numa visão absoluta.

“A palavra nunca chega ao puro extremo” (p. 78)

É que, de facto, a palavra apenas se aproxima de, “presente” a “integridade inicial”, mas explorada de voz em voz, sucumbe aquém da real percepção.

“Se a vida como um rio tivesse duas margens” (p. 84)

Uma vez mais se afirma a necessidade de, ainda que infundadamente, acreditar numa outra aproximação, primordial, à existência, pois “Sem essa alternativa vivemos amputados”. E, assim, se a palavra, com a sua dimensão de representação e de conteúdo, não logra atingir o apaziguar, que o faça a melodia pura e formal de “guitarra”, tornando-se numa “folhagem de sono”, num esquecimento, numa acomodação sempre fugaz.

“Há palavras que esperam” (p. 90)

E assim, surge a escrita já não como compreensão do real, mas como grito pela impossibilidade de a atingir e como desejo de criação e fusão, de fuga ao vácuo.

Terá, por certo, o leitor notado a gradual concentração nas leituras dos diversos poemas escolhidos. Tão notório percurso⁴⁶ traduz, necessariamente, a forte coesão interna das ideias veiculadas por António Ramos Rosa. Não há nesta obra um mero ramalhete de textos dispersos, mas sim aquilo que funcionou como súpula poética da obra, da vida e da reflexão do seu autor. A grande questão existencial da motivação⁴⁷ do Universo e o confronto com a hipótese de ausência

⁴⁶ Que é, afinal, a “(...) travessia até ao avesso da face imediata da realidade (...)” (Ana Paula Coutinho Mendes, 2002: 21).

⁴⁷ “La religión es una interpretación de la condición original del hombre arrojado en un mundo extraño y ante el cual su primera sensación es la de abandono, orfandad, desamparo. Podemos juzgar de muchas maneras el sentido y el valor de la interpretación religiosa. Podemos decir, por ejemplo, que es un acto de hipocresía inconsciente, valga la paradoja, por medio del cual nos engañamos a nosotros mismos antes de engañar a nuestros semejantes. O podemos decir que es una manera de conocer, más bien, de penetrar en la *otra* realidad, esa región que nunca vemos con los ojos abiertos. También podemos decir que quizá no es sino la manifestación de una tendencia inherente a la naturaleza humana.” (Octavio Paz, 1998: nota 3, 236-7).

real de resposta⁴⁸ são o ferro que grava todas as palavras deste livro, como de muita da obra rosiana. Uma vez atingido o nível supremo de questionação é impossível abandoná-lo por reflexões menores⁴⁹. Não é, no entanto, uma obsessão: é sim o desnudar total dos mitos, mais ou menos obsessivos, com que o Homem veste o real⁵⁰. Assim, escavando-se a si e ao Mundo, o sujeito fica reduzido a um esqueleto, frio talvez, mas sempre resistente e única estrutura que suporta toda o conjunto de músculo (criação de alternativas) e carne (delírios) que o Homem lhe impõe.

São quatro os matizes temáticos⁵¹ que regem a abordagem rosiana à existência universal neste livro: a consciência existencialista, a ques-

⁴⁸ É o “homem aberto ao mundo, nu, despojado de todas as certezas e mitos, pressentindo a presença iminente mas sentindo a sua opacidade irreduzível (...)” (António Ramos Rosa, “Consciência do Inexprimível”, in *A Parede Azul*, 1991: 21).

⁴⁹ Daí que a repetição temática não seja um factor (muito menos uma falha) artístico, mas sim uma consequência directa da compreensão da questão inicial, associada à recorrente ausência de resposta. Afinal, como nos diz Eduardo Lourenço, “Em poesia – e se calhar em tudo – a cronologia é má conselheira. Inculca «evoluções» ou «involuções» lá onde precisamos de todo o sangue-frio para reconhecer a densidade e o peso que não são fruto obrigado do tempo, embora possam acompanhá-lo.” (Lourenço, 1987: 207). Por isso se pode afirmar, como Casimiro de Brito, estarmos perante “Poemas que se organizam em sistema «lógico» e dizem todos a mesma coisa e usam todos as mesmas poucas palavras. E no entanto cada uma delas é irreduzível.” (Brito, 2001: 52). Resumindo, “(...) sua escrita continua a percorrer, cada vez mais obsessivamente o(s) mesmo(s) caminho(s). Daí que as repetições se tornem frequentes de livro para livro, e daí também que um leitor apressado possa supor que a mesma coisa já tinha sido dita algures, num ou noutro livro do poema ou do autor. Uma leitura deste tipo não chega, no entanto, a ser sequer leitura. É que a própria questão das repetições (ou melhor, da longa e única repetição em que estes textos consistem) é assumida como tal, fazendo parte intrínseca do fio condutor desta poesia.” (Fernando Pinto do Amaral, 1984: 12).

⁵⁰ “A poética de António Ramos Rosa revela-se-nos (...) em corajosa fidelidade uma condição humana feita de silêncios e de tumultos, de plenitudes e de desencontros, de unidade e de contradição” (João Rui de Sousa, 1998: 68).

⁵¹ O corte em quatro áreas temáticas é aqui feito para maior clareza, não sendo,

tionação da escrita, particularmente da poesia, e da linguagem como um todo⁵², a erotização da vida, o corpo fonte de desejo e amor e a relação com a natureza, terrena e cósmica.

O autor vive uma reflexão existencial permanente, à qual subjuga, não por vontade, mas por necessidade, todas as outras reflexões. Não são “as convicções de fundo (a vida, o homem, o sentido)” (Maria Teresa Dias Furtado, 1980: 66), mas estas mesmas enquanto *dúvidas* de fundo. No entanto, este não é um drama que o isole, que o separe do ruminar quotidiano – ele busca, não direi despertar os demais, mas encontrar entre eles a certeza da partilha da consciência da condição humana: “(...) o poeta é, essencialmente, um ser com (os outros) e um ser para (os outros). Esta gênese, que é uma abertura aos outros e ao mundo (...)”⁵³ enuncia o próprio António Ramos Rosa. Não se trata nunca de auto-comiseração, de deleite por uma superioridade atingida pela lucidez – não é tão-pouco desespero autofágico: é apenas o reconhecimento do sem sentido universal, pura e simples, mas tão profundamente complexa, constatação. Até porque António Ramos Rosa parece alinhar com Albert Camus quando o francês afirma, apesar de tudo, haver nos homens “mais coisas para admirar que coisas para desesperar”. Aliás, o desespero de Rosa não passa, em *Gênese*, pelo confronto com o Humano, mas sim com o todo universal. Essa

obviamente, consistente com qualquer divisão estanque na obra em si, ou mesmo em qualquer dos seus poemas.

⁵² “A reflexão metapoética sobre a possibilidade e os limites da linguagem é um dos temas mais recorrentes em Ramos Rosa, explícita ou mesmo teoricamente tratado, ou para que remetem sempre, de um modo ou outro, todas as soluções estéticas e os recursos imagéticos utilizados pelo poeta.” (Maria Irene Ramalho Sousa Santos, “A Língua do Silêncio – Posfácio a *A Mão de Água e a Mão de Fogo*”, in António Ramos Rosa, 1987: 263).

⁵³ “A leitura de um livro por outro livro e a sua correspondência intertextual” – Introdução a *A Imobilidade Fulminante*, 1998.

consciência gritante que a lucidez⁵⁴ lhe proporciona obriga-o a buscar a partilha e a eternidade, condensadas na escrita: “(...) aquele que escreve confronta-se com a finitude (...) o saber-se mortal introduziu na vida a necessidade (a liberdade) de se arrancar ao deserto da mudez natural (...) as suas hipóteses de equilíbrio são pois as de fazer com que as suas palavras construam um lugar de começo (...) o peso de uma condição mortal que é, ainda, a força que faz o homem elevar-se na sua solidão para deixar o rasto de cinza vibrante que outros procurarão como impulso de novos inícios.” (Silvina Rodrigues Lopes, 2001). As palavras e, particularmente, a escrita surgem como necessidades para a sobrevivência ao reconhecimento lúcido da (possibilidade de) vacuidade universal. Digo possibilidade porque não esqueço que são excepcionais os momentos em que António Ramos Rosa não deixa indiciar uma “corola” de luz através de uma janela de esperança⁵⁵. Será, talvez, “uma utopia trágica porque alheia a qualquer realidade (...) [mas] também uma utopia dogmática”⁵⁶, porque única solução. Essa sobrevivência poderá passar tanto pela partilha, como pelo gerar de um mundo alternativo⁵⁷ “por exercício da linguagem” (Jacinto do Prado

⁵⁴ Enquanto “(...) luz estruturante da consciência (...)” (Yvette Kace Centeno, 1977: 43).

⁵⁵ “Em Ramos Rosa a aridez da busca é acompanhada dum foco de esperança, dum fio de sentido que ilumina um novo ângulo da Visão.” (Maria Teresa Dias Furtado, 1981: 68).

⁵⁶ Maria Teresa Dias Furtado, 1980: 66.

⁵⁷ “(...) as palavras (...) sustêm a construção de uma outra pátria, de um outro mundo de uma frescura mais cálida e azul, solidário e fraterno, onde o poeta possa circular em liberdade livre.”; “É este desajuste, face ao mundo dos outros, ou esta dilaceração entre a contingência do real e a irrealidade imanente que incentiva esta poesia a construir o seu próprio *mundus imaginalis* ou mundo possível de linguagem.”; “(...) o tema da ignorância (...) outro dos aspectos importantes e recorrentes desta poética.”; “(...) a escrita é sempre um caminho de palavras pela ausência e pelo vazio, pelo silêncio e pela morte, pela aridez e solidão.” (Paula Cristina Costa, 2002).

Coelho, 1981: 69). A linguagem passa a ser o veículo privilegiado de contacto com o mundo⁵⁸, provavelmente o único veículo possível ao raciocínio humano⁵⁹, ainda que imperfeito, pois não se apaga o “carácter de simulação de significado própria do poema” (Rui Magalhães, 1987-88: 299). Ora, sendo a palavra o único resgate⁶⁰ do “caos, o nada, o indefinido” (Maria Graciete Besse, 1981: 31), nada mais natural que proceder a uma séria reflexão a seu respeito, tornando-se a poesia de António Ramos Rosa, muitas vezes, uma reflexão não sobre si própria, mas sobre a poesia como um todo⁶¹, numa questionação recheada da lucidez⁶² que afasta António Ramos Rosa não do sentimento, da

⁵⁸ “Na sua poesia a inserção do homem no seio do mundo é operada pela palavra: geradora, rito de passagem e circulação entre eles.”, diz Rosa Alice Branco (R. A. Branco e Rodrigo Petronio, s/d).

⁵⁹ “(...) ao interrogar a palavra, é o mundo e a vida que questiona. E também por isso a liberdade reclamada para a palavra é a liberdade de ser, e não apenas a de ser proferida ou impressa. Porque o universo é sentido como linguagem, a poesia tem nele um referente e um interlocutor, e ao poeta, o primeiro tema que se lhe impõe é o da palavra. É assim que se estabelece, entre a Natureza e a palavra, e entre a linguagem e o homem, a maior de todas as correspondências.” (Maria Estela Guedes, s/d).

⁶⁰ “(.) a obra ascende do obscuro *pathos* que impregna a sua génese a um ordem estética em que a luz da sua estrutura a consagra e autonomiza, abrindo-a ao mundo e a um número limitado de leituras; tornando-se ela própria num imenso e impessoal receptáculo de afectos – um *mundo aberto* e indefinidamente disponível.” (Maria João Reynaud, 2004: 333-4).

⁶¹ “(...) a necessidade que esta poesia tem de se autoanalisar permanentemente, de se reflectir como ser de papel (diria Barthes) que é. Assim, poesia e metapoesia são uma rima rica na escrita de António Ramos Rosa, lembrando frequentemente ao seu leitor que este poeta é também um filósofo da linguagem, ou um poeta animado pela filosofia (...) um pensamento filosófico, entrelaçado ao poético, que fazem desta poesia um espaço não só de criação mas também de reflexão (...)” (Paula Cristina Costa, 2002).

⁶² É, aliás, a “autoconsciência aguda que define a poesia de Ramos Rosa”, segundo Eduardo Lourenço (1987: 207).

emoção, do prazer⁶³, mas da sua experiência não racionalizada. Aliás, a experiência cutânea da vida, ainda que quase sempre aliada à erotização da escrita⁶⁴, nunca está longe do pensamento de António Ramos Rosa, surgindo-lhe como escape, como prova da existência de um propósito supremo e até como resposta às dúvidas da existência. Amor e erotismo incendeiam e, por isso, iluminam a existência⁶⁵. No entanto, a lucidez anterior ao fogo não permite deixar de questionar até que ponto as chamas transfiguram o real e criam um jogo de sombras platónicas. E é por se perderem, uma vez atingida a lucidez, todos os alicerces de ar que lhe garantiam falsa sustentação que o sujeito anseia o equilíbrio natural, que consegue conciliar uma extrema complexidade funcional com uma profunda paz, um estado vegetal, animal, mineral, cósmico de plena fusão universal.

Há, no entanto, uma clara marca de distinção entre *Génese* e *Constelações*, como indiciado nos poemas escolhidos: de facto, se

⁶³ “Emoção e consciência crítica equilibram-se aí perfeitamente.” (Robert Bréchon, 1982: 6).

⁶⁴ “Nesta poesia, o processo de erotização da mulher é mediatizado por uma erotização cósmica que, por sua vez, reenvia para a erotização da escrita. A mulher na poesia de António Ramos Rosa é uma mulher cósmica (...) o amor nesta poesia revela-se indistintamente no corpo da mulher, no corpo da terra e no corpo da palavra poética.” (Paula Cristina Costa, 2002); “No rasto da pergunta «Que é e como nasce a poesia?», Ramos Rosa faz emergir outra das vertentes do seu livro, a união entre a escrita e o desejo, sendo que, na sua solaridade, se pressente um reverso trágico, tradição dos poetas erótico-cósmicos.” (Ana Marques Gastão, 2005; “A arte é uma insatisfação permanente (...) Escrever é esperança de contacto, desejo de contacto, aspiração à palavra perfeita – a que magnetiza e faz comungar duas pessoas (...) superando as lacunas da comunicação (...)” (Maria Teresa Dias Furtado, 1980: 67).

⁶⁵ “(...) a função epifânica da relação amorosa (...)” (Ana Paula Coutinho Mendes, 2002: 32).

em *Gênese* se verifica a busca de um sentido mesmo inerente ao real, uma lógica universal *a priori* que há que reconquistar, em *Constelações* indicia-se já, na pura imanência, como única solução (ou para a inatingibilidade desse real lógico, ou para a sua pura inexistência⁶⁶) do Homem cansado da sua própria nostalgia de Deus a criação humana de uma arquitetura lógica, não de escapismo mas de tomada de rédeas de um destino que parece ser cavalo sem sela nem rumo senão o imposto pelo Homem ele próprio. E que melhor escolha para esta fase que o termo ‘constelação’, imposição do raciocínio humano à existência da natureza?

Assim, numa tentativa de aproximação a uma arte poética (e existencial) rosiana, diria que, partindo de uma unidade primordial prevista e mesmo afirmada, se chega a um momento de verdadeira dispersão estelar, de desconhecimento de ligações outras, causalidades outras que não as concebidas pelo pensamento humano, daí as constelações que agregam essa dispersão, não *a priori*, mas *a posteriori*. O terceiro passo é o de uma desejada nova unidade final, retorno ou não ao momento original, na qual se saciem todas as dúvidas na re-união universal⁶⁷. É assim que a sua poesia, como lembra Pascal Fleury no posfácio a *Gênese*, “luta contra tudo o que nos perturba”. O reconhecimento do desespero conduz António Ramos Rosa à tentativa de resistência⁶⁸ através de uma Estética concebida como fusão de

⁶⁶ Confrontado o Homem com “(...) uma ausência indesarmável e uma Presença apaziguante e inesgotável (...)”, mas de “(...) miragens (...)” (Eduardo Lourenço, 1987: 202).

⁶⁷ “(...) o milagre monstruoso de uma coincidência anterior a todas as palavras que possam falar dela.” (Eduardo Lourenço, *idem*: 206).

⁶⁸ “A literatura pode superar o silêncio existindo, subsistindo.” (Maria Teresa Dias Furtado, 1980: 65).

percepção racional e de sentido poético⁶⁹, na eterna dança de corte entre Razão e Corpo⁷⁰.

Agradecimentos

A minha estima e apreço à Prof. Doutora Maria João Reynaud pelas gratas e inesquecíveis tardes de discussão livre e profunda vividas nas aulas de pós-graduação e todo o apoio e simultânea independência com que acompanhou o desenvolvimento deste pequeno trabalho. Ao Prof. Doutor Francisco Topa a admiração intelectual, pedagógica e humana e a gratidão pela oportunidade de publicação.

Bibliografia activa

Poesia

1958, *Grito Claro*, Faro, Edição do Autor, Colecção A Palavra.

1960, *Viagem Através duma Nebulosa*, Lisboa, Ática (2.º Prémio Fernando Pessoa atribuído pela editora).

1960, *Voz Inicial*, Lisboa, Moraes Editores, Colecção Círculo de Poesia.

1961, *Sobre o Rosto da Terra*, Covilhã, Editora Livraria Nacional, Colecção Pedras Brancas.

1963, *Ocupação do Espaço*, Lisboa, Portugália Editora.

⁶⁹ “Para focar de novo o homem, aquele que está na contínua tensão potência-acto, pobreza-abundância, indivíduo-sociedade, fraqueza-força, é preciso reinventar de novo a linguagem no equilíbrio do entusiasmo (faculdade que hoje parece ter diminuído consideravelmente) e da reflexão, na dimensão de interioridade de que o homem é capaz.” (*idem, ibid.*).

⁷⁰ “Dessas miraculosas núpcias da lucidez e da emoção tanto se podia ter concluído que a razão era poética como a poesia a mais alta razão.” (Eduardo Lourenço, 1987: 203).

- 1964, *Terrear*, Lisboa, Minotauro.
- 1966, *Estou Vivo e Escrevo Sol*, Lisboa, Ulisseia.
- 1969, *A Construção do Corpo*, Lisboa, Portugália Editora.
- 1970, *Nos Seus Olhos de Silêncio*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- 1972, *A Pedra Nua*, Lisboa, Moraes Editores (Prémio de Literatura da Casa da Imprensa).
- 1975, *Ciclo do Cavalo*, Porto, Limiar.
- 1977, *Boca Incompleta*, Lisboa, Arcádia.
- 1977, *A Imagem*, Porto, O Ouro do Dia.
- 1978, *As Marcas no Deserto*, Lisboa, & Etc.
- 1978, *A Nuvem Sobre a Página*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- 1979, *Figurações*, Porto, O Ouro do Dia.
- 1979, *Círculo Aberto*, Lisboa, Editorial Caminho.
- 1980, *O Incêndio dos Aspectos*, Lisboa, A Regra do Jogo (Prémio do Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários; Prémio PEN Clube de Poesia).
- 1980, *Declives*, Lisboa, Contexto.
- 1980, *Le Domaine Enchanté*, Porto, O Ouro do Dia.
- 1980, *As Marcas no Deserto* (edição bilingue português-francês), Lisboa, Editorial Vega.
- 1980, *Figura: Fragmentos*, Porto, O Ouro do Dia.
- 1981, *O Centro na Distância*, Lisboa, Arcádia.
- 1982, *O Incerto Exacto*, Lisboa, & Etc.
- 1983, *Quando o Inexorável*, Porto, Limiar.
- 1983, *Gravitações*, Lisboa, Litexa.

- 1984, *Dinâmica Subtil*, Lisboa, Ulmeiro.
- 1985, *Mediadoras*, Lisboa, Ulmeiro.
- 1985, *Ficção*, Porto, Nova Renascença.
- 1986, *Volante Verde*, Lisboa, Moraes Editores.
- 1986, *Vinte Poemas para Albano Martins*, Porto, Exercício de Dizer.
- 1986, *Clareiras*, Lisboa, Ulmeiro.
- 1987, *No Calcanhar do Vento*, Coimbra, Centelha.
- 1988, *O Livro da Ignorância*, Lisboa / Ponta Delgada, Signo / Brumarte.
- 1988, *O Deus Nu(lo)*, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho.
- 1989, *Três Lições Materiais*, Lisboa, Kairos.
- 1989, *Acordes*, Lisboa, Quetzal (Grande Prémio da Associação Portuguesa de Escritores).
- 1990, *O Não e o Sim*, Lisboa, Quetzal.
- 1990, *Facilidade do Ar*, Lisboa, Editorial Caminho.
- 1990, *Estrias*, Lisboa, Átrio.
- 1991, *A Intacta Ferida*, Lisboa, Relógio D'Água.
- 1991, *A Rosa Esquerda*, Lisboa, Editorial Caminho.
- 1991, *Oásis Branco*, Lisboa, Átrio.
- 1992, *Pólen-Silêncio*, Porto, Limiar.
- 1992, *As Armas Imprecisas*, Porto, Edições Afrontamento.
- 1992, *Clamores*, Lisboa, Editorial Caminho.
- 1992, *Dezassete Poemas*, Lisboa, Editorial Escritor.
- 1993, *Lâmpadas Com Alguns Insectos*, Guimarães, Pedra Formosa.
- 1994, *O Teu Rosto*, Guimarães, Pedra Formosa.

- 1994, *O Navio da Matéria*, Vigo, Espiral Maior.
- 1995, *Três*, Lisboa, & Etc.
- 1995, *À la table du vent*, edição bilingue; prefácio de Robert Bréchon; Nantes, Le Passeur.
- 1996, *Delta seguido de Pela Primeira Vez*, Lisboa, Quetzal.
- 1996, *Figuras Solares*, Lisboa, Ara – galeria de arte / Publicações Dom Quixote.
- 1997, *À Mesa do Vento seguido de As Espirais de Dioniso*, Guimarães, Pedra Formosa.
- 1997, *Versões / Inversões*, Santarém, O Mirante.
- 1998, *A Imobilidade Fulminante*, Porto, Campo das Letras.
- 1999, *Pátria Soberana seguido de Nova ficção*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- 2001, *As Palavras*, Porto, Campo das Letras.
- 2001, *O Aprendiz Secreto*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- 2001, *Deambulações Oblíquas*, Lisboa, Quetzal.
- 2002, *O Sol É Todo O Espaço*, Lisboa, Editorial Escritor.
- 2002, *Os Volúveis Diademas*, Vila Nova de Gaia, Ausência.
- 2005, *Génese seguido de Constelações*, Lisboa, Roma Editora.
- Disco: *Poesia Portuguesa – António Ramos Rosa*, Philipps. Ref^a 431-996.

Volumes Colectivos

- 1989, *Duas Águas, Um Rio*, em colaboração com Casimiro de Brito; Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- 1991, *Rotações*, com Agripina Costa Marques e Carlos Poças Falcão; Lisboa, Cadernos Solares.

1993, *O Centro Inteiro*, com Agripina Costa Marques e António Magalhães; Lisboa, Cadernos Solares.

1994, *Méditations Metapoétiques*, com Robert Brechon.

2002, *O Alvor do Mundo*, com Maria Teresa Dias Furtado; Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

2005, *Bichos Instantâneos*, com Isabel Aguiar Barcelos; Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

Antologias

1974, *Horizonte Imediato*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

1974, *Não Posso Adiar o Coração* – Obra Poética: Volume I, Lisboa, Plátano Editores.

1975, *Animal Olhar* – Obra Poética: Volume II, Lisboa, Plátano Editores.

1975, *Respirar a Sombra Viva* – Obra Poética: Volume III, Lisboa, Plátano Editores.

1977, *A Palavra e o Lugar*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

1983, *Matéria de Amor*, Lisboa, Editorial Presença.

1987, *A Mão de Água e a Mão de Fogo*, Coimbra, Editorial Fora do Texto.

1989, *Obra Poética*, Coimbra, Editorial Fora do Texto.

1997, *Poemas Escolhidos*, org. de Maria Filipe Ramos Rosa; Lisboa, Contexto.

2001, *Antologia Poética*, org. de Ana Paula Coutinho Mendes; Lisboa, Publicações Dom Quixote / Círculo de Leitores.

2001, *Vagabundagem na Poesia de António Ramos Rosa seguido de uma Antologia*, org. de Casimiro de Brito; Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

Ensaio

1962, *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Moraes Editores.

1979, *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I e II*, Lisboa, Arcádia.

1987, *Incisões Oblíquas*, Lisboa, Editorial Caminho.

1991, *A Parede Azul*, Lisboa, Editorial Caminho.

Bibliografia passiva

354

ANÓNIMO

1988, “Treze anos de liberdade”, in *A Capital*, 5 de Março, p. 5.

ALMEIDA, Isabel

1981, “A ordem desliza – Homenagem a António Ramos Rosa”, in *O Diário*, 1 de Novembro, pp. 10-11 (Tradução de um original de Pascal Fleury).

ALVIM, Pedro

1990, “Vindo das origens”, in *Diário de Lisboa*, 7 de Março.

AMARAL, Fernando Pinto do

1983, “O nome inominável – Recensão a *O Incerto Exacto*, de António Ramos Rosa”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 de Junho.

AMARAL, Fernando Pinto do

1984, “As palavras mais simples – Recensão a *Gravitações*, de António Ramos Rosa”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 8 de Maio, p. 12.

AMARAL, Fernando Pinto do

1989, “António Ramos Rosa: A divina matéria”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 30 de Maio, p. 21.

BARREIRA, Cecília

1984, “Num horizonte desmedido – Recensão a *Dinâmica Subtil*, de António Ramos Rosa”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 de Julho, p. 23.

BARREIRA, Cecília

1988, “A sabedoria da escrita – Recensão a *O Livro da Ignorância*, de António Ramos Rosa”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11 de Outubro, pp. 16-17.

BELARD, FRANCISCO

1988, “Ramos Rosa”, in *Expresso – Revista*, Lisboa, 19 de Novembro, pp. 46-49.

BESSE, Maria Graciette

1981, “A palavra e o silêncio na poesia de António Ramos Rosa”, in *Colóquio / Letras*, Maio, pp. 30-38.

- BLOOM, Harold
1991, *A Angústia da Influência: Uma teoria da poesia*, Lisboa, Cotovia.
- BRANCO, Rosa Alice e PETRONIO, Rodrigo
s/d, “António Ramos Rosa: A transparência da terra [diálogos]”, in <http://www.revista.agulha.nom.br/ag47rosa.htm>
- BRÉCHON, Robert
1982, “António Ramos Rosa: O silêncio e o grito”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 de Março, pp. 6-7.
- BRITO, Casimiro de
2001, *Vagabundagem na Poesia de António Ramos Rosa. Seguido de uma antologia*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- CARLOS, Luís Adriano; FRIAS, Joana Matos Frias (ed.)
2004, *Cadernos de Poesia*, Porto, Campo das Letras.
- CASTRO, E. M. de Mello
1992, “O contraponto da escrita – Recensão a *A Parede Azul*, de António Ramos Rosa”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 5 de Maio, pp. 12-13.
- CENTENO, Yvette Kace
1977, “*Ciclo do Cavalo* de António Ramos Rosa: Uma leitura”, in *Colóquio / Letras*, n.º 35, Janeiro, pp. 41-6.
- COELHO, Eduardo Prado
1970, “António Ramos Rosa e o espaço interior do mundo”, in Suplemento Literário do *Diário de Lisboa*, 19 de Fevereiro.
- COELHO, Jacinto do Prado
1981, “Sobre Ramos Rosa”, in *Colóquio / Letras*, n.º 60, Março, pp. 69-70.
- COSTA, Paula Cristina
2002, “Da palavra nómada aos limiares da palavra amotinada pelo desejo – Prefácio a *Os Volúveis Diademas*”, in António Ramos Rosa, *Os Volúveis Diademas*, Vila Nova de Gaia, Ausência.
- COUTINHO, Ana Paula
s/d, “António Ramos Rosa e Robert Bréchon: dois poetas ao espelho de uma poesia sem fronteiras”, in http://ler.letras.up.pt/revistas/documentos/revista_58/artigo6851.pdf
- CRUZ, Gastão
1999, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Relógio D'Água.

DOLEŽEL, Lubomír

1990, *A Poética Ocidental*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Eco, Umberto

2004, *Os Limites da Interpretação*, Lisboa, Difel.

FERREIRA, Vergílio

1965, *Espaço do Invisível I*, Lisboa, Portugalíia.

356

FERREIRA, Vergílio

1980, *Conta-corrente I*, Amadora, Livraria Bertrand.

FIALHO, Henrique

s/d, “8 de Junho de 2005”, in <http://antologiadoesquecimento.blogspot.com/2005/06/gnese.html>

FURTADO, Maria Teresa Dias

1980, “Ramos Rosa ou da superação do silêncio em poesia”, in *Colóquio / Letras*, n.º 57, Setembro, pp. 65-68.

FURTADO, Maria Teresa Dias

1981, “A procura e a perda no processo poético de Hölderlin e Ramos Rosa – Entre o rumor e o silêncio”, in *Colóquio / Letras*, n.º 62, Julho, pp. 65-69.

FURTADO, Maria Teresa Dias

1993, “Resposta a António Ramos Rosa: Deus paixão oculta”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 de Abril, p. 31.

GASTÃO, Ana Marques

2005, “António Ramos Rosa a palavra que pensa”, in *Diário de Notícias*, 16 de Maio, in http://dn.sapo.pt/2005/05/16/artes/antonio_ramos_rosa_a_palavra_pensa.html

GENETTE, Gérard

1986, *Introdução ao Arquitecto*, Lisboa, Editorial Veja.

GUEDES, Maria Estela

s/d, “António Ramos Rosa: A Obra ao Verde”, in http://www.triplov.com/2bienal_poesia/meg/index.htm e <http://www.revista.agulha.nom.br/ag45rosa.htm>

GUIMARÃES, Fernando

1978, “António Ramos Rosa – A poesia sob a forma de ciclo”, in *Colóquio / Letras*, n.º 45, pp. 28-35.

GUIMARÃES, Fernando

1989, *A Poesia Portuguesa Contemporânea e O Fim do Modernismo*, Lisboa, Editorial Caminho.

GUIMARÃES, Fernando

2001, "Literatura e reflexão", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 de Fevereiro, p. 22.

GUIMARÃES, Fernando

2001a, "O que procura a palavra?", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4 de Abril, p. 21.

GUIMARÃES, Fernando

2001b, "Imaginação, subjectividade, mito", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de Dezembro, p. 21.

GUIMARÃES, Fernando

2002, "Subjectividade e objectividade na poesia contemporânea portuguesa", in Isménia de SOUSA e Maria de Lurdes Morgado SAMPAIO (orgs.), *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 5, Julho, pp. 41-49.
http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/ramos_rosa/raros_pc.html

HULME, T. E.

1995, *Imagens de Modernidade: Ensaios sobre poesia e arte*, Lisboa, Colibri.

IGREJA, Paula Cristina Lopes da Costa Cardoso

1999, *António Ramos Rosa: um escritor in fabula*, dissertação para doutoramento em Línguas e Literaturas Românicas, na especialidade de Literatura Portuguesa Moderna, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; Lisboa, Edição da Autora.

LISTOPAD, Jorge

1978, "Recensão a *A Imagem*", in *Colóquio / Letras*, n.º 41, Janeiro, pp. 72-3.

LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima (dir.)

2002, *História da Literatura Portuguesa – Volume VII: As Correntes Contemporâneas*, Mem Martins, Edições Alfa.

LOPES, Silvina Rodrigues

2001, "O condicional absoluto, Prefácio a *Deambulações Oblíquas*", in António Ramos ROSA, *Deambulações Oblíquas*, Lisboa, Quetzal.

LOURENÇO, Eduardo

1983, *Poesia e Metafísica*, Lisboa, Sá da Costa.

LOURENÇO, Eduardo

1987, *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio D'Água.

MAGALHÃES, Rui

1987-88, "António Ramos Rosa: O caminho da materialidade", in *Revista da Universidade de Aveiro / Letras*, n.ºs 4-5, pp. 295-325.

MARQUES, Carlos Vaz

1988, "António Ramos Rosa: A sabedoria do poeta", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11 de Outubro, pp. 16-17.

MARTINHO, Fernando J. B.

1996, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Colibri.

MENDES, Ana Paula Coutinho

2002, "Da referência em alguma poesia contemporânea: Estrutura de horizonte e identidade relacional", in Isménia de SOUSA e Maria de Lurdes Morgado SAMPAIO (orgs.), *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 5, Julho, pp. 9-39.

MENDES, Ana Paula Coutinho

2003, *Mediação Crítica e Criação Poética em António Ramos Rosa*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

MIRANDA, Augusto (ed.)

1999, *Encontros de Outono – 1999, Homenagem da cidade de Faro a António Ramos Rosa*, Faro, Câmara Municipal.

MOURÃO, José Augusto,

s/d, "Em torno de um texto teórico de Ramos Rosa", in http://triplov.com/poesia/ramos_rosa/jam/index.htm

NUNES, Maria Leonor

2001, "António Ramos Rosa, Vida de palavras", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4 de Abril, pp. 17-20.

PAZ, Octavio

1998, *Los Hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral.

PEREIRA, Miguel Serras

1981, "O poema tornado declive – Recensão a *Declives*, de António Ramos Rosa", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 3 de Março, p. 29.

PEREIRA, Miguel Serras

1981a, "Ramos Rosa: O segredo dos espaços – Recensão a *A Poesia Moderna*

e a Interrogação do Real II, de António Ramos Rosa”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1 de Setembro, p. 26.

REYNAUD, Maria João

2004, *Sentido Literal*, Porto, Campo das Letras.

RIBEIRO, Cristina de Almeida

1985, *Poemas de Ramos Rosa*, Lisboa, Editorial Comunicação.

RODRIGUES, Urbano Tavares

1991, “Uma poesia mista de inocência e de sagesa”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 de Agosto, p. 9.

RODRIGUES, Urbano Tavares

1993, “A ilha da unidade viva – Recensão a *Clamores*, de António Ramos Rosa”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 16 de Fevereiro, p. 12.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa

1990, “Língua amnésica ou boca do tempo: Um livro, dois poetas – Recensão a *Duas Águas e Um Rio*, de António Ramos Rosa e Casimiro de Brito”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de Junho, pp. 16-17.

SERRA, Pedro e SILVESTRE, Osvaldo Manuel

2003, *Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Braga / Coimbra / Lisboa, Angelus Novus / Cotovia.

SILVEIRA, Jorge Fernandes

1979, “Recensão a *A Nuvem sobre a Página*”, in *Colóquio / Letras*, n.º 51, Setembro, pp. 74-75.

SIMÕES, João Gaspar

1959, *História da Poesia Portuguesa do Século XX: acompanhada de uma antologia*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.

SOUSA, João Rui de

1998, *António Ramos Rosa ou O diálogo com o universo*, Leiria, Editorial Diferença.

TODOROV, Tzvetan

1981, *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70.

WUNDT, Max

1984, “La Ciencia Literaria y La Concepcion del Mundo”, in AAVV, *Filosofia de la Ciencia Literaria*, Madrid, Ediciones Fondo de Cultura Económica, pp. 427-452.

LA DISPARITION DE LA LANGUE FRANÇAISE

D'ASSIA DJEBAR:

un roman qui pose les questions francophones.

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

jalmeida@letras.up.pt

Dans un récent article¹, Dominique Rabaté insistait sur l'apport de la littérature française venue d'ailleurs à l'enrichissement, voire le rayonnement de lettres françaises, en mauvaise passe, si l'on accorde quelque crédit aux chants du cygne de ces dernières années².

Ces écritures francographes élaborées dans des contextes *autres*, parce que marqués par des histoires lointaines ou récentes, souvent refoulées, ont permis à la littérature française contemporaine de se revitaliser *au-delà*, ou *à côté*, des recettes narratives héritées du Nouveau Roman ou de la furie textuelle des années septante, minimalisme et postmodernité confondus.

Elles procurent à l'écriture de langue française une chance inouïe de se positionner *au-delà du soupçon* qui l'a fortement imprégnée,

¹ Cf. Dominique Rabaté, «Etat de la prose», in *Prétexte*, n.º 21/22, printemps 1999, p. 95.

² Cf. aussi bien Henri Raczymow, *La mort du grand écrivain*, Paris, Stock, 1994 et Jean-Marie Domenach, *Le crépuscule de la culture française ?*, Paris, Plon, 1995.

fit son attrait pendant plusieurs décennies, et finit par s'avérer une faiblesse ou un handicap face à la vitalité des romans nord et sud-américains.

Il s'agit de fictions narratives écrites dans les marges francophones du système symbolique et culturel parisien, et qui dérogent, dès lors, à la centralité *lutétio-française* de l'édition et de la critique.

362

Ce constat entraîne la prise en charge des *francophonies*³ et de leur statut face à la France littéraire et à ses conditionnements; ce qui touche au *lutétiotropisme*, à la centralité unique, exclusive et géosymbolique de Paris dans le cadre de l'univers francophone.

Cet état de fait, pour l'heure toujours irréversible, induit une hiérarchisation à l'intérieur du champ littéraire francophone qui relègue en seconde zone les œuvres, les textes, les produits culturels et symboliques non certifiés ou non homologués par le centre.

Or, aujourd'hui, l'approche globale et multiculturelle du fait littéraire contraint le lectorat et la critique de considérer ces textes autrement que par la grille de *l'illisible* ou de *l'irrecevable*.

Elle pousse avant tout les instances symboliques et culturelles, notamment l'université, à bien vouloir se doter des outils pour lire et appréhender ces textes écrits dans les marges ; des instruments permettant un accès à ces textes sous forme de pistes ou de clefs.

La méthodologie dont il est question ici engage la (re)connaissance, bien plus que d'un simple contexte, d'une Histoire *autre, décalée*, en marge, en tous cas pas en phase avec le dessein historial hypostasié de la République Française.

En effet, les francophonies se sont déployées en dehors du schéma consensuel de la saga historique française, et revendiquent, à ce titre, la *diction* et l'*écriture* d'histoires *autres*, qui touchent çà et là à l'épopée

³ Cf. Marc Quaghebeur, «Francophonie ton nom s'écrira avec un s», tapuscrit, Pâques 1992, p. 3.

coloniale et aux déboires coloniaux, à l'errance ou au mythe, et qui ne rejettent jamais vraiment l'Histoire, fût-ce au détriment du contexte, que ce soit en Belgique, Suisse, Haïti, Québec, Antilles, Maghreb, Liban ou Afrique francophone et *francographe*.

Il est, dès lors, fort regrettable qu'une hiérarchisation franco-française continue d'inscrire ces textes dans un statut marginal. Il suffirait de rappeler ici les récents agacements de plusieurs écrivains francophones, astreints de se ranger un peu malgré eux dans un rayon latéral et périphérique par rapport au monument littéraire français, tandis que les écrivains *francographes* allophones, tel Beckett, s'y voient spontanément acceptés.

C'est le cas de l'écrivain francophone africain Alain Mabanckou, qui dénonçait avec véhémence les discriminations dont les auteurs dits francophones non français font l'objet si l'on compare leur sort à celui des allophones :

Est-ce cette hiérarchisation qui fait que des écrivains francophiles – j'entends par ce terme des écrivains qui ne viennent pas de pays francophones et qui ont choisi d'écrire en français – sont le plus souvent immédiatement intégrés dans les Lettres françaises ? Ainsi Makine, Cioran, Semprun, Kundera, Beckett sont placés dans les rayons de la littérature franco-française tandis que Kourouma, Mongo Beti, Sony Labou Tansi relèvent encore de la littérature étrangère, même s'ils écrivent en français...⁴

Ce paradoxe est également sous-jacent au récent essai de Dominique Viart et Bruno Vercier sur la littérature française contemporaine⁵. Dans un sous-chapitre on ne peut plus insignifiant sur la question de

⁴ Alain Mabanckou, «La francophonie, oui, le ghetto : non!», in *Le Monde*, 19-20 mars 2006.

⁵ Cf. Dominique Viart / Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 7s.

la taxinomie française ou francophone, ces auteurs avouent leur incapacité à dégager d'autres critères d'approche que le lieu de publication, édition et la réception : «car le lectorat français reçoit ces écrivains sans faire aucune différence entre eux et les autres»⁶...

A cet égard, *La disparition de la langue française*⁷ d'Assia Djébar n'évite pas de mettre en exergue et en abyme l'incontournable centralité éditoriale parisienne par rapport aux périphéries de l'écriture. Berkane, le héros du récit, n'avait-il pas le propos, sans cesse avorté, d'«écrire un roman»⁸ ? Or, nous dit le narrateur, «Il avait rangé ses manuscrits refusés successivement par les éditeurs de Paris, et même, une autre fois, par un éditeur renommé de province»⁹.

A cet égard, pareil roman incarne l'espoir de ce que l'on est en droit d'attendre d'une *œuvre francophone* : l'assomption des dérives possibles, voire salutaires du statut du code de la langue française, la prise à bras le corps d'une Histoire décalée, déplacée par rapport à l'Histoire de la République Française, même si les récits croisent çà et là, de temps à autres, pour des raisons tantôt dramatiques, tantôt plus épanouies ou consensuelles, les drames personnels, par le biais de l'autofiction et de l'éclairage de la plus brûlante actualité, le tout mêlé à la quête identitaire.

Le parcours personnel d'Assia Djébar, de son nom Fatima-Zohara Imalayen, née à Cherchell en Algérie française en 1936, et d'origine berbère, parfaitement francophone qui plus est, accrédite le témoignage du récit par une couche d'authenticité rare dans la fiction française contemporaine.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ Assia Djébar, *La disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003.

⁸ Cf. *ibid.*, p. 20.

⁹ Cf. *ibid.*, p. 21.

La francophonie est au centre de ses soucis si l'on mesure l'étendue de son curriculum vitae ainsi que les étapes les plus marquantes de sa vie, et les titres publiés à ce jour. Tout dernièrement, la voilà très justement élue à l'Académie Française (22 juin 2006), instance par excellence de l'*hypostase* historique de la langue française¹⁰, par ailleurs personnage principal inavoué du roman.

Son écriture limpide, classique, d'une linéarité irréprochable et au goût français, trahit cet attachement institutionnel, mais lui oppose le contrepoids du métissage qui fait toute la différence.

Le titre ambigu et provocateur du roman, dont l'analyse par critères «francophones» nous retiendra ici, prélude à l'oscillation des figures et des motifs, et place d'emblée le jeu du récit sous le signe du fait linguistique en tant que donnée majeure de l'interrogation identitaire, historique et personnelle.

Il joue, en outre, sur l'importance vécue de la langue française dans sa vocation de *médiation* pour les deux rives de la Méditerranée, et active, de la sorte, l'imaginaire d'un «grand large»¹¹ français, et surtout francophone, qui fait terriblement défaut au discours identitaire élargi de la France actuelle.

Mais revenons-en au récit proprement dit dont le roman procure un résumé narratif en abyme sous forme d'enquête ou de conjectures sur la disparition de Berkane en 1993 en Kabylie, c'est-à-dire durant les fameuses «années de plomb»¹² qui virent les horreurs islamistes et l'intolérance sévir en Algérie : «Driss expliqua l'histoire du retour de Berkane. Celui-ci avait choisi de revenir vivre, retiré, dans ce village

¹⁰ Cf. Marc Quaghebeur, «Et si nous cessions d'hypostasier la langue ?», in *Belgique toujours grande et belle*, Revue de l'Université de Bruxelles, Ed. Complexe, numéro composé par Antoine Pickels et Jacques Sojcher, 1998.

¹¹ Cf. Serge Arnaud (et alii), *Les défis de la francophonie. Pour une mondialisation humaniste*, Paris, Alpharès, 2005.

¹² Assia Djebar, *La disparition de la langue française*, p. 29.

au bord de la mer : resté célibataire et logeant dans la demeure familiale, bénéficiant d'un petit pécule grâce à une préretraite française, il écrivait¹³.

Voilà donc énoncées les charpentes majeures du récit qui ont, en fait, et la richesse, et la complexité et la pertinence requises à une grille de lecture *francophone* du texte. Le souci de la structure narrative dans laquelle s'inscrit la question identitaire posée à la langue et à l'Histoire est manifeste. Il conjugue la clarté du style au travail de mise en abyme du récit.

On remarquera le statut épistolaire du roman puisque Berkane est revenu en Algérie pour «écrire un roman»¹⁴, «écrire en français»¹⁵, écrire tout court. Il rédige des lettres qu'il ne poste pas. Ces missives, censées devenir le roman en projet, Driss les retrouvera en fin de récit : «Dans les tiroirs, continua-t-il, j'ai rangé tout ce que j'ai écrit depuis mon retour... C'est la seule chose de valeur que j'ai, termina-t-il en tournant le dos à son jeune frère»¹⁶, et les remettra à leur première destinataire, Marise : «Ce sont des lettres ; sur l'enveloppe, il y a partout votre prénom, Marise...»¹⁷, qui deviendra de la sorte la lectrice privilégiée du récit retrouvé de Berkane¹⁸.

La disparition tragique et inexplicquée de ce héros soulève des conjectures en guise d'enquête qui apportent un éclairage rétroactif sur le récit écoulé jusque-là. Cet agencement narratologique cautionne une circularité autour de l'idée même de *retour* : retour à soi, retour ici, oscillation des langues et des personnages.

¹³ *Ibid.*, p. 250.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 136-141.

¹⁶ *Ibid.*, p. 257.

¹⁷ *Ibid.*, p. 260.

¹⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 261s. et 275.

A cet égard, il est judicieux de mettre en exergue l'alternance continue entre la troisième et la première personnes du singulier dans la focalisation du personnage principal : «(...) je vis, je revis chez nous ! Berkane est de retour après vingt ans d'émigration en banlieue parisienne»¹⁹ ; ainsi que l'instabilité des temps verbaux lorsqu'il s'agit de passer du récit premier du roman au récit enchâssé d'un événement convoqué par la mémoire de Berkane, et que le présent réactive, en quelque sorte, voire *dramatise* à nouveau : «Il a six ans, ou cinq. Et il regarde, voracement, un corps d'homme suspendu, de dos et dont les jambes, en l'air (...)»²⁰.

Récit devient dès lors un mot-clef dans l'élaboration du roman de Berkane. Il en appelle d'autres, enchâssés, suscités par une mémoire à fleur de peau, qui se déploie en regards analeptiques ; rendus d'une histoire personnelle enfouie, mais livrée à la faveur de l'amitié et de la solitude: «Je me suis tu, je me suis absenté : il a bien fallu raconter»²¹.

Ce procédé narratif fait des personnages de véritables *récitants*, conteurs, comme c'est le cas de Nadja, dont l'histoire personnelle rejoint celle de Berkane (et de l'auteur), et l'enrichit de sa touche dramatique : «Elle reprit souffle, la récitante : dès 55, me raconta ma grand-mère, Baba Sidi se mit à cotiser pour les nationalistes (...)»²².

En fait, si le narrateur qu'est Berkane par intermittence n'écrit que pour lui²³, cela ne l'empêche guère d'écrire au nom de beaucoup d'autres dont les voix apeurées, intimidées réclament l'accès à la parole, *ici* et *ailleurs*.

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰ *Ibid.*, p. 40. Voir aussi *ibid.*, pp. 48, 99 et 129.

²¹ *Ibid.*, p. 100. Voir aussi *ibid.*, pp. 101, 105, 123 et 125.

²² *Ibid.*, p. 119.

²³ Cf. *Ibid.*, p. 137.

A ce titre, la question de la langue n'est pas anodine ou gratuite. Elle constitue même, à notre sens, le sujet premier du roman, en plus du silence : «le silence l'envahit»²⁴, ou de la musicalité des lieux et des souvenirs : «Les mots de notre intimité, et leurs sons dispersés, tu les entendais comme une musique seulement»²⁵.

Le récit déploie tout un éventail de tonalités linguistiques qui signale une nécessité intrinsèque de la *complexité* et de l'*équivoque*. Le narrateur insiste sur son option *francographe* : «J'écris en langue française, moi qui suis oublié moi-même, trop longtemps, en France. L'amour, l'écriture : je les expérimente chaque nuit»²⁶.

Ce choix, apparemment contraignant, s'avère l'occasion d'une grisante liberté de l'usage des différentes langues dans leur richesse instrumentale et médiatrice. Le code français se fait le véhicule mal-léable de langues *autres* avec lesquelles il entretient une accointance insoupçonnée.

La traduction intrinsèque à laquelle le narrateur se livre sans cesse devient moins une transposition exégétique des discours qu'une pratique ludique, savoureuse, plurielle et médiatrice de l'expression et des sentiments : «je saisis, j'encercle son récit, sa mémoire dévidée, en mots arabes que j'inscris, moi, en mots français, sur ma table (...)»²⁷. Elle s'inscrit en faux par rapport au discours intégriste de l'Algérie des années nonante qui, précisément, tend à rejeter le bilinguisme : «c'était soudain la langue française qui allait disparaître 'là-bas'»²⁸, voire la mixité ou la rencontre millénaire²⁹.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p. 181.

²⁷ *Ibid.*, p. 124.

²⁸ *Ibid.*, p. 271.

²⁹ Cf. *Ibidem*.

Aussi, le narrateur convoquera-t-il tour à tour les mots arabes sensuels de l'enfance, liés à l'univers et aux souvenirs maternels : « (...) mais aussi mes mots d'enfants, ceux de ma mère, tu ne comprends rien à ce babillage arabe que j'adresse à ta peau (...)»³⁰ ; ces « mots-fleurs »³¹ ; les dialectes arabes dont il maîtrise les moindres intonations et variantes, comme celui de la casbah algéroise³², ou ces mots issus des confins du Maghreb³³ reproduits çà et là comme repères et non par simple effet de réel.

Mais aussi le berbère de Kabylie, langue de la mère : « De retour, soupiré-je dans la langue de ma mère (au lieu du berbère, le dialecte arabe d'el Djazira)³⁴, des aïeux : « (...) cette fois dans la langue des aïeux »³⁵, dont le narrateur connaît les consonances, même quand elles pointent vers l'autre rive mythique et immémoriale : « (...) mots raffinés, à consonances andalouses (...)»³⁶.

Certaines variations de l'arabe, rendues subtilement en français, s'attèlent à conférer au discours une aptitude à la volupté : « De tels mots arabes ne sont pas de dureté, mais d'amour fléchissant, mais violent, appelant la complicité déchirante, brûlante »³⁷. Cet arabe-là est spontanément adopté lors des transports amoureux de Berkane et Nadjia.

De ce fait, le récit propose une *triangulation* des moyens discursifs qui englobe l'arabe et ses différentes tonalités, le berbère et le français. Cette dernière langue, dont la *disparition* prochaine apparaît comme

³⁰ *Ibid.*, p. 29s.

³¹ *Ibid.*, p. 130.

³² Cf. *Ibid.*, p. 27.

³³ Cf. *Ibid.*, pp. 147, 133 et 139.

³⁴ *Ibid.*, p. 15.

³⁵ *Ibid.*, p. 17.

³⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁷ *Ibid.*, p. 145. Voir aussi *Ibid.*, p. 173.

un danger imminent de *lèse-mixité*, provoqué par l'influence islamiste du FIS : «la chasse aux francophones avait repris de plus belle»³⁸ ; «Elle ne savait plus, elle pleura à nouveau, songeant soudain que c'était à cause de sa langue française que Berkane avait disparu»³⁹, procure un procédé linguistique qui *départage* le discours en tant que langue ancillaire, d'appui, langue *autre* qui influe décisivement sur la cohabitation des données linguistiques et ethniques de l'Algérie.

Ce français s'avère ainsi une langue politique d'*arbitrage* et de *médiation* à même d'introduire, lors de l'indépendance, des concepts chers aux élites politiques, tels que *laïcité* : «Je devinais, confusément, que ce mot de 'laïc' avait un sens moderne, qu'en le discutant, cela nous aurait permis de progresser, nous qui ne rêvions que de l'indépendance...»⁴⁰, mais que les fanatismes de tous bords rejeteront (l'outil et le concept) dans le tournant des années nonante. «Ecrire en français», tel que le projette Berkane tient, dès lors, du défi et de la résistance face aux dérives meurtrières du purisme arabo-musulman ; un garde-fou contre la folie univoque et simpliste des «fous de Dieu»⁴¹.

Berkane, Algérien, est donc *revenu* au pays après un séjour de vingt ans en France : «Je reviens donc, aujourd'hui même, au pays...»⁴². Marise/Marlyse⁴³, sa compagne française l'a tout juste quitté, mais ne l'a pas du tout perdu de vue. Elle sera même la première destinataire/narrataire des lettres de Berkane dont l'assemblage final rappellera un «roman».

³⁸ *Ibid.*, p. 269.

³⁹ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 168s. Voir aussi *Ibid.*, p. 163.

⁴¹ *Ibid.*, p. 154.

⁴² *Ibid.*, p. 13. Lire aussi *Ibid.*, p. 15.

⁴³ Cf. *Ibid.*, p. 23.

Cet Ulysse, expatrié de retour⁴⁴ croise, ou renoue avec une galerie de personnages avec lesquels il entretient des monologues ou des récits douloureux : Rachid le pêcheur, Hamid l'épicier et joueur de dominos, Amar le photographe, et puis surtout Nadjia, personnage qui épouse toutes les causes de l'écrivaine : amour de l'écriture, condition féminine en terre d'islam, ainsi que le souci affiché de l'érotisme et de la découverte du corps.

Mais Berkane est avant tout porteur d'une *mémoire profonde*, personnelle et collective enfouie, et qui refait surface à la faveur de récits partagés, de confidences livrées entre amis, entre amants : «Raconte-la-moi, ton histoire, mais en arabe ! Dans mon dialecte, en effet, on tutoie, ni tendrement ni familièrement ; on tutoie : c'est tout ! Une langue de proximité»⁴⁵. Cette mémoire touche aux horreurs de la guerre coloniale en Algérie française.

Cette fresque étale les images diffuses dans la mémoire de la société algérienne et algéroise des années terribles de lutte anticoloniale : «Dans cette minute de contemplation, mon esprit est habité par une mémoire, comment dire, collective ? Imaginer le jour où notre cité dite l'Imprenable fut violée : l'armée française de Charles X y entre en grand appareil»⁴⁶ ; et est l'occasion d'un intense travail scriptural alliant histoire nationale et souvenir personnel, osmose symbolisée par le détail de la double initiation, sexuelle et militante, de l'adolescent Berkane : «Le temps passe ; les manifestations de décembre 60 éclatent, et cette autre initiation à la violence collective, je l'ai vécue comme une ivresse sombre, pas comme l'autre, la secrète : regard, et mains, et peau de femme tout près (...)»⁴⁷.

⁴⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 83-90.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 77s. Lire aussi *Ibid.*, pp. 40, 42, 43, 77 et 194.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 208. Voir aussi *Ibid.*, p. 231.

Le narrateur douloureusement intradiégétique, alias Assia Djebar, sait se servir des symboles pour résumer l'Histoire, pour la prendre à partie. Tout détail piquant devient prétexte pour une mémoire emblématique. Il en va ainsi de la guerre des drapeaux à la veille de l'indépendance : «Quelques jours plus tard, mais toujours dans les bras de sa mère Mma Halima, l'enfant avait parlé du 'chiffon aux trois couleurs, avec du vert, du rouge, et du blanc !'»⁴⁸ comme des souvenirs anecdotiques d'une époque révolue de l'Alger d'antan⁴⁹.

Mais les emblèmes peuvent se montrer sous un jour plus grave comme le récit du meurtre du boucher français assassiné sur la place publique à Alger lors des émeutes indépendantistes : «Toujours, dans l'espace, les jambes s'agitent une, deux fois, avec désespoir, l'homme suspendu est vivant, ou à demi vivant, ou en train de mourir !»⁵⁰ ; ou du sort de l'oncle de Berkane, abattu par les forces occupantes coloniales françaises : «C'est mon oncle ! Ils ont tiré sur lui ! Il est blessé !»⁵¹.

De cette approche narrative des événements liés à la lutte anti-coloniale du FLN, l'auteur-narrateur semble tirer deux leçons de taille pour la lecture actuelle des faits, et pour l'encadrement francophone de l'œuvre.

D'abord, un souci éthique de *complexité* et d'interchangeabilité est introduit qui évacue toutes tentations revanchardes ou totalitaires, toutes propensions à la *pureté* dont parle Bernard-Henri Lévy⁵². En effet, on compte des bourreaux et des victimes dans les deux camps de l'Histoire, algérien et français.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 43. Voir à ce sujet *Ibid.*, pp. 46, 63 et 63.

⁴⁹ Cf. *Ibid.*, p. 53s.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁵¹ *Ibid.*, p. 104.

⁵² Cf. Bernard-Henri Lévy, *La pureté dangereuse*, Paris, Grasset, 1994.

Tout jugement historique *a posteriori* devra(it) tenir compte de cet axiome incontournable qui impute la responsabilité directe aux acteurs immédiats des faits, et non à une vague collectivité tribale, facilement *baïssable*. C'est d'ailleurs à cette aune qu'il faut saisir les sages conseils d'Amar : «Ne juge pas hier avec la logique d'aujourd'hui !»⁵³.

Ensuite, le passé permet un regard aigu et avisé sur l'actualité et les dérives du présent. Ce présent des années nonante algériennes, contexte chronologique du retour de Berkane, n'augure rien de bon, et marque surtout un point de bascule décevant pour la génération qui fit et vécut l'indépendance, tout en adoptant le français et la laïcité. Les islamistes du FIS ruinent les espoirs de tolérance, de convivialité, d'entente ou de cohabitation ; c'est-à-dire de la *complexité* comme principe éthique et social.

La *disparition* de la langue française sert, ici aussi, d'emblème à la tentation d'épuration qui menace le pays, et produit déjà son lot de victimes innocentes : «As-tu réalisé que tout près de toi, le pays est devenu un volcan : les fous de Dieu, ou plutôt les nouveaux Barbares s'agitent, occupent des places publiques, mobilisent les jeunes chômeurs, et, surtout, maîtrisent les nouveaux médias... Tu sais, j'ai l'impression qu'ils vont gagner les élections !»⁵⁴. Les élites, les intellectuels et les journalistes sont les premiers visés par cette vague de démence qui les force à l'exil, souvent en France et dans la langue française, justement.

A cet égard, l'auteur livre une véritable chronique des années de plomb qui s'étalent des élections de 1992, leurs résultats, jusqu'à l'extrémisme islamiste et la terreur qui ont fini par régner sur le pays :

⁵³ Assia Djebar, *La disparition de la langue française*, p. 79.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 154s.

«Le pays est en ébullition»⁵⁵, et font craindre le pire, en plus d'éclairer notre actualité encline aux transparences meurtrières.

Langue et *Histoire* dessinent deux vecteurs d'une intense et profonde interrogation identitaire posée *en creux* face à l'imposition coloniale, historique et linguistique française. C'est dans ce cadre qu'est induite la question de l'identité personnelle aux prises avec la (les) langue(s) et l'Histoire.

374

Berkane se dit «expatrié»⁵⁶, incarnation d'un Ulysse d'un temps nouveau en quête d'un *mien* : «je fixe goulûment la tache triangulaire de 'ma' montagne, de ma ville 'pomme de pin', de ma Casbah, mon antre, ma forteresse, mon quartier (...)»⁵⁷, qui n'a pas pour autant renoncé aux racines, ou plutôt au rhizome des attaches multiculturelles, à l'exigeante éthique de l'*altérité* et de la *rencontre*.

Le retour en Algérie, lente évocation du passé sous forme de souvenirs épars, est l'occasion de reconstituer un kaléidoscope identitaire, d'assembler un puzzle du moi que les menaces islamistes rendent plus urgent encore, plus authentique en tous cas. Aussi Berkane se recompose-t-il ; se reconnaît-il peu à peu par le biais de la confrontation du passé : «Comme si l'instinct du garçon de la Casbah qu'il est se réveillait»⁵⁸.

Nous avons donc affaire à un personnage aux prises avec les contradictions typiques de l'identité éclatée, mais dont la richesse identitaire repose, à l'instar de la littérature francophone, sur le fait de jouer sur ces apories paradoxales et inconciliables.

Tout d'abord, *ici et là-bas*, une dichotomie glosée au passé par l'évocation de l'*Autre*, habitant ici : «à quoi ça sert d'aller chez les

⁵⁵ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 73.

Françaouis (...)»⁵⁹ ; conjugué au présent chez Berkane qui se sait amoureux d'«une jeune femme du pays d'en face»⁶⁰, à qui il finit par ne pas envoyer ses missives lancinantes.

Cette Marise/Marlyse qui, vers la fin du récit, regagne Paris, centre symbolique par rapport auquel les périphéries de la métropole et les francophonies contemporaines s'entêtent à se définir, ne fût-ce qu'en creux, mais qui, dans ce cas précis, apparaît sous un jour blafard et hideux : «(...) je sais bien qu'à Paris je vais trouver la brume et le ciel bas d'hiver, et pas cette luminosité-là»⁶¹.

Mais ce *déchiement* s'avère enrichissant, tout compte fait, eu égard au trilinguisme et à la polyphonie des personnages et du pays en question. Il multiplie, dans la déclinaison plurielle des signes linguistiques, l'éventail des références et des repères.

Ce métissage culturel et identitaire mis à mal par l'intolérance fasciste des Fous de Dieu, et qui implique la présence française et/ou du français, suscite la nostalgie, voire l'espoir, d'une réconciliation mythique des histoires et des langages à l'image de la ville d'Oran : «cette métropole-carrefour, autant espagnole que française ou africaine !»⁶².

Une aspiration au dégagement d'un *grand large* passé-présent-futur, travaillé par un impératif de mixité, de pluralité et d'échange, interroge et stimule en même temps la construction conceptuelle et, repoussée, de la francophonie : «(...) à pouvoir laisser des traces ineffaçables de ce que fut ma terre-colonie française, mais ma terre quand même, sur laquelle Camus a posé son regard fertile, comme le ferait une femme arabe (...)»⁶³, et convoque les «deux côtés de la

⁵⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁶¹ *Ibid.*, p. 265.

⁶² *Ibid.*, p. 115.

⁶³ *Ibid.*, p. 93.

Méditerranée»⁶⁴. Un espace vital que la construction européenne, néolibérale et apathique, a laissé en jachère, et qu'il revient à la francophonie d'investir.

⁶⁴ *Ibidem.*

CORPO REFLECTIDO

A Enganosa Respiração da Manhã de Inês Lourenço*

CIDÁLIA DINIS**

cidaliadinis@sapo.pt

Faz-me frio este Outono

Faz-me frio este Outono,
a boiar sobre o corpo,
a poesia sem ancas,
a música passada
por ovo e pão ralado, faz-me
frio este fender castanho
este horizonte ao espelho,
faz-me frio o esmalte descascado
a tapar o interior
revelho

Inês Lourenço, in *Cicatriz 100%*

* Trabalho originalmente apresentado ao seminário “Caminhos da Poesia Portuguesa Contemporânea: do Modernismo ao Pós-modernismo” do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Literaturas Românicas (FLUP, 2004).

** Estudante de doutoramento; membro do Núcleo de Estudos Literários – Texto, Crítica, Mentalidades.

Uma das características que melhor define a poesia da década de 80 em Portugal é, sem dúvida, a sutura de tendências das décadas anteriores que, partindo do caule, se vão ramificando em diversas direcções e que vão marcando, no entender de Nuno Júdice, quer “um novo realismo” ligado à “revalorização do quotidiano”, quer um “acentuar” da tradição pela recuperação de linguagens e modelos do passado; quer ainda por uma espécie de “novo romantismo” característico de alguns poetas que se estreadam na década de 70¹, mas que continuam, com o seu cunho pessoal, a definir e a determinar as décadas posteriores, como é o caso de José Agostinho Baptista.

São poetas que evidenciam uma “disforia compreensível em relação a quaisquer uniões que pudessem querer estabelecer entre si”². Esta disforia perante *agrupamentos* não deve ser entendida como uma quebra de intentos de participação, mas antes como uma operação cirúrgica, visando uma intervenção atenta e cuidada na diferenciação, inovação ou mesmo criação da poesia. Na realidade, uma das características mais interessantes, dos poetas de 80, segundo valter hugo mãe, “terá que ver com a convicção de que ainda é possível escrever poesia com novidade e diferença avançando sem receios para espaços poéticos dotados de uma rara criatividade, onde é visível uma participação na abertura de um tempo em que os criadores se dividiram, um a um, por textos e contextos extremamente autónomos”³: Inês Lourenço, Daniel Maia-Pinto Rodrigues, José Emílio-Nelson, Adília Lopes, terão pouco que ver uns com os outros, sobretudo quando no universo literário de cada um confluem vivências e situações mul-

¹ Nuno Júdice, *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Relógio d'Água, Junho 1997, pp. 94-95.

² valter hugo mãe, “Inês Lourenço e José Emílio-Nelson: a poesia de 80 em dois exemplos fundamentais”, in *Esquina do Mundo – Centro de Estudos Ferreira de Castro*, n.º 1, Vila Franca de Xira, Ed. Colibri, Dezembro de 2003, p. 34.

³ *Ibidem*.

tifacetadas que marcam um percurso dotado de inspiração e de rara criatividade.

É precisamente neste cenário de tendências tão opostas ou mesmo contraditórias que, ainda que votada a uma discrição imerecida, Inês Lourenço surge como poeta representativa dos anos 80. De facto, a sua progressão textual faz-se no sentido de “uma mais alta definição da voz poética, passando por experiências de dicção em que se podem distinguir essencialmente três momentos”⁴ cruciais: uma primeira fase, marcadamente *engagée*, feminista e contestária, a que correspondem *Cicatriz 100%* e *Retinografias*; uma segunda fase, da qual fazem parte *Os Solistas*, onde assume uma atitude mais distante, descomprometida e mais irónica, sarcástica, em que esboça os vectores axiais da sua poética; e um terceiro momento, que se inicia com *Teoria da Imunidade* e se estende por *Um Quarto com Cidades ao Fundo*, no qual Inês Lourenço opta por uma poesia mais próxima da realidade, comprometida com o quotidiano, o minimalismo, sempre com a “acidez cortante de uma ironia iconoclasta”⁵.

É com *Cicatriz 100%* e com *Retinografias* que, num primeiro momento, a poeta dá corpo a sucessivos jogos de espelhos que não visam mais do que reflectir a problemática do *eterno feminino* e da voz feminina/feminista, em torno de uma poesia comprometida, empenhada numa renovação social, espelho de uma época em evidente luta pela emancipação da mulher. A mulher é, pois, o *Corpus* deste momento poético de Inês Lourenço. Quase sempre anónima ou ocultada, velada pelos morfemas de género que deixam entrever, nitidamente, um eu poético feminino, a mulher reveste-se, assim, ora de mitos bíblicos,

⁴ Daniela Braga (et al.), “Inês Lourenço – Um Quarto com Cidades ao Fundo”, in *Apeadeiro, revista de atitudes literárias*, n.º 1, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, Primavera de 2001, p. 92.

⁵ *Ibidem*.

ora da antiguidade greco-latina, como forma de “desmistificar os estigmas ancestrais que a perseguem”⁶. É numa tentativa de regeneração da sua feminilidade resplandecente que Madalena vai sendo pintada com tintas apolíneas:

Madalena

Tranças de gerânios deslaçados
sopro da flauta de lódão,
benzido sémen nácar
pela tua boca
néctar.⁷

Inconstante é também a relação da autora de *Retinografias* não só com o amor, mas também com o sexo oposto, oscilando entre a solidão, a saudade do “festim ininterrupto dos teus olhos”⁸ e uma sensualidade e um erotismo sugeridos:

Mural

A glânde macia do pincel molhando o flanco
do doce cimo longe da lonjura,
os olhos e as narinas como asas
do mais belo rosa húmido da vulva,
seios da generalidade
da geometria láctea das fontes
e a chuva escorrendo da boca
com os líquenes da permanência.⁹

⁶ *Ibid.*, p. 93

⁷ Inês Lourenço, *Um Quarto com Cidades ao Fundo* (poesia reunida), Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2000, p. 37.

⁸ Inês Lourenço, “Ermitério”, *ibid.*, p. 15.

⁹ *Ibid.*, p. 43.

Na transição para o segundo momento, é com *Os Solistas* que Inês Lourenço estabelece um pacto entre poesia e música, deixando transparecer uma relação fundada em laços de grande cumplicidade e espiritualidade, como podemos inferir desde logo a partir dos títulos, convocadores de um universo umbilicalmente ligado com a música – *Os Solistas* (p. 49), *Glenn Gould* (p. 56), *Execução* (p. 57), onde pinta a sua relação com a cidade, o quotidiano, como em *Litania para um limoeiro urbano*:

Para mover o céu e os alicerces, partir
velhos caixilhos e cantarias, chega o último
dos morados. Cumprido o tempo das
polpas douradas, o estio das crianças ficará
ainda algum tempo nos retratos
sépia, com hidrângeas e bicicletas, expulso
para sempre o cio dos gatos e o impudor
dos ramos nas florações precoces.¹⁰

Mas, se esta relação com a cidade, o quotidiano vinha já sendo esboçada desde o seu primeiro momento – com *Cicatriz 100%* – é agora num terceiro momento – com *Teoria da Imunidade* e *Um Quarto com Cidades ao Fundo*, este último antologia de poesia reunida – que a poesia de Inês Lourenço ganha contornos mais nítidos e encontra na cidade o *Corpus* do quotidiano e da realidade que pretende fotografar, onde o comum da vida não é mais do que o sopro da vitalidade, da temporalidade.

Destes três momentos ressalta, segundo Isabel Allegro Magalhães, “um universo de sensações que são o lugar de arrebatamento, com o desejo e a imaginação a convocá-las, uma epistemologia dos sentidos, que constrói o erotismo e a sensualidade na relação com

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

os seres, os acontecimentos, a corporeidade da existência”¹¹. No seio dessa fixação com o comum da vida, onde são fotografados pequenos nadas, constantes do presente ou da “decantação na memória”, o ritmo da cidade é ouvido como um sopro – “ritmo da circularidade bio-cultural feminina”¹². Desse sopro purificador, veículo de vida e de regenerescência esboça-se *A Enganosa Respiração da Manhã*, livro feito de uma enganosa simplicidade, onde no dizer de valter hugo mãe reina a “aparente facilidade, em que o mais que se diz está na subtileza como se lida com conceitos e referências de cariz erudito”¹³; onde a expiração e inspiração simbolizam a produção e a reabsorção do universo, num tempo em que a manhã é simultaneamente pureza e promessa, sem qualquer mácula de perversão.

A Enganosa Respiração da Manhã é, pois, o reflexo de uma voz que num percurso de vinte anos se foi delineando, num progressivo e contínuo amadurecimento, assente simultaneamente numa poética da sabedoria e da emoção concebida pela razão. Desde sempre, e segundo valter hugo mãe, que a “escrita desta autora se faz desse estar acima parecendo levar o chão nos pés, ou vir ao chão suportando o céu nas mãos”¹⁴. É do encontro com a cidade, o espaço, com o quotidiano e a circunstância que a sua poesia espelha temporalidade, encanta *incautos*:

Poesia Toda

Abro e folheio
o grosso volume da última

¹¹ Isabel Allegro Magalhães, “Inês Lourenço”, in *Vozes e Olhares no Feminino*, Porto, Ed. Afrontamento, 2001, pp. 174-176.

¹² *Ibidem*.

¹³ valter hugo mãe, “Métodos de Encantar Incautos”, in suplemento *Mil Folhas* do jornal *Público*, 15 de Março de 2003.

¹⁴ *Ibidem*.

Poesia Toda, a encantar
incautos, a palavra toda
enche-nos a boca, pronuncia-se
voraz e fatalmente, como
quem anseia possuir o ar.¹⁵

Mais do que uma “recolha de contida e rigorosa escrita”, esta obra, marcada por uma alternância entre poemas curtos e longos, reflete toda uma lógica assente numa sequencialidade orgânica e vincadamente serial, isto é, compõe-se de poemas claramente entrelaçados, numa límpida construção que prende e envolve de forma poderosa o leitor numa visão que se quer articulada. Inês Lourenço é, desde logo, “criadora de ponderado verso, como verso calibrado por metrônomo, cortado por mão segura”¹⁶. Como uma faca. Sem paradas inúteis. Vertiginosamente, em que tudo é dito de forma lapidar e cristalina:

Ephebo

Sim à harmoniosa proporção,
à linha do pescoço na teia
esvoaçante dos cabelos, ao dorso
flexível, no ímpeto animal dos passos.
Sim ao desafio fascinado dos olhos,
na incerteza nocturna do horizonte.¹⁷

Oscilando entre uma escrita marcada por um universo feminino, sem ser feminista, e uma apurada sensibilidade do mundo e da grande cultura, os seus textos são o reflexo da condição feminina, em clara

¹⁵ Inês Lourenço, *A Enganosa Respiração da Manhã*, Porto, Ed. Asa, 2002, p. 38.

¹⁶ valter hugo mãe, “Inês Lourenço e José Emílio-Nelson: a poesia de 80 em dois exemplos fundamentais”, cit., p. 35.

¹⁷ Inês Lourenço, *op. cit.*, p. 21.

articulação com os excelentes pintores, músicos. Daqui, resultará uma certa familiaridade com Eugénio de Andrade, visível na arquitectura extremamente clara e cristalina que os seus poemas reflectem, na preferência pelas palavras nuas e limpas, numa viva comunicação das necessidades primeiras do Corpo e da Alma. É desta forma que Inês Lourenço, no livro *Aproximações a Eugénio de Andrade*, se revê:

384

Liturgia

Intensamente te leio e reconheço
o esplendor que me religa
para sempre aos teus olhos, adâmicos,
e indemnes à usura
das palavras do mundo. Nessa nudez
celebras a fuga
de um corcel travestido de cinzas
no rito do poema nascido¹⁸.

Contudo, Inês Lourenço, impõe-se num outro sentido, deixa transparecer uma escrita dúctil e elegante, perpassada por uma voz acutilante, sobretudo quando no seu mundo encontramos personagens da erudição como Gould, Suggia, Wenders, ou quando se refere a um deus ou semideus da galeria greco-romana:

Janus

A névoa de Janeiro
contagia os olhos, os pés hesitam
nos degraus molhados. Uma
lancinante incerteza desfaz o abrigo

¹⁸ José da Cruz Santos (org.), *Aproximações a Eugénio de Andrade*, 3.^a ed., Porto, Ed. Asa, 2002 (Pequeno Formato), p. 32.

que levantamos junto ao
coração, e os braços, último
dique deixamos ruir
ao longo da pátria assolada
do corpo.¹⁹

É nesta capacidade de conferir ao discurso um sopro renovador e uma sensibilidade única, veemente, que a sua poesia se reveste de originalidade, bem ao gosto de Nuno Júdice, outro poeta cuja obra espelha o equilíbrio entre a matéria do poema e as múltiplas referências eruditas que vão brotando da sua pena. No entanto, Inês Lourenço manterá, numa diferença nítida, a sua obra imbuída de profundidade, espelhando um enunciado mais afectivo e pessoal na reconstrução do lugar e do Corpo do que o daquele poeta:

I Will Kiss Thy Mouth

Do fundo da cisterna
a tua voz eleva-se e nenhuma
masmorra abafa este ardor
por ela aceso, no derradeiro véu,
a minha pele. Nem as proféticas
maldições, nem o teu repúdio,
nem a luxúria do tetrarca
me impedem de cumprir
o mandamento primeiro
da paixão: a colheita
da tua face.²⁰

N'A *Enganosa Respiração da Manhã*, mais do que uma atenta observação da realidade que a rodeia, realidade que é corpo, sangue,

¹⁹ Inês Lourenço, *op. cit.*, p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 22.

luz, ar, mundo subtil entre o céu e a terra, o leitor é confrontado não só com questões, como também com ‘poéticas soluções’ que vão sendo desenhadas e que estão bem patentes nos poemas que se seguem:

Animais Arrancados em Redor

Para enterrar um corpo
quantas pequenas ervas
e escondidas larvas
são aniquiladas. O golpe
seco da pá desentranha os
mínimos seres, com
o rumor de um barco vazio
que ainda singra
contra a falésia.²¹

Pentagrama

Uma estrela é um corpo
em estado de brilho, a cinco
mil graus de temperatura. O brilho
do núcleo (um fluído ou um plasma?)
protege-se até chegar à superfície.
Que parte dele fica aprisionada?²²

Pedra angular da sua obra é também o pacto que a sua poesia estabelece com a música, onde, numa espécie de construção orquestral, corporal, o ruído “sibilante” do tráfego se confunde e funde nos sentidos, na “inocência” feroz do olhar, na procura da primeira personagem – “Orpheu”.

²¹ *Ibid.*, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 32.

Fernando Pinto do Amaral e João Barrento, entre outros, analisando a poesia portuguesa da pós-modernidade, diagnosticaram-lhe um generalizado e “difuso sentimento de melancolia”²³. Ora, em Inês Lourenço não encontramos propriamente um fio condutor impregnado de melancolia, mas sim um turbilhão de sensações, resultantes de um jogo de espelhos que reflectem a realidade, o quotidiano, o corpo, o sangue seiva da vida, a “herança indecifrável de respirar”.

Engana-se o leitor que pensa encontrar na sua obra uma poética mais ligada ao instinto carnal, voltada para uma ‘recondução’ do indivíduo às suas raízes, à sua animalidade. Nela, encontramos antes o Corpo como imagem, como “espelho cortante”, numa ligação umbilical com o Cosmos.

Neste “simulacro de horizonte”, a tónica recai no universo feminino, no ar, na liberdade, no “vermelho sanguíneo”, no corpo reflectido, onde – como refere Sophia Andresen – “os espelhos acendem o seu segundo brilho” (*Geografia*), brilho que extravasa o corpo feminino, a realidade, a circunstância, num despertar de sentidos (sugeridos, por exemplo, pelo título *Carpe Diem*).

A Cama Voadora de Frida Kablo (cf. Anexo 1) não será antes o consubstanciar de uma poesia que mais do que “minimalista” (como referiu Fernando Guimarães, entre outros) é o fruto desse laço umbilical com que se pinta a relação Corpo/Cosmos? É precisamente nesta relação que, entrando no espelho cortante, parecem misturar-se as tintas da tela com a tinta que escorre da última gota da pena da poeta.

Se na tela do poema Inês Lourenço escolhe os tons de “vermelho sanguíneo”, num claro contraste com o “azul intenso” para encobrir o corpo, procurando entrar no “espelho cortante do tecto”, numa

²³ Fernando Pinto Amaral, *Na Órbita de Saturno*, Lisboa, Hiena, 1982 e João Barrento, “O Astro Baço – a poesia portuguesa sob o signo de Saturno”, in *A Palavra Transversal*, Lisboa, Cotovia, 1996, pp. 79-94.

tentativa de provocar a “espessura das matizes”; também Frida Kahlo cobre o seu quadro de tintas representativas da condição feminina, da sua relação com o Corpo (cf. Anexo 2). De facto, o quadro mostra-nos a artista toda nua, deitada numa cama de hospital, que é demasiado grande em relação ao seu corpo. O lençol branco por debaixo do seu baixo-ventre está ensopado de sangue. Por cima da barriga estão três fitas vermelhas, como se fossem artérias, que ela segura com a mão esquerda, e que têm seis objectos atados às suas pontas – símbolos da sua sexualidade e da gravidez falhada. A fita que está por cima da poça de sangue à volta da pélvis transforma-se num cordão umbilical e leva-nos até um feto masculino de tamanho invulgar em posição embrionária.

Por cima da cabeceira da cama, à direita, vê-se um caracol a flu-tuar, símbolo não só da interrupção da gravidez, como também da vitalidade e sexualidade, uma vez que a sua casca protectora não é mais do que símbolo da concepção da gravidez e do nascimento. Ao sair e ao esconder-se na casca, relaciona-se com as fases crescente e minguante da Lua, que por sua vez representa o ciclo feminino e, conseqüentemente, a própria sexualidade (amplamente retratados por Inês Lourenço neste seu percurso de vinte anos).

O modelo anatómico da parte de baixo de um corpo, de cor salmão, que está por cima dos pés da cama, assim como o modelo de osso em baixo, à direita, indica-nos a causa do aborto: o dano da coluna e da pélvis, no fundo, o que impossibilitou Frida Kahlo de ter um filho.

O maquinismo que vemos em baixo, à esquerda, também deve ser entendido neste contexto. Representa, provavelmente, uma parte de um esterilizador a vapor, como os que se utilizavam nos hospitais naquele tempo. A orquídea que está ao centro, por baixo da cama, é também ela símbolo de sexualidade e de emoções.

Neste cenário pintado por tintas sanguíneas, a pequena figura da

artista parece evocar a solidão e a vulnerabilidade perante uma vasta planície, que é simultaneamente reflexo dos próprios sentimentos de Frida Kahlo, mas também símbolo de progresso tecnológico, onde imperam “barras de inox e tubos”, num nítido contraste com o destino humano da artista.

E se num primeiro momento a poeta parece entrar no “espelho cortante” do tecto, contemplando o quadro, agora parece querer sair desse quadro e, num acto fatal, voraz, volta a desenhar as palavras com uma mescla de “vermelho sanguíneo”, com o “azul mais intenso” para encobrir o seu Corpo que outrora deixara de lhe pertencer.

O mundo exterior é então reduzido ao essencial e uma sequência de acontecimentos é condensada num clímax poderoso, onde saindo do “espelho cortante do tecto”, a poeta fita “no umbral do quadro” os “monstros” que “recuam inertes/ por entre vestidos brancos/ e rosa, e as flores do México” se acendem nos seus olhos²⁴.

Nesse “simulacro de horizonte” há “uma espécie branca/ de paixão, que nasce com/ o poema, com o cuidado/ implacável de negar as palavras/ à mudez do instante”. Este cuidado está “inscrito” e jorra do sangue da poeta, “na arte de acumular na pele”, os sentidos, “milhões de impulsos verbais”. Aí a poeta enraíza a palavra, constrói um verso e no “fremir imperceptível de uma ave, na rasura da penumbra”, descobre o rosto amado, que ao “inclinarse na janela do olhar/ encostado ao corpo da cidade/ que nos habita vai ficar/ para além de nós, nessa descida/ até à margem de um rio/ onde só o poema/ consegue transgredir/ as inexoráveis águas” (*Uma Arte da Paixão*)²⁵.

Voando nas “asas do silêncio”, na “crescente mancha dos espelhos”, as palavras revestem-se de intemporalidade e o poema esse “pronuncia-se voraz e fatalmente, como quem anseia possuir o ar”.

²⁴ Inês Lourenço, *op. cit.*, pp. 43-44.

²⁵ *Ibid.*, p. 47.

Nesse voo fatal, poder-se-ia dizer, parafraseando Jorge de Sena, que
Um só Poema basta para atingir a Terra.

Anexos

390

1

A Cama Voadora de Frida Kahlo

Neste simulacro de horizonte
onde principiam
e finalizam os meus dias,
para além da barra de inox
e dos tubos de vermelho
sanguíneo que atravessam
o azul mais intenso
da penugem de uma ave exótica.

Este cheiro forte das tintas
encobre o do meu corpo,
que deixou de me pertencer
para entrar no espelho cortante
do tecto, que fito
no umbral do quadro
onde provoco o negro
das minhas sobrancelhas
e a espessura dos matizes.

Os meus seios
que ficaram incólumes

no atrito das chapas,
transformaram-se em dalias
enormes, da cor do leite
e os monstros recuam inertes
por entre vestidos brancos
e rosa, e as flores do México
acesas nos meus olhos.

Inês Lourenço

2



Frida Kahlo – *O Hospital Henry Ford* ou *A Cama Voadora* (1932)

PARA O INSTRUMENTO DIFÍCIL DO SILÊNCIO

Fulgurações da palavra poética na obra de Daniel Faria:

Um percurso

FRANCISCO SARAIVA FINO

fmsfino@gmail.com

0. O testemunho da luz: uma introdução

Num texto pouco divulgado, dirigido à Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, datado de 23 de Outubro de 1998, Daniel Faria procurou traçar, relendo o título de Joyce, o seu auto-retrato do artista enquanto jovem. A constatação inicial deste tema levava-o a afirmar que o seu estaria suficientemente completo com a leitura dos seus poemas, já que o auto-retrato do artista em qualquer idade é a sua obra e o do poeta, a sua própria escrita. O seu texto tomará, a partir desse instante, um novo rumo: o do auto-retrato do artista enquanto *agora*. Nessa imagem presente, Daniel Faria não deixa de apontar a importância do silêncio, mas de uma dimensão silenciosa que em muito se relaciona com a que encontraremos em todo o breve mas incomensurável trajecto literário que nos legou, e que se encontra sintetizada, neste texto, numa questão: “Tento, também, explicar que procuro o silêncio para quem sobe a noite, e a noite, digo, é a

pergunta: será que, falando, impedirei que se oiça a palavra que é Princípio e Fim?”¹.

O que nos sugerem estas palavras, peneirando mas não excluindo pela sua importância todas as referências ao imaginário místico por onde circulam os seus poemas, pode relacionar-se com o debate de recortes dialécticos que estabeleceu entre o silêncio e a fulguração ruidosa da palavra, um dos temas que consideramos fundamentais na definição da sua poética. Esta imagem de hesitação e de dilaceramento interior frente à tentação da palavra, por sua vez face ao “instrumento difícil do silêncio”, suficientemente tematizada ao longo da sua obra conforme teremos a ocasião de verificar, impôs ao poeta um percurso de descoberta das dificuldades da conciliação entre os dois temas, o qual obedecerá a momentos em vários aspectos coincidentes com a via mística e com os obstáculos no trajecto ascensional em direcção ao encontro com Deus, de acordo com a tradição unitiva que o poeta tão bem conhecia. O caminho trilhado, no entanto, pouco terá que ver, na nossa opinião – e o excerto que transcrevemos assim o parece indicar –, com o canto *a lo divino*, pelo menos *stricto sensu*; se quisermos, a divindade residirá no poder da palavra, no verbo poético que, pela sua carnalidade nascida do silêncio, do nada que presidia a todas as coisas antes do primeiro instante da criação, se instaurou diante dos olhos do poeta como a mais sublime aparição. A dificuldade de exprimir tão grandioso poder condicionará a existência dos poetas, esses Homens “tão impreparados tão desprevenidos/ tão confusos à espera de um sistema solar/ onde seja possível uma sombra maior”², em cujas obras

¹ O texto, por pouco acessível, será reproduzido integralmente em anexo a este trabalho.

² “Homens Que são Como Lugares Mal Situados”, in Daniel Faria, 2003: 125. Neste trabalho, todos os poemas serão citados de acordo com esta edição. As referências às obras serão feitas por siglas: *EAOA* (“Explicação das Árvores e de Outros Animais”), *HSLMS* (“Homens que São Como Lugares Mal Situados”) e *DL* (“Dos Líquidos”).

se assiste, pelo dilaceramento a que esta certeza conduz, à tentativa de descoberta desse fabuloso poder criativo, do momento da gestação da palavra à sua iluminação. Deste itinerário forneceu-nos Daniel Faria uma das mais difíceis e singulares experiências, que em seguida tentaremos acompanhar, sendo o nosso objectivo procurar compreender de que forma silêncio e palavra, nas suas múltiplas dimensões, estabelecem na sua poética essa vertiginosa combinação, assim como os processos que acompanham a génese do verbo poético, incluídos numa tessitura poética que, pelas suas características, procuraremos igualmente aproximar de um idiolecto particular dos textos místicos. Por último, veremos de que forma o último conjunto de poemas de “Dos Líquidos”, denominado “Do ciclo das intempéries”, constitui a síntese criativa deste processo afluído anteriormente, no qual a magnólia substitui o papel da rosa do imaginário dos autores místicos para surgir enquanto a perfeita imagem do poder de comunhão do poeta com o leitor, o seu sentido místico mais pessoal. Relembrando o conceito de misticismo de Novalis – o que se refere a tudo o que é eleito pelo homem³ –, entendemos que Daniel Faria elegera para si o da descoberta de um caminho em direcção ao verbo poético capaz de novas iluminações, não se abstendo da partilha essencial determinada por este conceito particular de mística. Em suma, a sua *comunhão* deriva, tal como se adivinha no ponto de contacto etimológico de ambos os termos, da *comunicação* poética, cujas implicações e limites tentaremos perscrutar ao longo deste estudo.

³ Esta concepção de comunhão e misticismo foi desenvolvida em alguns fragmentos do autor, muitos tratados de forma poética, como aquele a que nos referimos: “O que é o misticismo? – O que deve ser tratado misticamente (misteriosamente)? Religião, Amor, Natureza, Estado – / Tudo o que é *eleito* se relaciona com o misticismo. Se todos os Homens fossem um *par* de amorosos, seria assim suprimida a diferença entre místico e não-místico” (Novalis (Georg Phillip Friedrich von Hardenberh), 2000: 97).

1. Limites de uma leitura religiosa da poesia de Daniel Faria e a definição de uma mística do verbo

396

A tentação de interpretar uma parte assinalável da poesia de Daniel Faria através de uma relação com o universo religioso em sentido mais estrito, confundindo vários poemas como manifestações pessoais de devoção ou como expressão idiossincrática de uma crença interior constitui uma evidência demasiado assinalável para ser ignorada por completo; de facto, não deveremos excluir a real necessidade de uma experiência pessoal de fé, mas dela fazer depender uma produção poética tão diversificada seria condená-la a uma limitação que em nada se coaduna com a complexidade do fenómeno poético, essencialmente vocacionado para a partilha da linguagem com o outro⁴. O poeta assim o confirma, na única entrevista que chegou a conceder, reportando-se poeticamente ao que assume como “o mecanismo secreto do amor”, nascido desse “processo de diálogo com a escrita, com os poemas entre si, na intertextualidade dos poemas com os outros autores”⁵. Neste apurado sentido de partilha residirá a exigência a que submeteu o trabalho verbal, sendo nele que investirá o seu conceito particular de mística, como se os seus poemas procurassem fazer eco do sentido espiritual das palavras, e de certo modo coincidindo neste ponto com a opinião de Iris Murdoch, que considerava o homem enquanto animal espiritual como uma consequência do animal verbal⁶.

⁴ Manuel Frias Martins recorda-nos que “as palavras (os signos), emergindo de uma consciência individual, só fazem verdadeiramente sentido num espaço ideológico mais vasto de uma comunicação partilhada” (Martins, 1983: 27).

⁵ In “O Poeta que vai ser monge”, entrevista concedida a Francisco Duarte Mangas, publicada no *Diário de Notícias*, 23 de Junho de 1998, p. 48.

⁶ “Words constitute the ultimate texture and stuff of our moral being, since they are the most refined and delicate and detailed, as well the most universally used and understood, of the symbolisms whereby we express ourselves into existence. We

Estando essencialmente em causa a sublimação da palavra poética neste processo de transformação espiritual, incluída nessa relação triádica em que o poeta e o leitor constituem os restantes pólos, faz sentido entender a importância que a intertextualidade assume nas suas obras, com o particular destaque para o texto bíblico, ostensivamente presente sobretudo nas referências vetero-testamentárias, as que merecem uma maior quantidade de alusões. Assim o parece entender em “Dos Líquidos”, através da imagem seminal da fonte, signo que acompanha a panóplia de isomorfismos líquidos ao longo da sua obra (‘orvalho’, ‘poço’, ‘lava’, ‘sangue’...), no poema “Do Livro das Meditações 1”:

No celeste orvalho e no vital refresco se mitigam os ardores
Apagam-se as chamas e cessam os trabalhos.
Reclino-me um pouco desconjuntado na estrutura do teu corpo
Como quem caminha nos amenos bosques da escritura.
Devagar
Corro notando e colhendo as saudáveis, vigorosas ervas das
[sentenças.
Mastigo-as como quem lê repetindo
E torno a devorá-las na memória.
Celeste sumo do livro que é a fonte
Represa aonde vou beber seguro. (DL, 213)

A intertextualidade não se limita, todavia, a uma leitura atenta de autores místicos, com particular destaque para São João da Cruz e Santa Teresa de Jesus, mas direcciona-se com relevância para uma panóplia assinalável de poetas da modernidade, como Rilke, Herberto Helder, Ruy Belo, Paul Celan, Luiza Neto Jorge, Carlos Drummond

became spiritual animals when we became verbal animals. The fundamental distinctions can only be made by words. Words are spirit” (“Salvation by Words”, in Iris Murdoch, 1999: 241.)

de Andrade, António Ramos Rosa, Maria Gabriela Llansol ou Sophia de Mello Breyner Andresen, os mesmos que fazem da sua poesia, de acordo com Manuel Frias Martins, “legatária dos precursores que ela própria escolheu”⁷. Apesar desta pluralidade de vozes invocadas, não se tratará, como o julgou Vítor Moura, de um fascínio pelo colecionismo de referências e influências, se pensarmos que “coleccionar palavras”, ainda que implique o necessário peneiramento diante de produções tão variadas, adquire na verdade uma apropriação narcísica e deliberada do objecto, perspectiva ausente na concepção de partilha que a sua poesia assume.⁸ Entendê-la nesta dimensão restrita seria retirar-lhe a riqueza que advém do dialogismo implicado na própria noção de intertextualidade poética (diálogo entre poetas e entre poeta-leitor) e ao mesmo tempo seria reduzi-la à “intertextualidade crítica”, conceito proposto por Leyla Perrone-Moisés⁹, manifestamente declarada e, portanto, submissa a um modelo. No caso de Daniel Faria, a referencialidade de textos religiosos ao nível das práticas intertextuais é sempre visível e declarada, ainda que sem a submissão que caracteriza

⁷ “A veracidade do espírito”, in Manuel Frias Martins, 2001: 196. Neste breve estudo, o autor salienta, por outro lado, que “esse legado não se torna exclusivo ou sufocante, mas existe para servir construções poéticas eminentemente pessoais e únicas na sua própria veracidade” (*idem, ibidem*).

⁸ Vítor Moura integra este “fascínio pela colecção de influências” no movimento universal de “reconhecer que as ideias não têm dono nem origem e que é bem aquele que as sabe explorar e desenvolver, que as coloca na sua própria estante, por assim dizer, como se fosse pela primeira vez” (Moura, 2003: 53-54).

⁹ No ensaio “A intertextualidade crítica”, Leyla Perrone-Moisés entende o princípio de igualdade no dialogismo poético, colocando ambos os textos no mesmo nível, contrariamente à relação entre o crítico e o autor, onde a submissão do primeiro é evidente. Quanto ao escritor, ao poeta, “passeia pelos territórios da literatura que não é permitida ao crítico: nada declara, pode dialogar com outros escritores sem os chamar pelo nome, utiliza os bens alheios como se fossem seus. Quando muito, pisca o olho ao leitor, que não exige dele o que requer o crítico: que defina muito claramente de quem e do que fala” (in AAVV, 1979: 211).

o crítico, se pensarmos em poemas como “Sarepta” (*HSLMS*, 155) ou “Do Livro Primeiro da Noite Escura, de S. João da Cruz 1” (*DL*, 216); a um outro nível, encontraremos poemas cuja leitura implicará o universo referencial do leitor, como em “Labirinto III”, na confluência simultânea do universo mítico, de Dante e de um conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade:

No meio do caminho da nossa vida
No meio do poema, havia
Uma pedra onde reclinar a cabeça.

A mulher andava no meio das estradas
Por sobre o mundo tecendo e destecendo
Duas asas que o pai soldava para o filho.
No meio do filho estava o labirinto

E o touro de Ariadne puxado por um fio
Lavrando
No coração de Teseu tão manso
No meio da idade aonde existe
O primeiro sinal do solestício. (*EAOA*, 68)

Estes “amenos bosques da escritura” são, deste modo, indissociáveis ao nível das referências da sua natureza labiríntica, na qual a vertente mística pode ser encarada não necessariamente como fenómeno de comunhão religiosa mas enquanto experiência estética da palavra, tomada no mesmo sentido dessa “luta com a linguagem” defendida por Wittgenstein. Para o filósofo, a inefabilidade, o inexprimível, intrínseco à experiência mística, não impede que se constitua em si enquanto ponto de partida para a expressão de um sentido, o qual advém como uma espécie de revelação¹⁰. Este postulado parece

¹⁰ No *Tractatus Logico-Philosophicus*, algumas das últimas entradas são dedicadas à questão do misticismo, como “Existe no entanto o inexprimível. É o que se *revela*,

contrariar a ideia de que, ao lado do que a linguagem pode dizer, existe o limite do que pode ser dito, ao qual pertencem conceitos como Deus ou o místico; ao encerrar o *Tractatus*, Wittgenstein declara que “acerca daquilo que se não pode falar, tem de se ficar em silêncio”¹¹. Este enunciado contém em si, por outro lado, os elementos reconhecíveis do imaginário de certos autores místicos, ao defenderem a incapacidade de verbalizar a insuperável experiência do encontro com a divindade. Como já foi observado, Wittgenstein admite que o místico escapa à concepção lógica e aos limites que a mesma impõe ao mundo, mas que esta fuga teria a solidão como consequência, a qual de resto partilharia com toda a humanidade.¹² O mesmo será afirmar que, no seu ponto de vista, o místico teria a capacidade de ultrapassar os limites da racionalidade, na ânsia de tentar atribuir uma linguagem ao inefável, mas essa busca teria de decorrer solitariamente, tal como qualquer indivíduo que, na sua perspectiva, se encontra entregue à sua reclusão solitária conceptual. Curiosamente, Daniel Faria entende este trabalho da linguagem também como um acto solitário e singularmente introspectivo, conforme deixa adivinhar em vários poemas:

Dizei-me em que caminho o nómada se me iguala
Dizei-me por onde é que o peregrino passa

é o místico” (Ludwig Wittgenstein, 2002: 6.522, 141). Na recolha de fragmentos que constitui “Cultura e Valor”, este de 1931, declara que “o inexprimível (o que considero misterioso e não sou capaz de exprimir) talvez seja o pano-de-fundo a partir do qual recebe sentido seja o que for que eu possa exprimir” (Wittgenstein, 2000: 33).

¹¹ *Tractatus...*, 6.54, 142.

¹² Num estudo sobre Wittgenstein e Malinowski, Ernest Gellner salienta, em relação a Wittgenstein e ao conceito de místico, que “a transcendência dos limites da linguagem articulada é possível, mas [o místico] não consegue ultrapassar a solidão. O místico concede-nos efectivamente uma sensação de totalidade (oposta aos átomos miseráveis, inertes e cognitivos/linguísticos), mas não nos concede um carácter de grupo. Até o místico é solitário. Totalidade sim, comunidade não!” (Gellner, 2001: 83).

E por que passa e com que túnica
Com que veste em baloiço ele rompe o rasto

Cavo profundamente até ser poço e peço
A rota que avance pelo exacto centro
Da solidão

Sozinho no terreno enxuto pelas águas
Terra quente onde as chuvas molham menos
Do que a sombra, cavo. Dizei-me

Em que arbustos bebem as areias
Fazei-mas chegar à boca – as pedras
Onde os cactos nascem

Mostrai-me qual a mão que mata a sede
Ou com que punho eu a ergo do chão (*DL*, 316).

Na prospecção dos limites do verbo e das suas possibilidades, Daniel Faria revela, de facto, as características do místico anunciadas anteriormente mas, nesta perspectiva segundo Luís Adriano Carlos, trata-se, antes de mais, de “um criador que teve a arte de fundir em estado líquido a mística e a poesia (...), porquanto os seus versos traduzem uma rigorosa objectividade da experiência espiritual como elevação estética da palavra e da consciência” (Carlos, 2004: 176-177). O seu horizonte último não deve ser visto exclusivamente como a demanda de uma relação com o divino, conforme alguns autores têm procurado destacar¹³, dado que, em si mesma, esta é uma rela-

¹³ José Ricardo Nunes, em *9 poetas para o século XXI*, declara que “O processo de aprendizagem desenrola-se no âmbito de uma relação com o divino, de cuja permanente busca a poesia vai dando conta”, para imediatamente depois referir que “não é fácil, contudo, apreender integralmente o modo como essa relação se desenvolve, nem as múltiplas formas que assume, nem a maneira como se expressa nos textos

ção baseada na luta solitária com a linguagem em que a referência directa de Deus é apenas aludida por contraste com a insistência na descrição ontológica do sujeito poético. De facto, conforme Fernando Guimarães já evidenciara, o uso da palavra ‘Deus’ não é frequente, sendo substituída por formas metafóricas ou pela associação de termos simbólicos decorrentes do imaginário religioso¹⁴. Com isto, não se trata de menorizar a presença de Deus na sua poesia, mas antes de valorizar o papel do sujeito no conjunto desta reflexão. Mesmo quando se dirige a um “tu” nos seus poemas, como destacou Eduardo Prado Coelho, acaba por reflectir o “eu” do sujeito em si mesmo na forma de um monólogo exterior, como se esta relação acabasse por reenviar ao sujeito as mesmas palavras, preenchendo-o ontologicamente¹⁵. A certeza da existência de Deus é complementada quase sempre pela sua ausência, como no poema que transcrevemos do ciclo “Para o instrumento difícil do silêncio”:

1
Mas tu existes.
Os dias somam ruína à ruína
E o a vir multiplicará a miséria.
Apodreço não adubando a terra
E cada dia somado a cada hora
Não completa o tempo.
Sei que existes e multiplicarás
A tua falta.
Somarei a tua ausência à minha escuta
E tu redobrarás a minha vida (HSLMS, 182).

poéticos do Autor, tendo presente os sucessivos desdobramentos semânticos que vão ocorrendo. As referências directas a Deus são inúmeras” (Nunes, 2002: 23).

¹⁴ “A palavra Deus é raramente usada, chegando até nós sob uma forma delida (tu, ele), metafórica (pastor) ou expressiva de um acto de comunicação (amor, sangue, coração, fogo, labareda, lume)” (Fernando Guimarães, 2004).

¹⁵ Cf. Eduardo Prado Coelho, 2003: 50.

Nas poucas referências directas a Deus, Este aparece quer na situação tópica do edificador, do “que constrói mil vezes”, quer no papel do que promove o despojamento e a solidão necessárias ao acto criativo. Em “Dos Líquidos”, o ciclo de variações em torno da “Noite Escura” de S. João da Cruz (onde estas referências directas estão, aliás, mais presentes), apontam para esta visão dupla, em que a ausência silenciosa mas produtiva de Deus é exaltada:

(...)

Deus vem com o cinzel
Silencioso – a luz que muito obscurece
Os objectos até que possam
Reverberar (...)

Deus vai removendo os solos
A carne
Vai escrevendo com o dedo

Deus despoeva. O Apóstolo
Disse: nada tendes e tudo possuis.
 (“Do Livro Segundo da Noite Escura, de São João da Cruz 4”,
 [DL, 222])

Deus manifesta-se, em certos aspectos, da mesma forma que o poeta, pois ambos partilham o mesmo poder edificador e exaltam a via do silêncio. No entanto, a incapacidade do sujeito, traduzida na sua fragilidade, é demasiado penosa e evidente para acompanhar um tal poder. Resta-lhe como único meio de proceder à inglória tarefa de procurar atenuar esta distância o caminho místico da palavra, em que a totalidade que caracteriza esta experiência decorre da necessidade de explorar, num primeiro momento, os múltiplos sentidos do verbo, para em seguida proceder à sua partilha enquanto testemunho desse percurso. A experiência da procura de Deus é assumida, neste itinerário místico pessoal, como o da demanda da palavra, nascida na tensão

estabelecida entre o silêncio, a sua voz e as vozes que constituem o seu universo referencial e que extrapolam o domínio estritamente religioso. Os seus limites decorrem “humildemente nos arredores do verbo” (*EAOA*, 39) e a sua poesia obedece a uma constante reflexão em torno desse processo de busca do “verbo de carne – seu respirar perpétuo tão profundo de longe/ Sem nunca me morder, nem me agarrar com os dentes –/ Quero aproximar-me, aproximar/ A boca de uma escrita” (*DL*, 273). Este “mecanismo secreto do amor” que atribui à sua relação com a palavra é feito, tal como o místico que procura a união com Deus, numa apreensão corporal desse “verbo de carne” que faz parte de si mesmo, na mesma cumplicidade que aproximaríamos à de Herberto Helder, onde o corpo é o espaço por excelência de comunhão com o universo e de convergência das energias do cosmos¹⁶. No caso de Daniel Faria, onde as referências são sempre mais contidas, a visceralidade é conquistada pelas imagens preferencialmente interiores (o coração, as veias, as artérias, os canais de propulsão do sangue) e, no caso das imagens de superfície, pelas mãos:

Eu peneiro o espírito e crivo o ritmo
Do sangue no amor, o movimento para fora
O desabrigo completo. Peneiro os múltiplos
Sentidos da palavra que sopra a sua voz
Nos pulsos. Crivo a pulsação do canto
E encontro
O silêncio inigualável de quem escuta

Eis porque as minhas entranhas vibram de modo igual

¹⁶ Rosa Maria Martelo estende esta desagregação do corpo em Herberto Helder como uma forma de supor “um sujeito que participa da essência das coisas e que, por isso, é reconduzido à unidade primordial” (“Corpo, velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto)”, in Martelo, 2004: 195).

Ao da cítara (...) (DL, 280).

O seu sentido místico advém, como podemos perceber, mais de um encontro fenomenológico com a palavra, enquadrada numa forma de *textualização* que, como em seguida veremos, tanto é devida aos poetas que leu como a uma estrutura que em muitos momentos é subsidiária do imaginário dos textos religiosos. É na confluência destas duas memórias que a sua palavra poética é iluminada e em que a condição do “instrumento difícil do silêncio” encontra a sua concretização.

3. Linguagem, estrutura, silêncio: da velocidade da imagem à circularidade do silêncio

O conceito de *textualização mística*¹⁷ proposto por José Augusto Mourão parece adequar-se com pertinência pela argumentação que propugna à caracterização do processo discursivo em muitas composições da obra de Daniel Faria. Como é evidente, a análise dos seus poemas não se esgota nesta proposta de abordagem, mas a coincidência entre alguns pontos deste modelo e os temas centrais abordados nas suas obras levam-nos a concluir pela sua pertinência.

Sendo a Palavra entendida como pre-texto, neste modelo de textualização mística, o seu traço distintivo, Daniel Faria elegeu de forma privilegiada (mas não exclusiva), como vimos, o intertexto bíblico, assim como todo um léxico colhido no interior de uma memória textual religiosa. A quantidade de exemplos é assinalável, destacando-se em

¹⁷ O investigador define este conceito de *textualização* como “um processo de significação que explora de diversos modos a materialidade da língua, bem como de certas estratégias que conjugam a comunicabilidade com a referência” (“A Textualidade Mística: em torno dos Trabalhos de Jesus de Fr. Tomé de Jesus”, in José Augusto Mourão, 1998: 231).

muitos deles a perfeita integração no imaginário dos autores místicos, como na elaborada e hábil disposição dos símbolos do último poema de “Homens”:

Cruz, rosa
Dos ventos sem direcção que não seja o centro. Coluna
Sustentada pelos braços como um amigo que chega. Rosa
De orvalho e sangue para o corpo trespassado de sede, Árvore
Que bebe do homem. Árvore
Em silêncio onde escutamos a palavra
Em carne viva. Verbo
Tão inteiro que se fez espelho (*HSLMS*, 191).

No processo de textualização do autor de “Dos Líquidos”, porém, o pre-texto não se assume unicamente religioso, mas a sua comunicabilidade deve muito à exploração das imagens colhidas na mesma tradição discursiva e referencial de poetas como Rainer Maria Rilke ou Paul Celan, que mantiveram muitos dos símbolos presentes do poema citado nas suas produções, como é o caso da rosa¹⁸. Tratando-se de

¹⁸ Sobre Rilke, António Guerreiro, em artigo a propósito de “Dos Líquidos”, refere-o como exemplo de autor que, no âmbito da experiência mística, tenta percorrer “no sentido inverso o caminho aberto por um processo secular de laicização, tentando atingir o lugar privilegiado da experiência teofânica do absoluto” (Guerreiro, 2001: 51). Quanto a Paul Celan, a presença da rosa foi notada por Y. K. Centeno como uma “figura ambígua”, pertencente também ao imaginário simbólico alquímico, dimensão, aliás, que a estudiosa procura relacionar metaforicamente com a sua poética. Sobre a linguagem, declara que a sua magia é de inversão, já que “A palavra não cria, a palavra reduz ou aniquila. E só o silêncio redime e liberta” (Y. K. Centeno, “Paul Celan: o Sentido e o Tempo”, in Celan, 1996: XXI). Apesar de algumas diferenças entre este enunciado e a poética de Daniel Faria, como teremos a ocasião de verificar, é possível estabelecer entre as suas obras um diálogo produtivo, como na coincidência na escolha das imagens no poema “Silêncio!”, de Celan: “Silêncio! Enterro o espinho no teu coração,/ porque a rosa, a rosa/ está com as sombras no espelho e sangra! (...)” (“Papoila e Memória”, *idem*, p. 29).

um tópico dentro da estrutura do texto místico (embora não exclusivamente), a sua presença foi-se diferenciando, mas não perdeu na sua essência a ligação ao arquétipo religioso de que fez parte desde cedo. No essencial, contudo, a presença tutelar da palavra de Herberto Helder parece ser demasiado forte para não ser assumida enquanto um dos pre-textos mais importantes, não apenas pelo diálogo mantido de perto com a sua obra mas pela exploração dessa “arte de roseira” que é o trabalho da linguagem, como demonstrou num poema de “Última Ciência”:

Pratiquei a minha arte de roseira: a fria
Inclinação das rosas contra os dedos
Iluminava em baixo
As palavras.
Abri-as até dentro onde era negro o coração
Nas cápsulas. Das rosas fundas, da fundura das palavras.
Transfigurei-as.
Da oficina fechada talhei a chaga meridiana
Do que ficou aberto.
Escrevi a imagem que era a cicatriz de outra imagem.
A mão experimental transtornava-se ao serviço
Escrito
Das vozes. O sangue rodeava o segredo. E na sessão das rosas
Dedo a dedo, isto: a fresta da carne,
A morte pela boca.
– Uma frase, uma ferida, uma vida selada.

(Helder, 2004: 468)

Em ambos os casos, escrever a imagem “na cicatriz de outra imagem” reenvia-nos para um processo de recuperação do verbo a partir da memória de outros textos; aliás, como bem assinalou Ruy Belo, “hoje que o mundo está criado e só se pode falar como que de uma colaboração do homem com Deus, pela arte e pelo trabalho, na criação do mundo, só esta recriação da palavra, a partir de uma

outra pré-existente, nos parece de considerar” (“Poesia Nova”, Belo, 1984: 64-65). Por outro lado, o processo sacrificial que muito tem em comum com o itinerário místico (basta recordar a via purgativa como um desses degraus) mantém-se coerente com vários exemplos da poética contemporânea, em que a escrita brota de um movimento paciente de mutilação voluntária, em que a fragmentação simultaneamente ritual e suicidária do corpo proporcionam o nascimento das imagens que, convenientemente iluminadas, darão origem às palavras. Sendo um processo comum em Herberto Helder, não deixa de estar presente em vários poemas de Daniel Faria, como um dos que integram o ciclo “Do Sangue”:

Eu peneiro o espírito e crivo o ritmo
Do sangue no amor, o movimento para fora
Do desabrigo completo. Peneiro os múltiplos
Sentidos da palavra que sopra a sua voz
Nos pulsos. Crivo a pulsação do canto
E encontro
O silêncio inigualável de quem escuta

Eis porque as minhas entranhas vibram de modo igual
Ao da cítara

Eu peneiro as entranhas e encontro a dor
De quem toca a cítara. A frágil raiz
De quem criva horas e horas a vida e encontra
A corda mais azul, a veia inesgotável
De quem ama
Encontro o silêncio nas entranhas de quem canta

Eis porque o amor vibra no espírito de quem criva (...)

(DL, 280).

Esta composição, para além de denunciar esta matriz sacrificial que preside à fenomenologia do verbo poético, em que a paronímia entre *crivar* e *cravar* parece aumentar o seu efeito patético, denuncia por outro lado a presença do eu enquanto centro da sua operação, um dos tópicos da textualidade mística, considerando, como fez José Augusto Mourão, que o conhecimento de Deus advém de um modo simultaneamente afectivo e cognitivo em que o sujeito testemunha a Sua presença baseado no *volo*, o acto enunciativo que funda esta relação¹⁹. Neste caso, contudo, a presença do sujeito testemunha a sua ligação à génese da palavra, a qual nasce do seu próprio corpo e fundada numa atitude que em parte contradiz a quietude característica da atitude mística. A *vibração* das cordas da cítara anuncia a difícil e aparentemente paradoxal convivência da dicotomia entre o movimento acelerado da criação da palavra e a camada de silêncio de que ela é constituída e muitas vezes originária. As operações cinéticas contidas no joiramento dos “múltiplos sentidos da palavra” e na variação rítmica da pulsação coincidem, por um lado, com uma exigência da velocidade que se manifesta em outros poemas:

Há um comboio iluminado no meu cérebro cheio de túneis e
[noites
Uma ideia que passa cheia de janelas intermitentes como
[pirilampos transformados
Borboletas rápidas – há esta imagem respirando (...) (*DL*, 270);

(...)
Repito a corrida na memória quando estou parado
Penso velozmente que o amor, como Dante disse, é um estado
De locomoção. É um motor. E fico a trabalhar no mecanismo
[secreto

Do amor.

¹⁹ Cf. José Augusto Mourão, 1998: 231.

Sei que estou em viagem na palavra que se move.

Repito o trajecto para ver o poema de novo – era assim
Que eu queria que fosse a linguagem de uma coisa amada
Correndo ao meu lado, correndo para mim no mecanismo

[violento

Do amor. Era nele que eu queria a casa com trepadeiras
Onde as palavras ficassem silenciosas e altas com um pátio

[interior

(*HSLMS*, 132).

A aceleração impressa à imagem, o desejo de uma linguagem que se agita no âmbito do “mecanismo secreto do amor” que corresponde às origens do verbo, a mesma aceleração que levou à explosão do cosmos e à inauguração de uma nova era das formas adquire algo em comum com a energia do corpo em rotação das poéticas de Herberto Helder e de Luiza Neto Jorge²⁰. O corpo da linguagem acompanha o corpo do sujeito na vertigem do encontro, como na composição transcrita, mas a velocidade parece deter-se diante do desejo do corpo silencioso. A aspiração ao silêncio é uma das constantes mais tematizadas ao longo da sua obra, mas é paradoxalmente vista ao lado da necessidade de verbalizar a sua experiência. A exigência do silêncio decorre, na verdade, tanto no sentido de um ponto de partida como

²⁰ A propósito de Herberto Helder, Maria Lúcia Dal Farra entende que este “enuncia a palavra como energia capaz de criar situações inovadoras, apta a se deixar fluir em trocas decididas pela sua disposição e pelo seu «ritmo» no contexto” (Dal Farra, 1986: 251). Sobre a questão do corpo em rotação em Luiza Neto Jorge e Herberto, no estudo de Rosa Maria Martelo citado anteriormente é referido que, de acordo com o contexto neo-vanguardista dos anos 60, “escrever com o corpo significa adquirir uma velocidade situável no plano puramente discursivo, e o processo de dissolução da identidade deve, por conseguinte, ser considerado nesse mesmo plano” (Martelo, 2004: 193).

de finalidade; no primeiro caso, pré-existe ao texto, de acordo com o que declarara na entrevista anteriormente citada:

O silêncio acaba por ser outra das palavras importantes. Na construção do poema temos essa percepção de que andamos a trabalhar com a matéria dos silêncios. O silêncio parece quase a palavra perfeita no seu fim. A poesia, como disse, é aprender a eliminar, partindo da descoberta (*idem*).

Trabalhar com a matéria do silêncio enquanto matriz de todo o processo poético poderá aproximá-lo da concepção que encontramos em autores como António Ramos Rosa do poema enquanto uma libertação do silêncio, dado que, como adianta, “é o silêncio que converte a palavra numa palavra poética, tornando-a assim irreduzível à significação e à determinação do sentido” (Rosa, 1991: 16); como em “Explicação do Poeta”, este “Pousa devagar a enxada sobre o ombro/ Já cavou muito silêncio” (*EAOA*, 101).

Reverter os solos do silêncio será, porém, aprender a transformar a paisagem da infância através da busca da palavra, pois este é o tempo do homem que, por natureza, antecede a sua conquista (*‘infans’* é aquele que ainda é incapaz de falar) e onde a escuta e a imagem assumem um papel de maior relevância²¹. O carácter interrogativo da criança precede o momento da criação da palavra e nele se concretiza a importância da interioridade e da reflexão que o silêncio lhe possibilita:

A criança fecha os olhos no muro
Conta o tempo que os amigos demoram
A transformar-se

²¹ A imagem da criança em silêncio que, em si mesma, carrega as vozes de si e dos outros, foi associada por Fernando Bárcena com um momento de *crise* da palavra; de acordo com a sua interpretação, “hay crisis de la palabra, cuando ésta, al ser pronunciada, nos transmite también lo que calla, el silencio del que parte, su imposible decir” (Bárcena, 2004: 136).

Fecha os olhos no interior dos números
Olha para dentro e em redor e encontra-se
A si mesma
A criança pergunta se há-de ir ter consigo

Ela quer encontrar os amigos, ela quer
Que lhe respondam. Ela calcula a voz,
A altura do muro, a progressão do silêncio (*DL*, 284).

Ao proceder desse pre-texto que é o silêncio, a epifania da palavra é submetida a um processo que, como adiante veremos, procurará proceder à abertura de novas possibilidades, tendo por finalidade única, conforme o testemunho do poeta, retomar à sua matriz primordial. Se compreendemos esta origem, como no poema “Do Segundo Livro da Noite Escura, de S. João da Cruz 3”, em que “a boca é um alimento – o silêncio/ Que se comunica. A comunicação do vazio nutre/ e une” (*DL*, 221), o retorno ao silêncio impõe, por outro lado, um itinerário purgativo que se caracteriza pela sua dificuldade. O que parece ser o desejo de uma escrita que tenha o silêncio como o seu *telos* (“Quero a fome de calar-me. O silêncio. Único/ Recado que repito para que me não esqueça. Pedra/ Que trago para sentar-me no banquete” – *DL*, 279), corresponde assim à finalidade de regresso da palavra às suas origens. O “instrumento difícil/ Do silêncio” (*HSLMS*, 181), no entanto, neste ponto parece estar mais de acordo com a visão mística, em que o lugar do silêncio assume um papel contraditório, pois em si mesmo é uma finalidade (a plenitude com Deus é conseguida no êxtase silencioso, e a inefabilidade, a grandeza desta manifestação não encontra verbo que a consiga exprimir), mas a qual depende, conforme colocou em evidência David Le Breton, de uma loquacidade plena de energia que só em aparência se assume como contraditória²². De facto, José Augusto Seabra salientou a propósito de S. João da Cruz que esta limitação de comunicabilidade só fará sentido no âmbito de uma linguagem

racional, pelo que esta luta com a linguagem (recorrendo aqui ao enunciado de Wittgenstein) será apenas possível no seio do discurso poético, já que, como afirma, “a linguagem do místico tende sempre para a linguagem poética, que transgride o código da língua, atravessando-a, a caminho de uma outra língua”²³. Conseguir fazer regressar a palavra ao seu recipiente de silêncio só será possível através da sua sublimação, pois a abertura de novos significados e a sua iluminação dependem da hemorragia do significado em torno da libertação da palavra. Diante da imensidão do sentido, cabe ao poeta percorrer o agónico trilho da possibilidade, libertar a palavra do silêncio para, em seguida, aspirar a fazê-la regressar à sua origem. É nesta operação circular que assenta, em parte, esse “mecanismo secreto do amor”, na agonia fragmentada do corpo do sujeito, o da “criança de muletas”, cirúrgica “como o homem que opera nas pupilas do seu próprio coração” (*DL*, 229). A mesma linha sacrificial com que abrirá, como em seguida observaremos, de forma breve, o favo da palavra.

²² Como reforça, “Em relação à exigência de se calar, o místico é inesgotável. Perante Deus, a língua solta-se, atinge os limites da eloquência para deixar escapar uma frase, depressa esquecida, que finalmente nada vale mais do que o silêncio para não encerrar a sua relação íntima com Deus num significado demasiado restritivo”. Citando Michel de Certeau, *Le Breton* completa: “A frase mística é uma artefacto de silêncio. Produz silêncio no rumor das palavras.” (*Le Breton*, 1999: 200-201).

²³ “Poesia e Mística (Aproximação a S. João da Cruz)”, in José Augusto Seabra, 1994: 36. O autor reconhece em S. João da Cruz, por outro lado, a limitação da experiência poética em relação à experiência mística, ainda que a apropriação das imagens retóricas para exprimir a sua experiência constitua uma das relações mais produtivas. Como Barthes declara a propósito de Sto. Inácio de Loyola, se é verdade que o místico é um logoteta, também não deixa de estar voltado para o silêncio contemplativo, como se as duas dimensões apresentassem uma necessária complementaridade (*idem*, pp. 36-37).

4. O processo ritual da depuração do verbo: violência, reocupação, iluminação

Num dos seus poemas mais declaradamente identificado como uma arte poética, podemos ler a seguinte imagem do processo criativo:

414

Começa no verbo o que escrevo. A palavra
Que deixo na pequena pedra branca
Do fermento. O pão que cresce ignorado

Começo devagar a meda rítmica
No eixo que corta dos dois lados
E fere – os pulsos primeiro e a língua
Porque trabalho com os dedos e as veias
Abertas a lama onde sou terra e água

Começa nele a primeira fonte. Assim
A pedra cresce
Com seu sangue derramado. Lâmina que deixa
A sede em ambos os lábios. Começa
Assim leveda
A meda da água. E o que escrevo é a fonte
Transformada (*DL*, 264).

A palavra, à imagem religiosa e essencial do pão que é corpo e que é consubstancial ao corpo e ao sangue, não dispensa o ritual do sacrifício. A meda rítmica do verso não é possível sem o “aprender a eliminar” que Daniel Faria referira na sua entrevista e que importa à sua purificação. Trata-se de uma condição inerente ao processo de criação poética, convocando mais uma vez o testemunho de Ruy Belo, na medida em que “sempre que um poeta, ao criar hoje um verso, purifica uma palavra, rompe as relações estáticas, de vigilância, que ela mantinha especialmente com o conceito e fá-la consistir toda

numa relação.”²⁴. O objectivo será libertá-la de uma solidificação imposta para dela deixar jorrar (a metáfora da fonte e dos líquidos – a palavra na sua possibilidade – opõe-se, na sua poesia, à permanência e imutabilidade da pedra, metáfora do sujeito) o manancial de novas iluminações. A depuração sacrificial não se dirige apenas ao sujeito, como anteriormente observámos, mas é extensível ao poema, corpo próprio e objecto de violência:

(...)

Eu pus as mãos convidando-o para a frente
Trinquei os lábios até falar apenas com palavras

De um vermelho vivo

E vi o poema mutilado a recuar

(...)

Não havia luz diurna nem silêncio que o fizesse avançar. O
[poema

Recuava como se o anjo o perseguisse

Juro que vi o anjo

E recuei. E vi que estava mutilado

Como um homem situado sem lugar (*HSLMS*, 177).

Ou em imagens de violência e de deflagração, como no poema que se segue do ciclo “Do Sangue”:

Tapas as palavras sem socorro no escuro

Cegas o grito que foge pela vida que o atinge

Os músculos rítmicos exercitando contra ti próprio a queda

As ondas que o lançam rebentam-te na língua

Acordas com o sal na boca, com os gritos na cabeça

Amplificando os búzios

²⁴ *Idem*, p. 66.

Com a pólvora sonora nas mãos – cascos explosivos
Que profundidade terias se afogado voltasses
À superfície?

Fecha os olhos que se fecham por dentro dos teus olhos
O corpo estilhaçado como a planta tenra
Debaixo do granizo

Não adormeces com o ruído das conchas
Desenrolando-se. As pálpebras. O poema
Indo e regressando nas pupilas (*DL*, 277).

416

Fará todo o sentido relembrar, neste contexto, as duas operações relativamente à criação poética enunciadas por Octavio Paz; por um lado, a criação poética é iniciada com um primeiro acto de violência sobre a palavra, de desenraizamento dos seus significados habituais (que com Ruy Belo já enunciáramos), a que se sucederia um acto de *regresso* à palavra, agora preenchida por novos conceitos, transformada em objecto de *participação*. Conforme resumiu, “dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o de desarraigo, que arranca a la palabra del language; outra de gravedad, que la hace volver” (Paz, 1998: 38-39). Na poesia do autor de “Dos Líquidos”, estes movimentos de reocupação proporcionam a iluminação de um novo significado, no poema que se segue através da autofagia da palavra e do processo de Sísifo que corresponde à tentativa do seu restauro:

Conserto a palavra com todos os sentidos em silêncio
Restauro-a
Dou-lhe um som para que ela fale por dentro
Ilumino-a

Ela é um candeeiro sobre a minha mesa
Reunida numa forma comparada à lâmpada
A um zumbido calado momentaneamente em exame

Ela não se come como as palavras inteiras
Mas devora-se a si mesma e restaura-a
A partir do vômito
Volto devagar a colocá-la na fome

Perco-a e recupero-a com o tempo da tristeza
Como um homem nadando para trás
E sou uma energia para ela

E ilumino-a (*HSLMS*, 173).

O tratamento místico desta palavra nova, restaurada e reocupada, mantém de perto o signo da iluminação através da imagem da lâmpada, a posse de uma energia. Há, contudo, para tal todo um processo contra a superfície da palavra (utilizando aqui o termo de Deleuze) de decomposição e estilhaçamento que o filósofo associa à palavra esquizofrénica, duplamente vista como palavra-paixão e palavra-acção²⁵ e que, em parte, poderemos encontrar presente nos excertos anteriores. Na linha de Herberto Helder, fará, no entanto, ainda mais sentido falar nesta esquizofrenia decorrente da enunciação da palavra como energia, se considerarmos o vertiginoso trabalho de decantação dos sentidos e a aceleração das imagens que tendem ao obscurecimento, com vista a afastar deliberadamente a palavra das suas conexões com o real. O resultado, no seu caso, seria a irrupção, uma exteriorização visceral – “O sangue bombeado na loucura,/ do medo/ ao modo de escrevê-lo, Entra/ pelo papel dentro (...)” (Helder, 2004: 414) – que, apesar de tudo, encontra em Daniel Faria a diferença de uma vertente

²⁵ Deleuze refere estes termos a propósito da experiência radical da linguagem poética de Artaud, caracterizando a palavra-paixão que “explode nos seus valores fonéticos contundentes” e a palavra-acção que “solda valores tónicos inarticulados”. Sobre as duas, refere ainda que “se desenvolvem em relação com a dualidade do corpo, corpo feito em pedaços e corpo sem órgãos” (Deleuze, 2003: 93).

mais implosiva, porque, conforme reforça, o seu trabalho é o do “silêncio inigualável de quem escuta”. A finalidade é, assim, depurá-la para a tornar mais habitável, torná-la sua morada segundo a imagem de Heidegger, fazê-la regressar a uma ordem que preconiza o silêncio e em seguida ocupá-la, com ela fundir-se misticamente:

418

Há uma palavra pessoa
Uma palavra pregada ao silêncio de dizer-se como nunca fora
[ouvida]

E nela dizer-se posso existir.
Só posso viver cabendo nela
Habito-a
Como Jonas o grande peixe.

Ela pronuncia-me
Traz-me em viagem do nada para o silêncio – exemplifico-o com
[a luz
de um homem que ressuscita – sustenta-me
Como o jejum alimentando Nínive

Mas também posso ser um vaso para ela
– um vaso não, outra coisa qualquer que não consigo
comparar às coisas da terra – um lugar tão verdadeiro
Que mesmo a luz em suas praças, pátios e alpendres
Só imprecisamente é capaz de assinalar

E como salva a cinza em Nínive espalhando-se
Eu posso propagá-la
E posso amá-la até me transformar. (*HSLMS*, 188)

Neste “secreto mecanismo do amor” faltará apenas a partilha com o leitor, que veremos concretizada em seguida na síntese operada em “Do ciclo das intempéries”, espaço por excelência da confirmação de muitos dos aspectos essenciais da poética de Daniel Faria.

5. A magnólia estelar – a síntese criativa de “Do ciclo das intempéries”

Encontrar a magnólia do poeta ao longo dos oito poemas que constituem este ciclo é percorrer o caminho da generosa dádiva de um rigoroso trabalho da linguagem. Esta constatação é feita não apenas pela luminosidade dos poemas em si e da que é exalada pelas palavras de que a magnólia é fonte, mas pela partilha íntima com o leitor, selando e cumprindo assim, de forma decisiva, a sua relação triádica com o fenómeno poético. Como o místico que partilha a experiência do inefável através da hemorragia do verbo, o poeta comparte a palavra e o crescimento de uma experiência de intimidade. Maria João Cantinho reconhece nesta intimidade absoluta uma das marcas de sublimidade da sua poesia, lembrando-nos que Daniel Faria, ao trazer o leitor para a tessitura do poema, segue uma tradição de abertura prefigurada desde o Romantismo e, de forma relevante, desde Baudelaire (Cantinho, s/d):

1
Sabes, leitor, que estamos ambos na mesma página
E aproveito o facto de teres chegado agora
Para te explicar como vejo o crescer de uma magnólia.
A magnólia cresce na terra que pisas – podes pensar
Que te digo alguma coisa não necessária, mas podia ter-te dito,
[acredita,
Que a magnólia te cresce como um livro entre as mãos. Ou
[melhor,
Que a magnólia – e essa é a verdade – cresce sempre
Apesar de nós.
Esta raiz para palavra que ela lançou no poema
Pode bem significar que no ramo que ficar desse lado
A flor que se abrir é já um pouco de ti. (...) (DL, 327).

O tom explicativo, que se verificara dominante em muitos outros momentos da sua obra (recordemo-nos de “Explicação das Árvores e de Outros Animais”) em nada parece coincidir com uma perspectiva exegética, antes o desdobramento implícito na etimologia de ‘explicar’ (‘desenrolar’); ver crescer a magnólia implica desdobrar uma imagem e conceder ao leitor a participação na compreensão desse processo, pois a ele se destina a comunicação deste novo verbo iluminado. A escolha da magnólia, por outro lado, parece ocupar o lugar da rosa de outras poéticas a que já aludimos, ainda que esta escolha, de acordo com o sujeito, não seja de todo inocente. A referência é encontrada no poema “A Magnólia” de Luiza Neto Jorge, com a qual é mantido um diálogo em sentido negativo:

2

Quero dizer-te que esta magnólia não é a magnólia
Do poema de Luiza Neto Jorge que nunca veio
A minha casa – ela própria dava flor
Ela riscava nas folhas
Ela era grande mesmo quando a magnólia não crescia

Esta magnólia não é como a dela uma magnólia pronunciada
É uma magnólia de verdade a todo o redor – maior
E mais bonita do que a palavra (*DL*, 328).

Com este “sentido negativo” pretendemos, na verdade, apenas acentuar a visão particular do poeta que recorre deliberadamente a alguns versos da composição²⁶ para sobre eles não exercer um simples tratamento intertextual mas para os acompanhar criticamente, distinguindo duas espécies de magnólias, a “pronunciada”, que se

²⁶ Referimo-nos, sobretudo, à terceira estrofe do poema, que transcrevemos: “A magnólia,/ o som que se desenvolve nela/ quando pronunciada,/ é um exaltado aroma/ perdido na tempestade” (“O Seu a Seu Tempo”, in Luiza Neto Jorge, 1993: 137).

desenvolve na energia do seu significante, e a sua, uma magnólia totalizante, fechada, “de verdade a todo o redor”. É evidente a indistigável admiração pela poesia de Luiza Neto Jorge, sobretudo se não deixarmos de efectuar a leitura da sua obra no âmbito de uma reflexão sobre a poesia e os poderes da palavra²⁷; todavia, em “Do ciclo das intempéries”, ela surge a pretexto não só de recuperar uma imagem que parece ter encontrado um lugar bem situado em algumas produções contemporâneas – bastará lembrar a magnólia de Herberto Helder ou a de Ricardo Reis, entre outros – mas enquanto reconfiguração de um termo, cuja apropriação e iluminação acompanham de perto esse processo sacrificial enunciado anteriormente:

(...) Se quiseres posicionar-te
Em relação à magnólia materna e à árvore que se abre nos
[versos
Ou entre ambas as faces da página
Perscruta no que te digo o aroma premeditado
Procura-o esmagando uma a uma as pequenas sílabas – foi
[esmagando-me, acredita,
Que aprendi o que sei hoje: há uma diferença
Entre a magnólia que nos cresce fora
E aquela que regamos com o sangue (*DL*, 329).

²⁷ Um dos pontos de contacto a estabelecer entre estas duas poéticas pode ser identificado na seguinte afirmação de Rosa Maria Martelo sobre a poesia de Luiza Neto Jorge: “Escrita com o furor e o fulgor de um ritual incendiário, como se em cada palavra se escondesse uma carga de dinamite, a poesia de Luiza Neto Jorge parece corresponder à aceleração de um motor discursivo, ao trabalho de uma veloz máquina verbal capaz de descolar a língua dos seus usos mais comuns, mas também de unir na mesma liga de sentido os mais heterogéneos reinos de palavras” (“Luiza Neto Jorge e a Máquina de Oscilar”, in Martelo, 2004: 154).

Procurar a essência da beleza iluminada do “aroma premeditado” é possível através do seccionamento dos significantes e da consequente libertação dos seus pré-sentidos. Trata-se de uma magnólia nova, transfigurada, a “magnólia estelar” elevada à condição de um novo significado, a síntese perfeita do trabalho poético que impõe, simultaneamente, o esmagamento do sujeito. Em *Che cos'è la poesia?*, Derrida alerta-nos: “Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também” (Derrida, 2003: 9).

A verdadeira iluminação decorre, no entanto, desse “tesouro” que “é a magnólia segredada entre nós dois/ É o canto que circula entre os lábios, a seiva/ Entre o nosso cérebro e o seu próprio coração” (6, *DL*, 332). A partilha, no entanto, implica a sua verbalização, o retomar da sua dimensão sonora, pois “Se puderes ficar em silêncio/ Não te igualarás à magnólia, mas repousarás/ Como o musgo que lhe cresce no tronco” (5, *DL*, 331). Um silêncio configurado com a inércia, a privação voluntária da energia, algo que o sujeito pretende evitar no ritmo comissivo do último poema, onde as palavras partilhadas, a verdadeira fonte do poema, são o *telos* deste itinerário:

Prometo-te a palma da minha mão para a escrita.
Cerca-a de magnólias, cerca-me. Podes fechar a escrita
No interior da mão ou na boca dos livros
Podes esquecê-la ou libertá-la dos mil botões
Que ela sopra no interior dos homens.
Podes mandá-la àqueles que mais amas
Ou como as pétalas e mensagens nas anilhas das aves
Aos teus próprios inimigos.
Podes desarmá-la para propagares as chamuscas.
Dou-te, como desde sempre, o poder
De escreveres na pele da minha mão
As promessas que te fiz. Sabes que eu existo
E que vou repetir todas as coisas outra vez. (...)

Tu és a criança sentada
Que olha para o céu. Há um tesouro
No céu – um coração novo. Reconheces
A magnólia estelar? O interstício solar
Da pupila celeste ? Ela está sobre ti
E contempla – é verdade que é pelas lágrimas
Que começam as visões.
Sim. Agora posso explicar-te o mistério das águas.
Debruça-te como ele quando escreveu no chão
Irás entender – elas jorram das palavras. (8, *DL*, 334-335)

6. Conclusões: um modo de engolir a voz

Diante da beleza deste “mecanismo secreto do amor”, ocorre-nos retomar os instantes finais do seu “Auto-retrato do artista enquanto jovem”:

Tento dizer, finalmente, que procuro cada dia um modo de engolir a voz, até que esse pulsar ocupe todos os movimentos do corpo, da memória, do amor. Até não ser mais ninguém que se saiba, perdendo tudo e até o caminho, que só a planura da mão detém.

No seu ritmo pessoal de procura do verbo iluminado, Daniel Faria ofereceu-nos a energia inesgotável de uma voz que, de acordo com o fragmento anterior, procura a restituição do silêncio diante da grandeza da epifania da palavra nova. Em múltiplos aspectos, esta experiência assemelha-se à do místico, pela imposição ao sujeito da escuta silenciosa – Angelus Silesius escreveu: “A Palavra ressoa em ti mais que na boca do outro;/ Se podes calar diante dela, no mesmo instante a ouves”²⁸ – mas a mesma não se esgota, como procurámos demonstrar, no sentido estrito desta dimensão. A textualidade e a

²⁸ Angelus Silesius (Johannes Scheffler), 1991: 51.

tessitura simbólica que lhe subjaz é construída em torno de muitos aspectos em comum com certos textos místicos, sendo talvez o mais relevante de todos o da prospecção apurada das “cavernas do sentido”, metáfora usada por S. João da Cruz, mas o seu caminho, a sua epifania, é a da palavra. Quanto a Daniel Faria, o seu rosto *enquanto agora* já não será *um rosto que há-de vir*. É, neste instante, silencioso. Mas, como nos garantiu Agamben, “A beleza humana abre o rosto ao silêncio. Mas o silêncio – aquele que aqui se faz –, não é simplesmente suspensão do discurso, mas silêncio da própria palavra, a palavra a tornar-se visível: ideia da linguagem. Por isso, no silêncio do rosto o homem está verdadeiramente em casa” (Agamben, 1999: 81).

Um rosto que sabemos inesgotável. Que nunca acabará de regressar.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia activa

FARIA, Daniel
2003, *Poesia*, ed. e pref. de Vera Vouga; Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

Bibliografia passiva

AAVV
1979, “*Poétique*” – *Revista de teoria e análise literárias*, n.º 27, trad. de Clara Rocha; Coimbra, Livraria Almedina.

AGAMBEN, Giorgio
1999, *Ideia da Prosa*, trad. e intr. de João Barrento; Lisboa, Livros Cotovia.

BÁRCENA, Fernando
2004, *El Delirio de las Palabras – Ensayo para una poética del comienzo*, Barcelona, Herder Editorial.

- BELO, Ruy
1984, *Obra Poética*, vol. III, Lisboa, Ed. Presença.
- CANTINHO, Maria João
“Daniel Faria ou a (Im)possibilidade de uma Arqueologia da Palavra”, publ. em http://www.stormmagazine.com/Arquivo/Artgos_Fev_Mart/Artes/A_MAr2002_1B.HTM#Daniel%20Faria
- CARLOS, Luís Adriano
2004, “A Poesia de Daniel Faria”, in *Apeadeiro*, Quasi Edições, n.º 4/5, Janeiro.
- CELAN, Paul
1996, *Sete Rosas Mais Tarde – antologia poética*, selec., trad. e intr. de João Barrento e Y. K. Centeno; 2.ª ed., Lisboa, Ed. Cotovia.
- COELHO, Eduardo Prado
2003, “O homem que nunca compreendeu”, in *Os Meus Livros*, Ano 2, n.º 14, Setembro.
- DAL FARRA, Maria Lúcia
1986, *A Alquimia da Linguagem – Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*, Lisboa, IN-CM.
- DELEUZE, Gilles
2003, *Lógica do Sentido*, 4.ª ed., trad. de Luiz Roberto Fortes; São Paulo, Ed. Perspectiva.
- DERRIDA, Jacques
2003, *Che cos' è la poesia?*, trad. de Osvaldo Silvestre; Coimbra, Angelus Novus.
- GELLNER, Ernest
2001, *Linguagem e Solidão – Uma interpretação do pensamento de Wittgenstein e Malinowski*, trad. de Jorge Almeida e Pinho; Lisboa, Ed. 70.
- GUERREIRO, António
2001, “O movimento do mundo”, in *Expresso-Cartaz*, n.º 1484, 7 de Abril.
- GUIMARÃES, Fernando
2004, “Três vozes diferentes”, in *JL*, 17 de Março.
- HELDER, Herberto
2004, *Ou o Poema Contínuo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

- JORGE, Luiza Neto
1993, *Poesia*, org e pref. de Fernando Cabral Martins; Lisboa, Assírio & Alvim.
- LE BRETON, David
1999, *Do Silêncio*, trad. de Luís Couceiro Feio; Lisboa, Instituto Piaget.
- MARTELO, Rosa Maria
2004, *Em Parte Incerta – Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras.
- MARTINS, Manuel Frias
1983, *Sombras e Transparências da Literatura*, Lisboa, IN-CM.
- MARTINS, Manuel Frias
2001, *As Trevas Inocentes*, Lisboa, Arion.
- MOURA, Vítor
2003, “O Giroscópio”, in *Relâmpago*, n.º 12, Abril.
- MOURÃO, José Augusto
1998, *A Sedução do Real – Literatura e Semiótica*, Lisboa, Ed. Vega.
- MURDOCH, Iris
1999, *Existencialists and mystics – writings on philosophy and literature*, New York, Penguin Books.
- NOVALIS (Georg Phillip Friedrich von Hardenberh)
2000, *Fragmentos*, selec. e trad. de Rui Chafes; 2.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim.
- NUNES, José Ricardo
2002, *9 poetas para o século XXI*, Coimbra, Angelus Novus.
- PAZ, Octavio
1998, *El Arco y La Lira*, 3.ª ed., México, Fondo de Cultura Económica.
- ROSA, António Ramos
1991, *A Parede Azul*, Lisboa, Editorial Caminho.
- SEABRA, José Augusto
1994, *Poligrafias Poéticas*, Porto, Lello & Irmão.
- SILESUS, Angelus (Johannes Scheffler)
1991, *A Rosa é Sem Porquê*, trad. e pref. de José Augusto Mourão; Lisboa, Ed. Vega.

WITTGENSTEIN, Ludwig

2000, *Cultura e Valor*, trad. de Jorge Mendes; Lisboa, Ed. 70.

WITTGENSTEIN, Ludwig

2002, *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*, trad. e pref. de M. S. Lourenço; Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

ANEXO

Auto-retrato do artista enquanto jovem

Se eu fosse pintor, há dois quadros que nunca pintaria: um auto-retrato e uma natureza morta. Acontece, porém, que não o sou e que, hoje, me é pedido um auto-retrato. O retrato do artista enquanto jovem.

Ora, creio, ou melhor, também eu creio, que o auto-retrato de um artista em qualquer idade é a sua obra e que o do poeta é a sua escrita. Por isso, considero que, com a leitura dos poemas, o meu auto-retrato estará feito. O que se lhe poderá acrescentar, ainda, se não a leitura de outros ou então dos mesmos poemas?

E, no entanto, no jogo dos reflexos ou do olhar mais uma vez, não exactamente como uma moldura, mas como uma certa memória de ter visto, talvez se possa tentar aquilo a que poderíamos chamar — se me é permitido, por momentos, alterar o título deste encontro — um auto-retrato do artista enquanto agora. E o meu retrato enquanto agora é um rosto que há-de vir.

É um rosto aparecendo, porque é o retrato de uma face que procura desenhar-se à semelhança de outra face, o rosto do Ressuscitado, a palavra que entregou a vida e que, aberta, é a única fonte da vida e a própria vida. O retrato, por isso, é um rosto com os olhos, os lábios, o pensamento, todo o retrato à procura do silêncio ressuscitado, como Sábado Santo esperando em seu coração, em sua garganta, em suas mãos, em cada sopro do barro, o canto novo e, necessariamente, pascal.

Nesse rosto, todo desejo de se ver configurado, não são os espinhos, devo dizer, o que aflige mais. O que mais aflige é o coração aberto; depois de tudo consumado, do último suspiro na única palavra de tal maneira dada, o silêncio escorrendo como o sangue: saciando.

O tempo do retrato exposto é o do rosto assim com sede, com essa sede. E só o conhecerá quem o reconhece, só o verá quem se aproxima pelo interior, pela sombra, pela penumbra, onde o rosto se pode revelar e desvelar pela escuta, porque quem começa pela escuta pode ver.

Falo na escuta, ouvindo repetidamente o começo do prólogo da Regra de S. Bento, as palavras que agora, e nunca como agora e para além do agora me proponho ouvir na fidelidade que o amor exige: *Ausculata, o fili* — "Escuta, filho, os preceitos do Mestre e inclina o ouvido do teu coração", Inclino-me, pois. Inclino o rosto apressado de discípulo, e vejo que não tropece subindo os doze degraus.

O autor que sou nem sempre é a minha vida subindo. Mas subo amparado pela obediência que tento equilibrar nas mãos. Tento, também, explicar que procuro um silêncio para quem sobe de noite, e a noite, digo, é a pergunta: será que, falando, impedirei que se oiça a palavra que é Princípio e Fim?

Podem responder-me que não tenho poder para tanto. Mas tenho, entretanto, poder para calar-me, e é estranho que haja homens que não se assustem com um poder assim.

O retrato do poeta enquanto agora é a minha mudez interrogando esta pergunta. É um rosto que espera e medita paciente, porque sabe que nem sempre por onde existe a luz é que passa o caminho.

O meu retrato é um homem que observa as suas mãos. É um coração que repete os versos de Herberto Helder: "Encontrei depois o lugar/ onde deitar a cabeça e não ser mais ninguém/ que se saiba".

Encontrei depois, porque, de facto, só encontrei depois.

Eu já sabia que o lugar era a pedra, mas só depois fiz da pedra o meu lugar. Encontrei como entrar nela pelo seu lado aberto, descansar em sua pulsação até não ser mais ninguém. A completa presença na única presença, para ser, à sua semelhança, tudo em todos.

Tento dizer, finalmente, que procuro cada dia um modo de engolir a voz, até que esse pulsar ocupe todos os movimentos do corpo, da memória, do amor. Até não ser mais ninguém que se saiba, peregrino perdendo tudo e até o caminho, que só a planura da sua mão detém.

O retrato do artista — o meu — agora, é um rosto desviando-se.

Não se esconde. Não se afasta. Apenas olha numa outra direcção.

Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto,
23 de Outubro de 1998

João Augusto de Castro Freixo

CONSIDERATIONS SUR LES CONSTRUCTIONS

PSEUDO-CLIVEES

(en français, portugais et anglais)

MARIE-AGNES BOXUS

maboxus@letras.up.pt

Introduction

Les constructions clivées et pseudo-clivées, bien identifiées dans la littérature anglo-américaine depuis plusieurs décennies, n'ont fait l'objet d'analyses ciblées en Europe que bien plus tardivement. Ces analyses, souvent incomplètes, font qu'aujourd'hui encore, ces constructions restent méconnues de bon nombre d'ouvrages de linguistique.

Des études de corpus¹ ont pourtant révélé récemment que tout individu produisait des constructions clivées très diversifiées, dans des situations particulières de communication, préférentiellement à l'oral. Il s'agit donc de constructions syntaxiques importantes de l'usage, qui méritent leur place dans l'ensemble des formulations du verbe.

Le présent exposé se donne pour objectif de faire état de grandes questions souvent liées aux constructions clivées, tant sur le plan syn-

¹ Roubaud, 2000 ; Collins, 1999.

tactique que sémantique, et d'approcher ce phénomène observable dans la langue portugaise d'une façon contrastive avec le français et l'anglais.

Étant donné les limites imposées dans le cadre de cette publication et pour la clarté de l'exposé, nous serons amenés à focaliser notre présentation sur les constructions dites «pseudo-clivées», au sens strict.

1. Variété des constructions avec clivage

À l'heure actuelle, différents types majeurs de constructions clivées sont généralement pris en compte par la plupart des grammaires, mais seule la construction clivée de base semble être reconnue de façon unanime. Identifiée comme construction *it-cleft* en anglais, et *frase clivada* en portugais, la construction «clivée» consiste en l'extraction d'un élément de la phrase en vue de sa mise en évidence, de son emphase par rapport aux autres constituants de cette phrase².

- (1) It is linguistics that he likes
- (2) C'est la vérité que je voudrais savoir
- (3) Foi o bolo que o João comeu

Mateus & alii (2003) distingue aussi la *Clivada-Q* comme une variante de la *Clivada*³ :

² Mateus & alii (2003) rapporte pour le portugais que seuls les verbes, les adverbes de phrase et les propositions subordonnées adverbiales ne peuvent faire l'objet de cette mise en évidence. Cette observation se vérifie pour le français et l'anglais.

³ Selon Mateus & alii (2003 : 688), «As *Clivadas-Q* são menos frequentes em português do que as *Clivadas*, construções que contêm uma pseudo-relativa, i.e., uma oração que não é encabeçada por um pronome relativo mas que tem um papel idêntico ao das verdadeiras relativas».

- (4) Foi o bolo o que o João comeu

L'autre grand type de construction est la construction «pseudo-clivée», *pseudo-clivada* en portugais ou construction *wh-cleft* en anglais⁴.

- (5) Ce que je voudrais savoir, c'est la vérité.

- (6) O que o João comeu foi o bolo.

- (7) What he likes is linguistics.

En anglais et en portugais, la pseudo-clivée peut être inversée : on parle alors de *pseudo-clivada invertida* ou *inverted wh-cleft*, comme en (8) et (9). Mateus & alii (2003 : 692) et Melo e Abreu (2001) mentionnent aussi une construction «pseudo-clivada invertida em *é que*», où *é que* est considéré comme une sorte de particule explétive, «uma expressão que lexicaliza nós funcionais de natureza oracional» (10). En français, les grammairiens ne font généralement pas référence à une construction «pseudo-clivée inversée» au sens anglais ou portugais du terme. Nous pouvons néanmoins observer, comme en (11), que l'inversion des éléments autour de l'expression *c'est* est possible, moyennant l'application d'une virgule. Nous admettrons donc l'existence d'une pseudo-clivée inversée en français.

- (8) O bolo foi o que o João comeu.

- (9) Linguistics is what he likes.

⁴ Collins (1999 : 29-33) et Low (2005 : 3-4) vont plus loin dans leur dénomination et parlent de *Wh-clefts*, *th-clefts*, *All-clefts* pour rendre compte des variantes dans les expressions introduisant les subordonnées pseudo-relatives. Voir le point 2 de ce travail : considérations morphologiques.

(10) O bolo *é que* o João comeu.

(11) La vérité, c'est ce que je voudrais savoir

Le portugais prend encore en compte certaines constructions dites *Semi-Pseudo-Clivadas*. Ces dernières ont parfois été considérées comme des pseudo-clivées normales où l'on faisait disparaître le pronom relatif⁵. Mateus & alii (2003 : 693) montre qu'il n'en est rien, et que la Semi-Pseudo-Clivée est une construction clivée à part entière⁶.

(12) O João comeu foi o bolo

(13) O Presidente discursou foi muito bem

Maingueneau (1994) rapporte finalement une construction clivée caractéristique où il est possible de juxtaposer des éléments disloqués en vue de créer un effet d'emphase et de focalisation sur une information privilégiée⁷.

(14) La vérité, je voudrais la savoir.

Sans rentrer dans les caractéristiques et détails morphologiques propres à chaque type de construction présentant le phénomène de clivage, il nous paraît important de signaler, pour clôturer cette pre-

⁵ Melo e Abreu (2001).

⁶ Mateus & alii (2003) fait remarquer à plusieurs endroits que les constructions clivées en portugais sont plus diversifiées et plus vastes que dans les autres langues romanes. Voir aussi à ce sujet Valli (1997).

⁷ Voir Maingueneau (1994 : 134): «La dislocation permet à l'énonciateur d'indiquer de quoi il va parler, de donner le thème par rapport auquel il organise son énoncé. La fonction syntaxique des éléments détachés est indiquée par des pronoms clitiques de rappel.».

mière approche, que toutes les phrases renseignées (1-14) partagent la propriété de présenter les mêmes conditions de vérité que les phrases simples correspondantes (15-17), et véhiculent essentiellement la même information⁸, ce qui confirme la relation dite «de dérivation» entre ces phrases simples et leurs constructions avec clivages.

(15) O João comeu o bolo.

(16) He likes linguistics.

(17) Je voudrais savoir la vérité.

2. Considérations morphologiques

Différentes manières d'analyser le processus à la base du pseudo-clivage ont été exploitées par des courants successifs, s'appuyant tour à tour sur la notion de *focus* ou de *rhème*, sur des procédés de mise en relief, sur une analyse intonative ou encore grammaticale des différents constituants de l'énoncé⁹. Un courant se détache actuellement, qui mise sur la sémantique pour aborder ce type de phrases, articulées autour de variantes du verbe *être*, *ser*, ou *to be*, et qualifiées pour cette raison de phrases *copulatives*, où un constituant est mis en relief dans la position de prédicat d'une sous-proposition¹⁰.

2.1. Le statut du verbe *être*

Il est aujourd'hui généralement admis que dans les constructions à clivages, le verbe copule *être* opère un effet d'identification et/ou

⁸ Mateus & alii (2003 : 685).

⁹ Pour davantage de détails concernant ces différents courants, voir Roubaud (2000 : 19-48) et Collins (1999 : 75-98) par exemple.

¹⁰ Mateus & alii (2003 : 687).

de spécification de l'élément clivé par rapport au reste de la phrase. En principe, dans les phrases clivées et pseudo-clivées, l'élément mis en relief «identifica o subconjunto exaustivo de elementos de um conjunto contextualmente dado, [...] e fixa o referente do elemento vazio presente no constituente que contém o verbo da frase simples correspondente» (Mateus & alii, 2003 : 686).

Ceci dit, Roubaud (2000), Melo e Abreu (2001) et d'autres nous mettent d'emblée en garde contre le danger de confondre les structures pseudo-clivées avec d'autres constructions qui leur ressemblent formellement mais réalisent autour du verbe *être* une relation prédicative pure, distincte des constructions à vocation spécificative qui caractérisent les pseudo-clivées.

- (18) Ce que les enfants entendent, c'est primordial.
- (19) Ce que les enfants entendent, c'est toutes les bêtises qui passent à la télé.
- (20) O que os miúdos vêm é fundamental.
- (21) O que os miúdos vêm é o exemplo que dão os pais.

Dans les exemples (18) et (20), les adjectifs sont construits par le verbe *être*, et nous en avons la preuve lorsque nous les remplaçons par les pronoms *le* et *o*, indiquant qu'ils sont attributs. Par contre, dans les exemples (19) et (21), la valeur spécifique des compléments peut être démontrée si nous les remplaçons par *ça* ou *isso*.

Par ailleurs, les situations discursives où nous pouvons rencontrer l'expression *c'est* en français sont multiples, et témoignent du figement, de la lexicalisation que ces deux nœuds fonctionnels ont souffert au fil du temps. Beaucoup de grammairiens ont d'ailleurs renoncé à en

analyser les membres séparément, interprétant *c'est* tantôt comme un simple «présentatif», tantôt comme un «pivot» ou comme un «mot introducteur»¹¹.

De son côté, Mateus & alii (2003) a fait état, dans sa grammaire, d'observations similaires à l'égard de l'expression *é que*, apparaissant dans plusieurs contextes, notamment dans celui des propositions pseudo-clivées inversées.

Nous serons par la suite amenés à reconsidérer le statut à accorder au verbe *être*.

2.2. Identification des constituants

Les grammairiens se sont aussi beaucoup interrogés sur la nature de la proposition (contenue dans l'élément peu spécifié) et de ses éléments. S'agit-il de pronoms relatifs ? De propositions relatives ? De quel type ?

En France, jusqu'il y a peu, la construction pseudo-clivée a été appelée «gallicisme», ou tournure idiomatique, ou a été placée toute entière dans des procédés d'emphase.

Grevisse (1993) s'était en son temps intéressé à la fonction de certains de ces éléments (*qui, que, ce qui...*, *ce que ...*) mais pas à la construction correspondante. Les grammaires de Wagner & Pinchon (1991 : 225 ; 545), Chevalier (2001 : 105) ne reconnaissent pas non plus les éléments de la construction pseudo-clivée en tant que tels¹². Il

¹¹ Cette indéfinition autour de la forme *c'est* est en outre l'une des raisons ayant conditionné les approches du phénomène de pseudo-clivage de Blanche-Benveniste (1990) et Roubaud (2000), ces deux auteurs préférant une analyse «en dispositif» plutôt qu'une analyse à partir de la valeur de chacun des compléments. Nous y reviendrons.

¹² Roubaud (2005 : 94) fait remarquer que «Même Wilmet (1998 : 463) cite la pseudo-clivée dans les procédés de clivage, sans l'étudier».

faudra attendre le développement des travaux sur la syntaxe du français parlé (Blanche-Benveniste, 1990 – entre autres) pour qu’une attention réelle soit portée aux phénomènes de clivages. Il est révélateur de constater que seules les grammaires à vocation communicative (comme la *Grammaire expliquée* de Poisson & alii (2004 : 239), destinée à des allophones¹³) nous renseignent en quelques mots très incomplets et approximatifs sur l’existence de structures alternatives. Seuls Valli (1981) et Roubaud (2000 ; 2005) semblent s’être réellement penchés sur ces phénomènes, à la suite de Blanche-Benveniste.

Les traditions grammaticales anglaises et portugaises ont davantage approfondi l’analyse des éléments de cette structure, suggérant l’existence d’un verbe copule, certes, mais aussi d’une proposition relative sans antécédent exprimé, néanmoins précédé d’un «opérateur», permettant à la relation sémantique de se réaliser.

En anglais, cet opérateur est identifié par le pronom *it*, et associé à *that*, il est rendu par l’expression *what* par exemple, contenant la référence au contenu sémantique (*it*) et l’élément phrastique permettant à la proposition de se réaliser (*that*). Low (2006) et Collins (1999) considèrent que c’est la jonction ou la disjonction entre ces éléments *it* et *that* qui permet d’expliquer la différence fondamentale entre les phrases clivées et les pseudo-clivées, ces dernières impliquant que les deux particules ne soient pas séparées. Dans l’exemple (22), les deux éléments sont séparés autour du verbe *was* : il s’agit d’une clivée. Dans les exemples de pseudo-clivées de base (23) et inversée (24), *it* et *that*, rassemblés dans *what*, se trouvent d’un seul et même côté du verbe copule.

¹³ Poisson & alii (2004 : 239) traite d’ailleurs indifféremment les clivées et pseudo-clivées sous la rubrique «extraction d’éléments».

¹⁴ Appelée «th-cleft sentence».

¹⁵ Appelée «All-cleft sentence».

- (22) *It was a sherry that Tom offered Sue*
- (23) *It (that Tom offered Sue) was a sherry (= What Tom
Prop. relative offered Sue was a sherry)*
- (24) *A sherry was it (that Tom offered Sue) (=A sherry was
what Tom offered Sue) Prop. relative*

Collins (1999) et Low (2006: 4) prennent aussi en considération toute une série d'expressions ou d'éléments pouvant substituer le *it* dans la construction pseudo-clivée. Ils citent *The thing (that)*¹⁴, *The X thing (that)*, *All (that)*¹⁵, *The person (who)*, etc.

Pour le portugais, Mateus & alii (2003) renseigne l'existence de cet opérateur qui lie l'élément clivé au reste de la phrase et précise en outre que sa valeur est fixée par l'élément clivé¹⁶. Dans la plupart des cas, il s'agit du pronom relatif *que*, précédé du pronom neutre *o*. Il existe également des alternatives correspondant aux propositions de Collins et Low sur les familles d'opérateurs : *Tudo o (que), a coisa (que)*, etc.

- (25) *O que o João comeu foi o bolo*
- (26) *O bolo foi o que o João comeu*

Ces observations se vérifient pour le français, où ce sont les pronoms *ce que* et *ce qui* qui vont habituellement constituer l'expression

¹⁶ À propos de la correspondance entre ces différents opérateurs et les éléments clivés, il nous faut malgré tout faire remarquer, et nous y reviendrons, que si l'opérateur est conditionné par le verbe de la proposition avec lequel il fonctionne, cette correspondance n'est néanmoins pas automatiquement transférable à l'élément lexical. Voir point 3 de ce travail : l'analyse en dispositif qui «libère» le verbe.

dite «pseudo-relative», assumant le lien avec le reste de la phrase tout en réalisant le clivage syntaxique. La valeur de cette expression étant liée à l'élément clivé, il n'est pas étonnant de trouver des formes comme *ce dont*, *ce à quoi*, *la partie qui*, etc. Blanche Benveniste (1990) et Roubaud (2000) vont jusqu'à répertorier, pour assumer ce rôle, des expressions comme *là où*, *le plus que...*, *une chose*, *un truc*, etc. observées en français oral¹⁷.

(27) *La partie qui* m'intéresse, c'est quand le protagoniste découvre le cadavre

(28) Sa voiture, c'est (*tout*) *ce à quoi* il tient.

Ceci dit, Roubaud (2005 : 96), à partir de ses travaux sur corpus, a fait apparaître que les proformes *ce qui* et *ce que* se partageaient presque tous les emplois pseudo-clivés, même si une grande variété d'énoncés était représentée. Les chiffres avancés par Kato & alii (1998) et Collins (1999) nous poussent à croire que la logique s'applique pour les constructions en *What* pour l'anglais et en *o que* pour le portugais.

En résumé, nous observons dans les trois langues que les traits morphologiques des pseudo-clivées sont formellement très semblables,

¹⁷ Blanche-Benveniste (1990 : 64) les considère comme «des tournures apparentées au dispositif pseudo-clivé, par le même mécanisme fondamental d'une valence annoncée par un élément non lexical puis développé ensuite lexicalement». Molinier (1996) cité par Roubaud (2000 : 25) rassemble sous le nom de «pseudo-clivés» aussi bien des énoncés avec relative à antécédent *ce* que des énoncés avec groupe nominal, indiquant même que l'adjectif nominalisé a un rôle analogue à celui des substantifs. Exemple : «Mon souhait, c'est que Marie Vienne» ; «L'important, c'est que Marie vienne». Cette question vaudrait la peine d'être approfondie mais nous prenons le parti de reporter à une étude ultérieure ces cas de figure particuliers.

aussi bien dans leur version de base que dans leur version inversée, comme en témoignent les exemples (22) à (28) : deux segments s'articulent autour du verbe «copule» *être* dans une relation de spécification de l'information délivrée ; l'un consiste en une proposition relative «libre» de présupposition, l'autre en un élément lexical tendant à spécifier l'objet de cette présupposition¹⁸.

3. Considérations syntaxiques et sémantiques

Pour expliquer le fonctionnement des pseudo-clivées en portugais et en anglais, les linguistes s'inspirent aujourd'hui pour la plupart de principes hérités de Chomsky et des visions générativistes de la phrase. Les linguistes français procèdent différemment, centrant leur analyse sur la construction de la proforme et sur les implications conséquentes au niveau de la phrase, suivant l'analyse «en dispositif» proposée par Blanche-Benveniste (1990) et Roubaud (2000 ; 2005). Nous ne pensons cependant pas que ces visions soient irréconciliables, comme nous essayerons de le montrer.

3.1. Interprétation générativiste

Les descriptions réalisées chez Mateus & alii (2003), Costa e Duarte (2001) et Kato & alii (1998 : 323-343) se recourent largement et se basent sur des modèles présents dans la littérature anglo-américaine, notamment dans les travaux de Akmajian (1970), Higgins (1973), Pinkham et Hankamer (1975), Prince (1978), entre autres¹⁹.

Suivant cette perspective, toutes les constructions de clivage sont «des phrases copulatives de type identificationnel, où le constituant mis

¹⁸ La terminologie anglophone nomme cet élément «highlighted element».

¹⁹ Cités par Roubaud (2000 : 22).

en relief [...] apparaît dans la position de prédicat de la proposition sous-catégorisée (“oração pequena subcategorizada”) par le verbe copule»²⁰. Le schéma général que Mateus & alii (2003 : 687) propose pour symboliser ce point de vue est le suivant:

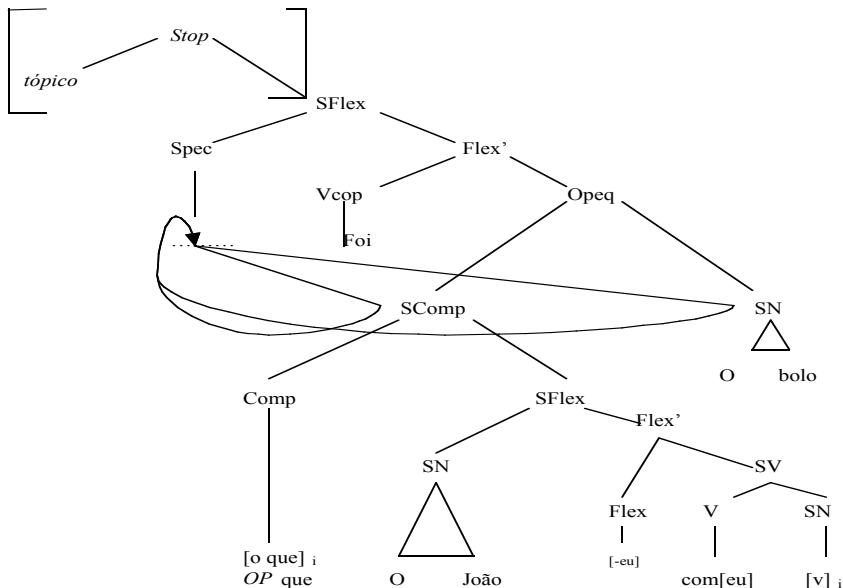
(28) ... ser [_{OPeq} [α] [o bolo]]

444

Dans ce schéma, le symbole α correspond à un constituant propositionnel, soit une proposition relative libre, qui contient en outre une position vide associée à un *opérateur*. La structure syntaxique sous-jacente aux phrases pseudo-clivées de base et inversées, découlant de (28) se présente dès lors de la façon suivante :

(29) [_{SFlex} ser [_{OPeq} [_{SComp} {[o que]_i / OP_i que} o João comeu [v]_i]
[_{SN} o bolo]_i]]

(30)



(31) [_{SFlex} [_{SComp} [o que]_i o João comeu [v]_i]_j foi [_{OPeq} [v]_j [_{SN} o bolo]]]

(32) [_{SFlex} [_{SN} o bolo]_j foi [_{OPeq} [_{SComp} [o que]_i o João comeu [v]_i]_j]

Les explications de Mateus & alii (2003), de Kato & alii (1998) et de Duarte (2001) évoquent le fait que, dans une proposition pseudo-clivée de base (exemple (25)), il s'agirait en fait d'un transfert, d'un mouvement²¹ de la proposition relative (Scomp) vers la position de Spécificateur de SFlex, situant alors le SN en position post-verbale (31). La pseudo-clivée inverse (exemple (26)) représenterait le cas où c'est le SN qui se déplacerait en position de Spécificateur de Flex (32), le choix du terme de la proposition à élever vers la position de Spécificateur de SFlex étant conditionné par des facteurs de nature discursive.

Si nous considérons les exemples de propositions pour l'anglais et le français à la lumière de ces explications, nous arrivons à la conclusion que le phénomène de pseudo-clivage est fort semblable dans chacune de ces trois langues, syntaxiquement parlant. De fait, l'élément α présenté dans (29) existe sous la forme d'une relative libre précédée d'un opérateur (*what, the thing that, ce que, ce à quoi*, etc.) auquel cette relative donne sa valeur. Les exemples (5), (7), (9) et (11) pourraient ainsi être transposables suivant les relations entre constituants des exemples (31) et (32).

En réalité, la grande différence et la seule réelle entorse à ces modèles de base résident dans la présence du pronom *c'* qui précède

²⁰ La définition est de Mateus & alii (2003 : 687), suivant une traduction personnelle.

la forme copule en français, d'une façon systématique, pratiquement figée. Notre hypothèse est que tout se passe comme si le verbe copule de la SFlex disposait déjà d'une espèce de Spécificateur intégré indissociable, et lorsque survient le mouvement de l'une des composantes de la proposition sous-catégorisée à gauche du verbe copule (en position réelle de Spécificateur), cet élément entre en concurrence avec le pronom *c'* déjà en place. Une autre hypothèse serait de considérer qu'en français, langue à sujet non-nul, la position de Spécificateur étant toujours occupée par *c'*, il pourrait exister un niveau supérieur à SFlex, soit STop²², qui contiendrait une position de Spécification²³ à gauche de SFlex, vers où glisserait l'un ou l'autre élément (*Scomp* ou *SN*) de la proposition sous-catégorisée (O_{peq}).

Trois arguments nous font pencher en faveur de la première hypothèse : a) l'anglais est aussi une langue à sujet non-nul, et pourtant, la position de Spécificateur n'est pas automatiquement remplie dans le cas de la formation de pseudo-clivées ; b) il existe en portugais comme en français des expressions qui se sont lexicalisées autour de formes du verbe *être* : *é que, est-ce que*, notamment dans le contexte des interrogations-Que²⁴. Nous pourrions par conséquent reconnaître un phénomène semblable dans le cas du *c'est* en construction pseudo-clivée²⁵ ; c) si nous observons les exemples (18) et (19), nous

²¹ Pour le mouvement [v] renseigné, voir Mateus & alii (2003 : 433-489).

²² Renseigné en italiques sur (30).

²³ Représentée en italique par *tópico* sur (30).

²⁴ Voir Mateus & alii (2003 : 692 ; 460-478). Par exemple dans «O que é que o João comeu ?», «Onde é que o João comeu ?», «Qu'est-ce que João a mangé ?», «Où est-ce que João a mangé ?». À propos de la proximité des constructions pseudo-clivées et interrogatives en «est-ce que», voir aussi Roubaud (2000 : 106-112).

²⁵ La plupart des grammairiens de la tradition française n'hésitent d'ailleurs pas à mettre en avant cette particularité d'irréductibilité de l'expression *c'est* dans bon nombre de contextes. (voir point 2.2. de ce travail). Pour sa part, Roubaud (2000 ; 2005) considère *c'est* comme le «verbe du dispositif», soit un présentatif introducteur

remarquons que la particule *c'* est dispensable dans un cas (18) et pas dans l'autre (19) et cela semble indiquer un rapport différent de la particule à la forme *est* suivant que nous nous trouvons en contexte prédicatif ou spécifique/identificatif. Dans les deux cas, deux sujets potentiels sont exprimés pour le verbe *est*. Pourtant, dans le cas spécifique (les pseudo-clivées), il est impossible de supprimer *c'*, et ce, malgré la présence d'un sujet exprimé, ce qui nous porte à conclure au caractère indissociable des deux éléments *c'* et *est*, et à les considérer comme une seule entité chargée d'assumer le sens et le rôle identificatif/spécifique joué par le verbe copule dans les pseudo-clivées, en français.

Quoi qu'il en soit, tout nous porte à croire que cette situation de redondance (syntaxique et sémantique) dans la Spécification de SFlex est à l'origine de la marque intonative prononcée²⁶ qui s'observe entre l'élément clivé et le reste de la phrase, le plus souvent marquée à l'écrit par la présence d'une virgule (exemples (5), (11), (19), (27), (28)).

Mateus & alii (2003 : 691) propose une explication du même type pour résoudre le cas de la pseudo-clivée inversée en *é que* (10), montrant qu'il existe en réalité un processus de réanalyse qui consiste dans l'assimilation du Complémentateur *que*, en tête de la pseudo-relative (en position de sujet de la proposition sous-catégorisée), par le verbe copule *é*, les deux éléments finissant par occuper la position du groupe fonctionnel Flex de la phrase copulative (en fonction du mouvement du Verbe vers la Flexion). Ce processus a donné lieu à l'expression *é que*, très fréquente en portugais moderne.

de la seconde partie du dispositif pseudo-clivé. La seule objection que nous aurions à soulever est que les deux éléments de l'expression restent souvent séparables par les adverbes de négation.

²⁶ Mise en évidence chez Roubaud (2000).

3.2. L'analyse en «Dispositif à Spécification Progressive» : une structure originale qui «libère» le verbe

Comme nous l'avons évoqué à plusieurs endroits, les recherches touchant aux constructions avec clivage n'ont pas connu le même développement d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique. Les travaux et perspectives proposés par Blanche-Benveniste (1984 ; 2002) et Roubaud (2000 ; 2005)²⁷, dans les dernières années, se distinguent aussi bien des modèles anglo-américains que de la tradition linguistique française.

En effet, ces deux auteurs ont fait de leurs recherches sur corpus la pierre d'angle de leur réflexion, et loin des théories de mouvements de position suggérés par les générativistes, elles ont procédé à un recensement et à une analyse organisée des usages qui sont faits des constructions syntaxiques ou autres, tant à l'oral qu'à l'écrit. Collins (1999) a procédé au même recensement pour l'anglais à partir de corpus, mais son analyse des clivées et pseudo/clivées se distingue de celles de Roubaud et Blanche-Benveniste en ce sens que c'est une structure sémantique axée sur une relation «thème-rhème» qui est prise comme point de départ de son analyse²⁸, tandis que ces dernières commencent par considérer un «dispositif» syntaxique qui réalise une «spécification progressive» (d'ordre sémantique). Quoi qu'il en soit, ces auteurs semblent parvenir aux mêmes résultats et aux mêmes conclusions concernant l'usage qui est fait de ces constructions, et les contextes qui favorisent leur apparition.

Avant de procéder à l'analyse du processus de pseudo-clivage, Roubaud (2005 : 93) en propose une description : « [la construction

²⁷ Roubaud (2005) sera notre référence pour tous les exemples en français.

²⁸ Collins (1999 : 211) : «The key to the analysis of cleft and pseudo-cleft constructions is informational / thematic».

pseudo-clivé] permet au verbe constructeur de construire deux fois un sujet ou un objet : [...] une première fois, sous la forme d'une proforme (*ce que*) et une deuxième fois, sous une forme lexicale, introduit par *c'est*. Sans vraiment adhérer à la notion de verbe copule de Collins (1999), Low (2005), Mateus & alii (2003), Heycock & Koch (2006) (auquel elle préfère l'appellation de «verbe du dispositif»), Roubaud n'en reconnaît pas moins la relation de spécification progressive qui s'établit de l'élément peu spécifié (la proforme) vers l'élément spécifié (lexical), comme en (36), (37), (38).

Un double argument en faveur de cette conception du verbe *être* (*ser, be*), verbe identifi­cationnel/spécificationnel plutôt que copule au sens strict, réside dans a) la grande flexibilité syntaxique qui s'observe dans la deuxième partie d'un dispositif «libérant le verbe»²⁹ (39-41) ; b) la concordance particulière de ce verbe avec le sujet qui lui correspond. Comme le fait remarquer Mateus & alii (2003 : 689), dans les langues romanes à sujet nul, le SN en position (pré- ou) post-verbale détermine l'accord sujet-verbe, comme en (32a, b). Cette concordance peut s'observer en anglais (33a, b) et en français (34a, b) (seulement pour les pseudo-clivées de base) mais il est de constater que nombre d'exceptions à ce principe existent, indiquant que le lien entre le Sujet et le Verbe reste malgré tout enclin à une certaine «distension», au point qu'il ne force souvent plus l'accord, comme le montrent les exemples (35a, b, c)³⁰. Dans le cas du français, cela pourrait s'expliquer par la présence de la particule *c'*, «neutralisant» l'accord, comme c'est le cas pour les pseudo-clivées inversées du type (34b). Pour (33a, b), la discordance entre les temps verbaux du verbe de la relative et du verbe *be*, pourrait être un autre facteur d'explication de cette distension.

²⁹ Voir plus bas.

³⁰ Notre objectif en évoquant ce point n'est pas de le résoudre mais bien simplement de soulever cette autre question liée à la concordance dans les pseudo-clivées.

- (32) (a) O que o corvo comeu foram os queijos
(b) Os queijos foram o que o corvo comeu
- (33) (a) The only thing that they heard are funny jokes
(b) Funny jokes are the only thing that they heard
- (34) (a) Ce que les enfant ont entendu, ce sont des bêtises
(b) *Des bêtises, ce sont ce que les enfants ont entendu
- (35) (a) ? O que ele fez foi asneiras
(b) ? The only thing that they heard is funny jokes
(c) Ce que les enfants ont entendu, c'est des bêtises

L'approche «en dispositif» de Blanche-Benveniste et Roubaud a l'avantage, dans le cas du français, de pouvoir considérer tous les énoncés en *c'est*, sélectionnant ceux qui réalisent effectivement la construction pseudo-clivée sur base de la relation de spécification établie³¹.

À partir de là, les données statistiques ont permis de mettre en évidence certains comportements plus ou moins récurrents de la construction pseudo-clivée, à savoir tout d'abord que dans la deuxième partie du dispositif, c'est surtout du lexique verbal qui est mis en relation avec la proforme. Cette remarque se vérifie d'autant plus dans le cas de *ce que* qui semble favoriser essentiellement ce genre de réalisation lexicale³² :

³¹ Voir le point 2.1. de ce travail.

³² Pour des statistiques chiffrées, voir Roubaud (2000 ; 2005) et Blanche-Benveniste (1990).

- (36) Ce que j'ai su c'est que le père de notre voisin a été hospitalisé.
- (37) Ce que je souhaite surtout, c'est que la concurrence puisse s'établir que le pluralisme puisse demeurer.
- (38) Ce que je voudrais savoir, c'est si je pourrais obtenir un poste pour cette recherche.

En ce qui concerne la proforme, le relevé statistique des verbes dits «constructeurs» a montré qu'environ 20 % des verbes répertoriés connaissent un usage significativement au-dessus de la moyenne. Dans ces 20 % apparaissent les verbes les plus fréquents (*être, avoir, faire, vouloir, intéresser, expliquer*, etc.), les verbes déclaratifs (*dire, savoir*), les verbes événementiels (*se passer, arriver*). Il est aussi apparu que la construction pseudo-clivée met en avant de nombreux verbes dits «psychologiques», comportant une évaluation ou ayant un sens évaluatif³³ (*plaire, compter, aimer, frapper*). Les corpus mettent finalement en avant des constructions très productives, partageant des caractéristiques avec les verbes événementiels et évaluatifs : *y avoir* (39), *être* + adjectif (40), *y avoir* + adjectif (41).

- (39) Ce qu'il y a, c'est qu'à la fin aussi on a eu du mauvais temps.
- (40) Ce qui est important, c'est que tu nous fasses du pain.
- (41) Ce qu'il y a de marrant, c'est que cette année on l'a refait.

³³ Ce sens évaluatif de la proforme a de même été mis en évidence par la majorité des auteurs considérés dans notre bibliographie. Voir en particulier Collins (1999 : 178-207).

Dernièrement, les linguistes se sont néanmoins rendus compte de l'intérêt non-négligeable du dispositif pseudo-clivé pour le grammairien, dans la mesure où une certaine liberté dans la réalisation lexicale du complément du verbe est autorisée, où des variations dans la construction du verbe apparaissent (42), et dans la mesure où il permet au verbe de construire un sujet autre que nominal ou pronominal, comme en (43). Blanche-Benveniste (1990 : 63) avait déjà noté cette particularité, concluant que le dispositif permettait de «développer des valences lexicales qui ne seraient pas possibles dans un dispositif direct. Roubaud (2005 : 98) pour sa part évoque le fait que ce dispositif «libère le verbe». Melo e Abreu (2001 : 30-38) est aussi sensible à ces variations (en portugais) liées à l'usage et à son caractère dynamique et fait état de nombre de cas attestés (44) mais elle finit pourtant par conclure au manque d'harmonie voire à l'agrammaticalité de ces usages originaux.

- (42) (a) Ce dont je rêve, c'est une Europe qui aurait la capacité d'agir
- (b) Ce que j'espère pour ma personne c'est de ne jamais avoir affaire à la justice
- (c) Ce qu'il aurait voulu c'est de faire de la musique
- (43) (a) Ce qui m'a plu, c'est que j'ai participé
- (b) Ce qui m'énerve, c'est quand il crie
- (c) Ce qui m'embête, c'est si mon oculiste veut que je me pique moi-même
- (d) Ce qui me gêne, c'est quel est l'objectif qu'on poursuit

- (e) Ce qui compte, c'est de ne pas se lancer comme des fous

- (44) (a) O que o encarregado precisa não é de um posto, mas de mais polícias na rua

- (b) Mas do que me lembro é que olhei a paisagem em redor e tudo me pareceu o mesmo

Le fait est que la linguistique de corpus a ouvert la porte au recensement de constructions mal reconnues des langues en générale. Pour le français, les études de Blanche-Benveniste et Roubaud ont permis d'identifier d'autres variétés de propositions pseudo-clivées que celles habituellement considérées, et de contempler les libertés syntaxiques que ces constructions paraissent permettre.

4. Considérations pragmatiques

Le fait que la structure pseudo-clivée (ou «dispositif à spécification progressive») favorise une série de sémantismes semble aujourd'hui presque aller de soi : en dissociant la construction verbale, le dispositif pseudo-clivé permet entre autres au locuteur qui le produit un effet d'annonce (délivrant une information contextuelle connue, un «background informatif»), qui ne sera réalisé par l'apport d'une information nouvelle que dans un second temps. Quelle que soit leur approche de prédilection, les linguistes s'entendent généralement sur les implications sémantiques et discursives des processus de clivage, aussi bien pour le portugais que pour le français et l'anglais.

On observe de grandes ressemblances dans les conditions et contextes d'emploi des constructions clivées. Il est en effet établi statistiquement que les constructions pseudo-clivées sont beaucoup plus

fréquentes à l'oral qu'à l'écrit³⁴, alors que la situation inverse se produit pour les phrases clivées. De même, le recensement des pseudo-clivées de base ou inversées a fait apparaître que la préférence pour l'une ou l'autre construction était en étroite relation avec la situation et le contenu de la communication. Finalement, tous les auteurs évoquent les particularités intonatives et prosodiques qui accompagnent la production de clivées et de pseudo-clivées, marquant différemment les syllabes et les césures suivant les constructions³⁵.

Dans tous les cas, les pseudo-clivées de base et inversées permettent de focaliser un élément donné, qui constitue le plus souvent une information nouvelle, aussi bien à gauche qu'à droite de la phrase. L'élément isolé sera ainsi mis en évidence de la même manière, mais la façon dont la progression de l'information se réalisera aura des effets différents, suivant une position ou l'autre.

Collins (1999 : 214) remarque par exemple que les pseudo-clivées inversées sont particulièrement fréquentes dans les interactions face à face informelles, dans un contexte bien particulier : « [...] pseudo-clefts are particularly suited to marking the conclusions of stages in the schematic structure of discourses. Along with clichés, generalizations, explicit repetitions and various informationally-low forms, reversed pseudo-clefts serve appropriately as endings, lacking as they do the new information which can provide a basis for further discourse ». Les propos de Low (2006 : 9) vont dans le même sens et il rapporte que « reverse pseudo-clefts do not give you the background information at the start. Rather, they tend to start with “this” or “that” and have

³⁴ Collins (1999 : 214) : « their semantic flexibility is of a type that is germane to the dynamism of speech ».

³⁵ Voir Collins (1999 : 117-177), Roubaud (2000 : 238-243), Kato & alii (303-369).

fairly information value. They are thus very useful for summarising, distancing yourself from, or ending a topic of conversation. You refer back vaguely to a previous chunk of talk and then say something fairly general about it. The listener should recognise that you are not adding anything new” (45). Kato & alii (1998 : 339) et Mateus & alii (2003) signalent encore la portée contrastive de la structure (46).

- (45) (a) This situation is what I tried to explain
(b) La vérité, c'est ce que je viens de vous raconter
(c) A verdade é o que acabei de lhe contar
- (46) O queijo é o que o corvo comeu (*e não o pão*)

Cette propriété contrastive a aussi été largement mise en évidence en ce qui concerne les pseudo-clivées de base, par Roubaud, Collins, Kato, Duarte, Low et d'autres, mais la structure pseudo-clivée de base a donné lieu à de beaucoup plus amples commentaires.

Collins (1999 : 213-14) expose que les « [...] basic pseudo-clefts display a consistently close mapping of theme (along with presupposition), and givenness on to the subject relative clause, which is presented to the addressee as representing information that s/he should be prepared to accept as non-controversially recoverable. Basic pseudo-clefts thus offer the speaker a means of specifying precisely, before the announcement of the “message”, the background knowledge to which the addressee is expected to have access. The source of this knowledge may be cotextual or contextual».

Plus concrètement, Roubaud (2005 : 95) fait état de situations discursives particulières où la construction pseudo-clivée se trouve particulièrement présente : elle cite les situations d'argumentation (où la pseudo-clivée de base permet au locuteur de développer ses argu-

ments dans la deuxième partie de la construction) (47) ; les situations de questionnement (Q), la réponse pouvant être une pseudo-clivée (48) ; les situations de contraste, largement évoquées par Kato (1998) et Low (2006) (où le locuteur reprend, dans une pseudo-clivée, les propos de l'interlocuteur pour donner un avis contraire) (49). Roubaud note finalement que c'est sur son propre discours que le locuteur utilise ce procédé : en utilisant deux verbes à polarité opposée dans deux constructions verbales successives, il fait progresser l'information de la première construction verbale à la seconde, qui est une pseudo-clivée (50)

- (47) (a) Ce qui m'a séduit, outre la belle histoire d'amour dont on meurt, d'Alexandre Jardin, c'est le caractère de ces deux personnages qui jouent et se jouent la comédie, qui se donnent en représentation permanente au petit monde qui les entoure et qui regarde, surpris, incompréhensif, le match de ce couple à la recherche de l'amour infini.
- (b) No, do not get me wrong, what I'm saying is just that you have made a mistake. All I'm saying is that there is a financial problem.
- (c) O que estou a dizer é que ele não tinha razão, mais nada.
- (48) (a) – Qu'est-ce qui vous plait dans ce travail ? – Ce qui me plait dans ce travail, c'est l'ambiance.
- (b) –What do you want ? What I want is you to stay with me.
- (c) O que é que queres ? O que quero é ir embora.
- (49) – J'aime bien moi de faire des soins. – Seulement

ce qui me plaît pas moi c'est de voir le sang couler et tout.

- (50) [J'ai passé mon diplôme d'infirmière, ce qui n'était pas obligatoire] ce qui était obligatoire, c'était la première année.

Low (2006 : 9) relève le même genre de situations, mais insiste particulièrement sur le fait que les constructions pseudo-clivées conviennent à merveille pour les interactions en face à face et constituent une stratégie particulièrement efficace dans les processus d'argumentation, et ce, à trois niveaux : a) «the unchallengeability makes pseudo-clefts ideal as ways for organising people and stopping them from complaining and objecting» (51a) ; b) « [the unchallengeability] can give you a sense of authority» (51b) ; c) « [the unchallengeability] makes them ideal for discourse-opening devices – used early in the conversation to make people pay attention – or as pacifying devices to stop someone who has already started objecting» (51c).

- (51) (a) What I want to do is focus on three points.
- (b) What I want to know is who left the house at 10 pm.
- (c) All I'm saying is that there's been a terrible mistake. It's not your fault that the money has gone missing, but it clearly has gone !

Quels que soient les angles d'approche, les commentaires plus ou moins détaillés des différents auteurs se recoupent donc largement à propos des effets et implications sémantiques liées à la production de pseudo-clivées, les grandes tendances évoquées étant «l'annonce»

d'informations nouvelles (pseudo-clivées de base), ou au contraire «l'effet de clôture» des pseudo-clivées inversées.

Conclusion

Nous voudrions terminer cette présentation en rappelant brièvement les différents points évoqués.

Tout d'abord, nous avons fait état de la variété des constructions possibles grâce au processus de clivage. Nous avons ensuite été amenés à nous arrêter sur certains aspects morphologiques liés à ces constructions. Dans un troisième temps, nous avons présenté deux schémas possibles pour l'interprétation syntaxique des pseudo-clivées, tout en notant la difficulté de faire abstraction de considérations sémantiques, ces constructions présentant des intérêts notoires en matière de stratégies discursives. C'est ce que nous avons tenté de montrer dans la quatrième et dernière partie, touchant aux situations pragmatiques favorisant la production des phrases pseudo-clivées.

À l'intérieur du cadre général établi, il est apparu que le fonctionnement des pseudo-clivées présentait de fortes similarités en français, portugais et anglais et que les différentes approches du phénomène envisagé pour ces trois langues n'étaient pas incompatibles.

Un des points ayant le plus attiré notre attention est la difficulté de déterminer le statut à réserver au verbe être, à la forme *c'est* en particulier. Au terme de cette réflexion, nous aurions tendance à considérer cette forme comme un pivot jouant un rôle syntaxique et sémantique déterminé dans le dispositif pseudo-clivé, davantage que comme un verbe copule au sens plein.

Quoi qu'il en soit, il semblerait que les linguistes n'ont pas fini de mettre à jour de nouvelles variantes des constructions pseudo-clivées dont les effets de sens répondent toujours à une logique similaire

mais dont les réalisations morphologiques et syntaxiques se révèlent très diversifiées.

Références bibliographiques

- BLANCHE-BENVENISTE, Cl.
1990, *Le français parlé, études grammaticales*, Paris, Ed. du CNRS, coll. Sciences du Langage.
- CHEVALIER, J.-C. & alii
2002, *Grammaire du français contemporain*, Paris, Larousse, coll. Références.
- COLLINS, P. C.
1991, *Cleft and Pseudo-Cleft Constructions in English*, London, Routledge.
- DELAHUNTY, G.
1982, *Topics in the Syntax and Semantics of English Cleft Sentences*, Bloomington, IULC.
- GREVISSE, M.
1993, *Le Bon Usage*, 13^e Éd., Louvain-La-Neuve, Duculot.
- GREVISSE, M. ; GOOSSE, A.
1995, *Nouvelle Grammaire Française*, 3^e Éd., Louvain-La-Neuve, Deboeck-Duculot.
- HEYCOCK, C. ; KROCH, A.
“Pseudocleft connectivity, Implications for the LF interface level”, retiré de [www2.sfs.nphil.uni-tuebingen.de/ Publikationen/Reconstruction/Heycock-Kroch.pdf](http://www2.sfs.nphil.uni-tuebingen.de/Publikationen/Reconstruction/Heycock-Kroch.pdf), le 27/01/2006.
- KATO, M. A. ; BRAGA, M. L. ; CORREA, V. R. ; ROSSI, M. A. Lopes ; SIKANSI, N. Soares
1996, «As construções-Q no português brasileiro falado : perguntas, clivadas e relativas», in I. G. VILLAÇA KOCH, 1996, *Gramática do Português falado*, Campinas, Unicamp, volume VI, pp. 303-369.
- LOW, G.
2005, «Cleft and pseudo Cleft sentences», retiré de <http://www.york.ac.uk/depts/educ/gsp/MalleResource/CLEFTS%20paper.pdf>, le 20/01/2006.

MAINGUENEAU, D.

1994, *Syntaxe du français*, Paris, Hachette Supérieur, coll. Les Fondamentaux.

MATEUS, M. H. Mira ; BRITO, A. M. ; DUARTE, I. ; FARIA I. Hub

2003, *Gramática da língua portuguesa*, Lisboa, Caminho.

MELO E ABREU, L.

2001, *Contributo para o estudo das construções com clivagem na língua portuguesa*, Saarijärvi, Academia Scientarum Fennica.

MOORE, J.

«Local Movement and Pseudocleft Connectivity», retiré de <http://www.ling.ucsc.edu/Jorge/moore.html>, le 20/01/2006.

POISSON, S. ; MIMRAN, R. ; MAHEO-LE COADIC, M.

2004, *Grammaire expliquée du français*, Paris, CLE International.

ROUBAUD, M.-N.

2000, *Les constructions pseudo-clivées en français contemporain*, Paris, Champion.

ROUBAUD, M.-N.

2005, «Une construction trop peu exploitée, la construction pseudo-clivée», in G. WILLIAMS, 2005, *La linguistique de corpus*, Rennes, PUR, pp. 93-100.

SCHLYTER, S.

1975, *TOPICALIZATION, CLEFT, WH-movement in Swedish and the question of COMP*, Cothenburg, Gothenburg Papers in Theoretical Linguistics.

VALLI, A.

1981, «Note sur les constructions dites “pseudo-clivées” en français», in *Recherches sur le français parlé*, 3, pp. 195-211.

VERONIS, J. ; BENZITOUN, C. ; CAMPIONE, E. ; DEULOFEU, J. ; HENRY, S. ; FABIO, S. ; TESTON, S. ; VALLI, A.

2004, «L'analyse syntaxique de l'oral : problèmes et méthodes», retiré de www.up.univ-mrs.fr/veronis/pdf/2004-Atala-analyse-oral.pdf, le 27/01/2006.

VIALLETON, F.

2006, «Les Clivées», retiré de <http://e.vialleton.free.fr/clivees.pdf>, le 20/01/2006.

WAGNER, R. L. ; PINCHON, J.

1991, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette Supérieur.

L'EUPHÉMISME, UN OBSTACLE À LA TRADUCTION*

FRANÇOISE BACQUELAINE

franba@letras.up.pt

Si «traduire» signifiait simplement transposer des mots d'une langue à l'autre, il y a longtemps que les moteurs de traduction automatique auraient définitivement remplacé tous les traducteurs humains. Or, ceux-ci subsistent car, malgré les efforts et les progrès réalisés depuis plusieurs décennies, la machine en est encore à réaliser des tâches relativement mécaniques – qui présentent finalement peu d'intérêt pour le traducteur humain – et ne parvient pas à surmonter, voire contourner, la plupart des obstacles qui se dressent entre deux systèmes linguistiques et culturels.

Qu'il s'agisse de simples mots homographes ou polysémiques, de termes, de culturèmes¹, de phraséologismes – dont la longueur peut

* Cet article est le fruit du remaniement des résultats de la recherche réalisée dans le cadre du séminaire de «Teoria da Tradução e o Texto não Literário» du «Mestrado em Terminologia e Tradução» (2005-2007) sous l'orientation du professeur T. Hüsigen. Le rapport, intitulé *Guerra ou Paz ? A tradução do eufemismo na imprensa*, a été partiellement revu par le professeur F. Outeirinho.

¹ «Les désignateurs de référents culturels, ou culturèmes, sont des signes renvoyant à des éléments ou traits dont l'ensemble constitue une civilisation ou une culture.» M. Ballard, «Stratégies de traduction des désignateurs de référents culturels», in *Actas do VII Seminário de Tradução Científica e Técnica em Língua Portuguesa*, Lisboa, União Latina, 2004, p. 17.

varier de quelques mots à un paragraphe, voire à tout un texte ou type de matériau –, «traduire», c'est identifier et surmonter des obstacles, résoudre des problèmes, opérer des choix, bref, trouver la meilleure solution possible compte tenu des contraintes habituelles de délai et de budget ainsi que des contraintes particulières imposées par le type de support, le donneur d'ouvrage et/ou l'utilisateur final.

464

L'euphémisme constitue un de ces obstacles à la traduction. Cette étude se penche sur les problèmes que pose la traduction des euphémismes dans les articles sur le déclenchement de la «guerre préventive» en Irak publiés en mars 2003 – et accessoirement en mars 2006 – dans un journal portugais, *O Público*, et un journal belge francophone, *La Libre Belgique*², s'adressant plus ou moins à la même couche de la population, la classe moyenne.

La Belgique, aux confluent de la romanité et de la germanité, et le Portugal, à l'extrémité occidentale de la romanité et de l'Europe, sont deux «petits» pays européens présentant plus de points communs que la France et le Portugal. L'analyse contrastive des *corpus* comparables constitués à partir de ces deux sources, a révélé non seulement les similitudes entre les stratégies euphémisantes appliquées en français et en portugais, mais aussi les obstacles susceptibles de surgir lors de la traduction des euphémismes.

² Les *corpus* de 2003 proviennent d'un dossier publié en ligne («A invasão do Iraque», dernière consultation le 27/03/2006, à < <http://dossiers.publico.pt/dossier.as?idCanal=1041> >) et des archives de *La Libre Belgique* («Archives», dernière consultation le 30/04/2006, à < <http://lalibre.be> >). Ceux de 2006 sont constitués des articles du jour des mêmes journaux. Les dates – du 18 au 24 mars 2003 et du 18 au 24 mars 2006 – correspondent, d'une part, à la veille et aux premiers jours de l'offensive et, d'autre part, au troisième anniversaire de l'invasion de l'Irak par les troupes de la coalition. Tous les exemples en portugais et en français proviennent de ces deux journaux. On n'indiquera donc désormais que la date et le titre de l'article.

Ce travail comporte deux parties. La première s'inspire des mémoires de «Mestrado» d'Abrantes³ et de Vieira⁴ pour définir l'euphémisme, ses fonctions, les stratégies permettant de l'exprimer dans les articles de presse sur la guerre et le genre de problèmes que peut soulever la traduction des procédés euphémisants. La deuxième présente les résultats de l'analyse contrastive des stratégies mises en oeuvre par les journalistes belges et portugais pour épargner au lecteur les mots tabous tels que «guerre» et «mort». Ces résultats permettent d'émettre quelques suggestions susceptibles d'orienter les choix du traducteur confronté au défi de transmettre et d'adapter au public-cible des euphémismes voilant la guerre.

Selon Blank⁵, la guerre et la mort comptent parmi les principaux tabous de la culture occidentale. Tout discours sur un sujet tabou constitue donc un terrain favorable à la prolifération d'euphémismes qui «disent» tout en «taisant» et permettent ainsi au journaliste de remplir sa mission d'informateur impartial et son devoir de prévenir l'alarmisme public⁶.

Luchtenberg⁷ distingue deux fonctions de l'euphémisme : *Funktion des Verbüllens* et *Funktion des Verschleierns*. Au sens propre, les verbes allemands «verhüllen» et «verschleiern» sont pratiquement synonymes et peuvent être traduits par le verbe français «voiler». Au sens figuré,

³ A. M. Abrantes, *É a guerra: o uso do eufemismo na imprensa. Um estudo contrastivo em Linguística Cognitiva*, Viseu, Passagem editores, 2002.

⁴ M. R. B. Vieira, *Eufemismo e tradução*, Porto, FLUP, 1998.

⁵ «Eine kleine Auswahl der wichtigsten Tabubereiche in abendländischen Kulturen : Religion, **Tod**, Krankheit, Alter, der menschliche Körper bzw. bestimmte Körperteile, Ausschneidungen, Sexualität, der persönliche Bereich und die Ehre anderer Menschen, **Krieg**, Verbrechen, unangenehme Handlungen (auch staatslicherseits) etc.» (*apud*, Abrantes, 2002 : 18.) C'est nous qui soulignons.

⁶ D'après Abrantes, 2002 : 11 et 35.

⁷ *Apud* Abrantes, 2002 : 99.

«verhüllen» signifie aussi «cacher» ou «dissimuler» et *ein verhüllender Ausdruck* est un euphémisme, mais «verschleiern» peut acquérir une connotation négative et signifier «déguiser», «masquer», voire «maquiller», «truquer», «camoufler», «dissimuler» la vérité dans le but de tromper. Abrantes a traduit ces expressions par «função de ocultação» et «função de encobrimento», on les traduira ici par «fonction de dissimulation» et «fonction de camouflage».

466

Dans le premier cas, on dissimule le mot tabou derrière une désignation atténuée (*crise, action, événements, campagne,...* au lieu de *guerre*) de peur de blesser la sensibilité de l'interlocuteur, dans ce cas, le lecteur, et pour respecter les conventions. Par exemple : «Antes da votação das duas moções, Tony Blair afirmava que “evitar agora esta **confrontação**⁸ e futuros **conflitos** teria efeitos infinitamente piores e mais devastadores” do que optar por não fazer **nada**.» («Tony Blair recebe luz verde para participação militar no Iraque», 18/03/2003). Dans cet exemple, les mots en gras peuvent être remplacés par le mot tabou «guerre». Le verbe «affirmer» et les guillemets indiquent clairement qu'il s'agit d'un discours polyphonique où la voix du journaliste alterne avec celle de Tony Blair, où le discours journalistique alterne avec le discours politique. Maints euphémismes relevés dans les *corpus* reflètent fidèlement les paroles de dirigeants politiques ou militaires. Les premiers justifient leurs décisions, condamnent l'intervention militaire ou démentent poliment les affirmations de l'adversaire. Les seconds relatent les avancées ou les reculs, les victoires ou les défaites des soldats des deux camps.

La deuxième fonction de l'euphémisme, le camouflage, vise à détourner l'attention de l'interlocuteur vers un aspect particulier du problème. Il s'agit d'un processus beaucoup plus subtil de contournement de la vérité, d'une forme de manipulation de l'interlocuteur

⁸ C'est nous qui soulignons.

par le locuteur⁹. Un exemple de cette deuxième fonction nous est fourni dans le même article : «Devemos permanecer firmes, porque a resolução desta questão irá determinar mais do que o destino do regime iraquiano e mais do que o futuro do próprio Iraque», desafiou, acrescentando que a forma como a comunidade internacional lidar com esta situação “irá determinar o padrão da política internacional na próxima geração”. Outre la présence de l'euphémisme «questão», l'attention du Parlement britannique est détournée vers l'enjeu de l'intervention armée selon une gradation qui va du renversement du régime de Saddam Hussein à l'avenir de l'humanité toute entière, en passant par l'avenir de l'Irak. L'objectif de Tony Blair est de convaincre le Parlement à approuver une motion en faveur de l'offensive prévue pour le lendemain et il y parviendra.

Vieira (1998 : 2) compare l'euphémisme à l'air qu'on respire : il est omniprésent, mais passe inaperçu. Ce n'est que s'il n'existait pas qu'on en éprouverait le besoin. Le premier obstacle à l'étude des euphémismes, c'est donc leur repérage. La définition des stratégies de réalisation de l'euphémisme par Abrantes a constitué une aide précieuse à leur identification. Ces stratégies se situent sur deux plans : le plan lexical et le plan syntaxique (Abrantes, 2002 : 106).

Sur le plan lexical, les trois stratégies les plus fréquentes dans les *corpus* comparables sont la métonymie, la métaphore et l'imprécision. Celle-ci consiste simplement à remplacer le mot tabou «guerre» par un mot vague tel que «crise» ou «événements». Les deux premières sont plus complexes et méritent quelques remarques.

On a pu relever plusieurs cas de métonymie : le pays pour un de ses ressortissants, responsable politique ou militaire, la partie pour le tout (synecdoque), le lieu pour l'événement et l'effet pour la cause.

⁹ D'après Abrantes, 2002 : 102-103.

Dans le titre du 20 mars 2003 : «Les Etats-Unis annoncent une offensive d'une violence sans précédent», le pays occulte le «chef du Pentagone», qui sera identifié dans la première phrase de l'article, mais la personne reste parfois anonyme comme c'est le cas dans l'article du même jour intitulé : «EUA exigem encerramento de embaixadas do Iraque em todo o mundo» où «EUA» alternera avec «Washington» pour désigner l'auteur de cette exigence qui restera anonyme.

Le terme euphémisant «ministre de la Défense», que l'on ne perçoit plus nettement comme un euphémisme, fournit un exemple de synecdoque, car, comme le fait remarquer Abrantes, citant Zöllner¹⁰, le mot «défense» renvoie par métonymie à une réalité plus large, la guerre, dont le nom est évité par euphémisme depuis le traumatisme des deux guerres mondiales.

On trouve le procédé métonymique du lieu, l'Irak, pour l'événement, la guerre, comme thème de la rubrique «International» ou sujet de discussion entre dirigeants, par exemple dans ce titre du 20 mars 2003: «Coreia do Sul convoca reunião de emergência sobre o Iraque». Mais il est aussi parfois utilisé dans les articles : «Irak, Serbie, Afghanistan : ces trois dernières campagnes aériennes se sont déroulées suivant un schéma sensiblement identique en quatre phases : ...» («Le ciel et ses foudres», D. Simonet, le 20/03/2003).

L'effet, la mort, pour la cause, la guerre, dévie l'attention du lecteur de la guerre, condamnable en vertu du «politiquement correct», vers les victimes qui suscitent pitié et compassion. Dans le titre du 21 mars 2003 : «Iraque desmente número de baixas avançado pelos EUA», la guerre passe au second plan, on compte les morts. Le terme euphé-

¹⁰ «Spätestens nach den zwei Weltkriegen ist das Wort *Krieg* in Verruf gekommen. Die Kriegsminister wurden nahezu überall in *Verteidigungsminister* umgewandelt, und ihre Kriegsministerien wurden zu *Verteidigungsministerien*.» (*apud* Abrantes, 2002 : 120).

misant «pertes» correspond à «baixas». Contrairement à l'euphémisme portugais, ce terme est emprunté à l'économie, comme le confirment diverses collocations : on *enregistre* les pertes, il faut les *minimiser*, les *réduire*, on en donne le *bilan*. Ce qui illustre le manque d'étanchéité entre les diverses stratégies euphémisantes et nous conduit au deuxième procédé : la métaphore.

L'Etat en tant que personne, la guerre en tant que remède ou spectacle sont des métaphores récurrentes¹¹ dans les deux *corpus*.

En français comme en portugais, les pays entretiennent des relations personnelles, ils ont des *voisins*, des *amis* et des *ennemis*, ils s'invitent, s'aident ou s'agressent, ... : «Quoi qu'il arrive, le voisin le plus proche d'Israël sera toujours la Palestine et le voisin le plus proche de la Palestine sera toujours Israël.» («IRAK-ISRAËL-PALESTINE [thème de la rubrique «International»] – Le paquet-cadeau du trio des Açores», A. Aghazarian et H. Roanne-Rosenblatt, 23/03/2003).

Saddam Hussein est présenté comme la maladie de l'Irak que la guerre va soigner, son *régime est sur sa fin*, les *jours en sont comptés*, les attaques sont encore *chirurgicales* en portugais, l'invasion s'appelle *opération* «Liberté en Irak», ... : «George W. Bush deu luz verde a uma operação cirúrgica que visava eliminar Saddam Hussein, conta a "Newsweek"» («Alto responsável iraquiano denunciou posição de Saddam Hussein», 24/03/ 2003).

Enfin, la guerre est un *drame*, une *tragédie*, les armes et les entités impliquées dans le conflit *jouent des rôles*, les attaques constituent des *scènes* relatées par des témoins, on imagine déjà divers *scénarios* post-Saddam, on compare la réunion au sommet des coalisés aux Açores le 16 mars 2003 à un *ballet*, etc. La réalité négative de la guerre est

¹¹ Les métaphores empruntées au domaine de l'économie sont plus rares, on vient d'en donner un exemple particulier au français et on les a exclues par souci de concision.

présentée comme une pièce de théâtre, un film, un spectacle, bref, une fiction. Cette métaphore est plus fréquente dans le *corpus* en français de Belgique, surtout dans les articles d'opinion où elle est souvent filée et parfois ironique, voire cynique.

Sur le plan syntaxique, la voix passive ou le recours à un verbe non causatif, tel que *tomber*, *s'abattre* ou *pleuvoir*, permettent d'occulter l'agent humain provoquant la mort, les blessures ou la destruction en le remplaçant par la victime¹² ou par l'instrument¹³ en fonction de sujet.

À première vue, l'euphémisme, qui voile, et la traduction, qui dévoile, semblent s'opposer, mais au fond, tous deux supposent une opération de transposition, de l'euphémisme au tabou ou d'une langue à l'autre. La traduction de l'euphémisme consiste donc en une double traduction, d'abord intralinguistique, puis interlinguistique. En d'autres termes, traduire l'euphémisme, c'est traduire simultanément non seulement ce qu'on n'a pas dit, ce qu'on n'a pas écrit, mais aussi ce qu'on a dit et ce qu'on a voulu dire.¹⁴

Tandis que Abrantes fournit les indices permettant d'identifier les euphémismes, Vieira évoque les problèmes qui se posent au traducteur lorsqu'il rencontre un euphémisme. Elle distingue deux aspects généraux, l'équivalence euphémique et l'érosion sémantique qui soulève le problème de l'anachronisme. À ces deux aspects, il faut ajouter l'adaptation à l'horizon d'attente du lecteur potentiel selon Vermeer

¹² «A capital iraquiana já foi atingida esta madrugada por três ataques cirúrgicos, ...» («Disparos de artilharia na fronteira Iraque-Kuwait», 20/03/2003).

¹³ «...as bombas começaram primeiro a cair na periferia da cidade...» («Ministro da informação iraquiano diz que morreram 77 civis em Bassorá», 23/03/2003).

¹⁴ D'après Vieira, 1998 : 3-4.

et Reiß¹⁵ en fonction du degré nécessaire de différenciation, concept introduit en 1982 par Hönig et Kußmaul¹⁶.

Pour Vieira, le choix du terme controversé «équivalence» se justifie car il s'agit d'un «hyperonyme¹⁷ fonctionnel et extrêmement pratique en tant que terme du jargon traductologique»¹⁸ qui englobe à la fois l'équivalence dynamique et formelle de Nida et Taber, l'équivalence fonctionnelle de Vermeer et House et l'équivalence relative de Baker¹⁹. Le concept d'équivalence euphémique s'entend comme le meilleur résultat de la recherche d'interactions linguistiques et culturelles permettant ou facilitant la transposition sémantique et stylistique d'un procédé qu'il n'est pas toujours possible de transférer linguistiquement et/ou culturellement et dont l'expression ou l'intention qui le suscite sont donc passibles d'adaptation voire d'omission pure et simple.²⁰

Vieira (1998 : 131) et Abrantes (2002 : 97) soulignent le caractère éphémère de la valeur euphémique qui subit l'effet du temps et perd progressivement sa force occultante. Par exemple, la *solution finale* des Nazis a été remplacée par le *nettoyage ethnique* lorsque l'on a découvert l'horreur des génocides non seulement au Rwanda mais aussi aux portes de l'Union européenne à la fin du XX^e et les *dommages collatéraux*, calque d'un euphémisme anglo-saxon, évoquent déjà pour tout le monde les victimes civiles. Cette usure de la force occultante de

¹⁵ Katarina Reiß / Hans J. Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationsstheorie*, Niemeyer (=Linguistische Arbeiten 147), Tübingen, 1984.

¹⁶ Hans G. Hönig / Paul Kußmaul, *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Narr, Tübingen, 1982.

¹⁷ Lui-même hyponyme du terme «concordance» selon Gouadec (Daniel Gouadec, *Terminologie et Phraséologie pour traduire. Le concordancier du traducteur*, Paris, La Maison du Dictionnaire, 1997).

¹⁸ C'est nous qui traduisons.

¹⁹ D'après Vieira, 1998 : 93-95.

²⁰ D'après Vieira, 1998 : 164.

l'euphémisme n'est pas toujours simultanée dans la langue de départ et d'arrivée et constitue donc un danger pour le traducteur qui doit veiller à ne pas tomber dans le piège de l'anachronisme.

Dans le contexte du début de la guerre en Irak, le problème de l'adaptation de la traduction de l'euphémisme à l'horizon d'attente du public-cible et du degré nécessaire de différenciation qui en découle se pose clairement. Il convient donc de définir l'horizon d'attente du lecteur portugais et du lecteur belge, déterminé par le contexte politique, culturel et historique ainsi que par la position de la population face à cette intervention armée dont les conséquences font encore parfois la une des journaux²¹ bien que la «guerre» ait officiellement pris fin en mai 2003.

Contrairement à la France, république laïque où la religion appartient à la sphère privée, la Belgique et le Portugal, officiellement laïcs, assument leur héritage catholique et la religion constitue une discipline dans l'enseignement officiel. En 2003, leurs gouvernements appartenaient à la même famille politique, le PSD – parti social-démocrate – au Portugal et les libéraux flamands et francophones en Belgique.

A la veille du conflit, le Portugal était divisé entre la position du gouvernement, dirigé à l'époque par Durão Barroso, dont l'attitude était clairement pro-américaine, et celle de l'opposition, soutenue par le président de la République alors en fonction, Jorge Sampaio, qui désapprouvait l'intervention des forces de la coalition en Irak. Le premier ministre avait reçu Tony Blair, José Maria Aznar et George W. Bush le 16 mars 2003 près de la base de l'OTAN aux Açores, où il avait autorisé le ravitaillement des avions américains. Pour sa part, le président Jorge Sampaio a refusé l'envoi de troupes portugaises en Irak. Quant à la population, elle craignait des représailles contre son pays.

²¹ Saddam Hussein vient d'être exécuté le 31 décembre 2006.

De son côté, la Belgique, traditionnellement pacifiste, ne serait-ce que par lucidité en raison de ses dimensions et de ses capacités militaires, a été entraînée dans les deux guerres mondiales du XX^e siècle en dépit de sa neutralité, à laquelle elle a renoncé pour entrer dans l'OTAN au lendemain de la seconde guerre mondiale. La population a été traumatisée et la peur de la guerre – et de la faim – reste vive plus d'un demi siècle après la fin de la seconde guerre mondiale. En mars 2003, le pays était uni contre l'invasion de l'Irak sans l'aval des Nations unies, mais il existait une polémique au sujet de l'autorisation de transit de matériel militaire et de survol du territoire par les avions américains accordée par le ministre des Affaires étrangères de l'époque, Louis Michel.

Quoi qu'il en soit, l'opposition des dirigeants belges à l'intervention armée n'était pas aussi virulente que celle de leurs homologues français et allemands. Comme le Portugal, la Belgique était l'hôte d'une réunion au sommet. Le sommet du Conseil européen a commencé à Bruxelles le 20 mars 2003 et a été agité par les dissensions entre ses membres au sujet de l'offensive des forces de la coalition. La crise était telle qu'on en est arrivé à parler de la fin de l'Union européenne, à laquelle la Belgique, un des six pays fondateurs, est liée historiquement et géographiquement.

En mars 2003, les deux pays s'inquiétaient de l'avenir des Nations unies et de l'Union européenne, surtout les Belges qui ne s'intéressaient pas autant que les Portugais aux problèmes internes du Royaume-Uni et des Etats-Unis. Contrairement à la presse belge, la presse portugaise souligne les victoires des forces de la coalition et tait leurs défaites, ce qui constitue une autre forme d'euphémisme sur laquelle on reviendra. Des manifestations pacifistes sont organisées dans les deux pays, la crainte des retombées économiques et les déclarations du Pape au sujet de *l'évolution des derniers événements en Irak* font l'objet d'articles dans les deux journaux.

Le *corpus* portugais de 2003 (plus de 100 000 mots) est beaucoup plus complet que le belge (près de 42 000 mots). En 2006, les *corpus* sont beaucoup moins volumineux, car, malheureusement, le public s'est habitué à la guerre en Irak. Le *corpus* portugais compte un peu moins de 3 000 mots et le belge environ 8000. Il n'est donc pas possible de fournir des résultats statistiques fiables, d'autant plus que, comme le constate Vernon Noble, cité par Vieira (1998 : 7), beaucoup d'euphémismes échappent à la «pêche»²².

Les *corpus* de 2003 comportent des articles comparables, traitant des mêmes événements. Il s'agit soit d'articles rédigés par des journalistes, des chroniqueurs, des chercheurs ou des humoristes, soit de dépêches d'agences de presse nationales (*Lusa* et *Belga*) ou étrangères (notamment l'*Agence France Presse* et, dans le cas du journal portugais, l'agence britannique *Reuters*). On y trouve aussi des articles parallèles, des traductions plus ou moins fidèles du journal *O Público* et des adaptations plus ou moins libres de dépêches de l'*AFP* dans *La Libre Belgique*. Mais la traduction des paroles des dirigeants politiques et militaires est sans aucun doute la source la plus riche en euphémismes lexicalisés et néologiques.

L'analyse contrastive du matériau de 2003 permet d'identifier des équivalents euphémiques sur le plan lexical et syntaxique, ainsi que des cas d'anachronisme. Elle permet aussi de se pencher sur la question de l'adaptation à l'horizon d'attente de chacun des publics-cible en fonction du degré nécessaire de différenciation.

Dans le contexte de la guerre en Irak, déclenchée essentiellement par les forces anglo-américaines, les néologismes euphémisants d'origine anglo-saxonne sont naturellement prépondérants. En général, ils

²² Chercher des euphémismes, c'est comme «pescar com rede de malha larga através da qual muitos se escapam».

font l'objet d'une traduction directe, donnant lieu à des calques ou à des traductions littérales, selon la terminologie de Vinay et Darbelnet²³.

Le français et le portugais, langues romanes dont les règles de formation des mots et les structures se ressemblent, traduisent ces néologismes de façon similaire. Comme d'habitude, le traducteur doit veiller à respecter l'usage de la langue cible. La mobilisation des équivalents euphémiques au niveau lexical ne diffère en rien de la mobilisation des concordants, préalable indispensable à toute traduction. Elle passe par la comparaison de l'usage en vigueur dans les deux langues à la même époque et dans le même contexte à partir de textes-miroirs. La plupart des problèmes rencontrés correspondent aux problèmes habituels auxquels le traducteur est confronté : collocations, phraséologismes, emploi ou omission de déterminants, emploi de la majuscule ou de la minuscule, choix du déterminant et/ou de la préposition adéquate, place de l'adjectif, etc. Deux facteurs peuvent faire obstacle à la traduction des néologismes. Le premier est leur longévité qui pose le problème de l'anachronisme, le second est l'instabilité de la traduction de certains euphémismes anglo-saxons.

D'après Abrantes (2002 : 98), l'euphémisme d'origine anglo-saxone «danos colaterais» a déjà perdu sa force occultante et n'est plus utilisé qu'entre guillemets, même lorsqu'il ne s'agit pas de discours rapporté, pour souligner l'absence de correspondance entre signifiant et signifié. Elle ajoute qu'il fait aussi l'objet de jeux de mots dans la presse. Il apparaît une seule fois dans le *corpus* de 2003 : «A [CNN] adianta também, citando o Pentágono, que (...) [se prevê] que esta noite as forças americanas usam um novo tipo de bomba pesada, classificada como sendo penetrante, com rastilho especial, guiada por satélite,

²³ J. P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Didier (Bibliothèque de stylistique comparée), 1958 : 1968.

concebida para meios urbanos, a fim de minimizar danos colaterais.» («Recomeçaram bombardeamentos contra Bagdad», 21/03/2003). Il s'agit d'un exemple de polyphonie où le journaliste rapporte les paroles de Donald Rumsfeld au discours indirect. L'expression n'est pas entre guillemets, mais s'agissant d'une occurrence unique, on peut conclure avec Abrantes qu'elle tombait en désuétude en 2003.

476

En français, on trouve encore quelques «dommages/dégâts collatéraux» derrière lesquels se cachent notamment les victimes civiles et innocentes, sans guillemet, mais dans des articles d'un genre particulier, rares dans le *corpus* portugais : une analyse de la correspondante du journal à Istanbul, qui s'attend à ce que la guerre en Irak provoque la «déstabilisation politique et économique de la Turquie»²⁴, un article d'universitaires, spécialistes en études stratégiques, qui vantent la précision d'une arme²⁵, et une chronique écrite la veille et publiée le jour du déclenchement de l'offensive, dont le ton est nettement ironique²⁶. De son côté, le 21 mars 2003, Coppens réagit lui aussi sur un ton ironique, voire cynique, à la «guerre préventive» et applique

²⁴ «La déstabilisation économique et politique de la Turquie entrera probablement dans la longue liste des dommages collatéraux de la guerre américaine en Irak.» (N. Ortacq, Correspondante à Istanbul, «La Turquie mécontente tout le monde», 24/03/2003).

²⁵ «Des missiles rôdeurs disposant d'une capacité de reconnaissance automatique de cible pourraient ainsi attaquer des véhicules adverses en plein coeur des villes et les détruire en minimisant les dégâts collatéraux.» (De A. Neve (UCL) et J. Henrottin (ULB), membres du Réseau Multidisciplinaire d'Etudes Stratégiques, RMES, «Mythes et réalités du combat urbain», 23/03/2003).

²⁶ «Les "boys" (parmi lesquels se trouvent de plus en plus de "girls" : on ne célébrera jamais assez cette prodigieuse victoire du féminisme) trépigent, nous dit-on, d'impatience. Taïaut, taïaut, allons casser du Saddam ! Et accessoirement, les dégâts collatéraux ne font pas dans le détail, quelques milliers ou centaines de milliers d'Irakiens qui n'en peuvent mais et à qui on n'a pas demandé leur avis.» (C. Javeau, Chroniqueur, «Fraîche et joyeuse», 19/03/2003).

à cet euphémisme vieillissant le procédé de paronomase dans un article humoristique intitulé «Hommages collatéraux». En France et en Suisse, il était aussi tourné en dérision par les humoristes et on peut donc conclure que sa force occultante était déjà affaiblie, même si des spécialistes s'adressant aux non-initiés l'utilisent encore pour rassurer ces derniers.

Tandis que l'adjectif «cirúrgico» est encore fréquent en 2003 en portugais dans quelques collocations²⁷ pour connoter la volonté d'épargner les innocents, l'adjectif «chirurgical», très en vogue dans la presse au sujet des nombreuses guerres des années 1990, n'apparaît que deux fois dans le *corpus* en français. La première, dans l'article de Coppens cité ci-dessus : «Comment riposter aux frappes chirurgicales ? Eh bien provoquons les hommages collatéraux ! Oui, rendons hommage aux disparus dont on ne parle pas assez. En effet, cette guerre est impitoyable pour les morts.» et la deuxième dans un article d'opinion, entre guillemets et suivi d'un commentaire : «Vantées pour leur précision “chirurgicale” – en une utilisation certes très déplacée de cet adjectif – lors de la Guerre du Golfe, les munitions laser fonctionnent en deux étapes : ...» (Simonet, «Le ciel et ses foudres – Analyse», 20/03/2003). Comme le prouve ce dernier exemple, l'adjectif «chirurgical» est néanmoins sous-entendu dans la nouvelle collocation euphémique «bombes de précision»²⁸, et son équivalent portugais «bombas de precisão». Le recours fréquent aux mots «cible/alvo» ou

²⁷ «ataques cirúrgicos» (12 occurrences, dont 4 reflètent les paroles de dirigeants politiques ou militaires), «bombardeamentos cirúrgicos» (2) et même «operação cirúrgica» (1).

²⁸ Par opposition aux «armes de destruction massive» que Saddam Hussein était supposé posséder et dont la découverte a servi de prétexte au déclenchement de la guerre.

«ciblé» dans diverses collocations²⁹ permet aussi de suggérer la précision chirurgicale des bombardements et le souci d'éviter les dégâts inutiles et les victimes innocentes. L'exemple de Coppens suscite une remarque : l'équivalent lexical de «ataque cirúrgico» est «frappe chirurgicale», mais celui-ci ne constitue pas un équivalent euphémique puisqu'il avait déjà perdu sa force euphémisante en français, contrairement au néologisme «frappe préventive» qui a été facilement identifié comme équivalent euphémique de «ataque preventivo» dans ce contexte inédit de guerre préventive.

La traduction d'autres néologismes euphémisants d'origine anglo-saxonne, tels que les noms de code de l'invasion de l'Irak, «Iraqi Freedom», et de l'offensive massive qui a marqué le début du conflit, «Shock & Awe», est plus complexe. En général, l'expression anglo-saxonne est conservée et suivie d'une traduction directe constituée de l'hyperonyme «opération» accompagné du calque de l'euphémisme entre guillemets.

Dans le premier cas, «freedom» a été traduit par «liberté» (résultat) et «libertação» (processus) dans les *corpus* de 2003. Cependant, les résultats d'une recherche rapide lancée sur le moteur Google le 29 avril 2006 confirment l'instabilité de ce néologisme euphémisant. On a relevé sept variantes en portugais – *operação «Libertação iraquiana», «Libertação do Iraque», «pela Libertação dos Iraquianos», «Liberdade iraquiana», «Liberdade para o Iraque», «Liberdade do Iraque»* ou *«Liberdade no Iraque»* – et quatre en français – *opération «Liberté pour l'Irak», «Liberté en Irak», «Liberté de l'Irak»* ou *«Libération de l'Irak»*. Le

²⁹ Exemples en français : *frapper des cibles militaires, attaque de cibles à haute valeur stratégique, bombardements ciblés, frappes ciblées, ...*

Exemples en portugais : *ataques contra alvos militares, alvo legítimo de guerra, alvos que as autoridades dos EUA vêem como uma ameaça, alvos seleccionados de importância militar, alvos políticos e militares, alvos de comando de controlo, alvos muito precisos, alvo que se estima oportuno atacar, ...*

français et le portugais utilisent systématiquement le nom «opération», l'adjectif «militaire» étant sous-entendu, et les guillemets indiquant qu'il s'agit d'une traduction littérale. Mais on remarque, dans les deux langues, une hésitation entre «liberté» et «libération» ainsi que l'instabilité du choix de la préposition. Le portugais quant à lui hésite entre l'adjectif de nationalité et le nom du pays en fonction de complément déterminatif.

Dans le deuxième cas, les mots anglais «shock» et «awe» sont des homographes, il peut s'agir de noms ou de verbes. En outre, le nom «awe», désignant un sentiment mêlé de crainte et de respect, ressemble à «intimidation» et le verbe a d'ailleurs été notamment traduit par «intimidar» en portugais, mais ce mot n'a d'équivalent exact ni en portugais, ni en français. Ces deux aspects ne manquent pas de susciter des hésitations lors de leur traduction. Tandis que dans les *corpus* de 2003 le portugais opte pour un équivalent nominal – «Choque e Pavor» – et que le français choisit un équivalent verbal – «choquer et effrayer» –, les résultats d'une recherche similaire à la précédente révèle l'hésitation entre plusieurs noms et verbes, aussi bien en français (six variantes) qu'en portugais (neuf variantes) : «choc et terreur», «choc et frayeur», «choc et stupeur», «choc et effroi», «choc et épouvante» ou «choquer pour provoquer le respect», d'une part, et «Choque e Terror», «Choque e Medo», «Chocar e Pasmor», «Chocar e Apavorar», «Chocar e Intimidar», «Chocar e Aterrorizar», «Chocar e Sacudir», «Chocar e Assustar» ou «Chocar e Amedrontar», d'autre part. Comme on peut le constater, le sentiment de peur a été privilégié par rapport au respect, alors que la définition du mot anglais donne plus de poids au respect³⁰.

³⁰ Définition du nom : «Awe is the feeling of respect and amazement that you have when you are faced with something wonderful and often rather frightening.» ; définition du verbe : «If you are awed by someone or something, they make you feel respectful and amazed, though often rather frightened.» Collins Cobuild, *Advanced Learner's English Dictionary*, 4th edition, Glasgow, HarperCollins Publishers, 2003.

Ces listes sont impressionnantes et on comprend le problème du choix à opérer par le traducteur, d'autant plus que certaines variantes ont sans doute échappé à cette recherche rapide.

Le recours à la voix passive est récurrent dans les deux *corpus*, mais, dans l'absolu, il est plus fréquent en portugais qu'en français et cette caractéristique de la langue portugaise se reflète ici :

«Un déluge de feu s'est abattu vendredi soir sur Bagdad.» («Les bombes pleuvent sur Bagdad», mis en ligne le 21/03/2003 à 23h35)

«A capital iraquiana foi de novo atingida, esta noite, por várias vagas de violentos bombardeamentos.» («Bagdad debaixo de intenso bombardeamento», 22/03/2003)

Ces deux articles relatent les bombardements intensifs de la nuit du vendredi 21 au samedi 22 mars. En français, on a utilisé deux verbes non causatifs, «s'abattre» et «pleuvoir», alors que le journaliste portugais a employé la voix passive et la locution prépositionnelle «debaixo de», avec ellipse du verbe «estar», dans le titre. Dans les deux cas, l'agent humain responsable des dégâts n'est pas identifié et l'attention du lecteur est déviée vers l'instrument – «un déluge de feu», «les bombes», «vagas de violentos bombardeamentos» et «intenso bombardeamento» – et la victime, «Bagdad». Une impression de violence extrême se dégage des deux articles, mais elle est encore plus intense en français.

Les deux métaphores «les bombes pleuvent» et «un déluge de feu» renvoient à la *Bible* (*Genèse*) et à ce commentaire de Saint Jérôme à propos du déluge : «Quiconque n'est pas dans l'arche de Noé périra quand viendra le déluge.»³¹ Il s'agit d'une allusion ironique à la «Croi-

³¹ *L'Église visitée*, «Allégories de l'Église» (consulté le 30/04/2006 à <<http://www.croixsens.net/eglise/metaphores.php>>)

sade»³² de George W. Bush, à sa «guerre du bien contre le mal», à la guerre comme «châtiment de Dieu». La deuxième métaphore se double d'un oxymore basé sur l'opposition entre l'eau et le feu qui donne encore plus de force à l'expression et provoque d'autant plus de compassion pour les habitants de Bagdad, ce qui correspond exactement à l'horizon d'attente des lecteurs belges.

La porosité entre les différentes stratégies définies par Abrantes se confirme dans ces deux phrases : les habitants de Bagdad sont remplacés par leur corrélat «Bagdad» et les bombes par le feu dans le titre de l'article. Trois stratégies sont ainsi réunies en quelques mots: la métonymie, la métaphore et le verbe non causatif. L'effet est fulgurant !

Le verbe non causatif «chover» n'apparaît pas dans le *corpus* portugais mais on trouve plusieurs occurrences de «cair» et de «tomber», bien qu'ils ne signifient jamais «mourir», comme cela aurait pu être le cas. Le sujet est toujours l'instrument qui provoque la destruction. En outre, cette tournure dissimulant l'agent humain au moyen d'un verbe connotant une action involontaire tend à suggérer qu'il s'agit d'un effet du hasard, qui assume ainsi la responsabilité des dégâts :

«... deux roquettes sont tombées en territoire iranien ...» («L'espace aérien iranien violé», 22/02/2003)

«Os mísseis, que caíram perto de Mutlaa, não fizeram vítimas e estão a ser examinados por peritos.» («Cidade do Kuwait respira de alívio após alerta», 20/03/2003)

Quant à l'adéquation de la traduction à l'horizon d'attente du lecteur, l'exemple des bombardements de la nuit du 21 au 22 mars ou la

³² Cette «Croisade» apparaît d'ailleurs souvent teintée d'ironie dans le *corpus* belge et chez les humoristes francophones, ce qui n'est pas le cas dans le *corpus* portugais.

différence de contextes dans lesquels sont utilisées certaines stratégies illustrent cette nécessité de différenciation en fonction du public-cible. Ainsi, les journalistes portugais tendent à présenter la guerre comme un remède afin de rassurer la population dont le gouvernement a affirmé publiquement son soutien aux forces de la coalition et qui craint donc des représailles de la part des amis de l'Irak tandis que dans le *corpus* belge, l'abondance d'emplois ironiques de la métaphore conceptuelle «la guerre est un spectacle» correspond bien au pacifisme et à l'esprit carnavalesque du Belge. Prenons par exemple l'article de Javeau (voir note 33), dont il a déjà été question à propos des *dommages collatéraux* et qui dénonce, en filant la métaphore, le voyeurisme des Européens, qui ont la chance de vivre en paix depuis plus d'un demi-siècle sous le parapluie de l'OTAN et de l'UE :

«(...) Quoi de plus excitant que la guerre **à portée de jumelles**³³ ?

Rassemblés autour de nos **postes de télévision**, nous ne pourrons même pas nous vanter d'une présence **au balcon** des opérations de guerre. La **télévision**, c'est nos **jumelles**, mais tellement longues qu'elles nous dispensent de nous rendre **au balcon**. (...) Notre Bisassoa à nous, c'est l'**écran** de notre Sony ou de notre Philips.

Beau **spectacle** en vérité. (...)

Nous allons donc **assister** (à l'heure où paraîtront ces lignes, peut-être **le rideau sera-t-il déjà levé**) aux péripéties d'une croisade, soigneusement filtrées par les fournisseurs d'**images** et commentées avec componction par les inévitables experts. (...)

Ceux qui bêlent comme des moutons de Panurge ne sont pas nécessairement ceux que les amateurs de Kriegspiel [*sic*] "**live**" montrent du doigt.»

Ou encore dans «Le paquet-cadeau du trio des Açores» du 23 mars :

³³ C'est nous qui soulignons.

«(...) Que les **masques** tombent !

(...) Nous nous sommes esclaffés ensemble **en suivant en direct à la télévision**, le **ballet** dérisoire des chefs des coalisés descendant d'avion aux Açores, suivis pas à pas par les **caméras** (...)

A la faveur de la Conférence organisée dans la capitale de l'Europe, (...) nous avons pu réaffirmer le **rôle** capital qu'à nos yeux, doit **jouer** l'Union européenne.

(...) le sort du Proche-Orient tout entier, sinon celui du monde, est lié au **drame qui se joue** en ce moment même.»

Certes, les exemples de traitements différents des mêmes faits en français et en portugais ne manquent pas et le traducteur devra donc veiller à adapter son langage au lecteur potentiel de façon à ne pas blesser sa sensibilité et à répondre à ses attentes en dosant l'emploi des euphémismes et en choisissant les stratégies qui lui conviennent le mieux. Mais l'adéquation à l'horizon d'attente des lecteurs réside essentiellement dans le choix des thèmes abordés. En effet, seuls sont relatés les événements respectant les principes d'inférence émotionnelle selon Ungerer³⁴, notamment le principe de proximité et d'évaluation émotionnelle. Cette caractéristique s'est révélée lors de la recherche d'articles parallèles ou comparables : malgré le volume du *corpus* portugais, il n'a pas été facile de trouver des articles traitant de la même chose dans les deux langues.

Ainsi, selon le principe de proximité, le journal *O Público* fait référence aux mesures de sécurité prises par le Portugal, les Etats-Unis, Israël, la Russie, l'Allemagne, le Brésil, etc., alors qu'il n'en est pratiquement pas question dans le *corpus* belge où *La Libre Belgique* présente plutôt les résultats d'une enquête réalisée dans les super-

³⁴ F. Ungerer, «Emotion and emotional language in English and German new stories», colloque *The language of emotions*, Duisbourg, 1995.

marchés au sujet d'éventuelles pénuries pour rassurer les Belges qui ont peur d'avoir faim.

Etant donné la position respective des deux pays face à cette guerre, le journal portugais souligne les victoires des forces de la coalition et tait ses défaites, du moins dans les titres, tandis que le journal belge ne rate pas l'occasion d'intituler un de ses articles : «Sévères revers américains à Nassiriyah» (23/03/2003), pour respecter le principe d'évaluation émotionnelle.

484

Trois ans plus tard, ce qui ressort d'une brève analyse des *corpus* de 2006, c'est que les horizons d'attente des lecteurs belges et portugais se sont rapprochés. Le travail du traducteur s'en trouve donc simplifié. Il faut dire qu'entre-temps, bien que Saddam ait été fait prisonnier, aucun dépôt d'armes de destruction massive n'a été découvert. La légitimité de la guerre préventive en a été ébranlée, David Kelly, expert britannique en armement, s'est suicidé et la cote de popularité de Bush a dégringolé.

Ainsi, outre les violences quotidiennes auxquelles les deux publics se sont malheureusement habitués au bout de trois ans, les thèmes abordés sont sensiblement les mêmes : bilans, manifestations *contre la guerre*, *contre l'occupation de l'Irak*, etc.³⁵, menace de *guerre civile*, enquête sur une *tuerie*, un *massacre de civils* par des Marines en novembre 2005, et condamnation d'un soldat américain jugé coupable de *séviçes* contre des prisonniers en 2004.

Sur le plan lexical, les euphémismes se font plus rares et le pourcentage d'emploi des mots tabous «guerre» (0,62 % en 2003 contre 0,81% en 2006), «guerra» (0,52 % contre 0,64 %), «mort» et «tuer» (0,11% contre 0,37 %), «morto» et «morte» (0,11 % contre 0,25 %) tend à augmenter dans les deux *corpus*, bien qu'il reste supérieur en français.

³⁵ En portugais : *manifestações pela paz, contra a ocupação do Iraque, de apoio à resistência iraquiana*, etc.

Alors qu'on parlait d'*offensive* en 2003, tant en français qu'en portugais, le déclenchement de la guerre porte maintenant le nom d'*invasion* et la *résistance* des Irakiens face à l'*occupant* est soutenue par les manifestants qui traitent Bush de *terroriste*.

On le voit, la traduction est un parcours semé d'embûches dont l'euphémisme voilant la guerre ne constitue qu'un exemple parmi une multitude d'autres. Tout traducteur doit en être conscient et doit s'appliquer à les identifier afin de mettre tout en œuvre pour opérer le meilleur choix possible selon les contraintes habituelles et particulières de sa prestation.

Dans une situation idéale, où le journal confie la traduction des articles ou des dépêches sur la guerre à un traducteur professionnel, celui-ci pourra suivre les étapes généralement recommandées pour toute traduction : définition des objectifs, analyse du texte-source, documentation sur le thème et le public-cible si nécessaire, mobilisation des concordants ou équivalents euphémiques sur le plan lexical et syntaxique, transfert selon les objectifs prévus, l'horizon d'attente des partenaires du discours et le degré nécessaire de différenciation et enfin, relecture ou révision de la traduction, le tout dans le respect des contraintes imposées par le donneur d'ouvrage.

Le portugais et le français appartenant à la même famille des langues romanes et partageant *grosso modo* le même univers culturel, les problèmes de traduction et d'interculturalité sont moins importants que s'il s'agissait de deux langues indoeuropéennes appartenant à des branches différentes ou de deux langues appartenant à des familles ayant peu de points communs, telles que le français et le chinois. Le traducteur devra toutefois tenir compte des aspects particuliers de la traduction des euphémismes.

Tout d'abord, il faudra surmonter l'obstacle de l'identification des euphémismes, souvent difficiles à déceler en vertu de leur analogie

avec «l'air qu'on respire». Les stratégies de réalisation de l'euphémisme définies par Abrantes dans le contexte des textes journalistiques sur la guerre peuvent être d'un grand secours lors de ce repérage. Sur le plan lexical, il convient de réfléchir aux néologismes euphémisants de façon à trouver le meilleur équivalent possible. D'autre part, les métaphores euphémisantes devront être empruntées aux domaines de prédilection de chaque public ou à celui qui correspond le mieux à ses attentes du moment.

Sur le plan syntaxique, le traducteur veillera à respecter l'esprit de la langue-cible. Ainsi, la voix passive sera plus fréquente en portugais tandis que les verbes non causatifs alterneront avec la voix passive en français pour dissimuler le responsable de la mort, des blessures et des autres dommages matériels voire psychologiques.

Finalement, le texte produit devra s'adapter à l'horizon d'attente du lecteur potentiel. Cet horizon est déterminé non seulement par des facteurs culturels et civilisationnels, mais aussi par des facteurs politiques, historiques et géographiques. Le traducteur devra donc connaître la position du public-cible face à la guerre en question, sans oublier que cette position évolue selon le cours des événements, pour pouvoir déterminer le degré nécessaire de différenciation.

Au terme de cette réflexion, une question vient à l'esprit : en réalité, qui traduit les euphémismes dans les organes de presse ? Un traducteur objectif qui recherche le meilleur équilibre possible entre la fidélité au texte-source et l'adéquation au public-cible ? Un journaliste qui tente de remplir sa mission d'informateur impartial et son devoir de prévenir l'alarmisme public ? Un employé qui exécute simplement les ordres de son supérieur hiérarchique ? Ces trois cas de figure doivent exister au niveau mondial, mais puisque la plupart des journaux – et des traductions – sont des produits lancés sur le marché à la recherche de lecteurs, ce doit être le donneur d'ouvrage, c'est-à-dire l'éditeur en chef, qui impose les objectifs et les contrain-

tes et sélectionne les informations susceptibles d'éveiller l'intérêt du public-cible. Ceci n'est qu'une hypothèse, pour déterminer le rôle exact du «traducteur» d'articles de presse contenant des euphémismes – simple figurant ou véritable agent libre de ses choix – il faudrait entreprendre des recherches dépassant le cadre de cette analyse.