

REVISTA DA FACULDADE
DE LETRAS DO PORTO

LÍNGUAS E LITERATURAS

II Série • Vol. IX • 1992

«ELOGIO DO SUCESSO»:

A FORÇA DA PALAVRA / O PODER DO DISCURSO

0. O presente estudo assenta nas reflexões teóricas e prolonga as análises descritivas (e também as propostas de aplicação no domínio do ensino-aprendizagem do Português) contidas em alguns trabalhos que elaborei em momentos anteriores.¹

Situa-se, como aqueles, basicamente num lugar de confluência — e de interacção — entre a Linguística do Texto e a Análise do Discurso, consideradas na multiplicidade das orientações que conhecem nos dias de hoje, em que se inscrevem com influência decisiva as linhas de reflexão de índole enunciativo-pragmática, elas mesmas marcadas por uma conhecida efervescência teórica e por uma fecunda matização.

1. Todo o discurso é imediatamente dominado por uma situação enunciativa, que se organiza em torno das coordenadas *Eu-Tu/Aqui/Agora*.

O discurso a analisar — reproduzido nos Anexos I e II — apareceu publicado no diário PÚBLICO da sexta-feira 11 de Outubro de 1991, inserindo-se no Suplemento FIM DE SEMANA daquele número do referido jornal.

Aquela data assinala, pois, o tempo da enunciação — o *To*. Convém acrescentar que se trata da sexta-feira imediatamente subsequente ao domingo 6 de Outubro de 1991, dia em que tiveram lugar as eleições legislativas de que saíra vencedor o PSD.

Situando-se no rescaldo destas eleições (e da campanha que as precedeu), é de esperar desse discurso — ou do seu autor, director do referido diário — um comentário jornalístico oportuno, e é igualmente de

¹ Ver, em particular, FONSECA, J. — *Coesão em português. Semântica-Pragmática-Sintaxe* (Dissertação de Doutoramento), Porto, 1981; *Coerência do Texto*, «Revista da Faculdade de Letras/Línguas e Literaturas», Vol. V, Porto, 1988; *Ensino da Língua Materna como Pedagogia dos Discursos*, «Diacrítica», 3-4, 1988/1989; *Heterogeneidade na língua e no discurso*, «Revista da Faculdade de Letras-Línguas e Literaturas», Vol. VIII, Porto, 1991. Ver aí elementos bibliográficos pertinentes para o presente trabalho.

esperar que tal comentário contenha elementos de uma polemicidade mais ou menos vincada.

A imagem pública do autor (que passarei a designar por Locutor) — conhecido e reconhecido pela sua competência profissional, pela sua independência, e por uma formação ideológica que designarei por «esquerda moderna» — representa também um elemento importante desta situação enunciativa, que conta igualmente com um outro — o da imagem que de si pretende construir um jornal recentemente lançado e que vem congregando um crescente número de leitores, com formações ideológicas variadas, que o referido diário pretende abranger.

Deste modo sucinto, fica também esquematizada a imagem que o Locutor se dá do destinatário — do Tu — do seu discurso.

As referências que acabei de alinhar permitem ainda obter uma representação global da coordenada enunciativa Aqui.

Juntarei a indicação de que todos estes dados integram um universo de saberes, uma enciclopédia, seguramente mais vasta, que o Locutor faz igualmente presidir, de imediato, à produção (e à esperada recepção-interpretação) do seu discurso.

Não será preciso lembrar que esta enciclopédia está aberta à absorção de outros elementos, nomeadamente o sistema de referências e avaliações que vai ser construído no discurso — e os que estas activam — e ainda os que decorrem da imagem que o Locutor de si também vai construir nesse mesmo discurso² e os que se vinculam, correlativamente, à imagem que ele igualmente irá construir dos seu leitores.

2. Um discurso institui ou constrói um sistema de referências (e de avaliações, explícitas ou implícitas, dessas referências), e instaura ao mesmo tempo uma dimensão ilocutória ou perlocutória dominante (compatível com outras forças accionais, com as quais se articula, se entrosa). Aquela construção e esta instauração congregam-se, de forma complexa, no desenho simultâneo de uma configuração global do discurso, a tomar como configuração de um tipo, em que ele se inscreve.

Em sintonia com a irrecusável índole aproximativa que caracteriza a tipologia discursiva disponível, direi que o discurso em análise poderá ser tomado como comentário político, como discurso polémico, de feição marcadamente argumentativa, e que nele o Locutor realiza, como orientação básica ou central, um macro-acto ilocutório expressivo de elogio.

² Quero sublinhar que esta imagem que o Locutor de si *constrói* no discurso deve ser privilegiada em relação à imagem do Locutor enquanto ser do mundo — estando esta última justamente disponível a partir da enciclopédia. Sobre a distinção entre Locutor enquanto ser do discurso e Locutor enquanto ser do mundo ver DUCROT, O. — *Le dire et le dit*, Paris, 1984.

A análise a que procederei nos números seguintes permitirá matizar esta caracterização ilocutória, como também trará a oportunidade para se captar o sistema das referências e das avaliações construídas pelo Locutor.

De momento, anotarei apenas que o título — *Elogio do sucesso* — condessa bem, e de forma directa, não alusiva, a orientação ou o rumo dominante do discurso. E anotarei ainda que o mesmo título alberga, através do semantismo dos elementos «elogio» e «sucesso», uma representação compacta das grandes dimensões significativas que se objectivarão no sistema de referências/avaliações e no complexo de forças accionais actuantes no discurso. Seria particularmente moroso proceder aqui à comprovação do que acabei de afirmar — e, por isso, renuncio a fazê-lo. Mas insistirei em que o semantismo daqueles elementos, em íntima conexão com os dados da enciclopédia que eles e a situação enunciativa activam, fornece as pistas centrais sobre o plausível programa discursivo a desenvolver pelo Locutor, logo, sobre as hipóteses interpretativas a adoptar como guia de leitura. Resultado de uma condensação temática e ilocutória, provindo tendencialmente de um *Depois* (da produção discursiva), o título não pode senão desempenhar uma função cognitiva básica, pois lhe cabe um papel projectivo fortemente influente na decodificação.

3. A partir do título e das dimensões agregadas à situação enunciativa (acima apresentada, no essencial) e ainda da enciclopédia que se lhes liga/que eles activam, fica configurado, como esquematicamente acabei de apontar, um complexo ou um agregado de sentido nuclear, a desdobrar adequadamente no discurso.

A discursivização deste complexo ou agregado de sentido passa naturalmente pela sua enformação nos recursos da língua, e é desenvolvida — ao nível local, mas também ao nível sequencial e global — de modo a salvaguardar uma coerência/coesão imprescindível. Tal coerência/coesão é dimensão fundadora de todo e qualquer discurso, tanto ao nível da sua produção como ao nível da sua decodificação, actuando neste pólo como princípio interpretativo básico.

Percorrem também esta discursivização não apenas a projecção de estratégias várias — de que sucessivamente darei conta — mas também o recorte de grandes eixos organizadores (de ordem semântica e ilocutória/perlocutória) devidamente articulados e/ou entrosados. É óbvio que também eles imprimem/garantem aquela coerência/coesão ao desenvolvimento discursivo, e, de novo, ao nível microestrutural e ao nível macroestrutural, tanto intermédio como global.

De momento, salientarei quatro destes grandes eixos, que se tornam patentes no discurso que nos ocupa.

3.1. Destaca-se no todo discursivo, mas também nas suas macroestruturas intermédias e ainda nas suas microestruturas, um grande eixo organizador, de carácter opositivo. Na verdade, o desenvolvimento do discurso, em cada um daqueles níveis, dá lugar ao desenho de um *eixo de contraposições* sucessivamente afirmado, de que anotarei, de modo genérico e sumário:

— a contraposição entre momentos temporais — entre, de um lado, um tempo do *Passado* (do *Então*), e, do outro, um tempo do *Presente* (do *Agora*);

— a contraposição entre atitudes modais de distanciamento ou de adesão face aos estados de coisas sucessivamente configurados;

— a contraposição entre valores (com destaque para «*estabilidade*» e «*sucesso*»);

— a contraposição entre atitudes e avaliações axiológicas a respeito de estados de coisas e valores;

— a contraposição entre dimensões accionais (directa ou indirectamente realizadas), nomeadamente elogio, crítica/censura, persuasão, dissuasão;

— a contraposição entre *vozes* — entre a voz do Locutor e a voz de outros, que ele põe em cena — no que se consuma um *eixo de polifonia*, particularmente forte e diferenciada³;

— a contraposição entre avaliações e atitudes aplicadas a estas vozes.

Estas contraposições são consistentes com o marcado carácter de polemicidade que se inscreve — e que é ao mesmo tempo e imediatamente resultante dessas mesmas contraposições — no discurso, que adquire, assim, uma vincada natureza de discurso argumentativo.

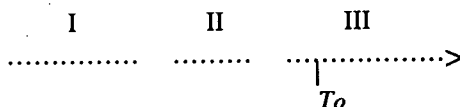
Registarei, muito sumariamente, que servem ainda este teor argumentativo de todo o discurso vários movimentos contra-argumentativos e refutativos, e as sucessivas conjunções *l'asserção + justificação* que se verificam em alguns dos enunciados e em algumas das articulações entre enunciados e entre macroestruturas.

Nem sempre procederei, nos números seguintes, a uma análise ou a uma referenciação sistemáticas de todos estes momentos de contraposição; por razões de economia, apenas destacarei algumas das manifestações mais relevantes desta feição particularmente notória da configuração do discurso em análise.

³ Esta diferenciada polifonia será devidamente focada em vários momentos deste estudo. Anotarei, entretanto, que nada direi sobre uma das suas dimensões, que é imediatamente activada pelo título do texto — *Elogio do sucesso* —, que convoca claramente o *Elogio da loucura* de Erasmo. Sobre a noção de polifonia, ver o meu trabalho, já citado na Nota 1, *Heterogeneidade na língua e no discurso* e as referências bibliográficas aí mencionadas.

3.2. A par deste duplo eixo de contraposições e de polifonia, organiza todo o discurso — e também ao nível local, sequencial e global — um outro, de relevância básica ou mesmo nuclear, e que é um *eixo temporal* (que, de resto, e como acima deixei anotado, apresenta, ele próprio, uma estruturação opositiva, desenvolvida justamente em jeito de contraposição).

Apoiando-nos nas instruções fornecidas particularmente pelos tempos verbais dos enunciados, não é difícil esquematizar esse eixo temporal, naturalmente construído sobre *To*, o tempo da enunciação, já acima identificado. Eis essa esquematização:



O segmento I corresponde aos segundo, terceiro e quarto parágrafos (com excepção dos seus enunciados D-4 e 5, e por razões a especificar oportunamente); os estados de coisas aí capturados localizam-se no *Passado* (se bem que se trate de um passado que se desenvolve de um momento mais remoto a um mais recente).

O segmento II (correspondente ao primeiro parágrafo) situa-se na contiguidade do termo daquele *Passado* e vizinha com o tempo da enunciação — o *Presente, To*; os estados de coisas aí referenciados respeitam a um passado recente, imediato, correspondente à campanha eleitoral e ao seu desfecho vitorioso para o PSD.

Já se reparou em que este segmento temporal II está deslocado para o início do texto, obtendo, logo por isso mesmo, e pela anacronia que essa deslocação projecta, um relevo particular.

O segmento III respeita, por sua vez, a um intervalo temporal centrado sobre o *Presente*; abre-se com naturalidade sobre um *Futuro*, delineado no intervalo adjacente à direita, mas ao mesmo tempo converge com um segmento do passado recente correspondente a II e à parcela já identificada de I.

Terei de avançar que os estados de coisas capturadas no segmento I — que preenchem o espaço/tempo do *Então* — contrastam fortemente com os estados de coisas referenciados em III — que preenchem o espaço/tempo do *Agora* (aberto ao *Futuro*): aqueles recebem uma avaliação nitidamente negativa, enquanto estes se apresentam como particularmente positivos. Tal avaliação — desenvolvida também, como se vê, em jeito de contraposição, no quadro já referido de um eixo de contraposições — amplia o contraste entre aqueles Passado e Presente, que são mediados por um evento transicional que opera uma mudança. Significa isto que entre os segmentos I e III se interpõe o intervalo de tempo, por natureza pontual, em que tem lugar aquela mudança.

Este intervalo de tempo, pontual, não tem expressão explícita e directa no texto. Para ele apontam, no entanto — e é isso mesmo que eu quero sublinhar com as considerações acabadas de tecer —, os enunciados D-4 e 5, que visivelmente se destacam — imediatamente pelos tempos verbais, mas também por outros traços, a analisar oportunamente — no todo do quarto parágrafo, em que figuram.

3.3. Entrosado com os três grandes eixos organizadores já considerados, um outro percorre ainda o discurso em análise, e respeita à presença de um *dinamismo* particular que afecta o seu desenvolvimento. Tal dinamismo objectiva-se em diversos movimentos discursivos que surgem ligados quer à configuração argumentativa do discurso quer ao recorte dos momentos em que o Locutor põe em cena outras vozes, e os seus proferidores, quer ainda ao desenho de momentos de tensão, de expectativas e contra-expectativas, quer finalmente à activação de implícitos. A gestão deste *dinamismo discursivo* serve adequadamente as estratégias que o Locutor sucessivamente vai adoptado.

4. O primeiro parágrafo (A) realiza uma macroestrutura introdutória.

4.1. Preenche-a uma asserção inicial (A-1)⁴, seguida de três outros enunciados com igual força ilocutória, mas que funcionam como *justificação*, suscitada pela condição de veracidade dos actos assertivos. Percorre, pois, imediatamente, esta macroestrutura uma coerência funcional transparente entre os enunciados por que se realiza, consubstanciada justamente na conjunção *lasserção + justificação*!. Temos, deste modo, aqui um primeiro movimento argumentativo, sendo que os enunciados justificativos contêm os vários argumentos que suportam a asserção inicial.

Importa, entretanto, sublinhar que a referida justificação tem por escopo, não o todo da asserção de abertura, antes duas das suas dimensões: por um lado, a 'contradição' entre «*estabilidade*» e «*sucesso*», e, por outro, o carácter 'mitigado' dessa mesma 'contradição'. Teremos a oportunidade de verificar que os suportes mais específicos e mesmo mais fortes desta visão 'mitigada' da contradição entre aqueles dois valores se localizam noutros segmentos do texto. Encontramos, assim, neste ponto uma clara convocação de momentos subsequentes do discurso — convocação que foi programada pelo Locutor na elaboração de uma ajustada *disposição* do todo do seu discurso. Outros momentos de uma programada interacção entre microestruturas e mesmo macroestruturas não contíguas se contêm no discurso — interacção essa que se conta ao mesmo tempo como geradora de tensão, de dinamismo discursivo e de coerência/coesão.

⁴ A identificação dos parágrafos e dos enunciados segue a notação utilizada na transcrição do texto no Anexo II.

4.2. Este segmento introdutório obtém uma particular relevância no todo do texto e na situação comunicativa em que ele se inscreve ou opera. Tais elementos, a par daquela organização global em *asserção + justificação*, respondem de imediato pela configuração e identidade desta macroestrutura.

A asserção inicial ancora o discurso num passado imediato relevante, que constitui matéria jornalística óbvia, aberta a/suscitadora de, comentários: a vitória eleitoral do PSD, consumada dias antes. Já se compreendeu que a deslocação para o início do texto do segmento temporal — e dos estados de coisas aí captados — acima anotado com II⁵ — serve adequadamente àquela ancoragem do discurso num passado imediato relevante, que constitui, como se sabe, o domínio por excelência do discurso de imprensa.

Por sua vez, o segmento justificativo da asserção inicial dá a oportunidade para uma primeira apresentação de um confronto — de uma contraposição, no quadro do eixo de contraposições já referenciado, que começa a ser construído — entre «*estabilidade*» e «*sucesso*», valores à roda dos quais (embora mais largamente sobre o segundo⁶) se ergue a edificação do texto.

4.3. Interessa, a vários títulos, ver como esta contraposição — servida pelo semantismo de «*enquanto*» (em A-2 e 3) e de «*mas*» (em A-4) — se desenvolve. Neste desenvolvimento encontramos outros eixos organizadores dominantes nesta macroestrutura.

4.3.1. Destaca-se, à partida, o carácter «*contraditório*» (A-1) apontado para aqueles valores. Esquematizo, seguindo A-2, 3 e 4.:

ESTABILIDADE	SUCESSO
a. apela à conservação do adquirido, à protecção;	a'.apela à iniciativa, ao protagonismo, ao risco;
b. valor estático passivo de sentido conservador;	b'. valor dinâmico activo de sentido progressista (aberto à mudança);
c. sensibiliza o colectivo, o espírito gregário;	c'.estimula a afirmação individual;
d. induz segurança	d'.pode induzir tensões, choques, abalos, incertezas, instabilidade.

⁵ Ver 3.2.

⁶ Ver, porém, mais adiante, 13.4.

Esta esquematização deixa patente uma nítida simetria no estabelecimento da contraposição, surgindo como particularmente regular o contraste, a 'contradição', entre aqueles dois valores.

4.3.2. Esta simetria e esta regularidade são, porém, quebradas a um outro nível do semantismo dos elementos congregados em cada um dos itens (a/a', b/b', c/c', d/d') atrás referenciados — nível que respeita à avaliação axiológica que se inscreve, de modo mais ou menos estabilizado, em cada uma das referências anotadas.

Reconhecemos com facilidade que às referências congregadas em torno de «estabilidade» se junta uma avaliação /+positivo/ — com excepção no que tange ao item b, a que afectamos uma avaliação /-positivo/.

Em contrapartida, no que respeita às referências correspondentes a «sucesso», só ao item b' se junta de modo inequívoco a avaliação /+positivo/. Em d', há seguramente uma avaliação negativa — de resto, potencializada pelo contraste com as referências correspondentes em «estabilidade»; em c', a orientação tendencialmente positiva é neutralizada pelos termos «sensibiliza o colectivo, o espírito gregário» presentes em «estabilidade»; em a', há tendencialmente uma avaliação negativa, em particular ligada a «risco», mas sobretudo activada pelo contraste com «conservação do adquirido», dimensão inscrita em «estabilidade».

Numa representação esquemática, teremos, então:

ESTABILIDADE	SUCESSO
a. /+/	a'. /-/ (/+)
b. /-/	b'. /+/
c. /+/	c'. /-/ (/+)
d. /+/	d'. /-/

4.3.3. Resulta destas observações que só ao nível dos itens b/b' e d/d' se oferece uma regularidade opositiva entre «estabilidade» e «sucesso». Convém fixar esta regularidade:

ESTABILIDADE	SUCESSO
b. valor estático, passivo, /-/ conservador;	b'. valor dinâmico, activo, /+/ progressista;
d. induz segurança /+/	d', pode induzir tensões, choques, abalos, /-/ incertezas, instabilidade

Resulta também das mesmas observações que as referências e as avaliações axiológicas arroladas ao nível de b/b' constituem o pólo opositivo mais marcado e consistente, pois que, do lado de «*estabilidade*», se apresentam como o único segmento de avaliação /-positivo/, e, do lado de «*sucesso*», como o único segmento de inequívoca avaliação /+positivo/.

4.3.4. Os elementos avançados permitem também concluir que se gera neste parágrafo uma particular tensão: na verdade, não se recorta aí uma representação particularmente encarecedora de «*sucesso*», como seria de esperar a partir do título — «*Elogio do sucesso*» —, que claramente induz a expectativa de uma generalizada e forte avaliação positiva desse valor. Esta tensão, apoiada, pois, numa contra-expectativa, convoca uma leitura atenta do desenvolvimento discursivo, revelando-se constituir mais um momento saliente da relevância co-textual desta primeira macroestrutura e da sua própria configuração.

Por outro lado, esses mesmos dados habilitam-nos a construir uma imagem de isenção, de seriedade, de objectividade (jornalística) para o Locutor — imagem, veja-se bem, resultante de uma estratégia de credibilização que ele sabe desenvolver desde o início do texto, e que encontrará outros momentos de afirmação. A consistência e a relevância de tal imagem provêm, como já seguramente se terá notado, do facto de o Locutor, num discurso de clara orientação para o encarecimento de «*sucesso*», não escamotear virtualidade negativas, alguns gérmes de 'perversão'⁷ que tal valor alberga.

⁷ O que aqui chamo de gérmes de 'perversão' de sucesso identifica-se com as virtualidades ligadas às referências e avaliações negativas anotadas em 4.3.1.-3., nos itens a', c' e d'. Essa 'perversão' poderá traduzir-se, segundo as situações, em arrogância, egoísmo, excesso de protagonismo individual, excesso de competição..., ou em versões radicais de uma 'filosofia do sucesso pelo sucesso', 'do sucesso sem preocupações sociais' ...; por sua vez, o insucesso (convocado por antonímia) — a 'ausência de sucesso' — pode conduzir à degenerescência que é a frustração, e daí à depressão, à neurastenia... O desenvolvimento do discurso trará, como se vai ver, a referência explícita ou implícita a estas 'perversões'. Aproveito para anotar que outros valores e até dimensões ilocutórias presentes no desenvolvimento do discurso são também afectados de 'perversões' várias, que são aí referidas, explícita ou implicitamente, e que dão ocasião — como de resto acontece em relação aos já referenciados — ao desenho por parte do Locutor de atitudes e de estratégias específicas. A tal me referirei ao longo dos próximos números. De momento, e para preparar minimamente alguns segmentos subsequentes da minha exposição, convirá reter mais algumas indicações sumárias neste domínio: (1) a estabilidade é 'pervertida' nos regimes totalitários em estabilidade abusivamente imposta a todo o custo; ela pode degenerar em fobia a toda a mudança — de que decorre bom número de situações ou atitudes negativas; a passividade que com ela se casa pode, por sua vez, degenerar em descrença e fatalismo e atingir até a frustração; há, porém, que contrapor a estas 'perversões' uma outra visão, eufórica, de estabilidade — aquela que, sendo construída por vontade dos cidadãos, cria um quadro favorável ao desenvolvimento do homem e das sociedades...; (2) o elogio sofre uma nítida 'perversão' no 'elogio interesseiro'... Não deixarei de apontar que estas 'perversões' são parte integrante do *semantismo* dos elementos a que respeitam, e como tal são imediatamente activadas pela ocorrência de tais elementos no discurso.

Note-se que tal faz também seguramente adivinhar — e este será também um efeito procurado daquela tensão — que o Locutor, na sequência do seu discurso, tratará de anular tais ‘perversões’ potenciais, configurando, então, uma avaliação definitivamente ‘elogiosa’ de «sucesso» — o que, visivelmente, contará como um (outro) momento importante da relevância co-textual do primeiro parágrafo, da sua organização interna e da tensão que, segundo anotei, o percorre.

4.3.5. O quadro antes desenhado possibilita o adequado entendimento de uma inequívoca mitigação que o Locutor faz inscrever na apresentação da «contradição» entre «estabilidade» e «sucesso». Tal mitigação traz consigo um distanciamento cautelar que o Locutor adopta na construção daquela antinomia. Tal distanciamento revela-se como um elemento importante da coerência global do discurso em análise, como se tornará patente ao longo dos comentários a tecer.

4.3.5.1. A mitigação, e o correspondente distanciamento cautelar do Locutor, manifestam-se logo na asserção inicial do parágrafo, em que o Locutor refere que «estabilidade» e «sucesso» são dois valores «de algum modo contraditórios» (A-1). O restritor «de algum modo» assinala bem essa mitigação/distanciamento.

Essa mesma atitude cautelar percorre o enunciado A-2, onde é marcada pela expressão, igualmente restritiva, «*Em princípio*», que o introduz.

4.3.5.2. Consistente com, e complementar de, esta atitude de mitigação/distanciamento se apresenta o facto de o Locutor privilegiar no desenvolvimento que tem lugar no parágrafo seguinte da antinomia «estabilidade»/«sucesso» o pólo opositivo referenciado em 4.3.1.3. como item b/b’.

Esta escolha, astuciosa, permite que fiquem na sombra — que fiquem esquecidos — os outros elementos da contraposição inicial — o que constitui objectivo estratégico importante, já que deles não se obtém, como ficou devidamente anotado acima, nem uma visão claramente desvalorizadora de «estabilidade» nem uma representação suficientemente encarecedora de «sucesso».

Assim, em A-2, põe-se em foco aquele pólo opositivo, através de travessão e através dos introdutores (de resto, isolados — destacados — por vírgula) «nessa medida» (que tem também uma dimensão de restritor) e «por isso». O enunciado A-4, que remata o parágrafo, reforça a focalização daquele pólo opositivo, sumariando em torno das referências «passividade»/«dinamismo» a contraposição entre os valores «estabilidade»/«sucesso»: «Somos sujeitos passivos da estabilidade, mas temos de ser sujeitos activos

do sucesso». A contraposição «Somos»/«Temos de ser» compedia de modo feliz, económico e expressivo a orientação primeira que é imprimida ao desenvolvimento da antinomia em referência, justamente agora centrada exclusivamente sobre a contraposição «passividade»/«dinamismo». «Temos de ser», em contraste vincado com o contíguo «Somos», explicita cabalmente o sentido básico dado pelo Locutor à antinomia «estabilidade»/«sucesso», já que em «temos de ser» se dá expressão a um sema *impulso voluntarioso e assumido*, que está ausente em «Somos». (Veja-se que esta oposição se prolonga em «Somos sujeitos passivos da estabilidade»/«Temos de ser sujeitos activos do sucesso», sendo ainda servida pelo semantismo do conector «mas», que, em A-4, articula, opondo-os, aqueles dois segmentos).

Observe-se ainda que este privilegiar do pólo opositivo em referência, ou seja, esta efectiva redução da contraposição «estabilidade»/«sucesso» às referências e avaliações axiológicas compendiadas no item b/b' acima delineado, se acentua no segundo parágrafo, onde o Locutor definitivamente vai identificar «estabilidade» com «passividade», termo aí (B-1) também destacado, por travessão.

4.3.5.3. O último parágrafo do texto — que, como veremos adiante, é capital na economia global do discurso — revela-se particularmente consistente com a mitigação/distanciamento cauteloso que o Locutor quis imprimir a esta primeira contraposição entre «estabilidade» e «sucesso».

A análise desse último parágrafo será apresentada mais abaixo⁸. Dela tenho, porém, de convocar para aqui um elemento central — a configuração que aí o Locutor estabelece para «sucesso», através do recorte de uma oposição entre um «sucesso-1» e um «sucesso-2».

A representação de «sucesso-1» faz dele um «sucesso» minado, adulterado, por 'perversões', que de algum modo — e este ponto é decisivo — convergem com algumas das virtualidades negativas associadas às referências anotadas acima nos itens a', c' e d'. Em contrapartida, a representação de «sucesso-2» faz dele um «sucesso» despido daquelas 'perversões', e a que genericamente convêm — e este ponto é igualmente decisivo — as avaliações positivas agregadas acima aos itens c. e d. de «estabilidade».

Importa salientar, então, que este «sucesso-2» — representação a que, como se verá, se vincula definitivamente o Locutor no seu acto de elogio — não é de todo contraditório com «estabilidade» (ponto particularmente relevante a ser devidamente esclarecido mais abaixo⁹).

⁸ Ver 11.

⁹ Ver 11.3.

Nesta base, tornam-se mais inteiramente compreensíveis as medidas cautelares avançadas logo no início do discurso sobre a validade da oposição «*estabilidade*»/«*sucesso*»: a mitigação, e o distanciamento correlativo, então recortados a este propósito pelo Locutor resultam plenamente pertinentes e consistentes com o todo do discurso, contando-se como elemento vincado da sua coerência/coesão global.

4.4. O primeiro parágrafo — ou a macroestrutura que nele se objectiva — contém ainda outras linhas organizadoras importantes. A sua consideração possibilitará, de resto, em alguns casos, acompanhar de outros suportes a análise já avançada a propósito da mitigação — e do seu alcance — inscrita no estabelecimento da oposição «*estabilidade*»/«*sucesso*».

4.4.1. Logo na abertura do texto (A-1), o Locutor assinala que o PSD resolveu ‘com habilidade’ (Ver «*hábil*», mas também «*segredo*», que contém uma configuração sémica consistente com ‘habilidade’) aquela contradição entre «*estabilidade*» e «*sucesso*».

A resolução desta contradição deixa, por si só, entrever que ela não é total — e uma tal construção pelo Locutor da antinomia em referência já foi devidamente considerada e avaliada na economia global do discurso. É claro que isso mesmo faz compreender, por uma outra via, a mitigação já assinalada e amplamente comentada nos números anteriores.

Acrescentarei que aquela ‘resolução hábil’ da contradição inicial «*estabilidade*»/«*sucesso*» assentou sobretudo — e vêmo-lo agora com particular nitidez — no facto de o PSD ter sabido apostar, na campanha eleitoral, não apenas em todas as virtualidades positivas de «*estabilidade*» (ligadas às referências e avaliações axiológicas arroladas atrás nos itens a., c. e d.), mas também nas virtualidades positivas agregadas aos similares elementos vinculados a «*sucesso*» — ou mais exactamente, de acordo com as considerações já tecidas, sumariamente, em 4.3.5.3, a um «*sucesso-2*». (Lembremos que, como de resto o texto refere, o discurso eleitoral do PSD se organizou estrategicamente em torno dos valores ‘estabilidade’ e ‘sucesso’).

Encontramos, assim, um outro dado esclarecedor para a mitigação introduzida pelo Locutor na construção da oposição «*estabilidade*»/«*sucesso*» e, mais uma vez, verificamos que ela serve adequadamente a coerência do discurso.

4.4.2. Neste mesmo quadro se compreende que o Locutor caracterize a vitória eleitoral do PSD como resultado de uma associação «*eficaz*» (A-1) daqueles dois valores.

É claro que essa ‘eficácia’ comprova, não apenas a viabilidade daquela articulação, mas sobretudo a efectiva realização feliz dessa articulação —

prova complementar da consistência da atitude cautelar do Locutor a propósito da 'contradição' entre «*estabilidade*» e «*sucesso*».

Virá a propósito anotar que aquela 'eficácia' ficou imediatamente à vista nos resultados eleitorais. Mas importa vê-la numa outra perspectiva: ela foi resultante de uma estratégia discursiva igualmente «*hábil*». O discurso da campanha do PSD construiu dois — ou melhor, e à luz do que ficou disponível em 4.3.5.3., — três destinatários: o destinatário que se reveria, ou se reconheceria, na estabilidade, o destinatário que se reveria, ou se reconheceria, no «*sucesso-1*» e aquele que se reveria, ou se reconheceria, no «*sucesso-2*»¹⁰.

Observe-se que não se trata, absolutamente, de dizer que o discurso eleitoral do PSD tenha sido, neste domínio, ambíguo: ele foi antes um discurso estrategicamente modulado em ordem à construção de destinatários múltiplos. Tratou-se, mais rigorosamente, da construção de um discurso percorrido, enformado, por uma *poli-audição* — noção correspondente a, mas não necessariamente simétrica de, uma adequada e específica polifonia. Esta polifonia esteve, seguramente, presente naquele discurso eleitoral, aí obtendo um elevado valor estratégico — mas não é isso que agora importa considerar.

4.4.3. Como as notas anteriores revelam, o primeiro parágrafo do texto em análise contém, se bem que por implicação, activada imediatamente por A-1, uma valorização de Cavaco Silva e do PSD. Esta é também uma linha estruturadora desta primeira macroestrutura do discurso, que, de resto, se prolonga (embora sempre de modo implícito — e nisso consistirá boa parte da sua relevância —) por outros momentos do texto, que oportunamente anotarei e enquadrarei devidamente.

5.1. Um dos eixos dominantes na configuração do primeiro parágrafo é, como ficou sublinhado, o que respeita ao estabelecimento de um contraste entre «*estabilidade*» e «*sucesso*», estrategicamente centrado em torno das referências e avaliações axiológicas congregadas no item b/b' da esquematização apresentada em 4.3.1.-3.

5.2. É sobre este eixo opositivo — e, logo, como também já anotei, com o abandono das outras dimensões disponíveis — que se constrói de imediato o segundo parágrafo (B). Nele, o Locutor acentua de modo específico aquela antinomia «*estabilidade*»/«*sucesso*» por diversas vias, complementares.

¹⁰ É claro que ficam aqui de lado aqueles que, vinculando-se a «*sucesso-1*», estão declaradamente *contra* o sucesso. Ver, mais abaixo, os comentários respeitantes ao último parágrafo.

Sobressai, em primeiro lugar, a identificação plena de «*estabilidade*» com «*passividade*» — termo de resto destacado por travessão (B-1) — logo caracterizada, com referência à situação portuguesa no *passado* (como veremos, e como também já anotei, num passado que se estende até às vizinhanças do tempo da enunciação, já localizado) de modo fortemente negativo: «*Uma estabilidade feita de resignação, quase sempre triste, melancólica, bisonha, fatalista*» (B-2).

Resulta daí, por contraste, uma representação eufórica de «*sucesso*». Mas esta representação encarecedora de «*sucesso*» — que acaba por constituir um outro elemento de desqualificação de «*estabilidade*» — é ainda feita pela evocação dos descobrimentos e das «*histórias exemplares da emigração*», apresentados como «os grandes momentos épicos do sucesso à portuguesa» (B-3).

Reconhecidamente, uma e outra destas realidades (a primeira, mais remota, mas sempre presente e actuante no imaginário nacional, e ainda mais em tempos de comemorações oficiais...; a segunda, mais recente, mas sempre profundamente vivida e sentida...) obtêm uma vincada ressonância nos portugueses e concentram em si um largo poder de sedução — a sedução irresistível dos ‘vencedores’ (dos ‘bem sucedidos’) e da ‘exemplaridade’.

O Locutor não deixa de salientar que estes ‘grandes momentos de sucesso’ se projectaram em condições excepcionais, sem continuidade e «fora de portas»: o sucesso generalizado e permanente furta-se aos portugueses, nomeadamente no interior das fronteiras do país, «*apertados*» que estão «*na estreiteza sufocante do rectângulo pátrio*» (B-4).

Ao mesmo tempo, o Locutor faz inscrever com saliência na desvalorização da «*estabilidade*»-«*passividade*» um outro traço marcante — uma dimensão de «*fatalismo*» congregada com a de «*tristeza*»: já avançada em B-2, esta dimensão é retomada imediatamente nos outros enunciados e reiterada (sempre a par de «*tristeza*») no início do terceiro parágrafo como marca(s) de uma «*condição nacional*».

Fica, deste modo, construída neste segundo parágrafo uma imagem fortemente negativa de uma arreigada «*condição portuguesa*», marcada pela melancolia, pela passividade, pela resignação, pelo fatalismo — que são vistos como gerados pela «*estabilidade*».

5.3. Há, entretanto, que salientar que todo este segundo parágrafo é marcado pelo uso insistente, ‘obstinado’, do condicional e que é construído em formato discursivo de relato — e relato de opinião — indicado pela expressão introdutória «*Segundo a tradição e as raízes ancestrais do nosso imaginário nacional*», expressão que tem por escopo não apenas o enunciado B-1, em que explicitamente figura, mas todos os que no mesmo parágrafo o seguem. Tal expressão desenha, pois, o espaço de verificação em que deve situar-se a interpretação de todo o parágrafo.

5.3.1. Estes traços — relato de opinião e uso insistente do condicional — cumprem aqui algumas funções estratégicas, em que convém atentar.

Observe-se, de imediato, que o Locutor se pronuncia neste parágrafo sobre um intervalo temporal vasto e complexo, que vai de um passado sem dúvida remoto a um passado mais recente, vizinho, como de passagem já referi, de *To*. Tenha-se também presente, por outro lado, que a avaliação global projectada sobre este período é fortemente negativa — sendo que as excepções (descobrimientos e casos exemplares da emigração) apenas confirmam, e dilatam, como já apontei, essa avaliação negativa. Registe-se ainda que o Locutor não pôde testemunhar pessoalmente, ‘em directo’, a maior parte das situações que este intervalo de tempo recobre.

Pois bem, tudo isto constituirá uma motivação forte para a escolha do relato e do condicional.

O uso do condicional traz consigo um distanciamento do Locutor em relação aos estados de coisas referenciados e às avaliações activadas. E o mesmo acontece, e também por implicitação pragmática, quando o Locutor, em vez de dar a sua opinião pessoal, prefere relatar a opinião de outro(s).

É justamente um distanciamento assim activado que domina todo o segundo parágrafo — contando-se como dimensão de particular saliência na sua organização e funcionamento. É certo que o Locutor relata uma opinião qualificada — uma *doxa* estabelecida pela tradição e arraigada no «*imaginário nacional*». Socorre-se, pois, de uma voz autorizada e reconhecida (com o que inscreve no discurso um primeiro momento de polifonia, aqui configurada sob a óptica da convergência) —, mas nem assim se oblitera o distanciamento referenciado, que é, de resto, assumido pelo uso obstinado do condicional.

5.3.2. Saliente-se que com tal atitude, o Locutor desenvolve — e mais uma vez ¹¹ — uma estratégia de credibilização, procurando incutir — reforçar — uma imagem de seriedade, de isenção, de objectividade — de resto, de tão proclamada importância no serviço jornalístico. Por outro lado, e municiado com os créditos assim obtidos e acumulados aos já procurados, com idêntica estratégia já oportunamente montada e concretizada no primeiro parágrafo ¹², o Locutor prepara também um contraste com os dois parágrafos seguintes (C e D), em que assumirá uma posição pessoal — levada até à avaliação crítica e mesmo à censura — a respeito de uma situação ou estado de coisas mais recente, que testemunhou ou que conheceu ‘directamente’.

¹¹ Ver 4.3.4.

¹² Ver, de novo, 4.3.4.

5.3.3. Importa, no entanto, complementar esta minha visão com uma observação de relevância talvez mais alargada: o distanciamento, a mitigação das asserções deste segundo parágrafo visam ainda a obtenção de um outro efeito. É que — e convém reparar nisso — aquele distanciamento tem exclusivamente por escopo o «*fatalismo*» atribuído à 'condição portuguesa'. Visivelmente, o Locutor não está com, não acompanha, aqueles que aceitam — ou aceitaram — este «fatalismo» da 'condição portuguesa', ainda que esses integrem a voz autorizada da *doxa* invocada e usada. Desses se quer apartar o Locutor — e justamente este afastamento habilita-o, credita-o, com a legitimidade necessária para a crítica/censura que, como salientarei, desenvolve nos parágrafos C e D àqueles que, de um modo ou de outro, e contra as expectativas¹³, acabaram por aceitar aquela mesma visão fatalista da situação portuguesa. E, ainda, tal distanciamento confere-lhe igual legitimidade para se juntar àqueles que, num passado mais recente e no presente, rejeita(ram) essa mesma visão fatalista¹⁴.

5.3.4. Registe-se ainda que a evocação desta situação do Passado e a sua avaliação fortemente negativa — evocação e avaliação que, de resto, vão prosseguir nos dois parágrafos seguintes — cumprem aqui — e cumprirão também naquelas duas outras sequências imediatas — uma função estratégica importante: a de preparar um contraste vincado com a situação 'nova' que o Locutor caracterizará de seguida, no que se concretiza mais uma manifestação do eixo de contraposições já apontado como linha organizadora de todo o discurso.

5.4. Os comentários tecidos mostram bem a relevância deste parágrafo na economia global do discurso e também as dimensões salientes que o organizam como macroestrutura intermédia e que concorrem para a coerência ao mesmo tempo local, sequencial e global do texto.

Não demorarei a registar os momentos, claros, de contraposição que se projectam neste parágrafo. Não deixarei, porém, de evidenciar que também aqui encontramos um movimento argumentativo transparente: os enunciados B-3, 4 e 5 funcionam basicamente como sucessivas e matizadas justificações do enunciado B-1.

6.1. Construída, do modo que registei, no segundo parágrafo, uma imagem globalmente negativa de uma «condição nacional», o Locutor aplica-se a reforçar esta mesma imagem, identificando no terceiro parágrafo «*estabilidade*» com «*pobreza resignada*» (C-2) — momento saliente de uma cada vez mais vincada diminuição ou desqualificação daquele valor,

¹³ Ver, mais abaixo, 6.4.

¹⁴ Ver, mais adiante, a análise dos parágrafos seguintes do texto.

diminuição/desqualificação que surge como grande linha estruturadora de toda esta sequência.

6.2. Verifica-se também que todo esse mesmo parágrafo está construído com asserções não mitigadas — em contraste com a mitigação generalizada que enforma, nos termos já caracterizados, o parágrafo anterior. Esta afirmação de uma força assertiva — traço também dominante na configuração deste terceiro parágrafo — coaduna-se com uma outra dimensão — igualmente nele saliente — que respeita à circunstância de o intervalo de tempo agora recoberto ser mais recente, situando-se do salazarismo aos dias de hoje. É este período de tempo que é agora guindado a primeiro plano — e, dada a sua proximidade, o Locutor, que seguramente o viveu ‘em directo’, está em condições de sobre ele emitir uma opinião pessoal, sem ter, pois de recorrer — como o fez no segmento anterior do seu discurso — ao relato, mesmo que qualificado. A estratégia de credibilização antes desenvolvida — e que ficou devidamente apontada e enquadrada — habilita-o com uma particular legitimidade para a emissão desta opinião pessoal assumida. Avançarei que esta particular legitimidade, devidamente preparada, como se viu, no texto, suporta a contundência de certos momentos desta sequência, adiante anotados.

6.3. Ao mesmo tempo que, nos termos acima registados, desvaloriza a «estabilidade», o Locutor comprova a existência, *estabilizada*, daquela «condição nacional» melancólica e fatalista: tal visão da situação portuguesa percorre, ‘atravessa’ toda a nossa cultura e enformou também «a nossa cultura política, à direita e à esquerda» (C-1).

Neste passo, o Locutor dá como garantida a presença de testemunhos na nossa cultura a respeito daqueles traços dominantes da «condição nacional», e dá também como pacífica a aceitação do valor probatório de tais testemunhos. Em contrapartida, não procede desse modo a respeito da presença dos mesmos traços na nossa «cultura política». Neste domínio, o Locutor não prescinde de — ou não se furta a — especificar os suportes da sua opinião, que — note-se — é particularmente gravosa para a cultura política «à esquerda». Impõe-se, então, verdadeiramente, aqui uma justificação deste segmento da asserção do Locutor, mais uma vez em cumprimento da condição de veracidade dos actos assertivos — cumprimento que o Locutor assume também, seguramente, como índice da isenção e da objectividade já noutros momentos procuradas e garantidas.

6.4. Percorre este momento discursivo uma notória tensão, pois que nele se recorta uma *contra-expectativa*: seria de esperar que os «resistentes antifascistas» se tivessem demarcado inequivocamente de, não se tivessem

deixado «condicionar» (C-1) por, a «passividade», a «melancolia» e sobretudo o «fatalismo» daquela «condição nacional», valores aceites e acolhidos pela cultura política «à direita». Desta não se estranhará que tenha promovido a «estabilidade»-«pobreza resignada» a «filosofia oficial do regime» salazarista; mas, decididamente, não se esperaria que a ‘esquerda’ tivesse convergido com essa ‘direita’, através de uma alargada contemporização, de uma passividade cúmplice, como o Locutor registará.

Esta tensão, consubstanciada na contra-expectativa que assinalai, combina-se com uma acutilante dimensão de crítica, ou, mais rigorosamente, de censura — também eixos vinculados da configuração deste parágrafo: a passividade cúmplice da ‘esquerda’ e, sempre segundo o Locutor, com particular relevo/responsabilidades para o PCP (C-3 e 4), redundou na aceitação tácita do «fatalismo» (de que o Locutor, como acima observei, soube estrategicamente distanciar-se, no parágrafo anterior) e conheceu um prolongamento trágico, e certamente mais pernicioso (que o Locutor igualmente crítica/censura) — a saber, o que chamarei de ‘perda do sentido correcto da resistência’. Na verdade, o Locutor alinha — e repare-se na força das palavras que emprega, particularmente das que eu sublinho — como índices expressivos dessa cumplicidade operada pela omissão e pela perda do sentido correcto da resistência o «*miserabilismo* neo-realista e as narrativas *amargas* e quase *masoquistas* dos anos de prisão» dos resistentes, e em particular dos comunistas. Uma tonalidade fúnebre de *lamúria* desvaloriza ainda mais fortemente estas manifestações de uma resistência sem desígnios, também ela descrente, vergada ao «fatalismo». Uma isotopia musical — construída sobre «*contraponto*» e «*fado*» — sublinha, amplifica, esta tão trágica quanto inesperada conjunção da ‘esquerda’ com a ‘direita’, vistas como articuladas, ‘cooperantes’, na ‘cristalização’ de uma situação de «melancolia e fatalismo». Repare-se ainda em que aquela isotopia musical é também servida por aquela tonalidade de *lamúria*, que se desprende como modulação marcante em «*miserabilismo*» (de «*miserabilismo* neo-realista»), e em «*fado*» (de «canção nacional», «fado oficial» e «fado da oposição») e que é amplificada no segmento que remata o enunciado C-3: «*histórias, ambas, de corações partidos, destinos destroçados, desenganos, tiranias e desgraças*». ¹⁵

6.5. Atente-se ainda em que esta ‘cristalização’ de uma «condição nacional» aparece construída como *estado resultativo*, marcado por um traço

¹⁵ Quero registar que esta visão *construída* pelo Locutor da postura dos antifascistas não deixa de ser polémica, e sobretudo contém uma representação desfocada e uma avaliação apressada da resistência antifascista. Haverá seguramente que ver aqui uma interferência de eventuais dimensões ‘evolutivas’ na formação ideológica do Locutor enquanto ser do mundo (Ver Nota 2).

de (quase) inevitabilidade — de resto, consiste com a dimensão de fatalismo dessa condição —, traço que encontra expressão tanto no lexema «*condicionar*» como nos *aspectuais* «*acabaram por*» (C-1) e «*açabou por*» (C-2).

7.1. No quarto parágrafo avulta de imediato, nos seus enunciados 1, 2 e 3, a anotação da «*persistência*» da situação negativa caracterizada nos dois parágrafos anteriores — persistência indiciada por sinais inequívocos contidos na «*literatura e no cinema nacionais*» dos últimos anos, que «*continuam a dar-nos exemplos expressivos de um imaginário marcado pela fatalidade e pela depressão*» (D-1 e 2). Registe-se que através de «*depressão*» o Locutor não deixa de reforçar a ‘negatividade’ da situação analisada, instaurando uma isotopia referida a «*degenerescência*» ou «*doença*», do *foro psiquiátrico*, que irá explorar em segmentos subsequentes do discurso.

7.2. Marcando o seu discurso de (mais) um explícito movimento argumentativo, daqueles sinais/exemplos expressivos, o Locutor selecciona para *ilustração/justificação* da sua asserção (D-2, que, de resto, também funciona como *justificação* da asserção anterior — D-1) o caso da realizadora (uma «*jovem*» «*identificada com o PCP*») Teresa Vilaverde.

Esta escolha não é inocente nem arbitrária: ela permite ao Locutor prolongar a dimensão de crítica/censura aos ‘antifascistas’, e ao PCP em particular, averbada antes, e obter uma ilustração relevante, cheia de actualidade jornalística e generalizadamente conhecida e reconhecida (através da referência a um filme recente, positivamente apreciado, e que ocupou destacado espaço na crítica especializada e não especializada). Mas o valor estratégico desta ilustração reside particularmente em que o Locutor sobre ela constrói, por um lado, a relevância imediata das considerações que, em D-4 e 5, preparam o quadro em que se situa a transição desta situação negativa do Passado, e, por outro lado, um contraste — em que se objectiva mais uma vez o já conhecido eixo de contraposições — com ‘outros jovens’ que aparecem referidos na sequência do texto.¹⁶

7.3. Nestas circunstâncias, e como se comprovará, estes enunciados D-4 e 5 obtêm uma relevância particular na progressão do discurso e na sua articulação aos segmentos antecedentes — ou seja, na configuração da

¹⁶ Há que reconhecer uma larga inadequação na evocação de Teresa Vilaverde: ela é exemplo reconhecido de sucesso. No entanto, a orientação argumentativa da sequência discursiva neutraliza essa inadequação, obrigando a seleccionar na evocação da jovem cineasta, não a dimensão do sucesso, antes a que respeita à persistência na consideração do «*fatalismo*»/«*tristeza*».

coerência local, sequencial e global do discurso — e uma autonomia ou individualidade no conjunto do quarto parágrafo, no qual se destacam por várias marcas, a analisar mais adiante.

7.4. No termo da análise proposta para os parágrafos II, III e IV (excluindo aqui, por razões já incipientemente registadas atrás, os enunciados D-4 e 5) não será difícil reconhecer que eles, em conjunto, realizam uma segunda macroestrutura do texto. Como elementos organizadores desta macroestrutura parecem salientar-se os seguintes: o desenho de um eixo temporal centrado sobre o passado, mas matizado, ao correr dos parágrafos, num passado mais remoto e num passado mais recente; o recorte de um crescendo de força assertiva que igualmente acompanha a sucessão dos parágrafos; a configuração de uma avaliação fortemente negativa dos estados de coisas sucessivamente referenciados ou da situação portuguesa do passado globalmente considerada; a anotação de uma excessiva duração da situação criada e vivida — anotação a que mais directamente me referirei de seguida.

8. Como acabei de registar, uma das linhas organizadoras da segunda macroestrutura do texto é constituída pela marcação da «*persistência*» de uma situação estativa globalmente negativa — a «*condição nacional*» feita de melancolia e fatalismo.

8.1. Como se sabe, as situações estativas são inerentemente durativas, mas tendem a evoluir: um estado representa habitualmente um equilíbrio mais ou menos precário construído num intervalo de tempo mais ou menos dilatado, mas que é delimitado, à esquerda, por uma fronteira inicial (I), e, à direita, por uma fronteira terminal (T):

.....I [.....] T.....>

Por natureza, os estados, se decorrem da transposição da fronteira *I*, tendem a transpor a fronteira *T* — o que se projecta como evento (inerentemente pontual) que marca a transição desse estado a um outro — logo, a projecção de um novo estado, num novo intervalo de tempo imediatamente subsequente ao tempo de mudança. A transposição daquela fronteira terminal coincide, como se compreende, com a cessação do estado anterior e representa ao mesmo tempo a fase ingressiva no novo estado.

8.2.1. No texto em análise, o estado de coisas caracterizado como globalmente negativo é visto como permansivo — valor aspectual assinalado por diversos lexemas dos enunciados de B, C e D e globalmente desprendido

do todo desses parágrafos, que recobrem, como já se apontou, um intervalo de tempo bastante longo. Ora, esta visão permansiva pode ser tomada de dois ângulos diversos: por um lado, pode ser conceptualizada como um alargamento do intervalo de tempo em que o estado de coisas se verifica — o que envolve a deslocação, para o intervalo de tempo adjacente à direita, do termo (*T*) desse estado; por outro lado, esse mesmo estado de coisas permansivo pode ser conceptualizado como o retardamento da transposição da mesma fronteira terminal desse mesmo estado vigente.

Em qualquer destas conceptualizações, pode juntar-se ao permansivo, por implicitação pragmática, uma dimensão de excesso — ‘excesso’ da permanência, do retardamento da transição a um outro estado.

8.2.2. No texto que nos ocupa, esta dimensão de excesso é inequivocamente implicada: dada a avaliação fortemente negativa da situação caracterizada e dada a sua atestada longa duração, gera-se com naturalidade uma expectativa de mudança, sucessivamente adiada.

O texto cria, então, e mais uma vez, uma tensão, imediatamente decorrente da contra-expectativa actualizada, dimensão que é acompanhada pela de excepcionalidade que marca toda esta situação permansiva.

Ora, com naturalidade passamos a conceber e a admitir — com base no conhecimento do mundo, na enciclopédia, e nas expectativas que eles autorizam — duas coisas: por um lado, que o ‘excesso’ ligado à situação permansiva caracterizada pode induzir uma ‘degenerescência’ grave objectável em ‘fixação neurasténica’, em ‘frustração’, que, por sua vez, poderão gerar uma ‘perda do sentido do real’; por outro lado, que o termo desta situação excepcional exigirá igualmente condições excepcionais. Precisaréi que este entendimento se apoia em particular num *topos* disponível, e consagrado mesmo em provérbio bem conhecido: ‘*Para grandes males, grandes remédios*’. Tal *topos* não é, naturalmente, dito no discurso — mas é por ele convocado como suporte da interpretação.

Pois bem: quanto ao primeiro daqueles dois pontos, registarei que ele é justamente considerado nos parágrafos seguintes, nomeadamente no sexto e no sétimo¹⁷; quanto ao segundo ponto, anotarei que ele é imediatamente explicitado no enunciado D-5, que fecha o quarto parágrafo: aí se assinala precisamente o que acima referi, pois o Locutor lembra que os ‘modelos’ se reproduzem, se perpetuam, por transmissão cultural das «*gerações anteriores*» para «*as gerações mais novas*», e coloca uma condição forte para que tal alguma vez se não consume: «*A não ser que estas [= as gerações mais novas] estejam disponíveis para romper com o passado — ou que o passado tenha esgotado para elas a sua capacidade de atracção — fazendo tábua rasa da memória histórica*».

¹⁷ Ver, adiante, 10.3.2.

Posta a questão nestes termos, o Locutor desenha no horizonte de expectativas dos seus leitores o preenchimento desta condição forte para a mudança — e com isso, fica também recortada a orientação previsível da sequência imediata do texto, nomeadamente: a configuração da mudança e do seu sentido; a sua avaliação; a prova de que essa mudança se operou e estabilizou; e o entendimento desta mudança como «perda da memória histórica».

Pode, assim, avaliar-se da relevância deste segmento discursivo, do lugar de charneira que ele ocupa na economia global do texto. Tudo isso responde pela individualidade e autonomia, que já atrás destaquei, deste mesmo segmento no interior do quarto parágrafo — com o que é claramente consistente a tonalidade sentenciosa, de expressão de uma verdade geral (servida pelo *presente* dos verbos, em claro contraste com os tempos do *passado* dos enunciados anteriores do mesmo parágrafo), que também caracteriza aqueles enunciados D-4 e 5.

8.2.3. Farei salientar que o preenchimento da forte condição expressa em D-5 («*A não ser que*») se vincula a um decidido impulso de vontade, que contrasta com o habitual processamento da transmissão de valores, que tem algo de passivo, de aceitação mais ou menos submissa. Verifica-se, então, que aqui se prolonga, e também ao nível das referências e das avaliações axiológicas, a oposição «*passividade*»/«*dinamismo*» ou «*conservadorismo*»/«*abertura à mudança*» que vem dos enunciados anteriores, e que percorrerá também os subsequentes — ou seja, que se inscreve em todo o discurso, situando-se no já nosso conhecido eixo de contraposição que o enforma.

9.1. São precisamente os tópicos que apontei em 8.2.2. que individualizam, de imediato, o quinto parágrafo do texto.

Nele, e de modo entrosado, se assinala uma «*mudança de atitudes e de mentalidades entre os «novos portugueses» dos anos 90*» (E-2); nele se avalia de modo francamente positivo essa mudança — mudança marcada pelo «*optimismo*» (em contraposição com o «*pessimismo atávico do comportamento nacional*» da fase anterior, que já conhecemos) — (E-2) —, pelo sentido de «*alegria e festa*», «*redescobertas sintomaticamente*» pelo PSR (à revelia da «*corrente dos soturnos rituais ideológicos da extrema-esquerda*» (E-3)); nele se especifica uma energia singular e generalizadamente assumida — e, de um modo significativo, pelos jovens (Ver «*movimento juvenil*», «*explode*» e «*fenómeno*») — desse optimismo, que decorre de, ou se identifica com, o valor «*sucesso*», ausente na situação anterior ou apenas presente em momentos esporádicos e em condições excepcionais, mas agora tornado «*novo emblema de uma revolução silenciosa*», como se sintetiza no início do parágrafo seguinte; nele, ainda, se

entende tal mudança como ruptura, que envolve o «fazer tábua rasa da memória histórica» (E-1) ou, como se repete em F-1, a criação de «uma espécie de grau zero da memória histórica».

9.2. Se estes tópicos salientes, e o vigor com que são tratados, individualizam, como já aponte, este quinto parágrafo, no mesmo sentido actuam alguns dispositivos empregados na sua configuração discursiva.

9.2.1. A força expressiva deste segmento é, de imediato, instalada pela escolha do léxico, em que destacarei:

— «*explode*» (E-1), que marca não só a ‘violência’ que sempre comporta uma ‘ruptura’ grave — como o é a ruptura com a memória histórica —, mas também o ‘vigor’ de uma manifestação que encontra adesão generalizada e se conecta com o sentimento ou a percepção de ‘transição tardia’ agregada à «persistência» de uma situação negativa, que finalmente cessa;

— «*movimento juvenil*», que, em sintonia com «*explode*», assinala aquela adesão generalizada, liderada significativamente pelos jovens, à mudança operada;

— ««novos portugueses» dos anos 90», que marca uma clivagem com os portugueses da ‘geração anterior’, generalizadamente afectados, como se viu e agora se repete, por um «pessimismo atávico» (E-2);

— «*um fenómeno* como o do PSR», que contém uma alusão a algo de salientemente inesperado, mas também de fortemente afirmativo;

— «*optimismo*»/«*pessimismo*», contraposição marcada (E-2), reforçada ainda, no pólo «pessimismo», pelo adjectivo «*soturno*» (E-3).

9.2.2. Mas a força expressiva deste parágrafo reside particularmente nos dispositivos retóricos ou enunciativo-pragmáticos projectados na construção discursiva.

9.2.2.1. Todos os enunciados por que se realiza este parágrafo estão formulados em pergunta retórica de polaridade negativa. Valem, como se sabe, por asserções fortes de polaridade inversa. Note-se que esta força assertiva positiva não é esbatida pela modalização tendencialmente dubitativa, orientada para a mera plausibilidade, contida no futuro («não será...?»—E-1), no condicional («não estaria...?» — E-2) e, de novo, no futuro («não será...?» — E-3).

9.2.2.2. Através da pergunta retórica é accionado ainda um dispositivo fortemente argumentativo. Percorre, então, todo este parágrafo —

constituindo visivelmente um dos seus grandes eixos organizadores — um movimento argumentativo matizado, que visa anular contra-discursos. Em cada caso, o contra-discurso é construído pelo Locutor como uma *doxa*, tomada como disponível, e convocada para ser refutada categoricamente. Configura-se, pois, aqui (mais) um momento de polifonia, desenhada agora como fricção de vozes, de que resulta o triunfo da voz do Locutor. Atente-se em que este movimento argumentativo-refutativo é claramente manipulador: o Locutor, ao perguntar, demonstra uma tendencial abertura, constrói-se como dialogante, mas logo impõe a sua resposta de polaridade inversa à que parece admitir, implicando pragmaticamente a fragilidade do contra-discurso e dos seus eventuais suportes. É claro que já se pôde identificar esse contra-discurso com uma asserção negativa correspondente à interro-negativa do texto — de onde decorre que a fricção de vozes referenciada se dá na oposição entre «*não é...*», «*não está...*», «*não é...*» do contra-discurso, e «*é...*», «*está...*», «*é...*» do Locutor (respectivamente em E-1, E-2 e E-3). Tenha-se ainda presente que aquela dimensão de manipulação contida na pergunta retórica se objectiva também na circunstância de o Locutor simular dar a palavra a um alocutário, para no mesmo movimento lhe negar o estatuto de interlocutor. É clara ao mesmo tempo a desvalorização deste interlocutor que não chega a sê-lo, como também é clara a desvalorização do contra-discurso anulado — e do seu autor ou proferidor, que o Locutor põe em cena.

9.2.2.3. Por outro lado, todos os enunciados do mesmo parágrafo activam pressuposições: as expressões definidas («*o movimento juvenil em volta de Cavaco Silva*» — E-1; «*O optimismo cultivado por Cavaco Silva*» — E-2; «*os «novos portugueses» dos anos 90*» — E-2) activam uma pressuposição existencial, e o adjectivo «*significativo*» (E-3) pela factividade positiva que comporta desencadeia uma pressuposição de verdade, cumprida no seu sujeito frásico construído em torno de «*se afirmar*».

Pois bem: é sabido que as pressuposições representam um dispositivo de alto rendimento na construção e no funcionamento dos discursos, por configurarem um quadro intelectual em que a comunicação se desenvolve — quadro intelectual (pré-construído, objectivado em pré-asserções) que é verdadeiramente imposto ao Alocutário (em contraste com o *posto*, que lhe é tão só proposto). As pressuposições apontadas impõem verdadeiramente, dão como decididamente disponíveis e reconhecidos, os segmentos do real e os estados de coisas referidos.

Veja-se, então, que este dispositivo consubstanciado na imposição de pressupostos se casa harmoniosamente com as perguntas retóricas em que é inscrito, potencializando-se mutuamente no desenho de uma particular força assertiva.

Repare-se ainda em que através das pressuposições se convocam para o discurso *outras vozes* — pelo que encontramos neste segmento discursivo um novo momento de polifonia. Estas outras vozes — que são, agora também (particularmente por força do que considerarei no número seguinte) *doxas*, vozes avançadas como correntes —, acolhe-as o Locutor, que a elas junta, agora em convergência, a sua própria voz.

9.2.2.4. A vincada força assertiva que, nos termos propostos, percorre todo este quinto parágrafo parece ainda ampliada por uma outra dimensão subtil. Desprende-se, efectivamente, de todos os enunciados em análise o matiz de que o Locutor, afinal, *fala em nome do real, em nome das 'coisas'*, ou seja, que o Locutor, afinal, empresta a sua voz à voz, incontestável, do mundo — sendo, então, que é por essa via poderosa (que envolve o caso mais marcado de polifonia concordante) que se recorta mais vincadamente o efectivo vigor assertivo de todo o parágrafo. De resto, com tal atitude o Locutor desenvolve também, e de modo muito subtil, (mais) um momento da sua estratégia de credibilização¹⁸.

9.3. Há, entretanto, outros elementos importantes neste parágrafo.

9.3.1. Referenciarei, em primeiro lugar, o notório envolvimento do Locutor com este segmento do seu discurso. Esse envolvimento — que é mais exactamente adesão — decorre liminarmente da já comprovada força assertiva que percorre os enunciados, e é também consistente com a similar postura evidenciada pelo Locutor na 'condenação' feita, nos termos já analisados, na macroestrutura anterior à situação negativa aí configurada. Como acima já registei, esta postura crítica, habilmente servida pela estratégia de credibilização oportunamente instaurada, habilitou o Locutor com a legitimidade necessária para, agora, aderir com entusiasmo à nova situação. (Atente-se em que esta legitimidade decorre já da conhecida e reconhecida independência crítica do Locutor e ainda da sua, também atestada, formação ideológica — dados disponíveis a partir da enciclopédia, como já ficou devidamente averbado¹⁹).

9.3.2. Por outro lado, importa sublinhar que aquela particular força assertiva imprime a este segmento do discurso uma clara orientação persuasiva: esta dimensão perlocutória (a que voltarei mais adiante²⁰) constitui, então, também um poderoso eixo organizador deste quinto parágrafo.

9.3.3. Ao mesmo tempo, há que reconhecer que do enunciado E-2 — em que se refere que o «*optimismo cultivado por Cavaco Silva*» estará «*em*

¹⁸ Ver a este propósito, mais abaixo, 10.3.3.

¹⁹ Tenha-se, entretanto, em conta o conteúdo das Notas 2 e 15.

²⁰ Ver 12.7.

sintonia com uma mudança de atitudes e mentalidades entre os «novos portugueses dos anos 90» —, se desprende uma valorização clara do próprio Cavaco Silva e do PSD: eles souberam pressentir esta ‘nova mentalidade’, e Cavaco Silva soube protagonizar essa percepção. Atente-se em que esta qualificação — que não deixa de arrastar uma desqualificação dos outros partidos — despoleta uma valorização da campanha eleitoral do PSD (cujo discurso, ao conter como pólo de referência insistente o *sucesso*, representa já por isso mesmo um dado novo — uma mudança — positivamente avaliado) e contém um ‘esclarecimento’ básico para o entendimento do «segredo» da vitória do PSD, partido que (nos termos de A-1) se mostrou «hábil» e «eficaz» a congregar, a ‘associar’ «dois valores de algum modo contraditórios» (que sabemos ser «estabilidade» e «sucesso»). Vemos ainda — e importa anotá-lo — que esse mesmo ‘esclarecimento’ deve ser aplicado na compreensão definitiva da mitigação — e do correlativo distanciamento cauteloso — que, como oportunamente sublinhei, marca, na macroestrutura introdutória, o estabelecimento pelo Locutor da «contradição» entre aqueles valores.

9.3.4. Anotarei ainda que aí também se contém já alguns elementos que justificam que o Locutor tenha querido ilustrar, no parágrafo anterior, a «persistência» da situação negativa com a referência a uma jovem cineasta afecta ao PCP (D-3). Na verdade, fica estabelecido um nítido contraste (inscrito, como já acima lembrei, no já mencionado eixo de contraposições) entre essa jovem — que é vista como continuando presa ao pessimismo e ao fatalismo da situação negativa anterior — e os jovens (referenciados em «movimento juvenil em volta de Cavaco Silva» (E-1), em «os novos portugueses» dos anos 90» (E-2), e mesmo em «um fenómeno como o do PSR» (E-3)) que são apresentados, como já se viu, como encarnando uma nova mentalidade, cuja referência emblemática é justamente o «sucesso», nova mentalidade vista ainda como contendo ou representando uma «ruptura com a memória histórica», que aquela jovem cineasta parece não realizar.

Outras dimensões deste eixo de contraposições se recortam com nitidez neste mesmo parágrafo. De entre elas mencionarei a que retoma a visão negativa desenhada na segunda macroestrutura do texto, já analisada: aí o sucesso era visto, como vinquei, como algo de longínquo, de ‘fatalmente’ arredado dos portugueses, como uma miragem inconsistente. Pois agora, na situação do Presente (aberta ao Futuro), o sucesso anuncia-se como uma realidade tangível e acessível à generalidade dos portugueses, que, ‘rompendo com a memória do passado’, desse valor já fizeram a ‘referência emblemática’ de «uma revolução silenciosa» que a todos galvaniza, que «explode hoje na sociedade portuguesa» e que encontra «expressão sintomática» no «movimento juvenil em volta de Cavaco Silva», ele próprio se afirmando animado de um «optimismo» contagiante.

10.1. Um dos tópicos ou sub-tópicos do segmento discursivo antes analisado era, como se recorda, o que referi como 'entendimento da mudança como ruptura com o passado ou como o fazer tábua rasa da memória histórica'. Este tópico é retomado no sexto parágrafo, preenchendo-o do seu início ao seu termo.

Compreende-se que este tópico seja assim longamente retomado, pois que uma 'ruptura com o passado', o 'fazer tábua rasa da memória histórica' ou, como se diz em F-1, o criar de «uma espécie de grau zero da memória histórica» não são questões triviais. Sabe-o bem o Locutor — e sabe também que outros pensam de igual modo.

10.2. Neste sexto parágrafo, encara-se, então, um conflito de opiniões, um conflito de vozes. Como eixo dominante encontramos, efectivamente, nesta sequência uma polifonia marcada pela discórdia, pela fricção de vozes.

10.2.1. No primeiro segmento polifónico — «*Redutor? Sem dúvida. Mas também libertador.*» (F-2, 3 e 4) —, o Locutor constrói um diálogo concentrado, que convirá desmontar.

Em «*Redutor?*», o Locutor replica a uma objecção que deverá ser reconstituída do seguinte modo:

— Tu/Vocês *objectas/objectam* ao que eu digo ['que os jovens operaram uma ruptura com o passado, com a memória histórica...'], *acusando-os*²¹ de simplistas, de praticarem uma redução abusiva;

— A isso, eu respondo: É verdade. («*Sem dúvida.*»)

— E *contra-argumento*: Mas é também verdade que tal é libertador — sendo que o 'ser libertador' constitui argumento mais forte em favor da 'positividade' da atitude em referência do que o argumento que tu/vocês usas/usam para diminuir essa 'positividade' (dizendo que tal ruptura constitui uma redução abusiva)'.
 Encontramos aqui o esquema argumentativo

A, mas B,

em que o conector «*mas*» funciona como «*Mas-PA*»²², articulando argumentos anti-orientados, que servem, portanto, conclusões antagónicas

²¹ Esta *acusação* pode ser entendida como dirigida também ao próprio Locutor, a quem explicitamente cabe o entendimento da nova mentalidade dos jovens como ruptura com o passado. Temos, assim, aqui uma instância de *poli-audição* a marcar um acto ilocutório.

²² Ver os diversos trabalhos em que O. Ducrot se ocupa deste conector argumentativo, por exemplo, DUCROT, O. — *Deux mais*, in «*Syntaxe et Sémantique du Français*» (= «*Cahier de Linguistique*» — Québec —, n.º 8), 1978. Ver também, para o português, BARROS, Clara Araújo — *Construções contrastivas em português*, (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras do Porto), 1986.

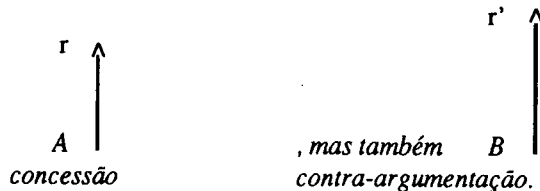
(respectivamente, r e r'), sendo que o argumento B é mais forte para a conclusão r' que o argumento A para a conclusão r . O conector argumentativo traz, pois, consigo um acréscimo informativo (reforçado, aliás, no discurso através de «também» — «Mas também...») que marca uma contra-posição da parte do Locutor enformada por um maior peso argumentativo.

Aquele diálogo, que desmontei, é tão eficaz quanto económico, e comporta, visivelmente, um duplo movimento discursivo,

a. de *concessão* — em que se configura um momento de acordo, assinalado em «Sem dúvida»;

b. (seguida) de *contra-argumentação* — que, servida pelo semantismo de «mas», marca um momento de desacordo, de que se desprende uma força argumentativa decisiva no sentido da avaliação positiva da ruptura operada. Convém observar que esta orientação encarecedora da ruptura coincide justamente com a marcação da maior força argumentativa que, como acima procurei registar, é atribuída por «mas» ao segmento que introduz (F-4). Neste se cumpre integralmente a instrução discursiva que «mas» comporta, segundo a qual o segmento que introduz deve apresentar-se como argumento mais forte que aquele que é invalidado: na verdade, tal se concretiza por inteiro em «libertador», termo que congrega em si uma 'positividade' ligada à irradiação de sinergias, consistentes com «criatividade» e «dinamismo», articulados, como já sabemos, a «sucesso». Outros traços do semantismo daquele mesmo termo, que apontarei no último parágrafo de 10.3.2., são também consistentes com o que acabei de registar.

Poder-se-á condensar o funcionamento daquele movimento argumentativo no seguinte esquema (tenha-se presente o que acima ficou anotado — r e r' representam conclusões antagónicas, sendo anti-orientados os argumentos que as servem/apoiam/favorecem):



10.2.1.1. Vem a propósito considerar que a anulação de um contra-discurso — como agora se viu e como também havia acontecido acima — traz consigo uma tendencial indicação de que o Locutor é 'dialogante', aberto à consideração de vozes discordantes, sensível na sua percepção, ponderado nas suas atitudes e opiniões, sem que com isso deixe de ser firme nas suas posições. Ou seja: neste como noutros momentos em que o Locutor

convoca contra-discursos para os anular está de novo presente, pela via que acabei de apontar, uma estratégia de credibilização, mas está também actuante uma outra estratégia — a estratégia do reforço adequado, potencializado, do seu próprio discurso, das teses que nele sustenta, dos pontos de vista que defende.

10.2.1.2. Estas estratégias comportam ainda uma outra dimensão, que convirá não ignorar: é que a anulação de um contra-discurso traz também consigo a desvalorização desse mesmo contra-discurso anulado e do seu autor. Tal revela-se constituir certamente, por contraste, uma via complementar de valorização do discurso ‘anulador’, ou seja, da voz do Locutor, que triunfa sobre as outras.

10.3. No enunciado subsequente ao agora considerado, ou seja, em F-5, está contida uma similar polifonia e um movimento discursivo próximo do analisado, mas desenvolvido com uma modulação bem mais incisiva.

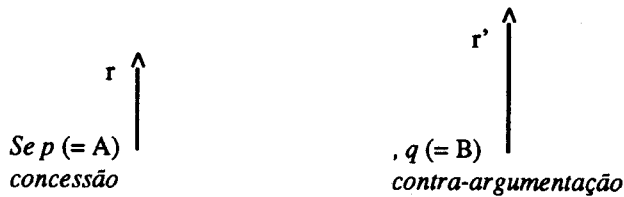
10.3.1. A pseudo-condicional «*Se a ingenuidade beata e despolitizada das novas mitologias !...! é indiscutivelmente irritante*» exprime um momento de concessão — de claro acordo, reforçado, de resto, com o modalizador assertivo «*indiscutivelmente*» — a um novo contra-discursivo.

Este contra-discurso prolonga o que vimos operar no enunciados F-2, 3, 4, e nele se ouve uma acusação/crítica/censura dirigida aos jovens ²³, que, com a ruptura com o passado, tenderão a substituir, ou passaram já a substituir, o culto de mitologias ‘clássicas’ pelo culto de mitologias bem triviais, ‘despolitizadas’... O Locutor não hesita em reconhecer alguma ingenuidade da parte dos jovens nesta atitude, e inequivocamente converge com a ‘condenação’ ou, pelo menos, ‘desaprovação’, que se desprende daquela crítica/censura, de tal atitude. No entanto, no segmento do mesmo enunciado realizado em pergunta retórica, que constitui, como se verá melhor já de seguida, uma contra-argumentação, desvaloriza o alcance da acusação, invocando, e sublinhando, algo de bem mais decisivo, porque fundamental: retomando o argumento da «*libertação*» utilizado no enunciado F-4, o Locutor insiste em que a ruptura representa um saudável e fecundo «*corte com a fixação neurasténica, derrotista e fatalista da «condição portuguesa»*», sendo que tal constitui argumento mais forte para a ‘positividade’ dessa ruptura do que o argumento jogado no contra-discurso a favor da avaliação negativa dessa mesma atitude.

Como já se constatou, aquele primeiro momento de acordo — de concessão — prepara um momento de contra-argumentação, cujo valor e

²³ Ver, entretanto, 10.3.3. Ver também 10.2.1.

orientação acabei de caracterizar. Já se reparou em que opera neste movimento argumentativo o mesmo esquema básico que vimos enformar a contra-argumentação desenvolvida nos enunciados F-2, 3, 4, que, acima, em 10.2.1., analisei. Esse esquema — *A*, *mas B* — surge agora numa outra solução sintáctica, que se apresenta como a articulação de uma pseudo-condicional (que funciona com um valor concessivo) com uma pergunta retórica em «*como não...?*» (que retomarei no número seguinte): o elemento *A* identifica-se com a asserção contida na pseudo-condicional — e, por força desta configuração sintáctica, tal asserção remete para um estado de coisas pressuposto como verdadeiro, como real —, enquanto ao elemento *B* corresponde a asserção que se inscreve na pergunta retórica. Numa representação esquemática, teremos:



10.3.2. Como acabei de anotar, a contra-argumentação contida no enunciado em análise está formulada em pergunta retórica — de polaridade negativa.

Resulta imediatamente daí uma particular força expressiva. Lembrei acima que uma pergunta retórica negativa vale como uma asserção positiva forte e que contém, de forma condensada, um movimento argumentativo singular, que analisei. Não quereria repetir-me, mas importa ver que todas as virtualidades argumentativas — e também manipuladoras, segundo se viu — concentradas numa pergunta retórica são aqui ampliadas pela circunstância de a presente pergunta retórica comportar um *como*, na formulação «*como não entender...?*». O Locutor de uma tal 'pergunta' implícita pragmaticamente uma desvalorização (de resto, já indiciada pela própria contra-argumentação, nos termos das considerações que atrás pude tecer) de eventuais argumentos a utilizar para 'não entender', argumentos que são vistos como inequivocamente fracos ou mesmo como não existentes. Acontece ainda que na mesma pergunta retórica «*como não entender...?*» o Locutor implícita pragmaticamente também uma dimensão ilocutória de crítica/censura 'aos que não entendem' (que responde directamente — anulando-a também — à crítica/censura que anotei como presente no contra-discurso), desqualificando-os com a anotação de 'falta de sentido do real' que lhes endossa.

Todos estes traços se acumulam na pergunta retórica em análise — da qual se desprende ainda a indicação, típica de uma contra-argumentação, de que nesse segmento se contém uma contra-posição, servida, como já aponte, por um argumento mais forte que a objecção levantada, a que convenientemente responde.

Torna-se claro que este argumento mais forte joga a favor da avaliação positiva da «ruptura» — avaliação positiva que é ainda encarecida pela identificação, que também já deixei anotada, dessa ruptura com um «corte com a fixação neurasténica, derrotista e fatalista da «condição portuguesa»».

Registe-se que esta representação da ruptura operada como «um corte com a *fixação neurasténica...*» instaura uma isotopia organizada em torno de «*degenerescência*», de «*doença*» (do foro psiquiátrico) que se revela particularmente forte e, na mesma medida, desvalorizadora. Registe-se ainda que tal isotopia permite interpretar «*libertador*» do segmento contra-argumentativo desenvolvido em F-4, termo que é aqui, como já aponte acima, retomado, vinculando-se justamente a uma área psiquiátrica, a da *catarse* enquanto ‘cura’ ou via de tratamento de «*fixação*». Esta isotopia irradia para outros segmentos do discurso, tendo já aflorado em D-2 (em «*depressão*»), e surgindo com larga relevância no último parágrafo do texto²⁴.

10.3.3. Devo lembrar mais uma vez que o contra-discurso anulado em F-5 não representa uma banalidade. E devo também acrescentar que a crítica/censura nele contida aos «novos portugueses», também se dirige ao próprio Locutor²⁵, que é tendencialmente acusado de ao encarecer a «ruptura com o passado», com as mitologias ‘tradicionais’, e ao mostrar aderir a essa mesma ruptura, estar a pactuar com a «*ingenuidade beata e despolitizada das novas mitologias*» (ilustradas sumariamente, naquele mesmo enunciado, com algo de trivial, mas de larga audiência na comunicação social, logo, de assegurada oportunidade jornalística e de generalizado conhecimento do público...).

É seguramente a consciência da gravidade do conteúdo desta abrangente acusação contida no contra-discurso que leva o Locutor não só a convocá-lo — para o anular categoricamente — como também a desenvolver a contra-argumentação do modo como vimos que o fez, nomeadamente com a veemente força assertiva obtida pelos meios que destaquei.

No mesmo sentido opera aqui uma outra dimensão, a registar convenientemente: é que toda esta veemência posta na contra-argumentação se harmoniza com o sentimento que o Locutor induz aos leitores de que, mais uma vez²⁶, *fala em nome da verdade*, de que apenas empresta a sua voz

²⁴ Ver mais abaixo, e também 8.2.

²⁵ Ver 10.2.1.

²⁶ Ver 9.2.2.4.

à voz do mundo, à voz das 'coisas' — que convém escutar atentamente. Trata-se de mais um momento de polifonia, desenvolvida numa tonalidade vincada, como ficou apontado acima. Não se negará, claro, que desse modo o Locutor também se qualifica — e aqui encontramos, afinal, mais um momento da estratégia de credibilização, que, pelos vistos, vai percorrendo todo o discurso, aflorando de modo nítido, embora implícito, em momentos particularmente relevantes. Aqui, essa qualificação residirá em que o Locutor não apenas sabe ouvir os contra-discursos e ponderá-los, como também, e sobretudo, sabe (ou, mais que isso, tem a sensibilidade necessária para) escutar a voz do mundo, reconhecer a evidência das 'coisas'... Por contraste, é o contra-discurso fortemente desqualificado, e os seus proferidores também, pois não sabem ver o que se oferece como evidente, não sabem (não têm sensibilidade para) escutar essa voz do mundo, das coisas... Mas, observe-se, tal estratégia de credibilização é posta imediatamente ao serviço do reforço da voz do Locutor: ele sabe também suportar essa sua voz com a voz insuspeita do mundo; essa sua voz aspira, assim, também, e de modo subtil, a ser escutada e sobretudo a ter o mesmo valor de voz insuspeita.

10.4. Os comentários avançados nos números anteriores habilitam a ver uma particularmente clara continuidade, e uma similaridade também, entre o quinto e o sexto parágrafos. Poderão, assim, ser tomados como realizando, em conjunto, uma terceira macroestrutura do discurso em análise, cuja identidade se reforça ainda por contraste com a macroestrutura anterior (correspondente, como se viu, aos parágrafos D, C e D) e também com a que veremos constituir o parágrafo que encerra o texto, e que me falta considerar de perto.

11.1. O último parágrafo do texto é animado por um movimento argumentativo múltiplo, em que se projecta uma forte fricção de vozes. O locutor convoca aqui também contra-discursos, para uma vez mais os anular de modo categórico.

Essa convocação de contra-discursos não dá agora lugar, em nenhum momento, como deu no último parágrafo analisado, a contra-argumentação, antes sempre a refutação. Observe-se que a contra-argumentação comporta, como acima se viu, um momento de convergência, de acordo entre as vozes em conflito — manifestado na concessão; por sua vez, a refutação, nomeadamente na sua modalidade mais forte (que é precisamente a que opera neste texto) prescinde deste estágio intermédio de acordo, e instaura decididamente uma rejeição total do contra-discurso, numa manifestação de desacordo frontal. É esta modalidade forte de refutação que encontramos, de modo exclusivo, no último parágrafo do texto, que, assim, conta como eixo organizador básico justamente a realização de um complexo ilocutório sequencial refutativo.

11.2. São dois os movimentos refutativos que aqui operam.

11.2.1. O primeiro destes movimentos está recortado em G-1. O que se contém neste segmento pode ser assim especificado:

‘Uma certa cultura arqueológica da esquerda, irremediavelmente cabisbaixa e incuravelmente nostálgica dos amanhãs que não chegaram a cantar, acha que o sucesso é um valor redutível à «lei da selva» do egoísmo capitalista e/ou ao cinismo «yuppie» em voga na década de 80; é consabidamente falso que seja assim’.

11.2.1.1. Observe-se, em primeiro lugar, que neste segmento (correspondente a G-1), o Locutor relata uma opinião. Por outras palavras: o Locutor dá a voz a ‘uma certa cultura...’. Segundo esta voz, ou seja, para os proferidores desta opinião — e note-se que se trata de uma voz plural, suficientemente identificada — ‘é verdade que o sucesso é redutível à «lei da selva» do egoísmo capitalista e/ou ao cinismo «yuppie» da década de 80’. Esta voz está em conflito aberto com uma outra — que é também uma voz plural, mas, neste caso, uma *doxa* — segundo a qual aquele estado de coisas ‘é falso’.

Já se compreendeu que esta *doxa* e a polaridade negativa que a afecta resultam da factividade negativa de «pretende», que justamente activa uma pressuposição de falsidade. *Contra* esta voz se ergue a voz de «uma certa cultura...» — no que fica, desde logo, configurado um conflito, um dissenso, entre essas vozes, e, logo, um momento de polifonia, divergente: para «uma certa cultura», ‘o sucesso reduz-se à «lei da selva»...’; segundo a *doxa*, ‘o sucesso não se reduz à «lei da selva»...’.

Ponto crucial é o que respeita à posição do Locutor sobre este conflito de vozes que ele próprio convoca. Essa posição é de clara rejeição da opinião do sujeito de «pretende» [«uma certa cultura»]. Essa rejeição é de realização particularmente nítida na *negação polémica* em G-1, e é ainda explicitamente reforçada, nesse mesmo enunciado, através do segmento introduzido por «*Contra...*». Por essa duas vias — e ainda por uma outra a especificar mais abaixo —, o Locutor acaba por juntar a sua voz à voz da *doxa*, refutando ao mesmo tempo a voz de «uma certa cultura», ou seja, precisamente o contra-discurso avançado. Não será preciso sublinhar a matizada e saliente polifonia inscrita neste enunciado.

11.2.1.2. Para a rejeição deste contra-discurso, bastaria obviamente a *negação polémica* já referida. O Locutor não se contentou com isso, e ao utilizar o verbo de relato de discurso «pretende» reforçou já essa sua

posição, pois que esse verbo traz já a invalidação do discurso relatado (isto é, do contra-discurso) por força da pressuposição de falsidade que activa.

Interessará, no entanto, sublinhar que o semantismo de «pretende»²⁷ não garantiria a configuração inequívoca de uma tal posição do Locutor: é que, como também já acima vinquei, ao optar pelo formato discursivo do relato, o Locutor implícita pragmaticamente algum distanciamento em relação ao discurso relatado — neste caso em relação à falsidade do estado de coisas contido no segmento discurso em que se cumpre aquela pressuposição —, no que se consubstanciaria alguma adesão à opinião atribuída ao sujeito de «pretende», para quem aquele estado de coisas não é falso, antes verdadeiro.

Ora, o Locutor, tendo plena consciência de que tal estaria disponível a partir da sua opção pelo relato, apressa-se a cancelar essa implicação, justamente através do segmento introduzido, em G-1, por «Contra...». Esta preocupação é reveladora de uma inequívoca vontade de marcar vincadamente a rejeição do contra-discurso.

Convém ainda atentar em que este efeito estava já obtido por uma outra via — o que, pelos vistos, não seria ainda suficiente para o Locutor. Na verdade, a opinião relatada — como sabemos, o contra-discurso convocado — aparece também imediatamente desvalorizada (e muito fortemente) por obra de vários elementos presentes em G-1. Essa desvalorização operada pelo Locutor não pode senão indiciar uma recusa da sua parte em subscrever essa opinião. Verifica-se, de facto, que actua imediatamente no sentido daquela desvalorização a anotação de que os proferidores dessa opinião são em número reduzido: trata-se apenas de indivíduos afectos «à esquerda», e, ainda, de um sector restrito dessa «esquerda» — como o exprimem quer o quantificador «uma certa» quer a adjectivação, igualmente restritiva, manifestada em «arqueológica», e ainda em «irremediavelmente cabisbaixa e incuravelmente nostálgica dos amanhãs que não chegaram a cantar». Mas, como salta à evidência, no mesmo sentido da desvalorização actuam — e de modo muito forte — as avaliações depreciativas agregadas quer àquele quantificador quer àquele adjectivação, que se revela mesmo virulenta. Para além do epíteto francamente depreciativo «arqueológica», os outros segmentos destacados vêem a sua contudência ampliada pela instauração de uma isotopia particularmente negativa, porque construída sobre o já nosso conhecido eixo de «degenerescência» ou de «doença», do *foro psiquiátrico* (domínio a que anda associada uma marcada depreciação), de resto apodadas de «incuráveis», de «irremediáveis».

²⁷ Ver BERRENDONNER, A. — «Le fantôme de la vérité. Questions sur l'assertion», in *Éléments de Pragmatique Linguistique*, Paris, 1981. Observo que a noção de *pressuposição* (e a dos *agentes de validação* que ela envolve) com que venho operando neste trabalho assenta directamente naquele mesmo estudo de A. Berrendonner.

ELOGIO DO SUCESSO

Tenha-se ainda em conta que a desvalorização do contra-discurso é também obtida pelo contraste que se levanta entre, de um lado, o número restrito (e, segundo se apurou, desqualificado) dos seus proferidores, e, do outro, uma voz que é apresentada como 'voz corrente', que corresponde a uma *doxa* — e é, por isso mesmo, uma voz qualificada.

11.2.2. O segundo movimento refutativo que se concretiza no parágrafo em análise, e mais exactamente em G-2, 3-4, é complementar do primeiro, que acabei de comentar, e apresenta uma configuração ainda mais complexa e uma força expressiva ainda mais acentuada.

11.2.2.1. Convirá reparar de imediato em que globalmente este conjunto de enunciados cumpre uma função de *justificação* (ou de *justificação-explicação*, valores ilocutórios reconhecidamente vizinhos, contíguos, sendo não raro difícil distingui-los com clareza) em relação à asserção realizada no enunciado G-1, respondendo à já antes invocada condição de veracidade dos actos assertivos.

11.2.2.2. Paralelamente, esses mesmos enunciados concretizam, como acima refiro, um movimento refutativo, que importa analisar.

11.2.2.3. Em G-2, faz-se a anulação categórica de um contra-discurso que se apresenta nos seguintes termos:

'O gosto da afirmação individual, a competição no terreno do mérito, da competência e da criatividade, o sentido do risco e a recusa da mediocratização social são contraditórios com a compaixão, a entreajuda e a solidariedade'.

A anulação deste contra-discurso — onde tem lugar, portanto, mais um momento de polifonia, marcada por conflito de vozes — é operada, como se pode verificar facilmente, pela negação polémica, expressa em «*não*», que sobre esse contra-discurso o Locutor aplica.

Não se esgota, porém, nesta anulação a refutação do contra-discurso. Neste caso, ela prolonga-se por um momento de substituição rectificativa, correctiva, desse mesmo contra-discurso: o Locutor especifica de modo explícito um discurso a ser 'colocado' em vez, no lugar do contra-discurso anulado.

A instrução correctiva é dada, claramente, pelo conector argumentativo-refutativo «*pelo contrário*», reforçado ainda por «*antes*», que introduz o referido segmento correctivo, que terei de analisar.

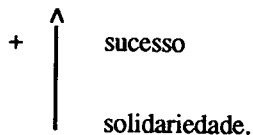
11.2.2.4. O semantismo (e, logo, o funcionamento discursivo) deste conector faz dele um inversor da polaridade do termo a que se aplica — ou

de uma orientação polar criada e endossada a esse termo por implicação pragmática ligada a esse conector. Por força desta inversão, o mesmo conector contém uma instrução discursiva que estipula que o segmento rectificativo comporte uma orientação encarecedora — a entender também como configuração de um argumento mais forte para uma dada conclusão.

11.2.2.4.1. Não posso escamotear que o segmento que me ocupa apresenta algumas (veremos que aparentes) dificuldades no que tange à aplicação do semantismo integral daquele conector. Na verdade, e no essencial, não é imediatamente concebível o 'contrário' de «(ser) contraditório» e, ainda menos o é a especificação de uma inversão que se oriente para «mais», a tomar também como orientação para um encarecimento argumentativo.

Esta dificuldade reside, afinal, na impossibilidade de construir uma escala, desenhadora de uma *relação de ordem*, em que figurem termos contraditórios, pois que, por natureza, se excluem mutuamente, não cabendo também por isso numa mesma escala. Aquela instrução de inversão consignada em «(Antes) pelo contrário» conduz exactamente à inversão de uma relação de ordem, de um escalonamento escalar — e este não é susceptível de ser recortado entre termos contraditórios.

Acontece, porém, que o enunciado G-4 nos fornece a chave para resolver esta dificuldade imediata. Na verdade, aí o Locutor estabelece uma hierarquia, uma relação de ordem, entre os termos (refiro sumariamente) «sucesso» e «solidariedade» — hierarquia ou relação de ordem erguida com referência a um critério de *prioridade racional*, e que se pode esquematizar assim:



Justamente sobre esta escala — entendida, sublinhe-se, como referida a um critério ou dimensão de prioridade racional — é possível reconstruir a escala que implicitamente opera no contra-discurso anulado, e que não é mais que a acima esquematizada, mas com a ordem dos termos invertida. É claro que a inversão da escala traduz a maior força argumentativa atribuída ao termo «sucesso», assegurando a orientação encarecedora imprimida ao segmento discursivo que o conector introduz. Deste modo, fica integralmente cumprido o semantismo de «(antes) pelo contrário».

Sublinhei acima que esta escala assenta num critério de prioridade racional. Tenho que justificar. Para tal, destacarei que o último enunciado do texto se apoia decisivamente num *topos* argumentativo assim formulável:

«Quanto mais sucesso, mais (possibilidades de uma efectiva) solidariedade».

Estabelece-se, precisamente, neste *topos* — e interessa observar que, com ele, se inscreve no discurso uma nova *doxa*, configurando um novo momento de polifonia — uma *ordem racional*, segundo a qual o sucesso — ou, mais rigorosamente, *só o sucesso* — gera (a possibilidade de) uma solidariedade digna desse nome. E é em consonância com este *topos*, é servindo-se dele, que o Locutor recorta em G-4 uma *prioridade absoluta* para o sucesso, visto como *condição necessária* para a solidariedade.

11.2.2.4.2. Repare-se em que este enunciado terminal ao mesmo tempo que estabelece o discurso rectificativo, correctivo, do contra-discurso refutado, contém ele mesmo um movimento refutativo. Este movimento refutativo é subsidiário do anteriormente considerado, nele se encaixando ao serviço de uma refutação global do contra-discurso que opera em G-2.

A organização interna e o funcionamento deste enunciado terminal merece ainda algumas observações.

O contra-discurso que aí se faz ouvir deve ser assim formulado: ‘Não há lugar para a solidariedade e o sucesso’. Importa sublinhar que este contra-discurso (operante em G-4) constitui uma implicação do contra-discurso que é anulado em G-2, segundo o qual, sendo aqueles dois valores contraditórios, eles mutuamente se excluem, não podendo ser presentes num mesmo ‘espaço’ ou ‘lugar’.

Tentemos reconstruir o desenvolvimento do contra-discurso:

- a. (Contra-discurso em G-2):
«o sucesso é contraditório com a solidariedade»;
- b. (Por implicação de a., obtemos o contra-discurso operante em G-4):
«não há lugar para solidariedade e sucesso»;
- c. (Da orientação do contra-discurso em G-2 e G-4 extrai-se):
«de solidariedade e sucesso, há que excluir sucesso: a solidariedade é valor fundamental».

A este contra-discurso o Locutor contrapõe:

- a'. (Em G-2, segundo ficou visto acima):
«o sucesso não é contraditório com a solidariedade»;
- b'. (Por implicação de a'., resulta o discurso anulador de b.):
«há lugar para solidariedade e sucesso»;

- c'. (Da orientação do discurso anulador em G-2 e em articulação com c., extrai-se um segmento que acaba por se identificar com a anulação do contra-discurso operante em G-4):

«a solidariedade é, sem dúvida, um valor fundamental ²⁸; mas a sua consecução não obriga à exclusão do sucesso; antes pelo contrário, obriga à sua presença, pois não há lugar para a solidariedade sem o sucesso/se não houver sucesso».

Vincarei que a etapa anotada com b/b' constitui um momento central: como se pode confirmar, em b' rectifica-se, corrige-se b — sendo que já está disponível o sentido de tal rectificação/ correcção, que condensarei em B:

b. «Não há lugar para a solidariedade e o sucesso»;

B. «Não há lugar para a solidariedade sem o sucesso».

Precisamente, o Locutor anula o contra-discurso actuante em G-4, corrigindo-o para 'não há lugar para a solidariedade numa sociedade construída sobre a ausência do «sucesso».

Esta refutação por correcção revela-se particularmente incisiva, tirando partido da pseudo-clivagem utilizada na organização do enunciado. Tal operação sintáctica permite conservar intacto — e valorizá-lo quer pela sua retoma quer pela focalização que recorta — o segmento 'não há lugar', e simultaneamente destacar o segmento correctivo que segue.

Fica, assim, obtida uma vincada força assertiva para este último enunciado do texto — em sintonia com a sua relevância no conjunto do movimento refutativo em que se inscreve e que remata.

Servem ainda essa força assertiva, que ampliam, o modalizador assertivo «decididamente», e a identificação de 'ausência de sucesso' com «frustração» (em «frustrados»), numa isotopia, já adequadamente caracterizada e avaliada, de «degenerescência» ou de «doença» do foro psiquiátrico, isotopia aqui retomada, com um relevo e um alcance reforçados pela posição que ocupa como fecho do discurso.

11.2.2.5. O complexo movimento argumentativo contido no último parágrafo em análise suscita ainda algumas observações complementares.

11.2.2.5.1. Retomando brevemente o primeiro momento refutativo, inscrito em G-1, quero lembrar que os autores do contra-discurso aí anulado

²⁸ Reparar-se-á em que está aqui contido um movimento de concessão. Para o seu entendimento, veja-se, mais abaixo, 11.2.2.5.2.-3.

são fortemente desvalorizados ²⁹. Paralelamente, esse momento refutativo não comporta a especificação explícita de um discurso correctivo — como vimos estar presente, e numa modalidade forte, no momento refutativo que preenche G-2, 3-4.

Tal circunstância indicia um outro elemento de desvalorização daquele contra-discurso, e dos seus autores: é que esse contra-discurso, sendo desenvolvido por quem é, não pode ser um discurso sério, que deva ser devidamente ponderado, tido em consideração — pois é um discurso do imobilismo renitente, falho de um mínimo de abertura, e, mais do que isso, marcado por uma ‘perda do sentido do real’, pois os seus autores são dados como ainda se não tendo apercebido — e, mais grave ainda, como (talvez) não mais podendo vir a aperceber-se — de que ‘os tempos mudaram’, e de que o sucesso dos nossos dias já não é o domínio da «lei da selva» do capitalismo radical nem se identifica já com a filosofia do ‘sucesso pelo sucesso’, ‘do sucesso a qualquer preço’ e sem preocupações sociais da geração «yuppie» dos anos 80.

Esta ‘falta de sentido do real’, aliada a — produto de — um imobilismo degenerado, retira qualquer credibilidade ao contra-discurso proferido, que não merece sequer uma rectificação/correção explícita por parte do Locutor.

Ora, a modalidade do desenvolvimento do segundo momento refutativo (lembramos: o que enforma G-2, 3, 4) contrasta neste domínio vigorosamente com aquele outro. E a este propósito, convém acrescentar que, e como reiteradamente já anotei, se o contra-discurso anulado, e com ele também os seus autores, é/são sempre desvalorizado/s, devemos reconhecer que neste segundo momento refutativo eles obtêm alguns créditos. Na verdade, o Locutor indicia valorizar em alguma medida o presente contra-discurso, pois não se limita, como no caso anterior, a anulá-lo sem lhe juntar um discurso correctivo/rectificativo. A argumentação/refutação desenvolvida agora, é, no todo, mais forte e mais extensa — e, justamente, nessa medida revela que o Locutor considera o contra-discurso em fase de anulação como algo a não rejeitar liminarmente. Não deixarei de anotar que com isso o Locutor delineia certamente uma estratégia poderosa ³⁰.

11.2.2.5.2. O traço registado é consistente com dois outros aspectos a analisar.

a. Em primeiro lugar, tenha-se presente que o Locutor não identifica agora — ao contrário do que faz no caso anterior — os autores do contra-discurso. No entanto, o próprio discurso e a enciclopédia que activa e

²⁹ Ver 11.2.1.2.

³⁰ Ver 11.2.2.5.4.

em que necessariamente se apoia permitem a sua identificação. Reconhecemos facilmente neste contra-discurso a voz do PS, partido que na campanha eleitoral explorou sistematicamente o discurso da solidariedade e valores conexos, numa estratégia clara de anulação do discurso eleitoral do PSD, centrado, como se referiu já largamente, sobre o sucesso (e a estabilidade). Não será preciso acrescentar que o PS — e tal está disponível a partir da enciclopédia — se apresentou na campanha eleitoral (ou se tem apresentado sempre...) como a alternativa mais credível ao PSD, como o partido que mais directa e eficientemente poderia opor-se ao PSD, com possibilidades de o derrotar ou de, pelo menos, atenuar a vitória desta força política.³¹

Ora, está disponível quer pelo texto quer pela enciclopédia uma imagem tendencialmente positiva desta voz. Trata-se de uma voz legitimada por saliente seriedade, aberta ao diálogo e não fechada no imobilismo e na perda do sentido do real — pois, entre outros aspectos, os seus proferidores mostram não só ter sabido aperceber-se de mudanças operadas na dinâmica interindividual (a vários níveis) — do que decorrerá que para eles o sucesso já não é identificável com o triunfo da radicalidade capitalista — como ainda estar animados de uma vontade, e da consciência de uma oportunidade, de mudança na sociedade portuguesa. Na perspectiva do Locutor, vale a pena ouvir esta voz, ponderá-la — e em vez de uma anulação estrita e liminar, contrapor-lhe um discurso rectificativo/correctivo, na convicção de que este será susceptível de ser ouvido, compreendido, e de lograr efeitos positivos.

Repare-se em que temos aqui uma nova manifestação do eixo de contraposições que tenho vindo a tomar como uma das linhas que vai marcando a textura do discurso. Neste caso, a contraposição é feita entre, de um lado, aqueles que o Locutor apresenta como 'irremediavelmente' 'fixados' numa representação 'arqueológica' de «sucesso» (e... da sociedade) e, do outro, aqueles que já superaram essa visão ultrapassada ou que nunca a acolheram. Esta mesma contraposição prolonga-se também pela atitude construída pelo Locutor face às vozes respectivas que convocou: rejeição das primeiras e sua classificação (implícita) de 'vozes sem credibilidade', que não valerá a pena escutar, e acolhimento das segundas, na base da 'seriedade' que lhes é reconhecida e da abertura ao diálogo que indiciam. Tal diálogo é visto como possível e mesmo como potencialmente fecundo, pelas razões que explicitarei na alínea seguinte.

b. A qualificação construída, nos termos propostos, dos autores do contra-discurso — e deste mesmo — é decididamente reforçada por um

³¹ Convirá anotar que se reconhece também no contra-discurso em referência uma outra voz — a voz daqueles que hesitariam entre os valores da estabilidade e os valores do sucesso. (Ver, mais abaixo, 11.2.2.5.3., e também, atrás, 4.4.2.).

outro aspecto: apura-se nos enunciados em referência (G-2, 3-4) que há uma convergência fundamental entre o contra-discurso e o discurso que o anula, entre a voz dos objectores e a voz do Locutor: ambas reclamam a solidariedade. A divergência, o dissenso, reside noutra ponta: enquanto a voz do contra-discurso insiste na solidariedade (e nisso o PS pôs o necessário contrapeso à insistência do PSD no sucesso), sem curar de especificar como ela poderia ser assegurada e potencializada, a voz do Locutor sublinha, como se viu, a prioridade a atribuir ao sucesso. Vimos acima como o Locutor precisa o entendimento desta prioridade: para ele, o sucesso é o motor da solidariedade. Ou melhor: a obtenção de um generalizado sucesso é a condição necessária para a realização de uma solidariedade digna desse nome, o que se fixará na seguinte formulação: 'se queremos obter a solidariedade, temos que obter o sucesso'.

11.2.2.5.3. Tendo na devida conta as observações compendiadas nas alíneas do número precedente, insistirei em que o complexo movimento argumentativo-refutativo que enforma os enunciados G-2-3-4 toma uma dupla direcção: por um lado, orienta-se para os que, defendendo a solidariedade como valor absoluto, estão contra o sucesso, valor que não aceitam nem concebem possa ser aceite; por outro lado, dirige-se aos que, reclamando antes de tudo a solidariedade, aceitam (ou talvez mesmo reclamem) o sucesso, não cuidando, porém, de precisar as modalidades da articulação desses dois valores.

A relevância e a eficácia daquele movimento argumentativo-refutativo obtêm-se também, assim, pela via desta abrangente direcção que o percorre —, mas obtêm-se ainda por um outro caminho. É que nele o Locutor especifica muito claramente o seu entendimento de solidariedade e de sucesso³² e também de uma interacção fundamental entre ambos estes valores: o Locutor reclama, mais que ninguém, a solidariedade, e não prescinde do sucesso. A prova imediata da valorização de uma e de outro, fornece-a o Locutor ao estabelecer o sucesso como condição necessária para a consecução de uma solidariedade digna desse nome.

Nestes termos, mais do que reconciliar sucesso e solidariedade (reconciliação recusada, como se viu, pelos que estão contra o sucesso, e aceite ou até convocada, se bem que em termos vagos, por aqueles que não estão contra o sucesso), o Locutor assume declaradamente esses dois valores e uma fecunda interacção entre eles: o sucesso servirá a solidariedade; a solidariedade exigirá o sucesso.

Não deixarei de fazer notar que, em tais circunstâncias, o Locutor acaba por dar particular relevo ao que, apesar de tudo, aproxima as vozes em

³² Ver também 11.3.1.-3.

confronto — a exaltação do valor «solidariedade». Tal deverá tomar-se como outra das grandes linhas organizadoras deste sétimo parágrafo.

11.2.2.5.4. A acima mencionada valorização do contra-discurso analisado constitui também — e isso já acima o registei — uma astuciosa estratégia que visa dar ênfase ao discurso que o anula.

E a este propósito é de assinalar que o Locutor guardou para o segmento terminal do seu discurso (posição/lugar sempre estratégica/o) não apenas o rebater do mais forte e mais credível argumento contra as virtualidades positivas de sucesso — a sua potencial ou aparente contradição com o valor largamente mobilizador que é a solidariedade — como também outros aspectos decisivos da orientação global do seu discurso, a que passarei de seguida.

11.3. Actua neste último parágrafo também como eixo organizador central — devidamente entrosado com os já apontados — o recorte de duas concepções de «sucesso» — a que tive já de me referir em 4.3.5.3. e em outros momentos. E já se compreendeu que é também em torno destas duas representações de «sucesso» que se levanta o conflito de vozes já analisado.

11.3.1. A primeira destas representações de «sucesso» — já anotada «sucesso-1» — vincula-se a uma concepção 'capitalista radical', que o reduz à «lei da selva» e/ou ao cinismo «yuppie» da década de 80'.

Esta concepção, apresentada de modo muito negativo, é rejeitada pelo Locutor ao longo da refutação, já analisada, feita em G-1.

O texto, no seu conjunto, permite ver neste «sucesso-1» uma 'perversão', que, segundo vinquei em 4.3.5.3., radicaliza os elementos negativos compreendidos nas referências e avaliações axiológicas arroladas, no primeiro parágrafo, no que ficou especificado nos itens a', c' e d' ³³.

11.3.2. Em contrapartida, a segunda concepção de «sucesso» — «sucesso-2» — é construída em G-2, 3-4, e vincula-se claramente à noção de 'preocupações sociais' que devem animar, e dar o último sentido a, o desenvolvimento das sociedades humanas.

É fácil aceitar que este «sucesso-2» é basicamente um «sucesso» despido das 'perversões' que configuram o «sucesso-1», e que, por outro lado, ele também absorve os valores tendencialmente positivos admitidos no primeiro parágrafo nos itens a' e c' de «sucesso» ao mesmo tempo que representa a compatibilização de todos esses elementos com os valores positivos ligados, nesse mesmo parágrafo, a «estabilidade», ao nível dos itens a., c. e d. ³⁴.

³³ Ver 4.3.1.-3.

³⁴ Ver, de novo, 4.3.1.-3.

Convirá, entretanto, acrescentar que o Locutor averba aqui algumas novas dimensões encarecedoras de «sucesso», ao invocar a «*recusa da mediocratização social*», o «*mérito*» e «*competência*». Sublinharei ainda que ao especificar com a referência ao mérito, à competência e à criatividade «o terreno» em que deve travar-se a «competição» que o valor «*sucesso*» envolve, o Locutor oblitera um gérmen de 'perversão' potencial que acima aponte³⁵ como albergado naquele mesmo valor. A competição, quando travada naquele «terreno», não pode senão constituir algo de muito positivo.

11.3.3. A atitude do Locutor face a esta segunda representação de «*sucesso*» é de inequívoca adesão, como já se pôde referenciar devidamente. Tal anotação não é, porém, totalmente reveladora da atitude do Locutor: falta mencionar ainda um outro aspecto, já disponível, mas em que terei de insistir.

Já averbei acima — em 11.2.2.5.2.a. — o registo de que também os autores do contra-discurso anulado em G-2, 3-4 se mostram animados de uma atitude favorável a respeito de «*sucesso-2*»: ele é não só aceite como também mesmo reclamado em articulação com o valor «*solidariedade*», tido como fundamental. Ora, é justamente sobre esta atitude, ou melhor, em contraste com ela, que o Locutor acaba por construir definitivamente a sua própria representação e avaliação de «*sucesso*»: como se assinalou oportunamente, o Locutor — e nisso reside o dissenso entre ele e os objectores suscitados — coloca o «*sucesso*» («*sucesso-2*») como exigência, como *condição necessária*, logo, como *prioridade absoluta* para a obtenção da «*solidariedade*», de que também não prescinde.

11.3.4. Importará, entretanto, reparar em que — e como já assinalai em 11.2.2.5.3. — este sétimo parágrafo do texto contém também uma avaliação encarecedora de «*solidariedade*» — avaliação que corre paralela a, ou mesmo se entrelaça com, a de «*sucesso*». Em 11.3.2., pude sublinhar que «*sucesso-2*» se vincula muito nitidamente à noção de 'preocupações sociais' — que o Locutor especifica, em G-2, como «*compaixão*», «*entrejuda*» e «*solidariedade*». A avaliação encarecedora de «*solidariedade*» por parte do Locutor consuma-se, entretanto, de modo muito nítido, no facto de ele reclamar mais do que ninguém — como, de resto, deixei vincado em 11.2.2.5.3. — a centralidade de tal valor, sendo mesmo que tendencialmente acaba por inscrever em «*sucesso*» um matiz funcional: este é largamente visto como estando ao serviço de «*solidariedade*», a ela se subordinando.

11.3.5. Torna-se necessário explicitar que a representação e a avaliação de «*sucesso*» apuradas nos números anteriores constituem um eixo organizador básico — articulado, segundo se viu, com o que respeita à

³⁵ Ver Nota 7

avaliação de «solidariedade» — que se destaca em todo o último parágrafo, cumprindo mesmo no todo do discurso um papel de extrema relevância. A tal me referirei no número seguinte.

12. A particular relevância do último parágrafo no todo do discurso em análise — relevância indiciada até mesmo por constituir o fecho desse mesmo discurso — merece algumas outras considerações.

12.1. Mercê da especificação rigorosa da representação tomada pelo Locutor para «sucesso» — «sucesso-2», segundo se viu já repetidas vezes —, é só verdadeiramente neste segmento terminal do seu discurso que ele cumpre o seu desígnio primeiro que é o de 'elogiar' esse valor: a orientação discursiva para o «elogio do sucesso» só agora se concretiza inequivocamente — embora tal elogio se conte, como já salientei, como grande eixo organizador de todo o discurso.

Tal envolve que o Locutor quis, desde o início, apostar numa estratégia de tensão, cujo primeiro momento se encontra justamente logo no parágrafo de abertura. Assinalei-o devidamente em 4.3.4., e vemos que essa tensão, tanto como as expectativas e as contra-expectativas que a acompanham, organizam também poderosamente o discurso, só se resolvendo justamente no seu fecho.

Virá a propósito mencionar que há alguma e curiosa simetria entre o primeiro e este último parágrafo: naquele, como se recorda, avança-se uma 'contradição'; neste, resolve-se uma 'contradição'. É claro, no entanto, que o 'objecto' destas 'contradições' não é o mesmo.

12.2. Se, como mais uma vez registei agora mesmo, o discurso realiza globalmente um acto ilocutório expressivo de elogio do sucesso, convém reparar em que este acto assenta em, ou envolve, um outro, igualmente decisivo no todo discursivo — nele também constituindo um outro eixo organizador — que é o de uma declaração assertiva (que assenta fortemente na credibilidade, como vimos em tantos momentos procurada numa estratégia de credibilização, do Locutor). Esta declaração assertiva tem, obviamente, por objecto aquela rigorosa especificação da representação de «sucesso» como «sucesso-2».

12.3. Neste entendimento de «sucesso» encontramos também um suporte decisivo para a interpretação que dei acima a aspectos importantes do parágrafo inicial. Esse entendimento faz-nos compreender definitivamente a atitude de mitigação/distanciamento cauteloso usada pelo Locutor na primeira apresentação do confronto entre aquele valor e «estabilidade»³⁶.

³⁶ Vejam-se, acima, os números em que procedi à análise do primeiro parágrafo.

12.4. Decorre da mesma caracterização de «*sucesso*» que o Locutor vê «*os novos portugueses dos anos 90*» (ver os enunciados de E e também os de F) animados daquele mesmo «*sucesso-2*», e que é a esta referência ‘emblemática’ que o Locutor também adere quando encarece o optimismo desta ‘nova geração de portugueses’.

12.5. A particular veemência que o Locutor manifesta na inequívoca representação do «*sucesso*» indicia a valorização da condição de sinceridade que preside ao acto ilocutório expressivo de elogio. Este acto presta-se a bom número de ‘perversões’ (que passam todas, de um modo ou de outro, por aquela condição de sinceridade).

Entre essas ‘perversões’³⁷ contam-se as que conduzem a um ‘elogio interesseiro’ desenvolvido em ordem à extorsão de favores, à ‘colagem’ oportunística... Pois bem: é forçoso ver naquela especificação rigorosa da representação que o Locutor toma para «*sucesso*» os fundamentos da sua sinceridade ao elogiar tal valor, mas sobretudo o desenvolvimento de um outro acto, de um acto ilocutório de advertência (realizado, claro, de modo indirecto, como implicitação pragmática) que traduzirei assim: «não se tome este meu elogio, que é também necessariamente um elogio dos vencedores das eleições, que do sucesso se reclamaram e sucesso realizaram na vitória, como uma tentativa de ‘colagem interesseira’». Ou seja: o Locutor pretende precaver-se contra interpretações abusivas da sua atitude de louvor, mostrando querer preservar intactas a sua reconhecida independência e a sua formação ideológica... e, seguramente também, a sua isenção e objectividade, que lhe impõem que reconheça o mérito onde ele existe sem que tal envolva cedências de qualquer ordem... Consuma-se, de resto, aqui também mais um momento da sua estratégia de credibilização...

12.6. Aquele acto de advertência — que notoriamente se dirige a um destinatário múltiplo, em que se conta também o próprio PSD, e que, por isso, é penetrado por uma indesmentível *poli-audição*³⁸ — deve ser visto de outros ângulos, complementares.

Com ele o Locutor pretende também distanciar-se dos que poderão interpretar a vitória do PSD como fundamentada no «*sucesso-1*»: não é com esses que o Locutor está... Esta precaução é plenamente justificada, até porque em diversos momentos do discurso aflora, como anotei devidamente, uma visão valorizadora do PSD e de Cavaco Silva.

Mas, por outro lado, aquela mesma advertência pode ver-se como dirigida ao próprio partido vencedor das eleições, para anunciar (e temos aqui uma outra força ilocutória...) — e com isso se comprometendo

³⁷ Ver Nota 7.

³⁸ Sobre a noção de *poli-audição*, ver, acima, 4.4.2.

publicamente (e é uma nova força ilocutória...) o Locutor — uma atenta vigilância sobre a orientação do poder constituído no governo do país: esse governo tem de mostrar-se enformado do valor do «sucesso», mas de um «sucesso» penetrado de ‘preocupações sociais’, tomado como motor da solidariedade; a tal obrigam aqueles que terão votado no PSD por identificarem o «sucesso» proclamado por este partido como «sucesso-2», a tal se obrigou o PSD ao protagonizar em Cavaco Silva a percepção de «uma nova mentalidade dos portugueses» que não pôde certamente ter sido identificada nem com o «egoísmo capitalista» nem com o «cinismo «yuppie» em voga na década de 80» (F-1).

12.7. Não se esgotam, porém, nos elementos já apontados as dimensões accionais inscritas no discurso em análise.

12.7.1. Vinculando-se à sedução da ‘exemplaridade’, da ‘excelência’ do objecto elogiado, torna-se operante no discurso uma outra dimensão accional — um acto perlocutório de persuasão ou de incitamento. Por este acto — que surge como eixo organizador saliente no quinto parágrafo, mas que percorre outros segmentos do discurso (segmentos facilmente identificáveis até por força do que a seguir referirei) — o Locutor visa modificar os estados epistémicos e passionais e o comportamento dos seus leitores, nomeadamente no sentido de que eles também sejam «novos portugueses», adiram — como já outros aderiram — ao «sucesso», o promovam, o assumam, por ele se deixem galvanizar. Tomando-se este «sucesso» como «sucesso-2», este acto dirige-se também aos que já o assumiram — que são, assim, incitados a confirmarem-se nessa referência —, mas ainda aos que eventualmente se reclamem de um «sucesso-1»: estes são, por sua vez, incitados à correcção da representação que fazem daquele valor, e a juntarem-se desse modo aos que já o entendem adequadamente.

Mas este mesmo acto de persuasão/incitamento dirige-se também — e já se reparou seguramente na poli-audição que vai enformando este acto de discurso — aos que estão *contra* o «sucesso», nomeadamente aos que o tomam como manifestação insuperável do «egoísmo capitalista» ou do «cinismo «yuppie»». Como se viu oportunamente, estes são duramente criticados /censurados pelo Locutor. Mas justamente o acto de crítica/censura — que, de resto, se articula, por antonímia ilocutória, ao de elogio — traz também habitualmente consigo uma derivação que conduz, por implicitação pragmática, ao incitamento à correcção. Temos, assim, por esta nova via, também presente no discurso uma outra manifestação da força accional de persuasão — persuasão à correcção, ou, numa outra perspectiva, a força accional de dissuasão: dirigindo-se àqueles que estão declaradamente contra o «sucesso», o Locutor tenta — e apesar de tudo..., como se

compreende a partir do que observei em 11.2.2.5.2.a. — dissuadi-los de 'persistirem' em tal erro.

12.7.2. Tendo em conta o que aponte em 11.2.2.5.3. e em 11.3.4., deve reconhecer-se que se inscreve também no discurso em análise um outro acto expressivo, de realização indirecta, de elogio, que tem por objecto o valor «solidariedade». As observações formuladas naqueles números habilitam mesmo a concluir que o elogio de «solidariedade» não é menos forte que o elogio de «sucesso».

Também agora este acto ocasiona, por sua vez, uma derivação ilocutória que conduz a um acto de persuasão. Tal acto é também enformado por uma poli-audição: uns (que já sabemos identificar), são incitados a confirmarem-se na referência «solidariedade» e a procederem a acertos no que tange às articulações deste com outros valores, nomeadamente «sucesso»; outros (que também sabemos identificar), são persuadidos a juntarem-se aos que já tomam «solidariedade» como referência fundamental e aberta a interacções enriquecedoras com outros valores (ou são dissuadidos de continuarem sem tal referência ou eventualmente contra ela...).

É claro, por outro lado, que a este acto de elogio de solidariedade se prende também a derivação de um acto de advertência ao poder constituído, em termos similares aos que propus acima no último parágrafo de 12.6., a partir do acto de elogio de sucesso.

13. Importa recordar que o discurso em análise se constrói também sobre o valor «*estabilidade*».

Interessará caracterizar a atitude do Locutor a respeito deste valor, que parece ter sido abandonado a partir da segunda macroestrutura do discurso (ou, mais exactamente, a partir do parágrafo C).

13.1. Como registei oportunamente nas considerações tecidas sobre o primeiro parágrafo do texto, não se encontra aí construída uma imagem particularmente negativa — desvalorizadora — de «*estabilidade*», tal como não se contém aí também uma representação consistentemente positiva de «*sucesso*» — no que se consuma uma contra-expectativa, que deixei devidamente enquadrada.

A desvalorização de «*estabilidade*» só aparece configurada, e de modo forte, no parágrafo seguinte, quando o Locutor identifica «*estabilidade*» com «*passividade*» e sobretudo quando a caracteriza como «Uma estabilidade feita de resignação, quase sempre triste, melancólica, bisonha, fatalista» (B-3). Este movimento de desvalorização de «*estabilidade*» conhece, entretanto, o seu momento máximo em C-2, onde o Locutor a identifica com «*pobreza resignada*», que acabou por constituir-se em «filosofia oficial do regime» salazarista.

13.2. Interessa, no entanto, ter presente que esta desvalorização acentuada de «*estabilidade*» é claramente articulada ao regime ditatorial de Salazar. Por força da enciclopédia activada, está disponível a visão de que se tratou de uma 'perversão' daquele valor, operada em circunstâncias excepcionais, que ditaram a sua subversão e a sua imposição abusivas.³⁹

Também por força da mesma enciclopédia, está ainda disponível a indicação de que a «*estabilidade*» pode ser, não imposta, antes construída, em regime democrático, por vontade expressa dos cidadãos. E, então, a «*estabilidade*» não abafa a criatividade, o dinamismo — antes desenha o quadro ideal para uma interacção enriquecedora entre os órgãos institucionais, entre estes e os cidadãos e entre estes mesmos, ou seja, entre a organização democrática do Estado e a 'sociedade civil' e, no seio desta, entre os seus membros.

13.3. Acontece ainda que, como acima mencionei, a representação de «*sucesso-2*» acaba por integrar as referências e as avaliações positivas de «*estabilidade*», ficando desenhada uma particular conveniência — ou pelo menos uma ampla compatibilização — entre ambos esses valores. Decorre daí que se recorta também nesse segmento do discurso — que, lembre-se, se localiza no último parágrafo, mas que mais uma vez opera, por retroacção, sobre a configuração de segmentos anteriores, e sobre a sua interpretação, — uma valorização de «*estabilidade*».

13.4. Resulta das observações anotadas que o Locutor, se efectivamente *não diz*, também *não deixa de comunicar*, por implicitação pragmática, o elogio da «*estabilidade*» — de uma 'estabilidade sem perversões' — ou, pelo menos, a sua aceitação como quadro favorável à consecução do «*sucesso-solidariedade*».

Este é também, seguramente, um outro eixo organizador do discurso — e nele não se deixa de conter uma nova valorização do PSD e de Cavaco Silva, pela 'habilidade' e pela 'eficácia' com que souberam articular, no discurso eleitoral «*estabilidade*» e «*sucesso*».

Repare-se em que o Locutor poderia ter cancelado aquela implicitação pragmática. Se o não faz, aquela dimensão significativa implícita do seu discurso oferece-se como disponível...

Tal interpretação permite também ver que está presente no discurso uma nova força ilocutória, igualmente indirecta, derivada: naquele elogio, ou

³⁹ Na enciclopédia dos leitores estão bem presentes os recentes acontecimentos na Europa do Leste e, com eles, a imagem das arbitrariedades e das iniquidades (não mais susceptíveis de serem desmentidas ou ignoradas) a que pôde conduzir a imposição abusiva da «*estabilidade*» nos regimes totalitários. A consciência generalizada de tal 'perversão' de «*estabilidade*» é elemento fortemente actuante na interpretação.

pelo menos, aceitação, da «estabilidade» contém-se também uma nova advertência dirigida ao poder constituído, que se poderá condensar na seguinte formulação: 'há que preservar a estabilidade de quaisquer 'perversões'...' 40

É claro que esta nova advertência se apoia nos elementos que, em 12.6., vimos suportar uma primeira, aí apropriadamente apontada. E — não seria necessário explicitá-lo — é igualmente claro que esta nova advertência também contém os outros ingredientes ilocutórios que vimos operar naquela primeira, também caracterizados e fundamentos em 12.6.

14. Não encerrarei esta análise do discurso que nos tem ocupado sem aludir a uma outra sua dimensão importante.

Inscrevendo-se, com oportunidade, no rescaldo das eleições legislativas, este discurso comporta naturalmente dimensões de uma inequívoca polemicidade, já devidamente assinalada.

Mas esta polemicidade matiza-se muito nitidamente de uma forte tonalidade *agónica* — o que não deixa de constituir uma contra-expectativa: de algum modo se estranha que um comentário político, desenvolvido num jornal 'independente', que visa atingir um público ideologicamente diferenciado, acabe por constituir um instrumento de combate. A análise avançada não deixa dúvidas quanto a esta natureza *agónica* deste discurso 41, cujos índices centrais poderei com facilidade registar sumariamente, pois foram objecto de largas considerações no que ficou escrito atrás: o múltiplo confronto de vozes, entre as quais figuram *doxas*; as variadas e vincadas avaliações axiológicas, articuladas às acções discursivas do elogio, da crítica/censura, da persuasão e da dissuasão, da advertência — elas mesmas, repare-se, também índices da mesma tonalidade agónica; as correspondentes valorizações e desqualificações; os múltiplos movimentos argumentativos, com saliência para a contra-argumentação e para a refutação; as estratégias discursivas de suporte; os momentos de clara desfocagem ou de alguma excessiva generalização em certas apreciações 42; a virulência de muitas das referências e das respectivas avaliações, servidas oportunamente pela instauração de isotopias muito fortes — orientadas mais (como, de resto, por via directa ou indirecta, todas as outras dimensões averbadas) para a *destruição* de vozes e dos seus proferidores do que para a sua mera desqualificação 43; o insistente recurso à implicitação pragmática, também a

40 A propósito de 'perversão', ver mais uma vez a Nota 7.

41 Ver ANGENOT, M. — *La parole pamphlétaire*, Paris, 1982.

42 Ver o contido na Nota 15.

43 Observe-se que, neste contexto, a *destruição* pode ser vista como uma 'perversão' da *desqualificação*. A respeito das várias 'perversões' a que no discurso em análise são sujeitas muitas das referências e avaliações axiológicas, ver de novo a Nota 7.

entender como construção de espaços de manobra adequados à salvaguarda da *face* do Locutor, salvaguarda, de resto, também servida por diversas medidas cautelares accionadas em diferentes momentos; a implantação de uma força assertiva particularmente vincada, que embora conheça destaque acentuado em alguns segmentos, percorre generalizadamente todo o discurso...

15. Ao longo dos comentários que preenchem este estudo referi-me reiteradamente à *força* que o Locutor imprime à sua palavra. Tal força é ingrediente ampliador do *poder do discurso* — uma e outro testemunhando, em última análise, «le pouvoir fondateur du langage, qui instaure une réalité imaginaire, anime les choses inertes, fait voir ce qui n'est pas encore, ramène ici ce qui a disparu»⁴⁴ e que, produzindo e *re-produzindo* o real⁴⁵, estabelece também o que é...

Não se ignorará que este «poder fundador» não se esgota na palavra explícita, antes se prolonga e amplia, por via da codificação do implícito, particularmente pelas dimensões discursivas em que o Locutor, ciente que é de que 'para bom entendedor, meia palavra basta', «deixa ou dá a entender que diz precisamente o que o Alocutário-intérprete 'lhe faz dizer'...».⁴⁶

Porto, Janeiro de 1992

Joaquim Fonseca

⁴⁴ BENVENISTE, E. — *Problèmes de Linguistique Générale-I*, Paris, 1966, pág. 25.

⁴⁵ BENVENISTE, E. — *Ibidem*.

⁴⁶ FONSECA, J. — *Heterogeneidade na língua e no discurso*, «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Vol. VIII, Porto, 1991, pág. 298.

ELOGIO DO SUCESSO

Vicente Jorge Silva

O segredo principal da campanha vitoriosa do PSD residiu na associação hábil, eficaz, quase subliminar, entre dois valores de algum modo contraditórios: a estabilidade e o sucesso. Enquanto a estabilidade apela à conservação do adquirido, à segurança, à protecção — e é, nessa medida, um valor estático, passivo, de sentido conservador —, o sucesso representa um apelo directo à iniciativa, à vontade de protagonismo, ao gosto do risco — e é, por isso, um valor activo, dinâmico, aberto à mudança. Em princípio, a estabilidade sensibiliza o colectivo, o espírito gregário da comunidade que receia abalos e incertezas, enquanto o sucesso estimula a afirmação singular, individual, que pode provocar tensões, choques e... instabilidade. Somos sujeitos passivos da estabilidade, mas temos de ser sujeitos activos do sucesso.

Segundo a tradição e as raízes ancestrais do nosso imaginário nacional, os portugueses seriam um povo mais vocacionado para a estabilidade — para a passividade — do que para o sucesso, pelo menos no interior das nossas fronteiras. Uma estabilidade feita de resignação, quase sempre triste, melancólica, bissonha, fatalista — à imagem da “canção nacional” e do longo consulado do dr. Oliveira Salazar. Os grandes momentos épicos do sucesso à portuguesa teriam decorrido fora de portas, através da aventura dos descobrimentos e das histórias exemplares da emigração. Cá dentro, apertados na estreiteza sufocante do rectângulo pátrio, só nos restaria a entrega nas mãos piedosas do destino. O sucesso seria para navegadores, aventureiros e emigrantes, aqueles que correm o risco de partir — não para os que tiveram a sina de ficar.

A melancolia e o fatalismo da condição nacional atravessam toda a nossa cultura e acabaram por condicionar também a nossa cultura política, à direita e à esquerda. Durante o salazarismo, a pobreza resignada — mas estável... — que acabou por constituir-se em filosofia oficial do regime teve como contraponto, à esquerda, o miserabilismo neo-realista e as narrativas amargas e quase masoquistas dos anos de prisão sofridos pelos resistentes antifascistas e de que o PCP fez a sua coroa de espinhos gloriosos. Ao fado oficial correspondia, quase simetricamente, o fado da oposição: histórias, ambas, de corações partidos, destinos destracados, desenganos, tiranias e desgraças.

A persistência destes sinais em obras recentes da nossa cultura é reveladora. A

literatura e o cinema nacionais continuam a dar-nos exemplos expressivos de um imaginário marcado pela fatalidade e pela depressão. Uma tristeza atroz, quase insustentável, habita um dos mais belos filmes portugueses dos últimos tempos, “A Idade Maior”, de Teresa Vilaverde — uma jovem realizadora identificada com o PCP e que elege Álvaro Cunhal como figura mais admirada. A memória das gerações anteriores transmite-se, por via das referências culturais ou ideológicas, às gerações mais novas. A não ser que estas estejam disponíveis para romper com o passado — ou que o passado tenha esgotado para elas a sua capacidade de atracção —, fazendo tábua rasa da memória histórica.

Ora, não será precisamente isso que explode hoje na sociedade portuguesa e de que o movimento juvenil em volta de Cavaco Silva é uma expressão sintomática? O optimismo cultivado por Cavaco, em oposição ao pessimismo atávico do comportamento nacional, não estaria em sintonia com uma mudança de atitudes e mentalidades entre os “novos portugueses” dos anos 90? E não será também significativo que um fenómeno como o do PSR se afirme hoje contra a corrente dos soturnos rituais ideológicos da extrema-esquerda, redescobrimdo a alegria e a festa?

A referência ao sucesso aparece como novo emblema de uma revolução silenciosa, criando uma espécie de grau zero da memória histórica. Redutor? Sem dúvida. Mas também libertador. Se a ingenuidade beata e despolitizada das novas mitologias — em que Cavaco aparece ao lado do treinador Carlos Queirós, ambos como heróis do dia — é indiscutivelmente irritante, como não entender nessas manifestações, desde a final do Mundial de Juniores à Fonte Luminosa “laranja”, os sinais de um corte com a fixação neurosténica, derrotista e fatalista da “condição portuguesa”?

Contra o que pretende uma certa cultura arqueológica da esquerda, irremediavelmente cabisbaixa e incuravelmente nostálgica dos amanhãs que não chegaram a cantar, o sucesso não é um valor redutível à “lei da selva” do egoísmo capitalista ou ao cinismo “yuppie” em voga na década de 80. O gosto da afirmação individual, a competição no terreno do mérito, da competência e da criatividade, o sentido do risco e a recusa da mediocratização social não são contraditórios com a compaixão, a entreadada e a solidariedade. Antes, pelo contrário. O que decididamente não há é lugar para a solidariedade numa sociedade de frustrados. ■

ANEXO II

ELOGIO DO SUCESSO

Vicente Jorge Silva

A — (1) O segredo principal da campanha vitoriosa do PSD residiu na associação hábil, eficaz, quase subliminar, entre dois valores de algum modo contraditórios: a estabilidade e o sucesso. (2) Enquanto a estabilidade apela à conservação do adquirido, à segurança, à protecção — e é, nessa medida, um valor estático, passivo, de sentido conservador —, o sucesso representa um apelo directo à iniciativa, à vontade de protagonismo, ao gosto do risco — e é, por isso, um valor activo, dinâmico, aberto à mudança. (3) Em princípio, a estabilidade sensibiliza o colectivo, o espírito gregário da comunidade que receia abalos e incertezas, enquanto o sucesso, estimula a afirmação singular, individual, que pode provocar tensões, choques e ... instabilidade. (4) Somos sujeitos passivos da estabilidade, mas temos de ser sujeitos activos do sucesso.

B — (1) Segundo a tradição e as raízes ancestrais do nosso imaginário nacional, os portugueses seriam um povo mais vocacionado para a estabilidade — para a passividade — do que para o sucesso, pelo menos no interior das nossas fronteiras. (2) Uma estabilidade feita de resignação, quase sempre triste, melancólica, bisonha, fatalista — à imagem da «canção nacional» e do longo consulado do dr. Oliveira Salazar. (3) Os grandes momentos épicos do sucesso à portuguesa teriam decorrido fora de portas, através da aventura dos descobrimentos e das histórias exemplares da emigração. (4) Cá dentro, apertados na estreiteza sufocante do rectângulo pátrio, só nos restaria a entrega nas mãos piedosas do destino. (5) O sucesso seria para navegadores, aventureiros e emigrantes, aqueles que correram o risco de partir — não para os que tiveram a sina de ficar.

C — (1) A melancolia e o fatalismo da condição nacional atravessam toda a nossa cultura e acabaram por condicionar também a nossa cultura política, à direita e à esquerda. (2) Durante o salazarismo, a pobreza resignada — mas estável... — que acabou por constituir-se em filosofia oficial do regime teve como contraponto, à esquerda, o miserabilismo neo-realista e as narrativas amargas e quase masoquistas dos anos de prisão sofridos pelos resistentes antifascistas e de que o PCP fez a sua coroa de espinhos gloriosa. (3) Ao fado oficial correspondia, quase simetricamente, o fado da oposição: histórias, ambas, de corações partidos, destinos destroçados, desenganos, tiranias e desgraças.

ELOGIO DO SUCESSO

D — (1) A persistência destes sinais em obras recentes da nossa cultura é reveladora. (2) A literatura e o cinema nacionais continuam a dar-nos exemplos expressivos de um imaginário marcado pela fatalidade e pela depressão. (3) Uma tristeza atroz, quase insustentável, habita um dos mais belos filmes portugueses dos últimos tempos, «A Idade Maior», de Teresa Vilaverde — uma jovem realizadora identificada com o PCP e que elege Álvaro Cunhal como figura mais admirada. (4) A memória das gerações anteriores transmite-se, por via das referências culturais ou ideológicas, às gerações mais novas. (5) A não ser que estas estejam disponíveis para romper com o passado — ou que o passado tenha esgotado para elas a sua capacidade de atracção — fazendo tábua rasa da memória histórica.

E — (1) Ora, não será precisamente isso que explode hoje na sociedade portuguesa e de que o movimento juvenil em volta de Cavaco Silva é uma expressão sintomática? (2) O optimismo cultivado por Cavaco, em oposição ao pessimismo atávico do comportamento nacional, não estaria em sintonia com uma mudança de atitudes e mentalidades entre os «novos portugueses» dos anos 90? (3) E não será também significativo que um fenómeno como o do PSR se afirme hoje contra a corrente dos soturnos rituais ideológicos da extrema-esquerda, redescobrimdo a alegria e a festa?

F — (1) A referência ao sucesso aparece como novo emblema de uma revolução silenciosa, criando uma espécie de grau zero da memória histórica. (2) Redutor? (3) Sem dúvida. (4) Mas também libertador. (5) Se a ingenuidade beata e despolitizada das novas mitologias — em que Cavaco aparece ao lado do treinador Carlos Queirós, ambos como heróis do dia — é indiscutivelmente irritante, como não entender nessas manifestações, desde a final do Mundial de Júniores à Fonte Luminosa «laranja», os sinais de um corte com a fixação neurasténica, derrotista e fatalista da «condição portuguesa»?

G — (1) Contra o que pretende uma certa cultura arqueológica da esquerda, irremediavelmente cabisbaixa e incuravelmente nostálgica dos amanhãs que não chegaram a cantar, o sucesso não é um valor redutível à «lei da selva» do egoísmo capitalista ou ao cinismo «yuppie» em voga na década de 80. (2) O gosto da afirmação individual, a competição no terreno do mérito, da competência e da criatividade, o sentido do risco e a recusa da mediocratização social não são contraditórios com a compaixão, a entreatajuda e a solidariedade. (3) Antes, pelo contrário. (4) O que decididamente não há é lugar para a solidariedade numa sociedade de frustrados.

Sexta-feira, 11 Outubro 1991 PÚBLICO FIM DE SEMANA

DA AFASIA À DISORTOGRAFIA : UM PERCURSO TERMINOLÓGICO *

A terminologia relacionada com um dado objecto de estudo poderá evidenciar diferentes perspectivas de observação, análise, descrição e compreensão desse objecto quando posto face a sujeitos com formações distintas, muito embora complementares. Os termos criados poderão mostrar como o cientista submete os dados observáveis a uma determinada leitura metodológica e teórica, procurando criar teorias explicativas que propiciem previsões cada vez mais englobantes e menos falíveis. Por outras palavras, a terminologia terá também de acompanhar o carácter provisório e instável das teorias e fazer transparecer o relativismo da validade dos objectivos de um cientista ¹.

* Versão alargada do texto escrito que serviu de complemento à exposição oral subordinada ao mesmo título, apresentada no Colóquio Internacional sobre Terminologia Científica e Técnica, organizado pela Comissão Nacional da Língua Portuguesa, em Lisboa, a 8 e 9 de Fevereiro de 1990.

¹ Cf. CARAMAZZA, Alfonso — *The logic of neuropsychological research and the problem of patient classification in aphasia*, in «Brain and Language», 21, 1984, p. 9, DAMASIO, António — *The nature of aphasia: signs and syndromes*, in SARNO, Martha, T. (org.) — *Acquired aphasia*, New York, Academic Press, 1981, p. 58, HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *Aphasia therapy. Historical and contemporary issues*, Hove and London, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1987, p. 5, OBLER, Loraine, K.; MENN, Lise — *Agrammatism — the current issues*, in «Journal of Neurolinguistics», vol. 3, n.º 1, 1988, p. 63 e segs. e YNGVE, Victor, H. — *To be a scientist*, The 13th LACUS Forum, University of Texas at Arlington, Arlington, Texas, August 12-16, 1986.

Se se considerar, por exemplo, a *alexia* (incapacidade adquirida de compreender a linguagem escrita em consequência de lesão cerebral, de acordo com ALBERT, Martin, L. — *Alexia*, in HEILMAN, Kenneth, M.; VALENSTEIN, Edward (orgs.) — *Clinical neuropsychology*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1979, p. 59), podem referir-se o período clínico, o período clínico-anatómico, o período anti-localizacionista e o período neuropsicológico-neurolinguístico como modos de estudar esta perturbação e que traduzirão, sem dúvida, as diferentes tomadas de posição e preocupações dos estudiosos intervenientes nesses vários momentos (cf. ALBERT, Martin, L. — *ob. cit.*, 1979, pp. 59-64).

A respeito dos objectivos distintos dos neurologistas, dos terapeutas e dos estudiosos de neuropsicologia cognitiva, ver ELLIS, Andrew, W. — *Intimations of modularity, or, the*

O percurso terminológico que me proponho traçar pretende transmitir, de um modo que se me afigura evidente, a influência que a perspectiva de abordagem de um objecto pode ter na nomenclatura a utilizar. Em causa está toda uma gama terminológica sugerida aos estudiosos de variadas disciplinas complementares pelas perturbações de linguagem oral e escrita, na qualidade de funções simbólicas superiores. Jogar com tal terminologia exigirá que considere, relativamente à linguagem oral e/ou escrita, tanto as perturbações adquiridas resultantes de lesão cerebral, no adulto e na criança, como as perturbações a nível de desenvolvimento ².

Associar simplesmente o termo *afasia* ³ (e sua descrição) ao cirurgião e antropólogo francês P. Broca, i.e., ao século XIX, não será porventura

moderality of mind: doing cognitive neuropsychology without syndromes, in COLTHEART, Marx; SARTORI, Giuseppe; JOB, Remo (orgs.) — *The cognitive neuropsychology of language*, London, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1987, p. 404 e WARRINGTON, Elizabeth K.; SHALLICE, Tim — *Semantic access dyslexia*, in «Brain», 102, 1979, p. 43, onde os autores distinguem a leitura clínica da leitura psicológica na dislexia adquirida (ver nota 34).

² Para explicitar as perturbações de desenvolvimento, observem-se definições relativas à afasia e à dislexia de desenvolvimento. McCarthy (1963) — citado por SATZ, Paul; BULLARD-BATES, Carol — *Acquired aphasia in children*, in SARNO, Martha T. (org.) — *ob. cit.*, 1981, p. 399 — dá a seguinte definição de afasia de desenvolvimento: «By developmental aphasia (...) one refers to a condition in which either poor endowment or brain injury occurring before, during, or after birth prevents the child from acquiring language». A. Van Hout e X. Seron referem, por seu lado, o seguinte: «...dans l'aphasie développementale, le désordre cérébral a précédé l'acquisition du langage» (Van HOUT, Anne; SERON, Xavier — *L'aphasie de l'enfant et les bases biologiques du langage*, Bruxelles, Pierre Mardaga, éditeur, 1983, p. 13). Quanto à dislexia de desenvolvimento, C. M. Temple considera: «...developmental dyslexia is a (reading) disorder first manifested in childhood, for which there has been no known preceding head injury» (TEMPLE, Christine M. — *Reading with partial phonology: developmental phonological dyslexia*, in «Journal of Psycholinguistic Research», vol. 14, n.º 6, 1985, p. 523).

A ordem pela qual foram destacadas, no texto, as várias perturbações adivinha um crescente de dificuldade em abordar tais patologias, em virtude de representarem também um crescente em diversidade observável. Tal diversidade será porventura consequência da interferência de numerosas variáveis, da raridade dos casos de afasia na criança e da falta de critérios metodológicos no seu estudo (cf. HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 112, MARTINS, Isabel P.; CASTRO-CALDAS, Alexandre; Van DONGEN, Hugo, R.; Van HOUT, Anne (orgs.) — *Acquired aphasia in children. Acquisition and breakdown of language in the developing brain*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1991, pp. 3-12, NOËL, Jean-Max — *La dyslexie en pratique éducative*, Paris, Doin, 1976, p. 18 e segs., SATZ, Paul; BULLARD-BATES, Carol — *cap. cit.*, in SARNO, Martha T. (org.) — *ob. cit.*, 1981, pp. 399-426, TEMPLE, Christine M. — *art. cit.*, 1985, pp. 537-538 e Van HOUT, A., SERON, X. — *ob. cit.*, 1983, p. 38 e segs.).

³ O termo *afasia* refere-se a uma perturbação da linguagem subsequente a uma dada lesão do cérebro ocorrida após um domínio normal dessa actividade (cf. HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 138). Por afasias, entende D. Caplan: «disorders of language that are caused by diseases of the brain» (CAPLAN, David — *Neurolinguistics and linguistic aphasiology. An introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 12).

totalmente precipitado se se partir, em relação ao objecto de estudo coberto por esse termo, de um enquadramento terminológico que corresponda a uma leitura *verdadeiramente* científica da relação linguagem-cérebro ⁴.

Por sua vez, se as descrições de P. Broca são verdadeiramente científicas, é porque diferem das anteriores no que se refere ao pormenor a que este estudioso chega relativamente aos casos observados e, em especial, à sua anatomia com base também na autópsia ⁵.

Com efeito, nas conferências proferidas por P. Broca (1861, 1865) ⁶, será possível localizar as origens da *neurolinguística* ⁷. Porém, visto que são

Por sua vez, D. Frank Benson define a afasia como sendo «the loss or impairment of language caused by brain damage» (BENSON, D. Frank — *Aphasia, alexia, and agraphia*, New York, Churchill Livingstone, 1979, p. 1). Trata-se normalmente de uma lesão do *hemisfério esquerdo*, dado que é o hemisfério dominante para a linguagem na maior parte das pessoas (cf. CALVIN, William H.; OJEMANN, George A. — *Inside the brain*, New York and Scarborough, Ontario, A Mentor Book, New American Library, 1980, p. 68 e segs.).

⁴ Cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, p. 3 e p. 46. No entanto, será igualmente legítimo atribuir o relevo devido a descrições de perturbações coincidentes com o chamado fenómeno da afasia cuja situação no tempo pode remontar ao ano 2800 a.C. (cf. HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 9) ou mesmo ao ano 3500 a.C. (cf. BENTON, Arthur L. — *Contributions to aphasia before Broca*, in «Cortex», 1, 1964, p. 315). A falta de precisão nessas descrições quanto aos aspectos da linguagem que se encontram afectados será um factor, entre outros, que contribui inelutavelmente para a diminuição do seu interesse científico; passa-se o mesmo com outras descrições posteriores.

⁵ Cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, cap. 3. Nem sempre se atribui porém o devido mérito aos estudiosos que contribuem, em primeira mão, com achegas quer terminológicas quer resultantes de cuidadosas observações. Na verdade, o termo *afasia* dever-se-ia antes a Trousseau (cf. TROUSSEAU, Armand — *De l'aphasie, maladie décrite récemment sous le nom impropre d'aphémie*, in «Gazette des Hôpitaux», 37, 1864, pp. 13-14, 25-26, 37-39, 49-50: referido por HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 139) e não a Broca, que teria antes usado num primeiro momento o termo *afemia* (cf. BROCA, Paul — *Perte de la parole*, in «Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris», 2, 1861, pp. 219-237 e BROCA, Paul — *Sur le siège de la faculté du langage articulé*, in «Tribune Médicale», 1869, 74, pp. 254-256, 75, pp. 265-269: referidos por HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 139), relacionado, em particular, com aspectos da fala (cf. BENSON, D. Frank — *ob. cit.*, 1979, p. 130). Por sua vez, o papel do hemisfério esquerdo, enquanto dominante para a linguagem, já teria sido avançado, em Montpellier, por Dax, sem que contudo lhe tivessem atribuído a atenção devida (cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, p. 46. Ver também CALVIN, William; OJEMANN, George A. — *ob. cit.*, 1980, pp. 68-83 e KERTESZ, Andrew — *Is language prewired in the brain?*, in «Journal of Neurolinguistics», vol. 3, n.º 1, 1988 p. 29.).

⁶ BROCA, Paul, 1861: ver nota 5; BROCA, Paul — *Sur le siège de la faculté du langage articulé*, in «Bulletin d'Anthropologie», 6, 1865, pp. 377-393: referido por CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, p. 46.

⁷ Harold Goodglass, a respeito do termo neurolinguística, diz que este se refere «ao estudo dos mecanismos cerebrais responsáveis pela linguagem» (GOODGLASS, Harold — *Neurolinguística: aspectos da clínica e da investigação*, in «Análise Psicológica», II, 4, 1979, p. 465). Ainda relativamente ao termo neurolinguística, ver CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, pp. 3, 5, 12, 15, cap. 2 e pp. 46-48, entre outras, HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 94, PARADIS, Michel — *Introduction: Henry Hecaen and neurolinguistics*, in

basicamente as afasias que constituem o objecto de estudo dos investigadores nesses domínios, toma um espaço especial a *afasiologia*, de que se ocupavam essencialmente clínicos⁸.

Os trabalhos de P. Broca começaram a despertar o interesse e a curiosidade de diferentes estudiosos. Não se pode dizer, no entanto, que existisse concordância entre eles relativamente ao local e dimensão das lesões e às perturbações que lhes correspondiam⁹.

A variabilidade dos casos observados iria desafiar assim investigadores como Carl Wernicke (1874)¹⁰ para a criação de modelos teóricos capazes de dar resposta à diversidade de perturbações e de locais de lesão apontados¹¹.

Em virtude, porventura, do maior interesse que suscitavam, encontravam-se então preferencialmente em discussão casos de afasia em adultos¹². Eram realçadas, muito especialmente, as afasias que englobavam a área de Broca e a área de Wernicke: *centros* que passam a desempenhar um

«Journal of Neurolinguistics», vol. 2, n.º 1, 1986, pp. 1-14, PENG, Fred C. C. — *What is neurolinguistics?*, in «Journal of Neurolinguistics», vol. 1, n.º 1, 1985, pp. 5-30. Sobre a neurolinguística, diz M. Paradis, *art. cit.*, p. 2: «A discipline in its own right, neurolinguistics serves as a bridge between the neurosciences (neurology, neuroanatomy, neurophysiology, neurochemistry) and interhuman communication (experimental psychology, psycholinguistics and linguistics). It integrates the models, methods and techniques of linguistics and psycholinguistics and adopts them to its own needs».

⁸ A afasiologia estuda as perturbações de linguagem adquiridas (cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, p. 12). No que toca aos estudiosos que se ocupavam da afasiologia, observe-se a seguinte passagem de De Bleser: «The analysis of aphasic language disturbances by professionals outside the medical field was practically nonexistent. This is an important modern innovation» (De BLESER, R. — *From agrammatism to paragrammatism: german aphasiological traditions and grammatical disturbances*, in «Cognitive Neuropsychology», 4, 2, 1987, p. 189. Porém (cf. De BLESER, R. — *art. cit.*, 1987, p. 187 e segs.), a influência da psicologia (Wundt e Bühler) não se revela inoperante relativamente ao estudo da afasia. Por um lado, os modelos conexionistas — modelos de faculdades (psicolinguísticas): falar, compreender a linguagem falada, ler e escrever, entre outras — não serão alheios ao modelo associacionista (cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, cap. 4) e, por outro lado, verifica-se a passagem de um paralelismo psico-físico (reducionista, materialista, localizacionista) a uma interacção psico-física, em que a tónica passa a recair na relação complexa pensamento-formulação da frase e já não somente na palavra (De BLESER, R. — *art. cit.*, 1987, pp. 189-190). Consequência de tal viragem poderá considerar-se a designação *agramatismo*, na qualidade de estudo da perturbação da estrutura da frase (*art. cit.*, p. 194).

⁹ Cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, p. 49.

¹⁰ WERNICKE, Carl — *The aphasic symptom complex: a psychological study on a neurological basis*. Breslau, Kohn and Weigert, 1874. Reimpresso in COHEN, R. S.; WARTOFSKY, M. W. (orgs.), *Boston studies in the philosophy of science*, vol. 4, Mass., Boston, Reidel: referido por CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, p. 49.

¹¹ Cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, p. 49 e segs.

¹² Cf. SATZ, Paul; BULLARD-BATES, Carol — *cap. cit.*, in SARNO, Martha, T. (org.) — *ob. cit.*, 1981, p. 399.

papel de relevo nos modelos *conexionistas*, que pretendiam enquadrar, de um ponto de vista teórico, os variados tipos de afasias ocorrentes nos casos observados e até autopsiados, com base nas presumíveis funções psicolinguísticas desses centros e das *conexões* entre eles ¹³.

Paralelamente ao termo *afasia*, relacionado essencialmente com os problemas relativos à linguagem articulada — afasia de Broca — e relativos à sua compreensão — afasia de Wernicke ¹⁴ —, surgem termos que evidenciam perturbações de funções como a leitura e a escrita. A total ou parcial impossibilidade de ler, em consequência, em princípio, de lesão cerebral, terá tido como primeira denominação *Wortblindheit* (cegueira verbal), dentro da perspectiva associacionista (A. Kussmaul, 1876) ¹⁵. Com Pierre Marie e Ch. Foix, o termo *alexia* terá surgido de forma mais nítida a substituir cegueira verbal ¹⁶. Quanto ao termo *agrafia*, a sua origem localizar-se-ia num trabalho publicado por J. W. Ogle, em 1867, e intitulado «Afasia e Agrafia» ¹⁷.

A tipologia das afasias, das alexias e das agrafias repercutiria a influência da perspectiva psico-física ¹⁸, tornando-se comum referir, ao lado

¹³ Cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, p. 51 e segs.

¹⁴ Correspondendo à oposição clássica afasia motora e afasia sensorial. Ver DUBOIS, Jean — *De la linguistique à la neurolinguistique: 1939-1976*, in «Langages», 47, 1977, p. 18.

¹⁵ Cf. DUBOIS-CHARLIER, Françoise — *Les analyses neuropsychologiques et neurolinguistiques de l'alexie: 1838-1969*, in «Langages», 44, 1976, p. 20, no que diz respeito à referência a A. Kussmaul.

¹⁶ Cf. DUBOIS-CHARLIER, Françoise — *art. cit.*, 1976, p. 26, no que toca aos autores Pierre Marie e Ch. Foix. Ver ainda relativamente a esta problemática ALBERT, Martin L. — *cap. cit.*, in HEILMAN, Kenneth M.; VALENSTEIN, Edward (orgs.) — *ob. cit.*, 1979, p. 59 e segs. Enquanto a *alexia* se pode definir como «a perda ou perturbação da capacidade de compreender linguagem escrita ou impressa causada por lesão cerebral», a *agrafia* poderá definir-se como «a perda ou perturbação da capacidade de expressar a linguagem sob forma escrita ou impressa causada por lesão cerebral» (BENSON, D. Frank — *ob. cit.*, 1979, p. 1 e pp. 107 e 121, respectivamente para cada uma das definições).

¹⁷ Cf. MARCIE, Pierre — *L'agraphie. Historique neuropsychologique. Relation langage écrit et langage oral*, in «Langages», 47, 1977, p. 81, onde aparece citado OGLE, J. W. — *Aphasia and agraphia*, in «Saint George's Hospital Reports», 1867, 2, pp. 83-122 e MARCIE, Pierre; HÉCAEN, Henry — *Agraphia: writing disorders associated with unilateral lesions*, in HEILMAN, Kenneth M.; VALENSTEIN, Edward (orgs.) — *ob. cit.*, 1979, p. 94, onde se pode ler: «J. W. Ogle (1867) introduced the term *agraphia* for writing disorders which follow cortical lesions».

¹⁸ A perspectiva psico-física residiria em estabelecer a relação entre perturbações de funções (psíquicas) e partes do cérebro afectadas (cf. De BLESER, R. — *art. cit.*, 1987, p. 190). Para uma leitura crítica desta perspectiva, ver GOODGLASS, Harold — *art. cit.*, 1979, p. 466. Mantendo ainda uma posição crítica, considere-se, citando Howard e Hatfield, a seguinte passagem: «The English neurologist John Hughlings Jackson (1878, 1932) pointed out that observing that a particular deficit followed a lesion in a particular area did not necessarily mean that the (impaired) function was located in the (destroyed) tissue» (HOWARD, David; HATFIELD, Frances, M. — *ob. cit.*, 1987, p. 28).

da coexistência dessas três perturbações, casos mais raros de alexias e de agrafias puras¹⁹.

O facto de investigadores, sobretudo com formação clínica, considerarem os enunciados produzidos pelos afásicos como *agramaticais* ou *paragramaticais*²⁰ constitui sem dúvida uma tomada de posição meritória, uma vez que revela o papel que a *frase* passa a ter em detrimento da *palavra* (ver nota 8). Esse modo de caracterizar as várias produções verbais não impede todavia que se atenda à problemática que a coexistência desses dois tipos de enunciado levanta quando se pretende estabelecer a correlação entre um subtipo de perturbação gramatical e uma dada categoria ou lesão²¹.

¹⁹ Cf. DUBOIS-CHARLIER, Françoise — *art. cit.*, 1976, p. 25 e segs., MARCIE, Pierre — *art. cit.*, 1977, pp. 82-84 e, para mais pormenores, BENSON, D. Frank — *ob. cit.*, 1979, caps. 7-13. Por exemplo, por alexia pura (alexia sem agrafia) entende-se um quadro no qual a escrita não se encontra afectada mas em que a leitura está perturbada (cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, pp. 65-66 e HOWARD, David; HATFIELD Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 146).

²⁰ Esta distinção entre agramatismo e paragramatismo ficaria a dever-se a Kleist (1914), que opera tal distinção extrapolando de casos psicóticos: o agramatismo estaria relacionado com uma afasia motora e lesões frontais e o paragramatismo com a afasia sensorial e lesões temporais (cf. De BLESER, R. — *art. cit.*, 1987, p. 200). De acordo com De BLESER (*art. cit.*, p. 200), esta dicotomia (agramatismo-paragramatismo) é adoptada para anomalias gramaticais: o agramatismo (estilo telegráfico, «style nègre»: p. 200) associava-se à afasia de Broca, não-fluente, anterior e o paragramatismo estaria ligado à afasia de Wernicke, posterior, fluente (cf. *art. cit.*, p. 187), na qual os chamados funtores e os afixos flexionais ocorreriam não sob a forma de representações fonológicas nulas (omissões) — cf. o agramatismo —, mas sobretudo sob uma forma especial de substituição, má selecção (cf. GRODZINSKY, Yosef — *The syntactic characterization of agrammatism*, in «Cognition», 16, 1984, pp. 99-120). Ver também a definição dada por Pick (PICK, A. — *Die agrammatischen Sprachstörungen. Studien zur psychologischen Grundlegung der Aphasielehre*, Teil I, Berlin, Springer, 1913: referido por De BLESER, R. — *art. cit.*, 1987, p. 203) relativamente ao agramatismo: «Agrammatism is that form of pathologically changed speaking, in which the processes operating in the grammatical and syntactic construction of language are disturbed in multiple ways, do not develop at all, or only incompletely so» (Pick, 1913, p. 124; De Bleser, R. — *art. cit.*, 1987, p. 203). Cf. igualmente a este respeito BADECKER, William; CARAMAZZA, Alfonso — *On considerations of method and theory governing the use of clinical categories in neurolinguistics and cognitive neuropsychology: the case against agrammatism*, in «Cognition», 20, 1985, p. 100, nota 3.

²¹ Cf. KLEIST, K. — *Aphasie und Geisteskrankheit*, in «Münchener medizinische Wochenschrift», 61, 1914, pp. 8-12: referido por De Bleser, R. — *art. cit.*, 1987, p. 200. Em 1916, Kleist apresenta de novo as suas definições de agramatismo e paragramatismo. Contudo sugere que são só momentos funcionalmente distintos da mesma perturbação subjacente (De BLESER, R. — *art. cit.*, 1987, p. 220; KLEIST, K. — *Über Leitungsaphasie und grammatische Störungen*, in «Zeitschrift für Psychiatrie und Neurologie», 40, 1916, pp. 118-199). Cf. igualmente HEESCHEN, Claus — *Agrammatism versus paragrammatism: a fictitious opposition*, in KEAN, Marie-Louise (org.) — *Agrammatism*, Orlando, Florida, Academic Press, Inc., 1985, p. 214: «Prima facie such a characterization of agrammatism versus paragrammatism does not seem to deviate from the logic of thinking in terms of oppositions or

Os sinais clínicos, com efeito, nem sempre fundamentavam a leitura localizacionista que acompanhava tais designações²². A variabilidade inerente aos diferentes casos, a instabilidade funcional e uma leitura porventura menos localizacionista levavam autores como Jackson, Pierre Marie, Head, Goldstein e mesmo Luria a uma reconsideração dos modelos anteriores e à observação, de um modo mais hierárquico, globalista e processual, de toda esta problemática²³.

Depois de um certo período de «latência», o conexionismo ressurgiu, nos anos 60, muito embora e obviamente subordinado a outra fundamentação, com autores como H. Goodglass e N. Geschwind²⁴.

Os anos 60 viviam, na verdade, uma efectiva dinâmica interdisciplinar. Não eram então estranhas noções provenientes da linguística, o que possibilitava já a observação do objecto de estudo não só por meio de uma perspectiva exclusivamente clínica. Embora os simpatizantes desta posição (escola neo-clássica²⁵) não partilhassem todos do mesmo ponto de vista, será de realçar o facto de N. Geschwind ver a localização como algo de fundamental na explicação das afasias, sob a forma de défices variados²⁶.

complementary distributions. Nevertheless, the wording «omission or absence versus incorrect presence» already provides the reader with a hint of what I have in mind; the deficit itself could be absolutely the same, and it is only the reactions of the patients to this deficit which create different types of spontaneous speech».

²² Isserlin (ISSERLIN, M. — *Über Agrammatismus*, in «Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie», Berlin, Springer, 1922, pp. 332-410: referido por De Bleser, R. — *art. cit.*, 1987, p. 232) lembra, para além de outros aspectos, que os enunciados agramaticais e paragramaticais podem coocorrer nos mesmos doentes.

²³ Cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, caps. 6, 7, 8 e 9.

²⁴ Cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, caps. 5 e 11 e HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 86 e segs.

²⁵ Cf. HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, pp. 60, 86 e segs.

²⁶ Cf. HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 87 e ainda CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, p. 68 e segs. Para além dos estudiosos desta escola (neo-clássica) terem mostrado simpatia pela classificação dos conexionistas, partiram também para a classificação dos afásicos em *fluentes* e *não fluentes* com base no seu discurso espontâneo. Os síndromos eram então definidos tanto em termos localizacionistas como de afectação de níveis linguísticos (cf. HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 86). Por outro lado, ressurgem com estes estudiosos noções lançadas pelos conexionistas. Assim, a nomeação em Geschwind faz lembrar a noção de *centro* do século XIX, muito embora surja agora sob uma forma enriquecida. Geschwind pretendeu ainda atribuir uma base anatómica às componentes funcionais e aos processos que refere, o que afasta a sua posição de uma perspectiva meramente psicológica. O desenvolvimento operado nas ciências neurológicas permitia desta forma estudos anatómicos mais sofisticados. Os estudos deixam, por outro lado, de se centrar simplesmente em sujeitos isolados e passam a centrar-se em grupos de doentes, cujas funções psicolinguísticas são avaliadas por meio de baterias de testes criadas especialmente para esse fim. De realçar, neste autor, o facto de considerar a possibilidade de o cérebro usar mecanismos alternativos (múltiplos) para realizar uma dada tarefa: alguns todavia de modo mais eficiente do que outros (cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, cap. 5, p. 72 e segs. e cap. 11, p. 150 e segs. e HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 87).

A classificação das afasias então apresentada integrava algumas categorias afásicas já evidenciadas antes por outros autores²⁷, sendo porém agora redescritas de modo mais sofisticado. Verificava-se, no entanto, que se tornava impossível incluir todos os casos afásicos nessas categorias. É que nem todos os doentes correspondiam a síndromos particulares; havia os que manifestavam misturas de défices²⁸.

Na prática, a classificação clínica acabaria por revelar que certos sintomas ocorriam em diferentes grupos afásicos, facto que poderia levar o estudioso a ter de admitir que alguns dos doentes observados fossem representantes de misturas de diferentes tipos de afasia ou mesmo não classificáveis²⁹. Categorizações desse tipo só poderiam ocorrer porque apoiadas em teorias pouco fortes que permitiam uma taxonomia que não revelava, para cada síndrome/categoria, um padrão de invariância passível de se observar em todos os membros do grupo³⁰.

Os grupos definidos clinicamente obtinham-se assim por meio da observação das execuções inerentes a um conjunto de tarefas como falar, compreender a linguagem falada, ler, escrever, repetir e nomear, entre outras, conseguida normalmente através de uma bateria de testes e finalmente

²⁷ As afasias, dentro da escola neo-clássica, classificavam-se tendo em conta essencialmente variáveis como o discurso espontâneo (não-fluente ou fluente), a compreensão auditiva verbal (pobre ou boa), a repetição (pobre ou boa) e a nomeação (pobre de um modo geral em todos os tipos de afasia). Destacavam-se, desta forma, afasias dos seguintes tipos: global, de Broca, isolada, transcortical motora, de Wernicke, de condução, transcortical sensorial e anómica. Para mais particularidades, ver GOODGLASS, Harold — *art. cit.*, 1979, p. 466 e segs. e HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 139. Cf. ainda BENSON, D. Frank — *ob. cit.*, 1979, pp. 60-62.

²⁸ Cf. HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 86.

²⁹ Cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, cap. 11, p. 150. Revela este quadro o papel incómodo para a taxonomia clínica tradicional de dados provenientes da descrição linguística e psicolinguística dos sintomas afásicos (cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, p. 151). Lembram-se neste momento noções linguísticas que passam a exercer influência em determinadas e possíveis abordagens: a *competência* e a *execução* («performance»); os vários *níveis linguísticos*; a organização bipolar da linguagem assente nos eixos *sintagmático* e *paradigmático*: perturbações de *contiguidade* e de *similaridade*; a hipotética explicação das perturbações baseada nas noções de *hierarquia* e de *carácter marcado* de alguns itens (cf. HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, pp. 94-97 e OBLER, Loraine K.; MENN, Lise — *art. cit.*, 1988, p. 67 e segs.) Chama-se a atenção para o facto de já no início do século (cf. ISSERLIN, 1922; KLEIST, 1914: referidos por De BLESER, R. — *art. cit.*, 1987) se observarem casos de doentes em que coexistiam enunciados agramaticais e paragramaticais (cf., De BLESER, R. — *art. cit.*, 1987, p. 188 e segs. e p. 219).

³⁰ Cf. SCHWARTZ, Myra F. — *What the classical aphasia categories can't do for us and why*, in «Brain and Language», 21, 1984, pp. 4-5 e ainda BADECKER, William; CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1985, pp. 112-113.

sujeitas a uma leitura estatística³¹. A partir dos défices funcionais/sintomas que caracterizam o síndrome no sentido clássico — obtidos, como já foi referido, por meio da observação de diferentes tarefas psicolinguísticas —, seria plausível conjecturar, com base num princípio de associação e por generalização, que défice orgânico, que lesão, estaria em causa³². A possibilidade de, a partir de estudos de grupos, se generalizar enriquecia evidentemente a teoria-ponto de partida, apoiada não raramente em casos isolados³³.

A viragem de perspectiva ter-se-á verificado nos anos 70, sob o impulso da neuropsicologia cognitiva, entendida como o estudo da relação entre o cérebro e os processos cognitivos³⁴.

³¹ Cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, pp. 151-153, CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1984, p. 18, GRODZINSKY, Yosef — *Language deficits and the theory of syntax*, in «Brain and Language», 27, 1986, p. 135 e HOWARD, David; HATFIELD Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 138.

³² Cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, pp. 332-333.

³³ Cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, p. 332.

³⁴ Caramazza define precisamente a neuropsicologia cognitiva como sendo «the study of the relationship between the brain and cognitive processes» (CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1984, p. 9). Importantes nesta viragem são os estudos de J. Marshall e F. Newcombe (MARSHALL, John C.; NEWCOMBE, Freda — *Syntactic and semantic errors in paralexia*, in «Neuropsychologia», vol. 4, 1966, pp. 169-176 e MARSHALL, John C.; NEWCOMBE, Freda — *Patterns of paralexia: a psycholinguistic approach*, in «Journal of Psycholinguistic Research», vol. 2, n.º 3, 1973, pp. 175-199) sobre casos de *dislexia adquirida* que são analisados com base em modelos de processamento de leitura obtidos, em sujeitos normais, por psicólogos cognitivistas (cf. HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, pp. 97-98). O termo *dislexia*, na qualidade de adquirida, é usado por estes autores em vez de *alexia*. Estes termos são então considerados sinónimos e distinguem-se da *dislexia de desenvolvimento*, visto que se aplicam a casos em que o indivíduo já aprendeu a ler de um modo tido como normal (cf. ALBERT, Martin L. — *cap. cit.*, in HEILMAN, Kenneth M.; VALENSTEIN, Edward (orgs.) — *ob. cit.*, 1979, p. 59). Ver também, a respeito da *alexia* e *dislexia*, BENSON, D. Frank — *ob. cit.*, 1979, p. 107. Tomando a *modularidade* como condição básica do processamento da informação, i.e., admitindo que se pode representar uma função cognitiva complexa sob a forma de componentes de processamento mais básicas (ou módulos) — cf. CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1984, p. 10 —, o uso de *dislexia* por *alexia* poderá levar a pensar num défice bem localizado a nível de processamento da informação relativamente à leitura, que, de resto, permaneceria normal. Mantendo este tipo de abordagem, ao lado de *dislexia* poderão igualmente ocorrer os termos *disfasia*, *disgrafia* e *disnomia* (cf., entre outras obras, HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 146, KREMIN, H. — *Routes and strategies in surface dyslexia and dysgraphia*, in PATTERSON, K. E.; MARSHALL, J. C.; COLTHEART, M. (orgs.) — *Surface dyslexia*, London, Lawrence Erlbaum Associates Ltd., 1985, p. 122, MARGOLIN, D. I.; MARCEL, A. J.; CARLSON, N. R. — *Common mechanisms in dysnomia and post-semantic surface dyslexia: processing deficits and selective attention*, in PATTERSON, K. E.; MARSHALL, J. C.; COLTHEART, M. (orgs.) — *ob. cit.*, 1985, cap. 6, MARSHALL, John C.; NEWCOMBE, Freda — *art. cit.*, 1966, pp. 170-171, MICHEL, F.; ANDREEWSKY, E. — *Deep dysphasia: an analog of deep dyslexia in the auditory modality*, in «Brain and Language», 18, 1983, p. 212 e PATTERSON, Karalyn E. — *Neuropsychological approaches to the study of reading*, in «British Journal of Psychology», 72, 1981, p. 151).

O síndrome passa então a tomar um sentido mais forte, i.e., identificar-se-á antes com aspectos da execução resultantes de défices particulares do sistema normal de processamento da tarefa/função psicolinguística em análise ³⁵. Esta leitura permite, de certo modo, que se pense na possibilidade de existir uma correspondência entre o aspecto descritivo e o aspecto explicativo do síndrome. Segundo Badecker e Caramazza (1985), a essência deste tipo de síndrome assenta na sua definição em termos dos défices relativos a um conjunto específico de componentes de processamento. Por outros termos, esses défices contribuirão, de acordo com os autores, para definir um síndrome ³⁶.

Dentro desta perspectiva, os processos cognitivos devem considerar-se «o funcionamento de sistemas de processamento da informação» ³⁷. Como refere ainda Caramazza (1986), adoptar esta posição implica: «dois níveis interdependentes de análise dos sistemas cognitivos — a formulação de uma arquitectura funcional que especifica a estrutura componencial de um sistema cognitivo e a especificação da estrutura computacional das componentes individuais de processamento que compreendem a arquitectura funcional do sistema» ³⁸.

É evidente que admitir uma tal posição torna imprescindível que se tenham em conta, a nível de uma neuropsicologia cognitiva, hipóteses/condições/noções intimamente inter-relacionadas como a hipótese de fraccionamento ³⁹, a condição de transparência ⁴⁰, a noção de modularidade ⁴¹ e a condição de suficiência ⁴².

³⁵ Cf. BADECKER, William; CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1985, pp. 113-115. Para uma leitura crítica desta problemática, ver ELLIS, Andrew W. — *cap. cit.*, in COLTHEART, Max; SARTORI, Giuseppe; JOB, Remo (orgs.) — *ob. cit.*, 1987, pp. 397-408.

³⁶ Cf. BADECKER, William; CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1985, p. 113.

³⁷ Cf. CARAMAZZA, Alfonso — *On drawing inferences about the structure of normal cognitive systems from the analysis of patterns of impaired performance: the case for single-patient studies*, in «Brain and Cognition», 5, 1986, pp. 46 e 47.

³⁸ Cf. CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1986, p. 47.

³⁹ Cf. Por hipótese de *fraccionamento*, deve entender-se a suposição de que uma lesão cerebral pode provocar a perturbação selectiva de componentes do processamento cognitivo (CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1984, p. 10).

⁴⁰ A condição de *transparência* assenta na convicção de que a execução patológica observada fornece uma base para discernir que componente (ou módulo) do sistema está afectada (CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1984, p. 10).

⁴¹ A noção de *modularidade* liga-se à hipótese de se poder representar uma função psicológica complexa sob a forma de componentes de processamento mais básicas ou módulos. Será a hipótese mais básica da leitura da cognição em termos de processamento da informação. Consistirá assim a cognição no «funcionamento de um número de unidades de processamento independentes» (CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1984, p. 10).

⁴² A condição de *suficiência* estabelece, por seu lado, que o uso de casos patológicos para estudar o processamento normal requer uma análise «exaustiva», no dizer de Caramazza, da execução obtida nesses casos (CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1984, p. 14).

Ora a natureza de um sistema de processamento da linguagem modularmente organizado pode ser investigada tanto em indivíduos normais como, no âmbito de uma neuropsicologia cognitiva da linguagem, em indivíduos com lesões cerebrais incapazes de realizar, em variados graus, certas tarefas psicolinguísticas. Os dados provenientes dessas duas origens revelar-se-iam assim complementares, uma vez que serviriam não só para testar os modelos elaborados, mas também para localizar, nesses mesmos modelos, os défices funcionais observados⁴³.

Os sintomas definitórios de um grupo, nesta nova abordagem psicolinguística, passam a identificar-se com uma única tarefa/função psicolinguística e a dar assim origem a «categorias» do tipo: *agramatismo* e *paragramatismo* — aspectos da produção verbal que acompanham, em princípio, respectivamente afasias anteriores (não-fluentes) e posteriores (fluentes) —; *dislexia*, por exemplo *profunda*⁴⁴, que, enquanto perturbação da leitura, se confina a uma simples característica de um determinado tipo de afasia na categorização clássica⁴⁵; *disgrafia fonológica*⁴⁶, etc.

⁴³ Cf. COLTHEART, Max — *Functional architecture of the language-processing system*, in COLTHEART, Max; SARTORI, Giuseppe; JOB, Remo (orgs.) — *ob. cit.*, 1987, p. 1, CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, pp. 153-154 e ainda CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1984, p. 10 e segs. e CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1986, p. 52.

⁴⁴ Relativamente à *dislexia profunda*, transcreve-se a seguinte passagem de E. K. Warrington e T. Shallice: «In the early 1970s skills were investigated within the framework of information-processing models. Analysis in terms of the organization of stages and the transmission of information between stages focuses on the respective contribution of transmission through a phonological system and transmission directly from the visual word-form to the semantic system ('direct route'). (...) Neuropsychological data have reinforced the validity of this approach with the identification of different types of acquired dyslexia thought to arise from damage to one or other of these routes, phonemic (deep) dyslexia and semantic (surface) dyslexia, respectively (cf. Marshall and Newcombe, 1973)» (WARRINGTON, Elizabeth K.; SHALLICE, Tim — *Semantic access dyslexia*, in «Brain», 102, 1979, pp. 43-44). Para uma visão mais pormenorizada do tema, consultar COLTHEART, Max; PATTERSON, Karalyn; MARSHALL, John C. (orgs.) — *Deep dyslexia*, London, Boston and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1980, especialmente o capítulo 2.

⁴⁵ Se se considerarem, com base em Benson (1979), as características básicas da linguagem, por exemplo da afasia de Broca, referir-se-ão dados relativos às seguintes tarefas psicolinguísticas: discurso conversacional, compreensão da linguagem falada, repetição de linguagem falada, nomeação por confrontação, leitura em voz alta e compreensão de leitura e escrita (BENSON, D. Frank — *ob. cit.*, 1979, p. 66).

⁴⁶ No que diz respeito à *disgrafia fonológica*, G. Miceli, M. C. Silveri e A. Caramazza (1987) salientam: «The pattern of errors described in phonological agraphia demonstrates that non-word writing can be virtually abolished in the presence of an almost normal ability to write words (p. 253)» (...) «Dual-route models of writing satisfactorily account for the major patterns of dysgraphia. Thus, for example, the selective inability to write non-words in the phonological agraphic patient P. R. (...), can be explained by assuming a selective impairment of the Phoneme-to-Grapheme Conversion system, with preservation of the «direct» (lexical) route (p. 236)» (MICELI, Gabriele; SILVERI, Maria Caterina; CARAMAZZA, Alfonso — *The role of the phoneme-to-grapheme conversion system and of the graphemic output buffer in writing*, in COLTHEART, Max; SARTORI, Giuseppe; JOB, Remo (orgs.) — *ob. cit.*, 1987, pp. 235-236).

Neste tipo de abordagem, o estudo de casos individuais surge como opção metodológica em detrimento do estudo de grupos de casos (de que se punha em causa a homogeneidade). É que, tendo em vista os fins propostos por uma neuropsicologia cognitiva da linguagem, não se tornaria plausível encontrar dois doentes com idênticas componentes do sistema de processamento da informação em causa afectadas e intactas ⁴⁷. Por outros termos, de acordo com esta tomada de posição, um «sintoma» passa a tomar o estatuto de síndrome/categoria ⁴⁸, graças a uma análise mais fina, de ordem, por exemplo, psicolinguística, de uma dada execução verbal (cf. a passagem de uma afasiologia com base essencialmente clínica a uma afasiologia linguística) ⁴⁹.

Porém, mesmo o síndrome no sentido forte poderá correr o risco de manifestar carácter heterogéneo, politípico, na acepção de M. F. Schwartz ⁵⁰. Certos autores, em virtude das suas abordagens próprias, põem mesmo em questão as categorias ⁵¹. Na verdade, será possível dispensá-las quando se pretende identificar e descrever, mesmo através da patologia, os mecanismos subjacentes à execução linguística ⁵².

Assim, relativamente ao *agramatismo*, em termos de mecanismo psicopatológico, poderia sugerir-se, na linha de autores como Grodzinsky, 1984, que a perturbação que lhe está subjacente será a mesma que subjaz ao paragramatismo, i.e., a possibilidade de substituição (ou omissão, no caso de substituição pelo elemento fonologicamente nulo) ou de má selecção de determinados itens morfológicos, de acordo com as características da língua natural em questão ⁵³.

⁴⁷ A este respeito ver CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1984, p. 18 e segs., CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1986, p. 55 e HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 99.

⁴⁸ Cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, p. 153. Para uma leitura crítica de *categoria*, ver BADECKER, William; CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1985, p. 100 e CAPLAN, David — *In defense of agrammatism*, in «Cognition», 24, 1986, p. 263.

⁴⁹ Cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, p. 328 e segs.

⁵⁰ Cf. SCHWARTZ, Myrna F. — *art. cit.*, 1984, p. 6.

⁵¹ Cf. BADECKER, William; CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1985, p. 101 e BADECKER, William; CARAMAZZA, Alfonso — *A final brief in the case against agrammatism: the role of theory in the selection of data*, in «Cognition», 24, 1986, pp. 278 e 282. Quanto à variabilidade ocorrente, por exemplo, nos diferentes casos de agramatismo, ver BERNDT, R. S. — *Symptom co-occurrence and dissociation in the interpretation of agrammatism*, in COLTHEART, Max et alii (orgs.) — *ob. cit.*, 1987, cap. 10, pp. 222 e 223, COLTHEART, Max — *cap. cit.*, in COLTHEART, Max et alii (orgs.) — *ob. cit.*, 1987, p. 22 e ELLIS, Andrew W. — *cap. cit.*, in COLTHEART, Max et alii (orgs.) — *ob. cit.*, 1987, cap. 17, pp. 397-407, dando esta última referência uma leitura crítica de síndrome.

⁵² Cf. BADECKER, William; CARAMAZZA, Alfonso — *art. cit.*, 1985, p. 101.

⁵³ Cf. CAPLAN, David — *art. cit.*, 1986, p. 270 e GRODZINSKY, Yosef — *art. cit.*, 1984, pp. 99-120.

Quanto à «categoria» *dislexia*⁵⁴, esta poderia ser *profunda, fonológica* e de *superfície*, em conformidade com a via de processamento da leitura afectada, i.e., «via fonológica» — «do sistema da forma visual da palavra aos sistemas de processamento fonológico» — ou via «directa» («visual») — «do sistema da forma visual da palavra ao sistema semântico»⁵⁵ —, e também em conformidade com os erros encontrados⁵⁶.

Este posicionamento teórico e metodológico passa a prescindir de epítetos como *literal* e *verbal* e do termo *neologismo* para caracterizar, segundo a perspectiva clássica, tanto as *parafasias*, como as *paralexias* e as *paragrafias*, entendidas como o uso de uma palavra não adequada respectivamente no discurso espontâneo, na leitura e na escrita⁵⁷. A classificação acabada de referir correspondia, seguindo a ordem mencionada, à substituição de fonemas ou sílabas (parafasia/paralexia/paragrafia literal, fonémica, fonológica) e de palavras (parafasia/paralexia/paragrafia verbal, semântica) e a produções que correspondiam a itens lexicais (palavras) não existentes nas línguas em análise (neologismos), podendo revestir a forma de produção oral, lida e escrita⁵⁸.

Com efeito, os erros cometidos pelos doentes, por exemplo a nível de leitura — cf. a *dislexia profunda* —, passaram a ser designados, de preferência e em virtude da leitura psicolinguística que se passava a praticar,

⁵⁴ Estão em causa neste momento as *dislexias* de tipo central, de acordo com SHALLICE, Tim; WARRINGTON, Elizabeth K. — *Single and multiple component central dyslexic syndromes*, in COLHEART, Max; PATTERSON, Karalyn; MARSHALL, Jonh C. (orgs.) — *ob. cit.*, 1980, p. 119.

⁵⁵ Cf. SHALLICE, Tim; WARRINGTON, Elizabeth K. — *cap. cit.*, in COLTHEART, Max et alii (orgs.), 1980, p. 120. Ver nota 44 deste texto.

⁵⁶ Cf. HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 144 e p. 155, MARSHALL, John C.; NEWCOMBE, Freda — *art. cit.*, 1973, pp. 175-199, WARRINGTON, Elizabeth K.; SHALLICE, Tim — *art. cit.*, 1979, pp. 43-63. Para uma leitura mais aprofundada, ver COLTHEART, Max; PATTERSON, Karalyn; MARSHALL, John C. (orgs.) — *Deep dyslexia*, London, Boston and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1980 e PATTERSON, K. E.; MARSHALL, J. C.; COLTHEART, M. (orgs.) — *Surface dyslexia. Neuropsychological and cognitive studies of phonological reading*, London, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1985.

⁵⁷ Cf. BENSON, D. Frank — *ob. cit.*, 1979, p. 32 e HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 152.

⁵⁸ Exemplos de parafasias:

Literais: *pinça* —> «pinta»
galinha —> «calinha»
 Verbais: *capital* —> «principal»
oficialmente —> «unidamente»
terra —> «água»
 Neologismos: *garfo* —> «fago»
rua —> «ruba»

por *erros semânticos* de vários tipos, *erros visuais*, *erros morfológicos* ⁵⁹ (flexionais ou derivacionais) e ainda *omissão* ou *substituição de funtores* e *não-leitura de não-palavras*, entre outros ⁶⁰. O tipo de leitura praticado seria

⁵⁹ A designação «erro morfológico» (cf. BADECKER, William; CARAMAZZA, Alfonso — *The analysis of morphological errors in a case of acquired dyslexia*, in «Brain and Language», 32, 1987, p. 279 e MICELI, Gabriele; CARAMAZZA, Alfonso — *Dissociation of inflectional and derivational morphology*, in «Brain and Language», 35, 1988, pp. 24 e 25) substitui a designação «erros derivacionais» referida, por exemplo, por PATTERSON, Karalyn — *Derivational errors*, in COLTHEART, Max et alii (orgs.), *ob. cit.*, 1980, pp. 286-306. Esta substituição surgiu em virtude de, de acordo com Miceli e Caramazza, a designação de Patterson não distinguir os erros flexionais dos derivacionais propriamente ditos. Os casos patológicos observados levam exactamente Caramazza e os seus colaboradores a atribuir autonomia aos aspectos flexional e derivacional da morfologia (cf. também CARAMAZZA, A.; LAUDANNA, A.; ROMANI, C. — *Lexical access and inflectional morphology*, in «Cognition», 28, 1988, pp. 297-332). Para uma leitura crítica, ver igualmente ANDERSON, S. R. — *Where's morphology?* in «Linguistic Inquiry», vol. 13, n.º 4, 1982, pp. 571-612 e LAPOINTE, S. G. — *Some issues in the linguistic description of agrammatism*, in «Cognition», 14, 1983, pp. 1-39.

⁶⁰ Exemplos de diferentes tipos de erros:

Erros semânticos:

contente —————> «satisfeito»
cachorro —————> «cão»
louco —————> «maluco»
inteligente —————> «professor»

Erros morfológicos:

estais —————> «estai»
beberam —————> «bebemos»
martelar —————> «martelo»
trovejar —————> «trovões»

Substituição de funtores:*

algum —————> «qual»
qualquer —————> «porque»
se —————> «sem»
quem —————> «quais»

* De um modo simples, poderá dizer-se que os funtores são essencialmente palavras gramaticais (preposições, artigos, determinantes, etc.)

Erros visuais:

ai! —————> «ai»
quando —————> «quanto»
todo —————> «tudo»
e —————> «é»

Obs. Há erros cuja classificação pode colocar mais problemas. Não se revela, por isso, pouco comum a existência de erros mistos.

Esta tipologia de erros integra o complexo de sintomas que constitui a dislexia profunda (cf. COLTHEART, Max — *Deep dyslexia: a review of the syndrome*, in COLTHEART, Max et alii (orgs.) — *ob. cit.*, 1980, pp. 42-43). Para mais pormenores acerca dos erros ocorrentes, em língua portuguesa, num caso de dislexia profunda, ver PINTO, Maria da Graça Lisboa Castro — *Síndrome de dislexia profunda. Contribuição neurolinguística para a sua compreensão*. Trabalho complementar para a prestação de provas de doutoramento, em Linguística Aplicada, à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1984.

explicado sob a forma de défice ou défices existentes a nível de módulos ou conexões entre módulos constitutivos da arquitectura funcional (modelo) que procuraria traduzir o sistema de processamento da leitura ⁶¹.

Este modo de analisar a execução verbal, apoiado igualmente em sujeitos normais e com base numa leitura sobretudo psicolinguística ⁶², passa a abrir novas possibilidades no que diz respeito também à observação e estudo de perturbações de desenvolvimento. Isto é, os estudos relativos ao desenvolvimento cognitivo passam finalmente a desempenhar papéis relevantes na caracterização e localização, a diferentes níveis, de problemas de linguagem, de leitura e de escrita em crianças com afasia de desenvolvimento ⁶³, dislexias e disortografias, de preferência, nestes casos, a disgrafias ⁶⁴.

⁶¹ Para uma apreciação geral e aprofundada desta abordagem à leitura, consultar COLTHEART, Max; PATTERSON, Karalyn, J. C.; MARSHALL, John C. (orgs.) — *ob. cit.*, 1980 e PATTERSON, K. E.; MARSHALL, J. C.; COLTHEART, M. (orgs.) — *ob. cit.*, 1985.

⁶² Cf. COLTHEART, Max — *cap. cit.*, in COLTHEART, Max; SARTORI, Giuseppe; JOB, Remo (orgs.) — *ob. cit.*, 1987, pp. 1-25. A neuropsicologia cognitiva da linguagem cobre um tipo de pesquisa em que se usam teorias sobre o sistema de processamento da linguagem para interpretar dados obtidos em doentes com perturbações verbais. Esses dados são também utilizados para testar e aperfeiçoar tais teorias-ponto de partida. O estudo de casos patológicos é pois um dos meios que podem ser usados para investigar a natureza de um sistema de processamento da linguagem; o outro residirá em realizar pesquisas em sujeitos normais (*ob. cit.*, p. 1).

⁶³ A afasia de desenvolvimento não deve ser confundida com a afasia adquirida. Segundo A. Van Hout e X. Seron, «dans l'aphasie développementale, le désordre cérébral a précédé l'acquisition du langage, tandis que dans l'aphasie acquise, le désordre ou l'atteinte cérébrale surviennent après qu'ait débuté le développement d'un langage normal» (Van HOUT, A.; SERON, X. — *ob. cit.*, 1983, p. 13). Com o fim de precisar estas definições os autores socorrem-se da definição proposta por Mc Carthy (1963): «Par aphasie développementale (parfois appelée aphasie congénitale), on indique une condition dans laquelle soit un défaut d'équipement nerveux, soit une lésion cérébrale se produit avant, pendant ou après la naissance et empêche l'acquisition du langage chez l'enfant. Par aphasie de l'enfant (acquise pour nous), on désigne un déficit survenant après que le langage ait été acquis normalement» (Van HOUT, A.; SERON, X. — *ob. cit.*, 1983, pp. 13-14). O termo *disfasia* é reservado por certas tendências para designar as perturbações de desenvolvimento da linguagem oral (cf. Van HOUT, A.; SERON, X. — *ob. cit.*, 1983, p. 14). Contudo o termo *disfasia*, como já foi referido, também pode ser usado no caso de perturbação adquirida (cf. MICHEL, F.; ANDREEWSKY, E. — *art. cit.*, 1983, pp. 212-223). Ver também, no tocante à discussão em torno desta terminologia, MEJIA, Lyda; ESLAVA-COBOS, Jorge — *Disorders in language acquisition and cerebral maturation*, in ARDILA, A.; OSTROSKY-SOLIS, F. (orgs.) — *Brain organization of language and cognitive processes*, New York, Plenum Press, 1989, pp. 86-88.

⁶⁴ O termo *disgrafia* é usado em certos autores (cf. WARRINGTON, E. K.; SHALLICE, R. — *art. cit.*, 1979, p. 43) como sinónimo de *agrafia*. Na criança, de um modo que não deixa de ser interessante, consideram-se a *disgrafia* e a *disortografia*: o primeiro termo relativo a uma dificuldade na aprendizagem do grafismo, i.e., da elaboração de signos gráficos, e o segundo termo relacionado com a dificuldade em escrever correctamente as palavras (cf. NOËL, Jean-Max — *ob. cit.*, 1976, p. 11). Ver ainda a este respeito: FRITH, U. — *Beneath the surface of*

Dos termos relativos a perturbações de desenvolvimento, o que surge porventura com uma maior frequência de ocorrência é *dislexia*⁶⁵. Apesar de este termo ter adquirido grande popularidade nos nossos dias, se bem que às vezes impropriamente utilizado, isso não significa que a sua origem seja recente. Na verdade, o termo *dislexia* foi proposto por Hinshelwood, no princípio do século⁶⁶.

Foram e continuam provavelmente a ser numerosos os modos de estudar esta perturbação⁶⁷. Porém, em princípio, revelar-se-á mais enrique-

developmental dyslexia, in PATTERSON, K. et alii (orgs.) — *ob. cit.*, 1985, cap. 13, p. 315 e segs., GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Pour une pédagogie de l'écriture*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1966, pp. 13-15. No que toca ao papel do desenvolvimento cognitivo em perturbações de desenvolvimento, ver SNOWLING, Margaret — *Dyslexia. A cognitive developmental perspective*, Oxford, Basil Blackwell Ltd., 1987.

Uma vez que se mencionou a *disgrafia*, no sentido de uma dificuldade na elaboração de signos gráficos, será também pertinente referir, neste âmbito terminológico, a *disartria*, na qualidade de simples perturbação da articulação (cf. HOWARD, David; HATFIELD, Frances, M. — *ob. cit.*, 1987, p. 146).

⁶⁵ *Dislexia* será, para muitos autores, a designação abreviada de *dislexia de desenvolvimento* (ver SNOWLING, Margaret — *ob. cit.*, 1987, p. 1 e Van HOUT, A.; SERON, X. — *ob. cit.*, 1983, p. 14). D. Frank Benson diz o seguinte: «dyslexia refers to a developmental abnormality in which the individual is unable to learn to read.» (BENSON, D. Frank — *ob. cit.*, 1979, p. 107). Para precisar este tipo de perturbação, torna-se oportuno citar a seguinte passagem de A. Van Hout e X. Seron: «Un enfant atteint d'une aphasie à 5 ans et éprouvant ensuite des difficultés lors de l'acquisition du langage écrit présente en fait d'une part une aphasie acquise, et d'autre part un retard «développemental» d'acquisition de la lecture ou de l'écriture; ces derniers troubles résultant d'une lésion objectivable sont tout à la fois différents d'une alexie, puisqu'il ne s'agit pas d'une désorganisation acquise de la lecture, et différents d'une dyslexie, puisqu'ils sont liés à une cause précise» (*ob. cit.*, 1983, p. 18, nota 1). Ainda relativamente à definição de *dislexia*, ver BENTON, A. — *Some conclusions about dyslexia*, in BENTON, Arthur, L.; PEARL, David (orgs.) — *Dyslexia. An appraisal of current knowledge*, New York, Oxford University Press, 1978, cap. 22, p. 462 e segs., MATTIS, Steven — *Dyslexia syndromes: a working hypothesis that works*, in BENTON, Arthur L.; PEARL, David (orgs.) — *ob. cit.*, 1978, cap. 3, p. 52 e segs. e MATTIS, Steven — *Dyslexia syndromes in children: toward the development of syndrome — specific treatment programs*, in PIROZZOLO, Francis J.; WITTRICK, Merlin C. (orgs.) — *Neuropsychological and cognitive processes in reading*, New York, Academic Press, 1981, cap. 4, pp. 93-107.

Considerem-se, por sua vez, as definições dadas por Christine M. Temple. Para a autora, a *dislexia* adquirida «is a reading disorder that is manifested after brain damage in a previously literate adult. In contrast, developmental dyslexia is a disorder first manifested in childhood, for which there has no known preceding head injury» (TEMPLE, Christine M. — *art. cit.*, 1985, p. 523). A este mesmo respeito, cf. GESCHWIND, N.; GALABURDA, A. M. — *Cerebral lateralization*, in «Arch. Neurol.», Vol. 42, 1985, p. 444 e segs. Uma outra leitura poderá ser encontrada em U. Frith. Assim, diz o autor: «It seems straightforward to define developmental dyslexia as a disorder in which reading skills have never been gained and acquired dyslexia as a disorder in which reading skills have been lost» (FRITH, U. — *cap. cit.*, in PATTERSON, K. E. et alii (orgs.) — *ob. cit.*, 1985, p. 301). Ver ainda GOODGLASS, Harold — *art. cit.*, 1979, p. 476.

⁶⁶ Cf. NOËL, J.-M. — *ob. cit.*, 1976, p. 16.

⁶⁷ Cf. NOËL, J.-M. — *ob. cit.*, 1976 e SNOWLING, Margaret — *ob. cit.*, 1987.

cedora a abordagem que se apoia no desenvolvimento cognitivo e linguístico da criança. A dislexia poderá então estar intimamente ligada a dificuldades de ordem fonológica — de discriminação, de segmentação, de categorização —, por certo já detectáveis no mesmo indivíduo a nível da própria linguagem⁶⁸. Por sua vez, de acordo com U. Frith⁶⁹, pode ser mesmo importante levantar hipóteses sobre a natureza do desenvolvimento da leitura para se avançar na compreensão da dislexia de desenvolvimento. Seria ainda pertinente sugerir uma posição segundo a qual, nestas circunstâncias, a criança adoptaria, intencionalmente ou não, estratégias compensatórias que lhe serviriam indubitavelmente de meio para «atingir» — de forma mais ou menos adequada e correcta — um dado objectivo⁷⁰.

Em estudos mais recentes de ordem psicolinguística são abordados casos de dislexia de desenvolvimento de modo semelhante àquele de que se têm servido certos autores⁷¹ para tratar da dislexia adquirida. Avança-se assim a existência, a nível de desenvolvimento, de dislexias de superfície e fonológicas⁷². O facto de se admitir a ocorrência de dislexias fonológicas de desenvolvimento permite supor que a criança é capaz de aprender a ler somente com capacidades fonológicas mínimas⁷³.

O processo de desenvolvimento em que a criança se encontra, a provável utilização de diferentes estratégias compensatórias de acordo com o tipo e o grau de perturbação, bem como outros factores de ordem orgânica ou não contribuirão seguramente para a diversidade de casos verificáveis na criança. Nestas camadas, porventura também por problemas de ordem metodológica experimental, revela-se assim mais difícil encontrar homogeneidade entre os casos observados. Plausivelmente residirá aí a não existência, em relação à criança, do grau de empenhamento a nível de produção escrita científica que se verifica no adulto⁷⁴.

Quanto à perturbação já não da leitura mas antes da escrita, será interessante distinguir aspectos nesta última actividade para que seja possível destacar, por um lado, a *disgrafia* e, por outro lado, a *disortogra-*

⁶⁸ Cf. SNOWLING, Margaret — *ob. cit.*, 1987, pp. 142-143.

⁶⁹ Cf. FRITH, U. — *cap. cit.*, in PATTERSON, K. E. et alii (orgs.) — *ob. cit.*, 1985, p. 301.

⁷⁰ Cf. OBLER, Loraine, K.; MENN, Lise — *ob. cit.*, 1988, pp. 70-71 e SNOWLING, Margaret — *ob. cit.*, 1987, pp. 128 e 134.

⁷¹ Cf. COLTHEART, Max et alii (orgs.) — *ob. cit.*, 1980 e PATTERSON, K. E. et alii (orgs.) — *ob. cit.*, 1985.

⁷² Cf. TEMPLE, Christine M. — *art. cit.*, 1985, p. 525.

⁷³ Cf. TEMPLE, Christine M. — *art. cit.*, 1985, p. 525.

⁷⁴ Cf. MARTINS, Isabel P.; CASTRO-CALDAS, Alexandre; Van DONGEN, Hugo R., Van HOUT, Anne (orgs.) — *ob. cit.* 1991, p. 3 e SATZ, Paul; BULLARD-BATES, Carol — *cap. cit.*, in SARNO, Martha T. (org.) — *ob. cit.*, 1981, p. 399.

fia⁷⁵. Torna-se mais uma vez evidente a necessidade de conhecer, de um ponto de vista psico-motor, cognitivo, psicolinguístico e mesmo neurolinguístico, o desenvolvimento da criança, a fim de se poder identificar e reeducar, provavelmente compensando, a execução tida como *desvio*⁷⁶.

Manifesta-se igualmente de todo o interesse conhecer os tipos de erros (tanto de uso, como fonéticos e linguísticos, de vária ordem⁷⁷) que podem ocorrer nos textos de crianças com problemas de escrita/ortografia. Não se devem por isso tomar erradamente os *erros de uso por erros patológicos* de diferentes espécies⁷⁸.

Prevenir quer a *dislexia* quer a *disortografia* e mesmo a *disgrafia*, actuando no momento exacto⁷⁹, será algo de extremamente necessário, a fim de que não se *fabriquem disléxicos e/ou disortográficos*. Contribuir para que a criança não só «viva» a linguagem, praticando-a sob a forma de frases que lhe dizem alguma coisa, mas também a torne fluente e a enriqueça representa um outro factor importante para o não insucesso. A leitura e a escrita, assentando, em princípio, na linguagem, contarão inevitavelmente com o despertar de *competências metalinguísticas*, por exemplo, a nível fonológico — para a segmentação fonémica⁸⁰ — e a nível morfológico (morfo-sintáctico) — para a identificação ou individualização das palavras —, importante para a boa compreensão da frase.

75. Ver nota 64. Cf. também GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Prévention de la dyslexie et de la dysorthographe dans le cadre normal des activités scolaires*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1966, GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Les premiers pas scolaires. Acquisitions indispensables pour prévenir l'échec scolaire*, Issy-Les-Moulineaux, Éditions E A P, 1988.

76. A respeito de atraso e perturbação, ver SNOWLING, Margaret — *ob. cit.*, 1987, pp. 143-144.

77. Por erros de uso entende-se o tipo de erro que afecta a forma gráfica da palavra sem afectar a forma auditiva. Os erros fonéticos correspondem aos erros perceptivos e aos erros resultantes de uma aquisição deficitária dos mecanismos de leitura. Os erros linguísticos podem ser morfológicos e de identificação ou de individualização. Os erros perceptivos e os de identificação ou de individualização são os mais graves. (Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Les niveaux actuels dans la pratique du langage oral et écrit*, Paris, Masson, 1984, pp. 129-133).

78. Cf. PINTO, M. da Graça Lisboa Castro — *Para uma melhor identificação da dislexia e da disortografia*, in «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Porto, II Série, Vol. III, 1986, p. 89 (erros de uso: *opção* → «opeção»; *próximo* → «prossimo»; *onde* → «honde») e pp. 91 e 92 (erro perceptivo: *palito* → «palico»; erro morfológico e de individualização / identificação: *quem será?* → «quenser?»).

79. Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *ob. cit.*, 1988, pp. 25-27, relativamente às aptidões e atitudes necessárias à leitura, e pp. 31 e 32, no que diz respeito às aptidões e atitudes necessárias à escrita.

80. Para uma leitura crítica desta problemática, ver MORAIS, J.; CARY, L.; ALEGRIA, J.; BERTELSON, P. — *Does awareness of speech as a sequence of phones arise spontaneously?*, in «Cognition», 7, 1979, pp. 323-331. Ver também PINTO, Maria da Graça Lisboa Castro — *A ortografia numa perspectiva psicolinguística*, in «Revista do ICALP» n.º 20 e 21, 1990, p. 16 e p. 24.

Resta referir brevemente a *afasia adquirida* na criança, i.e., a perturbação da linguagem que ocorre a dado momento de uma aquisição linguística normal⁸¹. Este tipo de afasia tem sido menos contemplado no que se refere a estudos e publicações do que a afasia no adulto, muito embora os primeiros escritos sobre esta temática possam localizar-se também no século XIX⁸². Os trabalhos de Broca e de Wernicke terão, com efeito, merecido maior interesse por parte dos estudiosos, passando assim os casos de afasia na criança para um segundo plano⁸³.

A diversidade de casos observados no tocante à afasia adquirida na criança e talvez a sua raridade poderão estar na origem de tal constatação⁸⁴. Na verdade, a lateralização⁸⁵, o período crítico da aquisição da linguagem⁸⁶, a plasticidade do sistema nervoso⁸⁷, o momento, local e tamanho da lesão, a etiologia, o tipo e ritmo de recuperação, a idade, o sexo, a lateralidade e o momento do primeiro exame de avaliação, entre outros factores, poderão operar de modo a reforçar, até mesmo por razões de ordem metodológica⁸⁸, o carácter heterogéneo verificável nos casos de afasia na criança e a «justificar» as suas particularidades relativamente à afasia no adulto⁸⁹.

⁸¹ Cf. SATZ, Paul; BULLARD-BATES, Carol — *cap. cit.*, in SARNO, Martha T. — *ob. cit.*, 1981, p. 399. Para mais pormenores, ver nota 63.

⁸² Cf. BERNHARDT, M. — *Über die spastische Cerebralparalyse in Kindesalter (Hemiplegia spastica infantilis). Nebst einem Excuse über: «Aphasie bei Kindern»*, in «Archiv für Pathologische Anatomie und Physiologie und für Klinische Medicin», 102, 1885, pp. 26-80; CLARUS, A. — *Über Aphasie bei Kindern*, in «Jahresb. Kinderheilkd.», 7, 1874, pp. 369-400; COTARD, J. — *Étude sur l'atrophie partielle du cerveau*, Thèse de Paris, 1868; FREUD, S. — *Infantile cerebral paralysis*, Coral Gables, Univ. of Miami Press, 1968 (edição original 1897): referidos por SATZ, Paul; BULLARD-BATES, Carol — *cap. cit.*, in SARNO, Martha T. (org.) — *ob. cit.*, 1981, p. 399.

⁸³ Cf. SATZ, Paul; BULLARD-BATES, Carol — *cap. cit.*, in SARNO, Martha T. (org.) — *ob. cit.*, 1981, p. 399 e Van HOUT, A.; SERON, X. — *ob. cit.*, 1983, p. 17.

⁸⁴ Cf. MARTINS, Isabel P. et alii (orgs.) — *ob. cit.*, 1991, p. 3 e p. 8.

⁸⁵ Para uma leitura sobre a dominância cerebral para a linguagem, ver especialmente LEBRUN, Yvan — *Cerebral dominance for language*, in LEBRUN, Yvan; ZANGWILL, Oliver (orgs.) — *Lateralisation of language in the child*, Holland, Sweets & Zeitlinger B. V., Lisse, 1981, pp. 13-22 e ainda CALVIN, William H.; OJEMANN, George A. — *ob. cit.*, 1980, pp. 69-83. Relativamente ao problema da equipotencialidade, ver MARTINS, Isabel P. et alii (orgs.) — *ob. cit.*, 1991, p. 3 e SERON, Xavier — *Children's acquired aphasia: is the initial equipotentiality theory still tenable?*, in LEBRUN, Yvan; ZANGWILL, Oliver (orgs.) — *ob. cit.*, pp. 39-50.

⁸⁶ A este respeito, ver Van HOUT, A.; SERON, X. — *ob. cit.*, 1983, pp. 115-157.

⁸⁷ Cf., para uma leitura crítica, GESCHWIND, N. — *Neural mechanisms, aphasia, and theories of language*, in CAPLAN, D.; ROCH LECOUCRS, A.; SMITH, A. (orgs.) — *Biological perspectives on language*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1984, cap. 2, pp. 36-37; GESCHWIND, N.; GALABURDA, A. M. — *art. cit.*, 1985, pp. 428-459; LENNEBERG, E. H. — *Fundamentos biológicos del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1975 (edição original 1967), cap. 4, pp. 153-216 e MARTINS, Isabel P. et alii (orgs.) — *ob. cit.*, 1991, p. 4.

⁸⁸ Cf. MARTINS, Isabel P. et alii (orgs.) — *ob. cit.*, 1991, pp. 4, 5, 7 e 8.

⁸⁹ Cf. Van HOUT, A.; SERON, X. — *ob. cit.*, 1983, pp. 38-59.

A categoria clássica passou assim a ser vista de uma forma mais crítica no momento em que da execução patológica se deixou de fazer uma leitura que procurava essencialmente uma resposta para os défices funcionais no locus da lesão ⁹⁰.

A neuropsicologia cognitiva da linguagem e a afasiologia linguística ⁹¹, em virtude de observarem isoladamente, em pormenor e de diferentes vertentes tarefas/funções psicolinguísticas até aí integrando um quadro patológico funcionalmente mais englobante, acabam por comprometer a homogeneidade dos grupos de estudo, a nível de categorias afasiológicas, independentemente da idade do sujeito e do tipo de afasia. Efectivamente, a conjugação dos progressos verificados concomitantemente nas ciências da linguagem e nas ciências neurológicas tanto pode fazer reconsiderar estruturas linguísticas já estabelecidas como pode vir a dar um relevo diferente a determinados aspectos neurológicos ⁹².

Se o estudo deixar de se centrar no adulto para se centrar na criança, a heterogeneidade que o síndrome no sentido forte acusa, mesmo quando tomado numa perspectiva menos rígida, ainda se tornará mais saliente, uma vez que se encontra em jogo o desenvolvimento com todas as suas impli-

⁹⁰ Cf. HOWARD, David; HATFIELD, Frances M. — *ob. cit.*, 1987, p. 99.

⁹¹ Relativamente ao estatuto da afasiologia linguística, ver CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, pp. 12 e 15. A afasiologia linguística acrescenta, sem dúvida, algo à simples afasiologia com implicações essencialmente clínicas. Segundo Caplan, a afasiologia linguística aplica conceitos da linguística, psicolinguística e psicologia cognitiva à afasia para descrever fenómenos de perturbação do processamento da linguagem e afectações cognitivas que lhes possam estar associadas. Os afasiologistas linguistas, de acordo com o autor, estão contudo atentos às reacções que ocorrem nos doentes após determinadas lesões cerebrais, i.e., não estão alheios, quando tratam do processamento de uma dada função, às adaptações e compensações que as execuções dos afásicos podem apresentar (cf. CAPLAN, David — *ob. cit.*, 1987, p. 328).

⁹² Os modelos PDP («Parallel Distributed Processing») poderão ser um bom exemplo do que permite um estudo aprofundado nos dois domínios: ciências da linguagem e ciências neurológicas (cf. RUMELHART, D. E.; McCLELLAND, J. L. and the PDP Research Group — *Parallel distributed processing*, vol. 1: Foundations, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1986; McCLELLAND, J. L.; RUMELHART, D. E. and the PDP Research Group — *Parallel distributed processing*, vol. 2: Psychological and biological models, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1986). A documentar o referido, transcreve-se a seguinte passagem de OBLER, L. K.; MENN, L. — *art. cit.*, 1988, p. 71: «Caramazza and Berndt (1985) in the Kean book, pursue the line of argument that demonstrates the variability of the linguistic phenomena themselves, and the variability in their linking to related phenomena. What makes this an aphasiological question, even if it is regularly asked by linguists and psycholinguists/neuropsychologists, is the fact that discussion of the variability of the phenomenon (as compared to the linguistic approach where it is assumed to be unified) implies that we will necessarily in future look for different underlying brain substrates for, in the example of the Miceli et al. (1983) article, *morphosyntax as compared to syntax*» (sublinhado suscitado pela leitura em questão).

cações. A psicologia e a psicolinguística também genéticas⁹³, assim como a neuropsicologia cognitiva e a neurolinguística, terão evidentemente de continuar a exercer a sua acção e a conjugar esforços em domínios que até há bem pouco tempo eram simplesmente objecto de uma leitura clínica.

Maria da Graça Lisboa Castro Pinto

⁹³ Relativamente a *genéticas*, como ocorre no texto, deve ter-se em atenção o que Montangero refere em relação a "genetic": «"Genetic" comes from genesis and not from genetics, the contemporary field of biology» (MONTANGERO, Jacques — *Genetic epistemology: yesterday and today*, City University of New York, The Graduate School and University Center, Pro Helvetia Swiss Lectureship 3, 1985, p. 11).

A VINGANÇA DE SANGUE NO PARZIVAL DE WOLFRAM VON ESCHENBACH *

Nos estudos de jurisprudência do século passado, a vingança de sangue ¹ era considerada a «primitiva forma jurídica» («*die Urform der Rechtspflege*»), representando nos estádios primordiais do desenvolvimento social, o primeiro passo do homem no longo caminho para o pleno estado de direito ². Para nós na moderna e civilizada sociedade europeia, esta «primitiva forma jurídica» poderá parecer bárbara em extremo, mas pelo facto de nela não se encontrarem arrebatamentos *desenfreados* de violência contra outrém, entende-se que não se trata de pura barbárie, mas da primeira e original forma legal de defesa, normalmente aplicada ao crime de homicídio ³. Trata-se de uma teoria simples: o homicídio de um membro do

* Tradução e adaptação do texto da comunicação «Überlegungen zur Blutrache im Parzival Wolframs von Eschenbach» apresentada no XIX. Internationales Mediävistisches Colloquium, Egmond-aan-Zee, Países Baixos, em Setembro de 1991.

Edições citadas: *Chrétien de Troyes. Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal* — ed. Roach, W., 2.^a ed., Paris, 1952; *La versione franco-italiana della «Bataille d'Aliscans»*; *Codex Marcianus fr. VIII (=252)* — ed. HOLTUS, G., Tübingen, 1985; *Wolfram von Eschenbach, Parzival* — ed. LACHMANN, K., 6.^a ed., Berlim, 1926; *Wolfram von Eschenbach, Willehalm* — ed. SCHRÖDER, W., Berlim, 1978.

¹ Os dicionários Alemão-Português traduzem «*Blutrache*» por «vingança de morte» (cfr., entre outros, BEAU, A. — *Langenscheidts Taschenwörterbuch Deutsch — Portugiesisch*, 10.^a ed., Berlim, 1966, p. 81; TOCHTROP, L. — *Dicionário Alemão-Português*, Rio de Janeiro, 1984, p. 89); porém, a componente *Blut* (sangue) na palavra *Blutrache* não se refere ao derramamento de sangue (ou seja à morte) que a vingança pode causar, mas ao dever das pessoas que são do mesmo sangue que a vítima (ou seja: do mesmo clã) de vingar o crime cometido. Já na Grécia Antiga aparecem referências a este tipo de vingança que em Português se designa por «vingança de sangue»; cfr. PEREIRA, M. H. Rocha — *Estudos de História da Cultura Clássica, Cultura Grega*, 6.^a ed., Lisboa, 1988, I, p. 389, nota 29.

² FRAUENSTÄDT, P. — *Blutrache und Totschlagsühne im deutschen Mittelalter*, Berlim, 1881, p. 1, citando E. de Laveleye.

³ Sobre a vingança de sangue cfr. BLOCH, M. - *La société féodale*, 5.^a ed., Paris, 1968, pp. 186-192; FRAUENSTÄDT - *Ob. cit.*, pp. 1-5; na história do direito alemão cfr. também MITTEIS, H.; LIEBERICH, H. - *Deutsche Rechtsgeschichte. Ein Studienbuch*, 9.^a ed., Munique, 1965; ZACHARIAS, R. — *Die Blutrache im deutschen Mittelalter*, «ZdA», XCI, 1961-62, pp. 167-201, *loc. cit.*: pp. 167-176.

clã só pode ser dignamente expiado pelo derramamento de sangue em algum membro da família do autor do crime; a vingança de sangue representa assim o reestabelecimento da condição de direito por meio da defesa própria ⁴. Ainda hoje é praticada, em certas zonas isoladas da Europa (na Sicília e na Sardenha), onde é designada por *vendetta*.

Há oitocentos anos, na época em que viveu o grande poeta alemão Wolfram von Eschenbach, a prática da vingança de sangue era generalizada — pelo menos em terras germânicas ⁵; na sociedade cortês (uma sociedade baseada na convenção cavaleiresca, mas dominada pelos grandes clãs) esta forma jurídica representava um sério problema, pois, dado que se baseava na fidelidade ao clã, a vingança de sangue poderia desencadear intermináveis conflitos entre famílias, levando à sua completa destruição. Na Idade Média alemã (e desde a época dos reis francónios) houve várias tentativas de controlar esta prática, mas talvez seja um sinal da sua vitalidade o facto de ainda em finais da Idade Média, ser reconhecida pelo estado (pelo menos implicitamente) como uma legítima forma jurídica ⁶.

Na literatura alemã da época cortês a vingança de sangue é um elemento comum na epopeia de tradição germânica (o *Heldenepos*), desempenhando, por exemplo no *Nibelungenlied*, um papel central: o desejo de vingança de Kriemhild leva à destruição total de uma *sippe* — o clã dos Borgonheses; mas o dever para com o sangue do clã é também evidente nos Nibelungos, nos Turíngios, nos Dinamarqueses e nas personagens de Sigmund, Alberich, Gelphrat e Else ⁷. Também no *Kudrun*, obra tardia da época cortês, a vingança de sangue representa um tema importante ⁸. Mas embora central no *Heldenepos*, há razões para crer que a convenção poética cortês alemã não admitia esta forma jurídica nas obras literárias adaptadas do romance cortês francês. A vingança de sangue, esse elemento tão significativo da vida cortês alemã, não desempenha um papel de relevo nos

⁴ Os antigos germanos também praticavam a vingança de sangue, mas, segundo conta Tacitus, as lutas entre famílias nem sempre levavam à violência «em cadeia»: «[...] *nec implacabiles durant: liitur enim etiam homicidium certo armentorium ac pecorum numero recipitque satisfactionem uniuersa domus* [...]» Tacitus, *Germania*, C. 21¹ (edição cit.: *Tacite. La Germanie* — ed. e trad. J. Perret, Paris, 1983). Por vezes o crime era sanado por indemnização, mas a aceitação desta soma — em alemão *Wergeld* — não era considerada muito honrosa (cfr. FRAUENSTÄDT — *Ob. cit.*, p. 3).

⁵ Para exemplos factuais de vingança de sangue no período cortês, no espaço alemão, cfr. FRAUENSTÄDT — *Ob. cit.*, pp. 10-14 e ZACHARIAS — *Ob. cit.*, pp. 171-173.

⁶ Cfr. FRAUENSTÄDT — *Ob. cit.*, p. 38.

⁷ Cfr. SCHMIDT-WIEGAND, R. — *Kriemhilds Rache. Zu Funktion und Wertung des Rechts im «Nibelungenlied»*, in: KAMP, N.; WOLLASCH, J. (ed.) — «Tradition als historische Kraft», Berlim, 1982, pp. 372-387.

⁸ Cfr. BECK; A. — *Die Rache als Motiv und Problem in der «Kudrun»*, in: «G.R.M.», 37, 1956, pp. 305-338.

romances dos grandes poetas cortêses — à exceção da obra de Wolfram von Eschenbach ⁹.

Na sua obra mais tardia *Willehalm*, uma adaptação da guerreira canção de gesta *Aliscans*, em que Wolfram modifica o apelo à Guerra Santa patente na fonte, transformando-o num apelo à tolerância religiosa, a vingança de sangue é um motivo central. Na fonte *Aliscans* a vingança é também referida — mas não se trata de vingança *de sangue*: toda a luta contra os infiéis é vista como uma tentativa de vingar a morte de Cristo naqueles que Lhe fizeram mal (cfr. *Aliscans*, v. 1185) ¹⁰. Na sua versão, Wolfram introduz o tema da vingança de sangue para poder encontrar uma razão *plausível* para a morte de cristãos e de infiéis. Neste poema Wolfram (cujo pensamento é dominado pela importância da família) ¹¹ construiu — no lado cristão, como no lado pagão — um sistema complexo de relações familiares, que possibilita modificar aquilo que é na fonte uma cega carnificina numa «simetria de actos de vingança de sangue» ¹². Assim a luta entre fiéis e infiéis tem agora uma motivação que Wolfram e o seu público facilmente aceitam; da Guerra Santa, Wolfram fez também uma guerra entre clãs.

É evidente então que a vingança de sangue é um factor importante na adaptação desta canção de gesta e mostra em que medida Wolfram modifica a sua matéria da fonte para poder ir ao encontro do público alemão: mas talvez seja ainda mais significativo que Wolfram inclua esta prática jurídica no mundo perfeito do romance adaptado de *Li Contes del Graal* de Chrétien — o *Parzival*, assim contrariando a acima referida prática da poética cortês alemã. Mas no *Parzival* a vingança de sangue só é permitida dentro dos parâmetros da convenção cavaleiresca, e mesmo assim introduzida de maneira muito diferenciada: fora do reino do Graal aparece com uma relativa frequência — há tentativas de vingar a morte de Isenhart, Kingrisin, Cidegast e Irot —, mas em Munsalvæsche é prática aparentemente proibida.

⁹ Cfr. BUMKE, J. — *Die Wolfram von Eschenbach-Forschung seit 1945*, Berlim, 1970, p. 274.

¹⁰ Nas palavras de Bernardo de Clairvaux, que fala do homicídio de infiéis por cavaleiros cristãos: «*Dei etenim minister est ad vindictam malefactorum, laudem vero bonorum*» (cit. em WENTZLAFF-EGGEBERT, F. W. — *Kreuzzugsdichtung des Mittelalters*, Berlim, 1960, p. 23).

¹¹ Cfr. SCHMID, E. — *Familiengeschichten und Heilsmythologie*, Tübingen, 1985, p. 254.

¹² A título de exemplo veja-se como Wolfram constói uma simetria no desenrolar da primeira batalha: Willehalm mata Pinel (o sobrinho de um sobrinho de Arofel e Terramer); em consequência Terramer mata Myle (o sobrinho de Willehalm). Em seguida o outro sobrinho de Willehalm, Vivianz, mata Lilibun (um sobrinho de Arofel e Terramer) e em seguida Halzebier — outro sobrinho de Arofel e Terramer — provoca a morte de Vivianz. Depois da batalha Willehalm mata o indefeso Arofel, imediatamente após ter evocado a memória de Vivianz (cfr. *Willehalm*, 81, 17ff.): como o narrador faz notar *sus rach widr rache wart gegeben* (305, 30).

O pecado do rei do Graal Anfortas está associado a um desejo de vingança. Anfortas presta o serviço de amor à orgulhosa Orgeluse: ela espera que ele possa assim vingar a morte do seu marido — Cidegast — no assassino deste, Gramoflanz (cfr. *Parzival*, 617, 3). O fracasso de Anfortas e o facto de o seu futuro redentor — Parzival — mais tarde recusar o amor de Orgeluse (cfr. 619, 2ff.), mostra até que ponto um tal amor seria inoportuno para um rei do Graal, e ainda que no mundo do Graal, cujos cavaleiros deveriam ter um ideal mais espiritualizado, uma tal vingança estaria deslocada.

É sabido que o romance *Parzival* trata de cavaleiros e de aventuras: a cavalaria — mesmo a do rei Artus — depende, em última análise, de um elemento extremamente problemático porque potencialmente trágico — a violência; mesmo que Wolfram tivesse tentado evitar o homicídio, não conseguiria impedir que alguns cavaleiros morressem no desenrolar da acção do seu poema. A morte do cavaleiro em torneio é um elemento constante no mundo do romance arturiano; mas, se o motivo da vingança de sangue for introduzido neste mundo, então há o perigo de a morte de um cavaleiro poder desencadear uma interminável cadeia de mortes. No *Parzival* Wolfram poderia ter evitado esse problema, não incluindo esse motivo, mas não queria afastar-se em demasiado da realidade da vida cortês: representar o homicídio de um cavaleiro, sem o desejo do clã de vingar aquela morte não seria uma imagem fiel. O mundo cortês deste romance seria, sem a vingança de sangue, demasiado afastado da realidade.

Mas esse motivo também parece ter sido importante para Wolfram, porque o desejo de vingar uma morte, é um sinal de *triuwe* — a virtude cardinal de Wolfram — em relação ao cavaleiro assassinado¹³. A passividade por parte dos familiares de um cavaleiro após a sua morte seria, sem dúvida, uma falta séria, porque constituiria um sinal de *untriuwe* para com este.

Para Wolfram os parentes de um cavaleiro morto na luta têm que lhe guardar a *triuwe*: isto pode suceder de várias maneiras, dado que a morte das principais personagens masculinas deste romance não leva à vingança de sangue. Pela morte no oriente do cavaleiro andante Gahmuret, ou pelo homicídio de Ither não se exerce vingança. Seria difícil vingar a morte de Gahmuret, dado que a sua mulher — Herzeloyde —, que pertence à família do Graal, não quer que a falta do marido leve a mais perdas humanas: pelo contrário, ela quer distanciar-se das convenções cavaleirescas. Mostra a sua *triuwe* para com Gahmuret através da sua reacção, dado que a notícia da

¹³ O conceito wolframiano de *triuwe* não é de fácil compreensão; a palavra equivalente em n.a.a. *Treue* («fidelidade») não engloba a totalidade deste conceito. SCHMID, E. — *Studien zum Problem der epischen Totalität in Wolframs «Parzival»*, Erlangen, 1976, p. 186 opina que «*triuwe*» é «ein ästhetisches Mysterium, das die Versöhnung von Gott und Ritterwelt, wie sie der Schluß affirmiert, mitkonstruiert», DE BOOR, H. — *Die höfische Literatur*, 9.^a ed., Munique, 1974, p. 108 sugere como tradução do termo *Hingabe* «dedicação; entrega».

morte do marido quase a mata (109, 6); após o nascimento de Parzival ela retira-se do mundo cortês e tenta proteger o seu filho de um idêntico destino trágico.

Depois do homicídio de Ither pelo seu sobrinho Parzival, também não há nenhuma tentativa para vingar a morte. Seria extramente problemático vingar a morte de Ither, dado que foi assassinado por um membro da sua *sippe*, e nas obras de Wolfram a vingança nunca pode ser praticada dentro das famílias¹⁴: como se fará notar em seguida a simples constatação de uma relação familiar entre aquele que vinga um homicídio e o assassino é motivo suficiente para parar com as hostilidades. Mas o homicídio de Ither vai ser expiado de outra maneira — e muito mais tarde: no nono livro, Trevrizent explica a Parzival como Ither era seu tio (475, 21f.) e como ao assassinar Ither, Parzival cometeu um pecado muito grande. Na matéria da fonte não se faz nenhuma censura a Perceval por ter assassinado o cavaleiro vermelho (cfr. *Perceval*, 1243f.), mas na versão de Wolfram, Parzival tem de penitenciar o seu pecado: através da expiação deste pecado, um dos mais graves que cometeu, Parzival mostra a sua *triuwe* para com Ither.

No *Parzival* a vingança representa somente uma das alternativas através das quais os membros da família podem mostrar *triuwe* ao cavaleiro assassinado. A base teórica para a prática da vingança de sangue é anunciada pelo velho e sábio cavaleiro Gurnemanz. É ele que explica a Parzival como o bom cavaleiro arturiano tem que se comportar, e entre outros aspectos ele diz a Parzival o que ele tem que fazer, caso vença outro cavaleiro numa batalha singular:

*an swem ir strites sicherheit
bezalt, ern hab iu sölhiu leit
getân diu herzen kumber wesn,
die nemt, und lâzet in genesn (Parzival, 171, 27)*

Segundo esta concepção cavaleiresca a protecção do vencido é a obrigação do vencedor, excepto quando o rendido tenha causado ao vencedor *herzen kumber* que não poderá ser perdoada¹⁵. A morte por vingança é então

¹⁴ Cfr. DELABAR, W. — *Erkanntiu sippe unt hoch geselleschaft. Studien zur Funktion des Verwandtschaftsverbandes [sic] in Wolframs von Eschenbach «Parzival»*, Göppingen, 1990, pp. 133-141, que constata, que há um «Kampf- und Tötungsverbot» dentro dos clãs. Na epopeia de tradição germânica não se verifica este facto: no fragmentário *Nibelungenlied* Gunther instiga o homicídio do seu cunhado Siegfried e Kriemhilt manda matar os próprios irmãos para vingar a morte do marido. No fragmentário *Hildebrandslied*, cujo primeiro registo escrito data de 820, Hildebrand vê-se forçado — por uma questão de honra — a matar o seu próprio filho Hadubrand.

¹⁵ Cfr. MAURER, F. — *Leid. Studien zur Bedeutungs- und Problemgeschichte, besonders in den großen Epen der staufischen Zeit*, Berna, 1951, p. 183. GREEN, D. — *Homicide and «Parzival»*, in: GREEN, D.; JOHNSON, L. P. — *Approaches to Wolfram von*

teoricamente justificada depois da batalha singular, mas isto não quer dizer que a vingança de sangue possa de facto desempenhar um papel neste romance arturiano. Porque, se praticada de maneira consequente, a vingança de sangue leva à carnificina: a carnificina pode ser um elemento da epopeia de tradição germânica, mas não se ajusta a um romance arturiano. Para determinar como Wolfram resolve este problema, será necessário analisar os diversos casos de potencial vingança de sangue no *Parzival*.

A primeira aventura deste poema é dominada pelo desejo de vingança: na cidade de Patelamunt, na terra de Zazamanc, Gahmuret luta contra príncipes cristãos pelo serviço da pagã Belakane. O narrador explica que chegou a este conflito porque o cavaleiro cristão Isenhart tinha morrido a serviço de Belakane (16, 6); ela não lhe consentiu o amor e, como ela própria depois conta a Gahmuret (27,11-28,5) Isenhart foi morto pelo vassalo pagão Prothizilas, depois de, numa tentativa desesperada para ganhar o amor — a *minne* — de Belakane, ter lutado sem armadura. A esta morte a família de Isenhart reage:

*Den râchen sine mâge
offenliche und an der lâge,
die frouwen twungen sie mit her, (16, 11-13)*

É um desejo de vingar a morte de Isenhart — aqui praticado pelo seu sobrinho materno — que leva a sua família a lutar contra Belakane. A maneira como a *sippe* quer de facto vingar esta morte na pagã Belakane não chega a ser especificada — e neste poema de Wolfram não precisa de o ser, porque é claro que a tentativa de vingança é suspensa depois de Gahmuret ter entrado no conflito. Por um lado porque Gahmuret vence os sitiadores de Patelamunt; mas por outro lado porque Gahmuret é da mesma família que Kaylet e Vridebant (cfr. 39,11-14;40,12-15). Dado que Gahmuret é — por causa da *minne* — o defensor de Belakane, e dado que tem uma relação familiar com Kaylet, a vingança é abandonada por Vridebant. A constatação de uma relação de parentesco é suficiente para terminar uma luta entre cavaleiros¹⁶: dentro de uma *sippe* não pode haver nenhum caso de vingança.

No fim do primeiro livro, depois de o cavaleiro andante Gahmuret já ter abandonado Belakane, ele vê, do seu barco que viaja para o Ocidente, um

Eschenbach. Five Essays, Frankfurt, 1978, pp. 11-74, *loc. cit.*: p. 73, não repara na doutrina de Gurnemanz ao afirmar que a cavalaria arturiana está sempre disposta «to spare a defeated foe». De facto no *Parzival* nenhuma adversário vencido é morto por um cavaleiro arturiano: mas teoricamente é-lhe permitido recusar a fiança do vencido, caso ele lhe tenha causado *herzen kumber*.

¹⁶ Cfr. GREEN, D. — *The Art of Recognition in Wolfram's «Parzival»*, Cambridge, 1982, p. 51. Cfr. também DELABAR — *Ob. cit.*, pp. 142-153.

VINGANÇA NO PARZIVAL

outro que navega em direcção a Zazamanc; a bordo estão os mensageiros de Vridebant. Este faz um pedido a Belakane:

*er bat si daz se ûf in verkûr,
swer den mag durch si verlûr,
daz si von im gesuochet was. (58, 9-11)*

O desejo de vingar a morte de Isenhart transformou-se num pedido de reconciliação. O facto de Gahmuret já ter deixado Belakane não é significativo, dado que o conflito — como mostra esta mensagem a Belakane — já foi resolvido.

Assim, nos primeiros livros, a vingança é abandonada desta maneira simples. Mas os livros que tratam de Gahmuret descrevem um mundo exótico, caracterizado pelo glorioso passado da cavalaria andante. O ambiente que rodeia o herói do Graal Parzival é muito mais sério: será que também aí a vingança pode ser resolvida tão facilmente?

No princípio da sua carreira, na cena do seu primeiro encontro com Sigune, Parzival, ainda no estado de *tumpheit*, promete a vingança de um homicídio à sua prima. No início deste episódio, ele tinha visto Sigune, que trazia luto por Schionatulander, e tinha-se oferecido para seguir o assassino para lutar contra ele (139, 8). Mas em seguida ouve como ele e Sigune pertencem à mesma família (140, 22), como Schionatulander tinha defendido as terras de Parzival (141, 2f.) e como Schionatulander — tal como Galoes, o tio de Parzival — tinha sido morto por Orilus (141, 8f.). Depois de ter ouvido isto, Parzival diz:

*niftel, mir ist leit
din kumber und mîn laster breit,
swenne ich daz mac gerechen,
daz wil ich gerne zechen. (141, 25-28)*

O desejo de lutar contra Orilus é modificado numa promessa de — se possível — vingar o *kumber* (a dor) de Sigune. Se compararmos o texto alemão com o texto da fonte vemos que Wolfram operou neste passo várias modificações: na obra de Chrétien Perceval quer somente *procurar* o assassino do amigo da prima; este não morreu como defensor da herança de Perceval (*Perceval*, 3634ff.); na obra de Wolfram a oferta de Parzival assume o significado de uma vingança de clã¹⁷.

Wolfram não especifica como Parzival tencionava vingar esta dor da sua prima: não está explicitamente afirmado que Parzival tivesse matado

¹⁷ MERGELL, B. — *Wolfram von Eschenbach und seine französischen Quellen. Teil II: Wolframs «Parzival»*, Münster, 1943, p. 147, nota 52.

Orilus. Mas visto que Parzival depois mata Ither, podemos bem imaginar o que Parzival teria feito se tivesse vencido uma batalha singular contra Orilus. Para o jovem — e *tumb* — Parzival é lógico que o dever de um membro do clã é vingar as mortes de Schionatulander e de Galoes no seu assassino — Orilus.

Mas, como sabemos, o *kumber* de Sigune não é vingado através da morte de Orilus. Sigune, que, como Herzeloide, pertence à família do Graal, aparentemente não quer a vingança: ela dá testemunho da sua *triuwe* para com Schionatulander através do seu pranto — o luto irá até causar a sua morte. Mas Parzival fez uma promessa a Sigune — sua prima pelo lado materno: ele mostraria *untriuwe* a Schionatulander — e a toda a *sippe* — se não cumprisse o seu dever — ou pelo menos não tentasse cumpri-lo. Mais tarde — depois de superar a sua *tumpheit* e após o segundo encontro com Sigune — Parzival lutará com Orilus e estará assim de facto na posição de poder vingar o *kumber* de Sigune. Para que tal não suceda Wolfram tem de operar uma modificação muito significativa em relação à matéria da fonte. No *Perceval*, o herói sabe que está a combater contra o cavaleiro *li Orgueilleus de la Lande* (cf. *Perceval*, 3817); Wolfram encena esta luta de maneira que Parzival não possa saber o nome do seu adversário: Parzival luta com Orilus não por vingança, mas por causa de Jeschute. Através deste processo de ignorância da personagem Parzival, Wolfram faz com que o resultado da batalha singular entre Parzival e o inimigo da família não seja homicídio por vingança de sangue, mas o desejo de Parzival, que Orilus volte a honrar a sua mulher Jeschute (cfr. *Parzival*, 266, 8f). Assim, Parzival consegue resolver o conflito insolúvel de vingar a morte de Schionatulander no irmão de Cunneware e no marido de Jeschute ferindo desse modo estas duas damas¹⁸. Wolfram evita o perigo desta situação através da ignorância de Parzival, tornando assim uma potencial vingança de sangue num fim que melhor se ajusta a este género literário; como conclui o próprio Orilus: *ich hân schumpfentiure gedolt, I diu mir freude hât erholt* (270, 27f.).

A maneira como a oferta de vingar uma morte é feita para depois não ser realizada é paradigmática da prática da vingança de sangue no *Parzival*. *swenne ich daz mac gerechen* diz Parzival — se eu o puder vingar: embora haja teoricamente esta forma de administração jurídica no *Parzival*, de facto nunca pode ser executada. Aparentemente Wolfram estava convencido da importância — e provavelmente até da justiça — desta forma jurídica, mas não foi capaz de deixar que a vingança de sangue se convertesse numa forma *realizada* neste mundo perfeito do romance cortês. É notável que sempre que este motivo é introduzido na história, Wolfram resolve-o — sempre de

¹⁸ EICHHOLZ, B. — *Kommentar zur Sigune- und Itherszene von Wolframs «Parzival»* (138, 9-161, 8), Estugarda, 1987, p. 61.

maneira mais complexa — mas pacificamente. A vingança de sangue só pode desempenhar um papel no *Parzival* se não for realizada, caso contrário, perturbaria — ou até destruiria — o frágil equilíbrio social do mundo arturiano.

Parece que o próprio futuro herói do Graal reconhece que a vingança de sangue representa um perigo para esta sociedade. Depois de ter defendido Condwiramurs em Pelrapeire, e de ter vencido Kingrun e Clamide, Parzival quer obrigar os seus adversários a entregar as suas fianças a Gurnemanz. No caso de Clamide, Parzival exige isso depois de ter pensado no já referido conselho do velho e sábio cavaleiro (cfr. 213, 30-214, 2). Clamide não quer entregar a sua fiança a Gurnemanz e reage com pavor à exigência de Parzival:

*nein, hêr, dem hân ich herzeleit
getân, ich sluog im sînen suon (214, 8-9)*

Com Kingrun haveria problemas idênticos (cfr. 198, 5-6): Parzival vence então dois cavaleiros, que mataram um filho de Gurnemanz, e quer obrigá-los a entregar as suas fianças ao seu mestre, ao qual na despedida Parzival tinha prometido *mag ich iu jâmer denne entsagen. / des lâz ich iuch sô vil niht tragen (179, 5f.)*. Segundo a doutrina de cavalaria formulada por Gurnemanz, o pai do assassinado não era obrigado a aceitar a fiança dos assassinos: podia tê-los matado por vingança. É evidente que é este o destino que Clamide e Kingrun esperam ter com Gurnemanz. Mas, para evitar que Gurnemanz vingue a morte do seu filho em Clamide e Kingrun, Parzival não os manda a Gurnemanz, mas a Cunneware — a irmã dos seus inimigos Lâhelin e Orilus. De novo a prática de vingança de sangue é evitada; o futuro casamento — e a futura felicidade — de Cunneware e de Clamide ficam assegurados. No entanto não fica claro se Parzival mostrou *untriuwe* em relação a Gurnemanz: devemos talvez pensar que a *tentativa* de Parzival de mandar Clamide e Kingrun a Gurnemanz é, por si só, um sinal de *triuwe* para com o seu mestre?

Em que medida Wolfram estava disposto a encaixar o motivo da vingança de sangue na acção do seu poema, para depois o desfazer — ou até resolver — mostram-nos os casos da prática desta forma jurídica na acção do herói arturiano Gawan. Nos livros dedicados a Gawan a vingança de sangue desempenha um papel central: o conflito de Gawan com Kingrimursel e Vergulaht, bem como a luta com Gramoflanz estão dominados pelo desejo de vingança destes cavaleiros. Kingrimursel e Vergulaht querem vingar o homicídio de Kingrisin em Gawan — Gramoflanz quer vingar o homicídio do seu pai Irot; há ainda o anseio de Orgeluse de vingar a morte do marido no assassino Gramoflanz. Se houver alguém no *Parzival* que pode ser

confrontado com tais problemas — e que pode dominá-los — esse alguém é o maduro cavaleiro arturiano Gawan, que impõe — de maneira arbitrária — a ordem onde quer que chegue ¹⁹.

Na corte do rei Artus, Gawan é acusado de ter assassinado Kingrisin e o sobrinho deste — Kingrimursel — convoca-o para a batalha judicial em Schampfunzun (321, 21f). Gawan terá assassinado Kingrisin no acto de saudação; trata-se de uma traição (321, 11f) — e isto corresponde à fonte, na qual Gauvain é acusado de *traïson* (*Perceval*, 4763). Mas na versão de Wolfram, Kingrimursel explica como a morte de Kingrisin o levou a desafiar Gawan:

*er was min hêrre und mîn mâc,
durch den ich hebe disen bâc,
unser vâtr gebuoder hiezen,
die nihts ein ander liezen. (Parvizal, 324, 11-14)*

Na versão de Wolfram o motivo do desafio é especificado: Kingrimursel encara a vingança da morte de Kingrisin como o seu dever para com a *sippe*. Na versão de Chrétien não há tal referência ²⁰.

Depois de Gawan ter chegado a Schampfuzun, de ter estado como desconhecido com Antikonie, e de ter sido acusado, por um velho cavaleiro de ter violado Antikonie, e depois de finalmente ter sido atacado, de modo pouco cavaleiresco, por Vergulaht, até Kingrimursel — o vingador propriamente dito — tem de defender Gawan dado que lhe tinha prometido um salvo-conduto até à batalha judicial (cfr. 324, 25-28 e 411, 10f). Como resultado do desprezo da convenção cavaleiresca a batalha judicial é adiada por um ano (418, 10). Sob proposta de Liddamus, Gawan será absolvido da acusação do homicídio, caso aceite a tarefa que Parzival tinha entregue a Vergulaht — a demanda do Graal (425, 23-30) ²¹.

O facto de Gawan ser inocente do homicídio de Kingrisin e de ter que provar a sua inocência, não parece de importância no oitavo livro. Neste, Wolfram mostra a vingança de sangue como uma consequência de um homicídio, porque como afirma Liddamus *suo gelt ein tôt den andern tôt*

¹⁹ MOHR, W. — *Parzival und Gawan*, in: «Euph.», 52, 1958, pp. 1-22; *loc. cit.*: p. 18.

²⁰ MOHR, W. — *Landgraf Kingrimursel. Zum achten Buch von Wolframs «Parzival»*, in: «Philologia Deutsch (Festschrift W. Henzen)», Berna, 1965, pp. 21-38, *loc. cit.*: pp. 23-28, mostra quais são as modificações operadas por Wolfram em relação à fonte, e constata que «Wolfram ab der Mitte des VIII. Buches [...] in der Handlungsführung von Chrestien abweicht»; cfr. também JOHNSON, S. M. — *Parzival and Gawan: Their Conflict of Duties*, in: «Wolfram-Studien», 1, 1970, pp. 98-116, *loc. cit.*: p. 104, nota 11.

²¹ Cfr. BRALL, H. — *Gralsuche und Adelsheil. Studien zu Wolframs «Parzival»*, Heidelberg, 1984, p. 294.

(417, 7). Mas, no mundo arturiano a prática da vingança de sangue tem — a todo o custo — que ser evitada. Kingrimursel fala aqui da vingança que foi praticada nos Nibelungos por causa de Siegfried (421, 5-10). Potencialmente há aqui também o perigo de que a vingança possa levar à ruína de todos: o motivo da vingança é de facto acentuado neste passo, mas Wolfram parece também querer sublinhar os perigos desta forma jurídica.

Um ano mais tarde — e já no décimo livro — a inocência de Gawan, mas sobretudo a relação de parentesco (Gawan e Vergulahrt são da mesma família) são decisivas na suspensão desta tentativa de vingança²²; como refere o narrador: *dô nam diu werlt ir sippe war, / und schiet den kampf ir sippe mah!* (503, 14). O desejo de vingar o homicídio de um familiar pode ser um sinal de *triuwe* para com a *sippe*; mas, no *Parzival* — como já se viu no caso da vingança da morte de Isenhart — não pode ser praticada dentro de um clã.

Assim, através de uma acção muito complexa, uma vingança de sangue é modificada numa demanda do Graal: mas é claro que o telos de Gawan não se encontra no domínio do Graal. Para chegar ao seu telos e ser rei de Schastel Marveil e marido da rainha arturiana Orgeluse, Gawan não precisa de ir a Munsalvaesche para fazer a pergunta de compaixão: Gawan realiza o seu objectivo na vida *mostrando* a sua compaixão, resolvendo vários problemas — uma das suas tarefas mais importantes é impedir as vinganças de Orgeluse e de Gramoflanz, que — caso não fossem controladas — poderiam levar a uma catástrofe.

Quando Gawan começa a solicitar o amor da duquesa, não sabemos porque motivo Orgeluse considera o seu serviço de cavaleiro com tanto desprezo: Wolfram avisa o seu público para não se precipitar a tirar conclusões, dado que o humor cínico desta dama tem uma boa justificação (516, 5-8). Como se saberá mais tarde ela passou por experiências difíceis: foi vítima de um sequestro (*Brautraub*) e quer-se vingar no raptor — que também matou o seu marido Cidegast (606, 6-11). Na fonte francesa não se dá este caso, porque *la Orgueilleuse* está de luto por causa do seu *amigo* morto — não o marido —, e o motivo do seu comportamento pouco cortês não é — como na versão de Wolfram — encontrar um vingador, mas provocar os cavaleiros para que a matem (cfr. *Perceval*, 8927-8959).

²² BRALL, H. — *Familie und Hofgesellschaft in Wolframs «Parzival»*, in: «Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200», ed. KAISER, G.; MÜLLER, J. D. — Bielefeld, 1986, pp. 541-583, afirma que Orgeluse vive «fortan wie eine zweite Kriemhilt nur noch ihrer Rache» (p. 575), mas é injusto para com a futura rainha arturiana, quando argumenta: «Orgeluse ist nicht als psychologische Charakterstudie angelegt» (p. 547). Embora a figura de Orgeluse possa ser entendida como «Spiegelbild gesellschaftlicher Zustände und herrschender Regeln» (p. 574), o desejo de Orgeluse — bem como o de Kriemhild — de vingar a morte do marido, é compreensível do ponto de vista psicológico.

Neste caso, Wolfram inclui o motivo da vingança de sangue na acção, porque, como Kriemhild no *Nibelungenlied*²³, Orgeluse quer vingar a morte do marido no seu assassino. Gawan cai — sem pressentimento — numa armadilha de vingança: no princípio não sabe nada das pretensões de Orgeluse; Gramoflanz, o assassino de Cidegast, também quer vingar uma morte, a do seu pai, a quem o pai de Gawan — Lot — teria assassinado insidiosamente; como Lot já morreu, esta vingança tem de ser praticada no seu filho Gawan.

Só fica claro que a vingança ameaça Gawan por dois lados, depois de ele ter realizado o pedido de Orgeluse: ir buscar a coroa pendurada no jardim de Gramoflanz. Ali Gawan encontra o rei desarmado, que lhe explica porque Orgeluse o odeia tanto; o serviço *de amor* de Gawan desmascara-se como serviço *de vingança*. Mas para já Gawan não fala de vingança: aparentemente Gawan estaria disposto a satisfazer de outra maneira o desejo de retaliação de Orgeluse. Na conversa entre Gawan e Gramoflanz surge com uma luz ténue de esperança quando Gramoflanz fala do seu amor pela irmã de Gawan — Itonje (*Parzival*, 606, 7-12). Já sabemos que Itonje ama Gramoflanz (cfr. 586, 22-25): quando Gawan se oferece para levar um anel a Itonje como sinal do amor de Gramoflanz, parece que uma reconciliação se aproxima. Mas as aparências enganam, porque Gramoflanz assegura que não odeia ninguém mais do que o filho do suposto assassino do seu pai — Gawan. Este não tem outra escolha e tem de admitir a Gramoflanz:

*hërre, ich heize Gâwân,
swaz iu mîn vater hât getân,
daz rechet an mîr... (609, 21-23)*

Gawan tem agora de lutar com Gramoflanz por dois motivos. Por um lado por Orgeluse — para vingar a morte do marido desta; e por outro lado porque Gramoflanz quer vingar a morte do pai, nele. A situação é de facto extremamente complicada, porque se Gawan matasse Gramoflanz ele limpava o nome do pai — e assim de toda a *sippe* —, mas também magoava um outro membro da *sippe* — sua irmã Itonje.

No fim do 12.^o livro poderá parecer que Gawan está irremediavelmente envolvido nos projectos de vingança de Orgeluse e de Gramoflanz, mas no romance arturiano *Parzival* as aventuras de Gawan não podem acabar em vinganças; pelo contrário — e para ser fiel a este género literário — deveriam ser concluídas com uma festa de reconciliação. Na última parte da

²³ SCHMID — *Familiengeschichten...*, nota sobre a relação entre Gramoflanz e Itonje: «Dab sie einander lieben, ihre Ehe eine Sippenfehde außer Kraft setzten wird [...], konnte sehr wohl die gesellschaftliche Indikation symbolisieren, welche in der Allianz mit dem Feind die nächstliegende Maßnahme zur Konsolidierung der Ordnung sieh» (p. 194).

acção de Gawan — nos livros 13 e 14 — depois da chegada dos actores mais importantes ao palco arturiano, apesar da trama complexa, apesar de malentendidos e lutas supérfluas e depois de adiamentos sucessivos da batalha judicial, a tragédia é desviada; o problema aparentemente insolúvel da vingança de sangue é neste domínio sanado pelo poder da *minne* secular. Gramoflanz — e Orgeluse — aprendem que a *minne* pode vencer o desejo de vingança, para assim juntar os membros outrora inimizados de clãs diferentes.

Através de Itonje e dos chefes dos dois clãs — os reis Artus e Brandelidelin — combina-se que Itonje levará Gramoflanz a desistir da batalha judicial (cfr. 727, 1-6; 728, 13-27), e que Gawan irá trazer Orgeluse para se reconciliar com Gramoflanz (cfr. 727, 7f. e 728, 5-7). É o amor — um elemento de estabilidade social porque leva ao casamento — que leva Gramoflanz a desistir do seu desejo de vingar a morte do pai no filho do suposto assassino (cfr. 729, 25f.). Orgeluse e Gramoflanz reconciliam-se com um beijo, dado publica e festivamente (729, 15-24). No fim da acção de Gawan uma Kriemhild em potência, cuja vida era dedicada à vingança, torna-se — através do amor — numa rainha arturiana, disposta a perdoar ao assassino do seu marido.

No seu romance cortês *Parzival* Wolfram concedeu claramente um lugar à vingança de sangue; esta «primitiva forma jurídica» não desempenha o mesmo papel central que tem no *Willehalm*: estes dois poemas — *Parzival* e *Willehalm* descrevem mundos diferentes. Mas o poeta do *Willehalm* também é o poeta do *Parzival* e certos valores caros a Wolfram e à sua sociedade, aparecem nas duas obras. Na épica guerreira *Willehalm*, onde predominam a vingança e a *mort*, o amor cortês desempenha um papel relevante, e no romance arturiano e graaliano *Parzival*, onde o tema do amor é tão decisivo, a vingança de sangue também pode aparecer. Parece que para Wolfram se trata de uma evidência o facto de que neste mundo a vingança de sangue pode surgir. Por um lado porque no seu *Parzival* Wolfram não queria distanciar-se demasiado da realidade da vida cortês, e por outro lado, porque através do desejo de praticar a vingança, o clã pode prestar *triuwe* a um membro da família que foi assassinado.

Mas a introdução e a acentuação deste motivo levantou problemas a Wolfram, porque o desejo de praticar a vingança de sangue não pode, no mundo perfeito do romance arturiano, levar ao derramamento de sangue. Wolfram tinha de encenar sempre a vingança de tal modo que nunca pudesse levar à morte daquele que fosse ameaçado de vingança. Embora Wolfram deixe o seu herói Parzival fazer uma oferta de vingança, esta é *condicional* — *swenne ich daz mac gerechen* diz Parzival. Se Parzival *pudesse* vingar o *kumber* da sua prima, então tê-lo-ia feito, só que teria sido num outro género

literário, e não neste romance arturiano. Wolfram não ignora que não pode permitir ao seu herói do Graal, a execução desta vingança, da mesma forma que ele tem de negar a Kingrimursel e a Gramoflanz esta forma jurídica.

Na cura da «doença de vingança» de Gramóflanz e de Orgeluse, podemos ver como Wolfram tentou encontrar uma solução para o problema de vingança de sangue no domínio arturiano. No *Parzival* a *sippe maht* — o poder do clã — pode ser muito importante, resolvendo os conflitos dentro das famílias, mas nas contendas entre clãs diferentes, o melhor antídoto contra a vingança de sangue é a *minne*. É a *minne* a Gawan que vai ajudar a futura rainha arturiana Orgeluse a neutralizar o seu anseio de vingança, e também é o amor que possibilita a Itonje e a Gramoflanz juntar clãs outrora inimizados. A *triuwe* para com a *sippe* representa um dos fundamentos da ordem social no *Parzival*, mas pode levar à vingança de sangue, que é tão perigosa para a estabilidade dessa mesma ordem. No *Parzival* só o amor — que assegura o equilíbrio social, que é baseado na *triuwe* altruísta e que agrada a Deus — pode superar o perigo da vingança de sangue neste mundo, quebrando assim aquilo que no ambiente trágico da epopeia de tradição germânica é uma cadeia incontrolável de actos de sangue.

John Greenfield

O ROMANCE HISTÓRICO DE ALEXANDRE HERCULANO

«Apesar da imensa elaboração económica e científica,
o século XIX distingue-se principalmente pelo génio histórico».

*Teófilo Braga*¹

O interesse pelo passado, sobretudo nacional, é um dado inquestionável de toda a estética romântica. É do conhecimento geral, que é no início do século XIX que os estudos históricos ganham um relevo diferente do das épocas passadas e que começa a haver uma séria preocupação em estabelecer a cientificidade de uma disciplina que, até então, tinha vivido muito da confusão entre a lenda e a realidade. Sem nos querermos alongar demasiado em considerações introdutórias e alheias ao principal objectivo do nosso estudo, talvez não seja descabido relembrar as várias polémicas em que Herculano esteve envolvido, sendo a mais célebre a que focava o problema do milagre de Ourique².

Se, por um lado, o estudo da História apaixonou intelectuais românticos, ao ponto de Herculano, por exemplo, ter percorrido o país à procura de documentos que esclarecessem a vida medieval portuguesa, por outro, não é menos verdade que uma certa efabulação com base histórica, isto é, a criação de universos, simultaneamente fictícios e referenciais, foi também uma constante de um período específico do Romantismo europeu e português. A voga inglesa, francesa ou italiana de reconstituição histórica do passado, na busca de uma identidade nacional que teria ficado abalada com as convulsões sócio-políticas do fim do século XVIII, início do XIX, estende-se também a Portugal.

Esta tendência é até ironizada por Alfred de Musset, em *Cartas de Dupuis a Cotonet*, mostrando, de certa forma, as características principais das personagens que tiveram uma existência real e que não são apenas os

¹ BRAGA, Teófilo — *História do Romantismo em Portugal*, Col. Ulmeiro/Universidade, n.º 6, Lisboa, 1984, pp.22-23.

² Cf., «A Batalha de Ourique», in *Opúsculos*, org., intr. e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, IV vol., Lisboa, Presença, 1985, pp. 27-130.

seres de papel de que falava Valéry: «De 1830 a 1831, acreditamos que o Romantismo era o gênero histórico, ou se quisermos, aquela mania que há bem pouco se apoderou de nossos autores de chamar as personagens de romances e melodramas de Carlos Magno, Francisco I ou Henrique IV em vez de Amadis, Oronte ou Saint-Albin...»³.

A relatividade aposta à veracidade dos textos, está na base, pensamos nós, de toda a construção do romance histórico, mesmo se autores como Herculano pretendem fazer acreditar no papel didático das obras. Num texto intitulado «A Velhice»⁴, ele afirma: «Quando o caracter dos individuos ou das nações é sufficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições, e as chronicas desenharam esse caracter com pincel firme, o novelleiro póde ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o genio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dicto, ou de muitos dictos elle deduz um pensamento ou muitos pensamentos, não reduzidos á lembrança positiva, não traduzidos, até materialmente; de um facto ou de muitos factos deduz um affecto ou muitos affectos, que se não revelaram. Esta é a historia intima dos homens que já não são: esta é a novella do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo, ou De Vigny, e vale mais, e conta mais verdades, que boa meia-dúzia de bons historiadores».

É evidente que tal tomada de posição terá de ser considerada com as devidas reservas e tendo em conta, simultaneamente, as concepções de História e de Romance. Mais lúcido é Alessandro Manzoni que, num texto de 1850, já consegue assumir uma certa perspetivação crítica: «How many times has it been said, and even written, that the novels of Walter Scott were truer than history! But those are the sort of words that get by in the first blush of enthusiasm and are not repeated upon reflection»⁵. Na mesma linha de pensamento, está o comentário do prefaciador de uma edição recente de *Ivanhoe*, de Scott, A. N. Wilson, que define de uma forma feliz o passado recriado: «The past he [Scott] recreates is thus, in its way, archetypal, not historical»⁶.

³ MUSSET, Alfred de — «Cartas de Dupuis a Cotonet (excerto)», in LOBO, Luiza (trad., sel. e notas) — *Teorias Poéticas do Romantismo*, série Novas Perspectivas, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987, p. 151.

⁴ *A Velhice*, in «Panorama», n.º 170, 1/8/1840 e *Scenas de Um Ano da Minha Vida e Apontamentos de Viagens*, coordenação e prefácio de Vitorino Nemésio, Lisboa, Bertrand, 1934.

⁵ MANZONI, Alessandro — *On The Historical Novel*, trad. de Sandra Bermann, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1984, p. 126.

⁶ WILSON, A. N. — *Introduction*, in SCOTT, Walter — *Ivanhoe*, Londres, Penguin Classics, 1986 (1.ª ed., 1819), p. XV.

A noção do passado arquetípico, isto é, de uma determinada ideia paradigmática das figuras e dos acontecimentos, pareceu-nos ser a constante em quase todos os romances do género (exceptuando talvez, no caso português, alguns textos das *Lendas e Narrativas*), razão pela qual Jean Roudaut, no prefácio a *Cinq-Mars*, de Alfred de Vigny, afirma que «(...) les événements historiques durent se soumettre à l'ordre de la littérature»⁷.

A liberdade, inerente a toda a criação literária, não está ausente do romance histórico. Pelo contrário, e apesar das constantes atestações de veracidade (de que falaremos mais adiante), o romancista assume directamente a sua *falsidade* ao aceitar, como Herculano, que o propósito de construir uma efabulação exemplar é mais forte do que a simples verdade dos factos: «Deste modo, sendo hoje dificultoso separar, em relação áquellas eras, o historico do fabuloso, aproveitei de um e de outro o que me pareceu mais apropriado ao meu fim»⁸.

Oscilando constantemente entre o real e a ficção («l'amour du VRAI» e «l'amour du FABULEUX», de que fala Vigny⁹), o romancista *sabe* que só poderá construir o seu passado se aceitar o desafio da dialéctica entre o verdadeiro e o verosímil, ou entre o que ele *realmente* viu documentado e o que *imaginariamente* afirmou ter visto. Em «O Bispo Negro», Alexandre Herculano dá-nos um resumo feliz da resolução do par dicotómico embaraçante: «O príncipe de Portugal Affonso Henriques, depois de uma revolução feliz, tinha arrancado o poder das mãos de sua mãe. Se a historia se contenta com o triste espectáculo do filho condemnando ao exilio aquella que o gerou, a tradição carrega as tintas do quadro, pintando-nos a desditosa viuva do conde Henrique a arrastar grilhões no fundo de um calabouço. A historia é verdadeira, a tradição verosímil; e o verosímil é o que importa ao que busca as lendas da patria»¹⁰.

No entanto, e apesar de, conscientemente, se fazer a distinção entre o real e a sua transposição para a obra de arte, a verdade é que se tornou quase obrigatório para os autores românticos retomar o velho tópico da veracidade (cf. Herculano em *O monge de Cister*, na nota, quando, ironicamente, diz que é uma «historia tirada de um manuscripto que só eu vi, o que lhe dá certo perfume de sancto mysterio»¹¹), afirmando que os seus textos não são mais

⁷ ROUDAUT, Jean — *Une Tragédia Sans Erreurs*, in VIGNY, Alfred de — *Cinq-Mars*, Paris, Gallimard, Le Livre de Poche, 1970, p. 9.

⁸ HERCULANO, Alexandre — *Eurico o Presbítero*. Lisboa, Bertrand e Rio de Janeiro, S. Paulo, Belo Horizonte, Livr. Francisco Alves, s/d, p. 308.

⁹ VIGNY, Alfred de — «Réflexions sur la Vérité dans l'Art», in *Cinq-Mars*, p. 24.

¹⁰ HERCULANO, Alexandre — «O Bispo Negro», in *Lendas e Narrativas*, Lisboa, Bertrand e Rio de Janeiro, S. Paulo, Belo Horizonte, Livr. Francisco Alves, s/d, Tomo II, p. 58.

¹¹ HERCULANO, Alexandre — *O Monge de Cister*, Lisboa, Bertrand, s/d, Tomo II, p. 380.

do que simples reposição de manuscritos encontrados no fundo de conventos ou bibliotecas.

Esta moda não a inventou Herculano e quase todos os romancistas, desde Cervantes, ou desde os criadores do romance negro como Horace Walpole, em *The Castle of Otranto*, até aos autores de narrativas históricas como Scott, Manzoni ou Victor Hugo, fazem questão de se apresentarem como editores ou intérpretes de textos previamente escritos por outrem.

Alexandre Herculano leva esta preocupação ao exagero quando, em muitos textos de *Lendas e Narrativas*, se limita quase a transcrever, em linguagem moderna os textos das antigas crónicas.

Em «Arrhas por Foro d'Hespanha», por exemplo, há constantes remissões para a *Crónica de D. Fernando*, da autoria de Fernão Lopes, chegando o narrador a fazer a transcrição fidedigna do texto medieval¹². Os capítulos LVII, LX, LXI, LXII, LXIII e LXIV da Crónica são a base quase exclusiva da narrativa que Herculano dá a lume, apesar de haver a criação da personagem Frei Roy, figura de espião e de traidor, que não existe com tal nomeação na Crónica de Fernão Lopes. De igual modo, textos como «O Castelo de Faria» ou «O Bispo Negro» são quase a transcrição do capítulo LXXIX da *Crónica de D. Fernando* de Fernão Lopes¹³ e dos capítulos XXI a XXIV da *Crónica de D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão¹⁴, respectivamente. «O Bispo Negro» apresenta ainda a particularidade de, na sua primeira versão, no *Panorama*¹⁵, ser antecedido por uma visita do narrador a Acenheiro, o qual afirmava a veracidade do episódio, dizendo que o encontrara referenciado «em todas as chronicas mais antigas» não vendo, portanto «razão para deixarmos de o acreditar.» Esta inclusão do narrador como ouvinte da história lida por Acenheiro é anulada na versão definitiva, impressa nas *Lendas e Narrativas*, tornando-se o texto mais depurado de referências a fontes. É também nesta colectânea que Herculano apõe uma nota final onde refuta, frontalmente, a fundamentação histórica do facto, transformando-o apenas em lenda literária.

O gosto por lendas, totalmente infundadas, mas ricas de potencialidades narrativas, justifica a inclusão e desenvolvimento de um texto referenciado no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, «A Dama Pé-de-Cabra»¹⁶, cujo início remete inquestionavelmente para uma fonte exterior à criação poética:

¹² Cf. *Lendas e Narrativas*, Tomo I, p. 111.

¹³ LOPES, Fernão — *Crónica de D. Fernando*, Porto, Livraria Civilização, 1966, pp. 207-208.

¹⁴ GALVÃO, Duarte — *Crónica de D. Afonso Henriques*, notas e glossário de José de Bragança, Lisboa, Portugália Ed., s/d, pp. 101-117.

¹⁵ *Panorama*, n.º 125, 21/9/1839 e n.º 26, 28/9/1839.

¹⁶ Transcrito em *Textos Medievais Portugueses*, dir. de Corrêa de Oliveira e Saavedra Machado, Coimbra, Coimbra Ed. Ltda., 1969, pp. 478-479.

«Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem em tropelias de Satanás, assentae-vos aqui ao lar, bem junctos ao pé de mim, e contar-vos-hei a historia de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia.

E não me digam no fim: — 'não pode ser'. — Pois eu sei cá inventar cousas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho. E o auctor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares.

É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague»¹⁷.

Semelhante é a teorização de Alfred de Vigny que, em 1827, no texto «Réflexions sur la Vérité dans l'Art», já punha em relevo o papel que a tradição e o boato tinham para a arte do romancista, que deveria ter consciência da relatividade histórica e da sua transposição para o universo fictício da literatura: «Examinez de près l'origine de certaines actions, de certains cris héroïques qui s'enfantent on ne sait comment: vous les verrez sortir en eux-mêmes autre chose qu'une ombre de vérité; et pourtant ils demeureront historiques à jamais»¹⁸.

Assumindo esta atitude como um importante princípio estético, o romancista histórico prefere, frequentemente, construir a diegese com heróis inventados, relegando para segundo plano as personagens referenciais que obrigam, de certa forma, a uma menor liberdade de efabulação. E é assim que nos romance de Walter Scott, ou em *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo ou em *I Promessi Sposi*, de Alessandro Manzoni ou nos três romances de Herculano (ao contrário de *Lendas e Narrativas*), os reis e os estadistas entram superficialmente na trama, dando lugar a personagens totalmente inventadas, mas mais livres de agirem de acordo com os propósitos do romancista.

Lukacs, no seu clássico estudo sobre o romance histórico, ao definir o género a que Scott conseguiu quase imprimir um carácter épico, põe muito claramente o problema da liberdade do autor, estabelecendo uma espécie de definição: «Il n'importe donc pas dans le roman historique de répéter le récit des grands événements historiques, mais de ressusciter poétiquement les êtres humains qui ont figuré dans ces événements. Il importe de nous faire revivre les mobiles sociaux et humains qui ont conduit les hommes à penser, sentir et agir précisément comme ils l'ont fait dans la réalité historique»¹⁹.

Partindo destes pressupostos, poderemos tentar esboçar uma caracterização do romance histórico de Herculano, tendo sempre em conta as suas possíveis relações com os modelos, quer ao nível de estrutura quer ao

¹⁷ *Lendas e Narrativas*, Tomo II, p. 7.

¹⁸ VIGNY, Alfred de — *Op. cit.*, p. 27.

¹⁹ LUKACS, Georges — *Le Roman Historique*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1977, pp. 43-44.

das várias instâncias narrativas que se conjugam no interior do universo diegético. Como diz Joseph Turner, num artigo intitulado «The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology»²⁰, «(...) the historical novelist is obligated to exercise his imagination to the full. But the more one's historical subject stands shrouded in mystery, the greater one's responsibility to create a formal correlative for the necessary expense of imagination»²¹.

Não podemos falar de romance histórico sem fazer uma referência especial a Sir Walter Scott, «modelo e desesperação de todos os romancistas»²², como diz Alexandre Herculano, na nota 1 a *Eurico o Presbítero*. Qualquer estudo, por superficial que seja, sobre o Romantismo, tem, forçosamente, de aludir à importantíssima voga criada com a publicação de *Waverley* em 1814²³. A quantidade de traduções das obras de Walter Scott registadas durante a primeira metade do século XIX²⁴ são a prova irrefutável do êxito que este romancista teve no público em geral e nos intelectuais em particular.

Todavia, Herculano não conheceu apenas Scott; Alfred de Vigny, Victor Hugo, Manzoni e o próprio Balzac, podem ser considerados como outros tantos modelos (seguidos com rigor variável) que não devemos esquecer. No prefácio ao *Arco de Santana*, Garrett afirma: «'Se leu a NOTRE-DAME DE PARIS, de Victor Hugo, é um tanto nesse género o meu romance; se o não leu, recomendo-lhe que o faça'. Era realmente a NOTRE-DAME DE PARIS um digno modelo a que mais tarde se encostou Herculano, imitando Cláudio Frollo no Eurico, a idealização arquitectónica

²⁰ In «Genre» XII, rev. da Universidade de Oklahoma, Outono 1979, pp. 333-355.

²¹ *Idem*, p. 353.

²² *Eurico o Presbítero*, p. 295.

²³ Cf., entre outros, BRAGA, Teófilo — *Op. cit.*; FRANÇA, José-Augusto — *O Romantismo em Portugal*, 6 vols., Lisboa, Livros Horizonte, 1974; NEMÉSIO, Vitorino — *A Mocidade de Herculano*, 2 vols., Lisboa, Bertrand, 1978; MACHADO, Álvaro Manuel — *Les Romantismes au Portugal — Modèles Etrangers et Orientations Nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1986; TIEGHEM, Paul van — *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*, Paris, Albin Michel, 1969; SARAIVA, António José — *Herculano e o Liberalismo em Portugal*, 2.^a ed., Lisboa, Bertrand, 1977; BERNSTEIN, Harry — *Alexandre Herculano (1810-1877) — Portugal's Prime Historian and Historical Novelist*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1983; CHAVES, Castelo Branco — *O Romance Histórico no Romantismo Português*, Bibl. Breve, Lisboa, SEC, 1979; NOGUEIRA, Júlio taborda Azevedo — *Idade Média e Romantismo*, Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1972 (Dact.).

²⁴ Cf. RODRIGUES, A. Gonçalves — *A Novelística Estrangeira em Versão Portuguesa no Período Pré-Romântico*, Coimbra, 1951; PIRES, Maria Laura Bettencourt — *Walter Scott e o Romantismo Português*, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1979.

na *Abóbada*»²⁵. Apesar de não podermos concordar totalmente com as asserções feitas a propósito de Herculano, como em breve demonstraremos, o facto é que a consciencialização da existência de influências nos pareceu já digna de nota.

Vitorino Nemésio chama a atenção para a importância da obra da Manzoni²⁶ e das de Victor Hugo e Alfred de Vigny²⁷, pondo, contudo as devidas restrições em algumas comparações mais abusivas entre personagens (Eurico e Claude Frollo, entre outros).

Antes de passarmos propriamente a um estudo sistemático dos heróis e dos ambientes criados nos romances de Herculano, gostaríamos de nos deter brevemente sobre uma definição, mesmo se ainda sumária, do tipo de diegese e de personagens preferentemente escolhidas por Scott, para em seguida podermos abordar os problemas levantados pela reconstrução do ambiente e pelos tipos de heroína e herói, que o romancista português consagra e que, por vezes, se aproximam e outras se afastam da índole dos seus *modelos* europeus.

Os romances de Scott tratam, em geral de importantes acontecimentos sociais, que constituem um fundo histórico verdadeiro onde se movimentam personagens fictícias em cenas imaginárias. Num post-scriptum a *Waverley*, o autor afirma: «(...) for the purpose of preserving some idea of the ancient manners of which I have witnessed the almost total extinction, I have embodied in imaginary scenes, and ascribed to fictitious characters, a part of the incidents which I than received from those who were actors in them»²⁸.

O herói scottiano possui, como diz Lukacs, um carácter moderado²⁹ e nunca se deixa envolver por uma paixão que lhe retire a capacidade de discernimento ou de actuação. Envolvido em grandes lutas políticas, ele é mais impelido pelas circunstâncias a tomar determinado partido do que levado por convicções íntimas: *Waverley* (*Waverley*), *Morton* (*Old Mortality*), *Redgauntlet* (*Redgauntlet*), *Quentin Durward* (*Quentin Durward*) ou *Roland Graeme Avenel* (*The Abbot*) são à partida neutros e indiferentes à sorte de uma ou outra facção. Condicionanismos externos, a que não podem

²⁵ BRAGA, Teófilo — *Elaboração d'O Arco de Santana*, in GARRETT, Almeida — *Obras Completas*, 1.º vol., Porto, Lello & Irmão, 1966, p. 212.

²⁶ NEMÉSIO, Vitorino — *A Mocidade de Herculano*, 1.º vol., p. 286.

²⁷ NEMÉSIO, Vitorino — *Relações Francesas do Romantismo Português*, Coimbra, Bibl. da Universidade, 1936, pp. 85-123.

²⁸ SCOTT, Walter — *Waverley*, Londres, The Penguin English Library, 1983, pp. 492-493.

²⁹ Cf., Georges Lukacs, «Le 'héros' de Scott est toujours un gentleman anglais plus ou moins médiocre, moyen. Il possède généralement un certain degré, jamais éminent, de sagesse pratique, une certaine fermeté et une certaine bienséance morale, qui va même jusqu'à l'aptitude au sacrifice de soi, mais ne devient jamais une passion impétueuse, n'est jamais un dévouement enthousiaste à une grande cause», *op. cit.*, p. 33.

fugir, levam-nos a abraçar uma causa de cuja pertinência nem sempre estão plenamente convencidos. Em *Old Mortality*, Morton, porque abriga um antigo companheiro de seu pai, vê-se forçado a enfileirar nas hostes jacobitas; Redgauntlet, ignorante da sua origem é, literalmente, raptado pela família paterna, acérrima defensora dos ideais escoceses, e obrigado a lutar por uma causa que lhe é totalmente estranha. De igual modo, a relação amorosa, mesmo se parece impossível ou conflituosa, nunca é suficientemente absorvente a ponto de transtornar o herói ou de o fazer desviar-se do seu caminho. No pólo oposto de Eurico, Edward, em *The Monastery*, apaixonado pela mulher que vai casar com seu irmão, torna-se monge e leva uma vida desprendida e santificada.

É também de salientar que a maior parte dos romances de Scott terminam bem, exactamente porque as suas personagens estão isentas daquele desenfreado grau de paixão que caracteriza, por exemplo, personagens como Eurico ou Vasco.

Harry Shaw, em *The Forms of Historical Fiction* ³⁰, apresenta uma tipologia do romance histórico que ajuda a marcar as diferenças fundamentais entre Scott e Herculano. Enquanto na maior parte dos romances do mestre escocês, a História funciona como o assunto primordial do texto, em Herculano romancista, a História é usada «to intensify a fictional story's imaginative force» ³¹, onde a personagem «functions not as a symbol of historical process, but as the focus for our timeless hopes and fears» ³².

Os três romances de Herculano podem, assim, incluir-se naquilo a que Harry Shaw chama de novelas disjuntivas, isto é, aquelas cujo destino do herói é indiferente para o curso da História: «The heroes of disjunctive novels imply little or nothing in this respect. Their successes and failures do not translate into propositions concerning the course of history» ³³.

Passamos agora à segunda parte da nossa lição onde faremos uma análise mais detalhada do processo narrativo que Herculano põe em jogo em jogo nos seus textos.

Começamos pela reconstituição do ambiente, fenómeno sem o qual é praticamente impossível pensar em romance histórico, tal como o Romantismo o concebia.

O primeiro tópic presente é o da localização espaço-temporal. Como diz Jean Molino, «Cette précision extrême, aussi bien topographique que chronologique, donne naissance aux deux éléments de récit constitutifs de

³⁰ SHAW, Harry — *The Forms of Historical Fiction*, 2.^a ed., Ithaca & London, Cornell University Press, 1985.

³¹ *Idem*, p. 82.

³² *Idem*, p. 97.

³³ *Idem*, p. 155.

l'ouverture du roman historique: le *topos* de la date et le *topos* du lieu. La signification fonctionnelle de ces éléments est double; il s'agit en même temps de situer et d'éloigner»³⁴.

Basta abrírmos a obra de romancista de Herculano que logo encontraremos esses *topoi* que imediatamente nos situam no tempo e no lugar pretendidos. A indistinção espaço-temporal presente, por vezes, nouro tipo de textos está, por definição, portanto, excluída do romance histórico, de tal forma é aí importante aquilo a que vulgarmente se chama *cor local*. Sob esta designação, vamos encontrar um sem-número de elementos indispensáveis para a constituição de uma narrativa com as características que temos vindo a assinalar.

O primeiro elemento focado pode ser o da própria linguagem (o dialecto escocês, usado nos livros de Scott, na transcrição das falas das personagens de classes menos cultas), linguagem que, em certos casos se assume pela negativa, isto é, o narrador diz não usar a língua apropriada, pois ela seria ininteligível para os leitores. É mais uma vez Scott (em *Ivanhoe*) quem define essa posição: «The dialogue which they maintained between them was carried on in Anglo-saxon, which, as we said before, was universally spoken by the inferior classes, excepting the Norman soldiers and the immediate personal dependants of the great feudal nobles. But to give their conversation in the original would convey but little information to the modern reader, for whose benefit we beg to offer the following translation»³⁵.

É também como uma espécie de tradução, embora isso não seja explicitamente dito, que textos como *Eurico o Presbítero* ou *O Alcaide de Santarém* nos são apresentados.

É numa perspectiva idêntica que se descreve minuciosamente o vestuário de algumas personagens, desde o mouro Alle, de *O Monge de Cister*, ao alfaiate de «Arrhas por Foro d'Hespanha». A pormenorização da indumentária que, evidentemente, se destina a mais facilmente presentificar a efabulação tem também o seu paralelo, entre outros, no romance *The Heart of Midlothian*, do mestre escocês. Nesta obra, a descrição das vestes escocesas de Jennie (a rapariga que vai a Londres interceder pela irmã, acusada de infanticídio e condenada à morte), traduzem expressivamente a diferença cultural entre a Escócia e a Inglaterra do século XVIII. De igual modo, a indumentária de Alle significa a diferença entre árabes e cristãos, acentuando o carácter irreconciliável das duas raças.

Exaustivas descrições de cidades, castelos e monumentos, como muito bem anota José-Augusto França, num interessante artigo intitulado, «A Arte

³⁴ MOLINO, Jean — *Qu'est-ce que le Roman Historique?*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 75.º ano, n.º 2-3, Março-Junho, 1975, p. 215.

³⁵ *Ivanhoe*, p. 13.

Medieval Portuguesa na Visão de Herculano»³⁶, contribuem também para acentuar a *cor local*.

A descrição, em *O Monge de Cister*, das três raças (cristã, judia e árabe) que conviviam em Lisboa no tempo de D. João I e a explicação que é dada sobre a forma de vida e os bairros em que cada uma habitava, situam-se nesta perspectiva de fidelidade ao tempo narrado, tentativa que autores como Vigny ou Manzoni também levaram a cabo, sempre na mira de criar, por uma espécie de «saturação» de informação, a ilusão de total realidade.

A atenção dada à arquitectura («A Abóbada»), à topografia do Porto («Arrhas por Foro d’Hespanha») ou a manifestações populares tipicamente medievais como os torneios (*O Bobo*) ou os saraus (*O Bobo*, *O Monge de Cister*) contribui para que o narrador possa movimentar as suas personagens, nem sempre estruturalmente medievais, num ambiente que, pelo menos exteriormente, obriga a uma localização temporal afastada do tempo de enunciação.

É que nem sempre a narrativa é *inocente*, isto é, frequentemente, ela *esconde* sob as roupagens da História a teoria que quer demonstrar. Como diz Harry Shaw, «history has provided an ideological screen onto which the preoccupations of the present can be projected for clarification and solution, or for disguised expression»³⁷.

Não é por isso difícil entrever a crescente importância do Terceiro Estado, o povo, no dealbar da Idade Moderna. Em «Arrhas por Foro d’Hespanha» ou em *O Monge de Cister*, essa importância da classe média de que falam Harry Bernstein e António José Saraiva, entre outros, está já bem delineada. Contudo, como também anota o mesmo António José Saraiva,

«O código de honra pelo qual se regem os actos de Amadis de Gaula é ainda aquele que Herculano exalta no seu romance histórico.

E para que isto fique perfeitamente claro, este espírito cavaleiresco é posto em confronto com a deformidade de corpo e alma do maciço e obtuso Mem Bugalho, o representante do Terceiro Estado n’*O Monge de Cister*»³⁸.

Se Mem Bugalho, o infeliz Mater Galla, de pruridos latinizantes e ridículos, é vituperado pelos nobres na taberna das Portas-do-Mar, estes mesmos nobres não escapam ao olhar severo do narrador que os mostra na defesa acérrima dos seus privilégios, esquecendo as transformações sócio-políticas da Nação e a importância do Terceiro Estado que levou ao trono D. João I. Mas nem este nem o seu mais directo assessor, o Dr. João das Regras, deixam de ser analisados fria e desassombadamente, de modo a fornecer uma visão distanciada da época.

³⁶ In *Herculano à Luz do Nosso Tempo*, Ciclo de conferências, Academia Portuguesa de História, Lisboa, 1977, pp. 49-67.

³⁷ SHAW, Harry — *Op. cit.*, p. 52.

³⁸ SARAIVA, António José — *Op. cit.*, p. 149.

Herculano, porém, não consegue deixar de apresentar algumas questões à luz das teorias do século XIX, sobretudo de exaltar o municipalismo da Idade Média que ele considera ser o melhor processo administrativo para a Nação. A apologia do município feita em *O Monge de Cister* é mais uma tentativa de convencer os leitores do século XIX do que uma simples referência documental do sistema vigente no fim do século XIV: «Deste modo, a aliança tríplice da unidade monarchica, da sciencia e do principio da associação, cuja fôrma mais bella, mais energica, mais vivaz tem sido e será sempre o municipio, era uma colisão que se tornava em toda a Europa cada vez mais ameaçadora para a casta privilegiada, mas que em Portugal actuava com dobrada violencia na epocha de D. João I (...)»³⁹.

Antes de abordarmos o estudo das personagens, vamos apenas referir três pormenores que nos pareceram estabelecer elos de ligação entre os textos portugueses e os do romance histórico europeu.

O ataque dos árabes ao mosteiro, referido em *Eurico o Presbítero*, pode ter um paralelo no assalto das forças protestantes ao convento católico, em *The Monastery*. Em ambos os textos, as forças assaltantes funcionam como um flagelo que vem destruir a paz reinante e instaurar uma nova realidade histórica.

No mesmo romance, há a presença misteriosa de uma *White Lady* de que *A Dama Pé-de-Cabra* tem algumas reminiscências. Todavia, enquanto esta última simboliza indubitavelmente o diabo e as forças maléficas, a *White Lady*, de *The Monastery*, tem uma função muito menos definida, pois é dito que ela representa a fecundidade da casa de Avenel, ameaçada no início deste romance pela destruição. De uma forma, por vezes, pouco clara, ela vai ajudando as personagens que estão ou vão estar ligadas à família Avenel, inclusivé facilitando a sua instrução nas doutrinas protestantes, ao fazer voltar à família a Bíblia, em inglês, ao tempo considerada sacrílega pelos católicos, e que tinha sido levada por um monge do mosteiro.

A profecia da morte de Fernando Afonso, o sedutor de Beatriz, e o processo que esse fenómeno acarreta a nível da estrutura do romance, tem certas semelhanças com as profecias do astrólogo do rei Luís XI, em *Quentin Durward*, ou com a predição de Guy Mannering, no livro do mesmo nome. Embora o tipo de profecias difira de livro para livro, o certo é que o recurso a este tipo de antecipação da narrativa, mesmo não sendo apanágio do romance histórico, tem, todavia aí alguma fortuna, uma vez que, ao usar esse processo, o narrador está, mais uma vez, a integrar-se no espírito supersticioso, próprio da época que retrata.

Finalmente, pensamos não dever deixar em claro a possível relação entre o papel desempenhado pela Igreja como asilo inviolável para

³⁹ *O Monge de Cister*, Tomo II, p. 80.

condenados. Assim como Esmeralda (*Notre-Dame de Paris*) se abriga na catedral, também Fernando Afonso (*O Monge de Cister*) é impelido para uma igreja, sob o falacioso pretexto de asilo, embora o real motivo seja a constatação da morte de Beatriz e a respectiva vingança de Vasco.

As personagens constituem um domínio privilegiado no estudo do romance histórico, uma vez que uma parte delas tem, como vimos, uma existência histórica definida, limitando de certa forma, a liberdade do narrador, como muito bem anota o próprio Scott, quando na introdução a *The Monastery* afirma que «Mistakes of place or inanimate things referred to, are of very little moment; but the ingenious author ought to have been more cautious of attaching real names to fictitious characters»⁴⁰.

Daí que «Dans les romans les plus importants de Scott, ce sont des personnages historiquement inconnus, semi-historiques ou absolument non historiques qui jouent ce rôle de premier plan»⁴¹.

Desta constatação pode resultar a teorização sobre a inclusão das personagens históricas no primeiro plano da narrativa. Na grande maioria dos romances de Scott, as personagens referenciais têm um papel secundário, no desenvolvimento da diegese. No entanto, em romances como *Quentin Durward* ou *The Abbot*, o rei Luís XI, de França, ou Maria Stuart, da Escócia, respectivamente, assumem-se como personagens imprescindíveis, à volta de cujos destinos a acção se vai estruturando.

Em *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, a figura de Luís XI é também abordada, embora com menos realce do que em *Quentin Durward*, e em *Cinq-Mars*, de Vigny, são Richelieu e Luís XIII que entram em cena. Alfred de Vigny considera mesmo que a inclusão das personagens referenciais é uma das virtudes do romance histórico. No já citado artigo, «Réflexions sur la Vérité dans l'Art», o escritor francês separa-se conscientemente do modelo scottiano (que ele julga superficialmente), dizendo «(...) je crus aussi ne pas devoir imiter les étrangers, qui, dans leurs tableaux, montrent à peine à l'horizon les hommes dominants de leur histoire; je plaçai les nôtres sur le devant de la scène, je les fis principaux acteurs de cette tragédie dans laquelle j'avais dessein de peindre les trois sortes d'ambition qui nous peuvent remuer et, à côté d'elles, la beauté du sacrifice de soi-même à une générosité pensée»⁴².

Alexandre Herculano, tal como Scott, usa dos dois processos de inclusão das personagens referenciais. Nas *Lendas e Narrativas*, com ligeiras excepções, as personagens históricas são preferencialmente os heróis e heroínas, havendo, como já foi notado, uma construção diegética muito mais

⁴⁰ SCOTT, Walter — *The Monastery*, Edinburgh, Adam and Charles Black, 1868, p. 389.

⁴¹ LUKACS, Georges — *Op. cit.*, p. 39.

⁴² VIGNY, Alfred de — *Op. cit.*, pp. 23-24.

incipiente, na medida em que há um apego maior ao texto das crónicas. Nos romances, Pelágio, Roderico, Juliano (*Eurico o Presbítero*), D. Afonso Henriques, D. Teresa, Fernando Peres de Trava (*O Bobo*), D. João I ou o Dr. João das Regras (*O Monge de Cister*) têm papéis variáveis, mas sempre dentro de uma relativa obscuridade.

Se em *O Monge de Cister*, as figuras de D. João I e do Dr. João das Regras encarnam sobretudo as forças políticas em luta contra os privilégios dos senhores feudais (tal como Luís XI em *Notre-Dame de Paris* ou em *Quentin Durward*), as personagens referenciais de *O Bobo* são as molas indispensáveis para que o triângulo Dulce-Egas-Garcia Bermudes se possa resolver, mesmo se é uma resolução negativa e com implicações trágicas. Papel semelhante ao de D. João I, de *O Monge de Cister* é o de D. João II, em *Mestre Gil*, texto publicado no *Panorama*⁴³ e nunca mais reeditado. Nesta pequena narrativa conta-se a morte dos duques de Bragança e de Viseu, às mãos do próprio rei, figurando Mestre Gil, o barbeiro, como o espectador dos feitos do monarca.

Abandonando agora as personagens referenciais, menos interessantes, porque muito mais condicionadas, vamos debruçar-nos sobre os heróis e heroínas presentes nos três romances de Herculano, atentando nas suas características próprias e nas suas possíveis relações com uma tradição literária e cultural do Romantismo europeu, com principal incidência, como é óbvio, nos romancistas históricos.

Começemos pelo estudo da heroína, porque ela é talvez menos complexa, ou antes aproxima-se mais das do modelo scottiano, menos problemáticas porque, em geral, mais passivas. Como diz Balzac, no «Avant-Propos» da *Comédie Humaine*⁴⁴, «Obligé de se conformer aux idées d'un pays essentiellement hypocrite, Walter Scott a été faux, relativement à l'humanité, dans la peinture de la femme, parce que ses modèles étaient des schismatiques. La femme protestante n'a pas d'idéal. Elle peut être chaste, vertueuse; mais son amour sans expansion sera toujours calme et rangé comme un devoir accompli».

Apesar de Balzac apresentar como causa das características da heroína a sua religião, nós podemos observar em Herculano, cujas heroínas são, evidentemente, católicas, algumas personagens bastante semelhantes às mulheres desenhadas por Scott. Toda a actuação de Hermengarda, até aos momentos finais do romance é na linha de Rose (*Waverley*) ou Edith (*OLD Mortality*). A apaixonada de Eurico aceita passivamente a recusa do pai ao seu casamento com um cavaleiro de inferior condição social e vive

⁴³ *Panorama*, n.º 80, 10/11/1838, n.º 81, 17/11/1838, n.º 82, 24/11/1838, n.º 83, 1/12/1838, n.º 84, 8/12/1838, n.º 85, 15/12/1838, n.º 86, 22/12/1838.

⁴⁴ BALZAC, Honoré de — «Avant-Propos», in *La Comédie Humaine*, Coll. l'Intégrale, Vol. I, Paris, Seuil, 1965, p. 54.

conformada até ao desenlace, momento em que se dá uma transformação no seu comportamento, assumindo um desespero que a leva à loucura, afastando-se, apenas neste momento, do modelo da heroína scottiana.

Beatriz, a irmã de Vasco, seduzida e abandonada, morre de desespero, inactiva, tal como Dulce, que vê Egas, o objecto do seu amor, tornar-se monge. Nenhuma escolhe o seu destino, antes são o juguete da fatalidade que as ultrapassa e que não conseguem dominar.

Se em Scott, os acontecimentos são de molde a torná-las felizes no fim dos romances, em Herculano são também os acontecimentos que as tornam desgraçadas. Estruturalmente, elas são pouco activas, apesar de Dulce ser ligeiramente diferente de Hermengarda e esta de Beatriz.

Hermengarda, como vimos, deixa que as coisas aconteçam e, não aguentando a desilusão, enlouquece.

Dulce, mais consciente, embora colocada entre dois fogos, o amante, inimigo do Conde de Trava, e D. Teresa, sua protectora e partidária deste último, tenta agir de acordo com o coração, fazendo tudo para libertar Egas, o seu amor, inclusivé casando com Garcia em troca da liberdade daquele. Ao fazer avançar os acontecimentos, através da sua actuação, Dulce recorda a personagem Diana Vernon de *Rob Roy*, de Scott ou Catherine Seyton de *The Abbot*, do mesmo autor. Estas duas mulheres, empenhadas politicamente, tentam transformar o *status quo*, mesmo se disso se revelam incapazes. Diana Vernon e Catherine Seyton conseguem colocar os seus ideais acima das suas tendências pessoais (respectivamente, o amor por Edward e por Roland), enquanto Dulce, menos consciente ou mais alienada, só toma partido porque Egas a isso a *obriga*, sem que haja nenhuma convicção íntima.

O triângulo amoroso, Dulce-Egas-Garcia, pode lembrar o de Edith-Morton-Evandale, em *Old Mortality*. Em ambos os romances, a heroína ama a personagem menos favorecida (Egas e Morton), que lutam em campos opostos aos aparentes interesses das suas amadas, e são requestadas pela terceira personagem, que, indubitavelmente cavalheiro, não se quer aproveitar das suas vantagens, mas não recusa uma oportunidade, se ela se apresentar.

A diferença entre os dois romances é a diferença fundamental entre Scott e Herculano: moderação *versus* excitação. Se Evandale, estrategicamente, morre, deixando o campo livre, Garcia Bermudes, ao morrer, não resolve a situação triangular, uma vez que é morto por Egas, o rival, o qual, matando-o, perde simbolicamente o direito a usufruir do objecto partilhado. Em *Old Mortality*, a morte de Evandale nada tem a ver com Morton que, aliás, tenta a todo o custo salvá-lo.

É agora o momento de nos debruçarmos mais concretamente sobre as características dos heróis de Herculano e analisar em que medida eles se afastam dos de Scott ou Hugo, ou até das atitudes teoricamente correspondentes à época em que se situam.

Parece-nos que, independentemente, do século ou do contexto histórico em que se movimentam, Eurico ou Vasco são sobretudo heróis românticos e partilham de todas as características inerentes a esta estética.

David T. Gies, num artigo intitulado «Imágenes y la Imaginación Románticas»⁴⁵, define assim a constante dialéctica em que se movem os heróis românticos: «Las imágenes que aparecen alrededor del tema del Rechazo son numerosas, y se ven más claramente en las numerosas comparaciones que forman el eje central del vocabulario romántico: vida/muerte, amor/odio, luz/oscuridad, ángel/diablo, Dios/Satanás, cielo/infierno, salvación/condenación, etcétera. La continua vacilación entre estos elementos resulta en un desequilibrio emocional y deja ese residuo de desesperación ontológica que todos reconocemos en el héroe romántico. Su propia existencia gira al principio al rededor del primer elemento de la pareja dialéctica — vida, amor, luz, ángel, Dios, cielo, salvación»⁴⁶.

Se o par positivo está prioritariamente do lado feminino (exceptua-se o caso de Frei Lourenço, em *O Monge de Cister*, autêntica figura de anjo), o lado diabólico representa personagens como Eurico ou Vasco, que não conseguem encontrar na religião a consolação pretendida.

Partindo do princípio de que «o amor individual domina o amor pelo ideal»⁴⁷ e de que o homem nasce bom, mas é corrompido pela sociedade («Também nós não protahiremos por mais tempo esta scena de lucta moral, em que o virtuoso velho trabalhava para salvar um desgraçado que nascera bom e honesto, e que a sociedade fizera culpada»⁴⁸) à boa maneira de Jean-Jacques Rousseau («Tous les caractères sont bons et sains en eux-mêmes (...) tous les vices qu'on impute au naturel sont l'effet des mauvaises forces qu'il a reçues»⁴⁹), podemos tentar estabelecer uma tipologia do herói herculaniano, apoiando-nos nas características inerentes ao universo romântico.

Ao observar a galeria das personagens, salta logo à atenção a importância que o herói marginal assume no universo diegético, apontando para o tópico da marginalidade e da diferença já referenciado, entre outros, por Jean Molino e por David T. Gies, nos artigos citados. Quasimodo, o monstro criado por Victor Hugo, em *Notre-Dame de Paris*, tem pontos de contacto com Alle, o truão de *O Monge de Cister* e com D. Bibas de *O Bobo*. Tal como eles, é açoitado e jura vingança. Em *Ivanhoe*, de Walter Scott, Wamba, o bobo do saxão Cedric é, praticamente, o pião que, graças à sua

⁴⁵ GIES, David T. — *Imágenes y Imaginación Románticas*, in «El Romanticismo», ed. de David T. Gies, Madrid, Taurus, 1989, pp. 140-151.

⁴⁶ *Idem*, p. 147.

⁴⁷ FERREIRA, Alberto — *Perspectiva do Romantismo Português*, 3.ª ed., Lisboa, Litexa Portugal, s/d, p. 17.

⁴⁸ *O Monge de Cister*, Tomo I, p. 62.

⁴⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques — *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Firmin Didot Frères, 1854, p. 518.

astúcia e poder de dissimulação, consegue fazer triunfar a causa de Cedric, do seu filho Ivanhoe e de Ricardo Coração de Leão, regressado da Terra Santa. Em *Quentin Durward*, aparece também a figura do bobo, embora o seu papel aí seja irrelevante para a sequência diegética.

Em *O Bobo*, D. Bibas tem uma importante função, sendo, por assim dizer, o motor que faz resolver o conflito, de acordo com os interesses nacionais de D. Afonso Henriques.

Em *O Monge de Cister*, Alle, o truão mouro, corresponde quase à definição de personagem embraiadora, uma vez que faz constantemente de elo de ligação entre as várias personagens principais: é ele que recolhe Beatriz e que, ao chamar Frei Lourenço, a aproxima involuntariamente do irmão; é ele que denuncia Fernando Afonso como amante de Leonor, a noiva prometida de Vasco, que o desprezara, por um pretendente mais rico que aquele assassina.

Há, sem dúvida, atracção por personagens degradadas cujo intuito de reabilitar é evidente na estética romântica⁵⁰ e que correspondem também um pouco ao resultado do tópico da fatalidade, tão obsessivo nos heróis criados nesta época. Vasco (*O Monge de Cister*) é vítima de sucessivas infelicidades (fuga da irmã, seduzida por um vilão, morte do pai, infidelidade da noiva) que o levam fatalmente ao desespero e desejo de vingança. Eurico é também vítima do destino que o ultrapassa — a recusa do pai de Hermengarda, a passividade desta, a opção pela vida religiosa num momento de desespero e, finalmente, a impossibilidade de a possuir (porque é padre) quando ela, livre já da tutela paterna, se lhe quer entregar.

É por isso que Eurico, culpado da própria angústia se expande em exortações à morte e à noite que são directas reminiscências de Young e do bardo escocês, inventado por James Macpherson, Ossian.

A noite, magistralmente definida por Young, encontra um eco semelhante em *Eurico*:

«*Night, sable Goddess! from her Ebon Throne,
In rayless Majesty, now stretches forth
Her leaden sceptre o' ver a slumbering world:
Silence, how dead? and Darkness, how profound?
Nor Eye, nor list'ning Ear an object finds;
Creation sleeps*»⁵¹.

⁵⁰ cf. BORAQ, Jerónimo — *El Romanticismo*, in «El Romanticismo», pp. 41-42: «(...) vemos que se ha desenmascarado en cierto una escuela, y se ha venido a deducir que el ennoblecer a los seres degradados es, no un caso fortuito producido por la índole de un argumento atractivo o por el desco de sustentar una brillante paradoja, sino todo un sistema llevado a cabo com laborosidad y con vehemencia».

⁵¹ YOUNG, Edward — «The Complaint — Night the First», in *Night Thoughts*, ed. por Stephen Comford, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 37.

É contudo nos poemas de Ossian que o presbítero de Carteia vai buscar a sua principal inspiração para as invocações nocturnas. Uma comparação sistemática de algumas passagens demonstra claramente o que queremos significar:

Eurico o Presbítero — «Era, pois, numa destas noites como a que desceu do céu depois do desbarato dos hunos; era uma destas noites em que a terra, envolta no seu manto d'escuridade, se povôa de terrores incertos; em que o sussurro do pinhal é como um coro de finados, o despenho da torrente como um ameaçar d'assassino, o grito da ave nocturna como uma blasphemia do que não crê em Deus.

Nessa noite fria e humida, arrastado por agonia intima, vagava eu às horas mortas pelos alcantis escavados das ribas do mar, e enxergava ao longe o vulto negro das aguas balouçando-se no abysmo que o Senhor lhes deu para perpetua morada»⁵²;

The Poems of Ossian — «Star of descending night! fair is thy light in the west! thou liftest unshorn head from thy cloud: thy steps are stately on thy hill. What dost thou behold in the plain? The stormy winds are laid. The murmur of the torrent comes from afar. Roaring waves climb the distant rock. The flies of evening are on their feable wings; the hum of their course is on the field. What dost thou behold, fair light? But thou dost smile and depart. The waves come with joy around thee: they bathe thy lovely hair. Farewèll, thou silent beam! Let the light of Ossian's soul arise!»⁵³;

Eurico o Presbítero — «Por cima da minha cabeça passeava o norte agudo. Eu amo o sopro do vento, como o rugido do mar»⁵⁴;

The Poems of Ossian — «It is night: I am alone, forlorn on the hill of storms. The wind is heard in the mountain. The torrent pours down the rock. No hut receives me from the rain, forlorn on the hill of winds»⁵⁵;

Eurico o Presbítero — «Pela escuridão da noite, nos logares ermos e às horas mortas do alto silencio a phantasia do homem é mais ardente e robusta.

É então que elle dá movimento e vida aos penhascos, voz e entendimento ás selvas que se meneiam e gemem à mercê da brisa nocturna»⁵⁶;

The Poems of Ossian — «As flies the inconstant sun, over Larmon's grassy hill, so pass the tales of old, alone my soul by night! When bards are removed to their place: when harps are hung in Selma's hall; then comes a voice to Ossian, and awakes his soul!»⁵⁷.

⁵² *Eurico o Presbítero*, pp. 27-28.

⁵³ *The Poems of Ossian*, translated by James Macpherson, with notes and with an introduction by William Sharp, Edinburgh, John Grant, 1926, p. 409.

⁵⁴ *Eurico o Presbítero*, p. 28.

⁵⁵ *The Poems of Ossian*, p. 410.

⁵⁶ *Eurico o Presbítero*, p. 37.

⁵⁷ *The Poems of Ossian*, p. 187.

O fascínio da noite está intimamente ligado ao da morte, que, como é do conhecimento geral, é um *leit-motiv* do Romantismo e um tema também obsessivo em Ossian ou em Young. Conjugado com o tópico da beleza trágica da solidão, que é corroborado pelo do desterro, presente no exílio voluntário de Eurico em Carteira.

Personagens incapazes de se libertarem, simultaneamente carrascos de si próprios e vítimas das circunstâncias, Eurico e Vasco, para só nomearmos os dois mais tristemente célebres, estão encerrados em si próprios e deles poderíamos dizer o que Victor Brombert aponta como uma característica de Victor Hugo: «Mais l'originalité de Hugo consiste à situer la prison à l'intérieur de l'homme, à faire de sa culpabilité son propre geôlier»⁵⁸.

A prisão, que as personagens têm dificuldades em quebrar, dá, frequentemente, azo a tentativas de evasão que se saldaram em experiências de delírio (Hermengarda, o próprio Vasco) ou em soluções cada vez mais negativas e sem a mínima possibilidade de sublimação.

Por vezes, essa sublimação parece estar relacionada com o tópico do simulacro, funcionando a temporária mudança de personalidade como uma possível tentativa de evasão. É assim que Eurico, ao transfigurar-se em *cavaleiro negro* (tal como Ricardo Coração de Leão, em *Ivanhoe*, ou Georges Douglas em *The Abbot*) assume uma outra personalidade, lutando com uma valentia e um frenesim que lhe deveriam retirar todas as pulsões agressivas e negativas.

O que sucede, porém, é exactamente o inverso, e o tema da prisão e do seu simulacro, o convento, é cada vez mais angustiante: «La cellule du prisonnier ressemble étrangement à la cellule du moine»⁵⁹, escreve Victor Brombert. E o mesmo autor chama a atenção para a importância da imagem claustrofóbica, simbolizando o lugar (o estado) de onde se não pode sair.

A análise do tema do monge, do padre (Eurico, Vasco), obriga a debruçarmo-nos sobre a importância da figuração cristã na estética romântica, sobretudo a partir da obra de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*. É neste texto que o escritor francês alerta para a poética presente nas várias manifestações do cristianismo, nomeadamente nas procissões e nas pompas do culto. Herculano, curiosamente, dá pouca atenção a estas manifestações, mesmo quando aparentemente parece lhes ir dedicar algum espaço. É o caso da procissão de *Corpus-Christi* em *O Monge de Cister*, cuja descrição serve mais para realçar os propósitos de Vasco do que para significar as pompas da Igreja. Até em *O Pároco de Aldeia*, texto a que ainda nos não referimos por não ser uma narrativa histórica, ao focar a figura do Pároco, Herculano atenta mais nos seus comportamentos externos e

⁵⁸ BROMBERT, Victor — *La Prison Romantique — Essai sur l'Imaginaire*, Paris, José Corti, 1975, p. 113.

⁵⁹ *Idem*, p. 11.

sociais do que propriamente na narração pormenorizada do seu mister religioso. Uma frase colocada no final do capítulo III é enganadora, pois parece antecipar uma determinada descrição que nunca se efectua na realidade: «O leitor viu o padre prior caminhando pela estrada dolorosa da moral evangelica: é necessário que o veja também radiante no meio das pompas do culto»⁶⁰. A verdade, porém, é que essa expectativa não vai ser realmente colmatada.

Com efeito, para Herculano, a figura do monge não tem nada a ver com a execução do ministério religioso nem com o maravilhoso ligado às solenidades da Igreja. O autor de *O Bobo* pretende, através dos seus monges, sem vocação, demonstrar, por um lado, a terrível solidão monástica e, por outro, o erro em que as personagens incorrem ao abraçar uma vida para que não foram talhadas. Manuel Trindade, em *O Padre em Herculano*⁶¹, analisa lucidamente a problemática da vida religiosa tal como o autor de *Eurico* a encara e descreve, chegando à conclusão de que, na ausência de vocação, Eurico e Vasco só podem ser falhados, uma vez que o facto de terem professado não modifica em nada o seu comportamento, deixando-lhes todas as paixões mundanas.

As personagens herculanianas deviam talvez ter ouvido o conselho dado a Edward (*The Monastery*) por um monge, quando aquele, desesperado por a mulher que ele ama preferir o irmão decide abraçar a vida religiosa: «Not now, my son', said the Sub-Prior, 'not in this distemperature of mind. The wise and good accept not gifts which are made in heat of blood, and which may be after repented of»⁶².

Muito diferente é o conselho que Frei Lourenço dá a Vasco, incitando-o a tornar-se monge afim de esquecer os ódios terrenos.

No entanto, nem Eurico nem Vasco foram compelidos a professar, como Gertrude, a filha de um príncipe italiano, que aparece em *I Promessi Sposi* ou Suzanne Simonin, em *La Religieuse* de Diderot.

Ao falar de Eurico, Álvaro Manuel Machado refere-se a um célebre romance, publicado em 1796, da autoria de Matthew Lewis e intitulado *The Monk*⁶³. Herculano, ao referir-se-lhe, critica-o, dizendo que não vale nada⁶⁴. Não será contudo despropositado fazer uma breve referência a Ambrosio, o monge de Lewis, comparando-o com Eurico ou Vasco. Ambrosio, abandonado em criança à porta de uma igreja, segue,

⁶⁰ *Lendas e Narrativas*, Tomo II, p. 174.

⁶¹ TRINDADE, Manuel — *O Padre em Herculano*, Lisboa, Verbo, 1965.

⁶² SCOTT, Walter — *The Monastery*, p. 517.

⁶³ MACHADO, Álvaro Manuel — *Op. cit.*, p. 207.

⁶⁴ NOGUEIRA, Júlio Taborada Azevedo — *Op. cit.*, p. 35 e FRANÇA, José-Augusto — *O Romantismo em Portugal*, 2.^a vol., p. 472.

naturalmente e sem desgostos anteriores, a vida religiosa, um pouco na linha de Claude Frollo de *Notre-Dame de Paris*. A revolta posterior dos dois e a sua transformação em monges malditos é, por conseguinte, mais gratuita do que a das personagens de Herculano.

Ambrosio tem pacto com o diabo, mata a mãe, viola a irmã e acaba por morrer no meio de enormes sofrimentos; Claude Frollo apaixona-se lubricamente por Esmeralda e, não sendo correspondido, deixa-a ser queimada por feitiçaria. Em Herculano, Eurico e Vasco têm razões nas suas vidas passadas que os leva a um desespero ontológico. Eurico oferece-se à morte, mas não assume, apesar de tudo, esse carácter de frade maldito, inerente à figura de Vasco, Vasco que também possui o seu demónio particular, presentificado na figura do Abade de Alcobaça, D. João de Ornelas, que o incita à vingança sangrenta, tomando o tópico da vingança um dos temas-chave de *O Monge de Cister*. Maldito, mas não pervertido, como Ambrosio ou Claude Frollo, Vasco, ao negar a confissão a Fernando Afonso, pratica, talvez, a suprema vingança à luz da moral cristã. A maldição que lança ao sedutor da irmã recai também sobre si, e de carrasco se transforma em vítima.

O problema de Eurico é diferente, o seu desespero provém do voto de celibato imposto aos padres, como já tivemos ocasião de referir.

A comparação com *Jocelyn*, de Lamartine (onde um padre tem também um amor impossível) foi posta em causa por Vitorino Nemésio, em *Relações Francesas do Romantismo Português*⁶⁵, demonstrando o autor como os dois pares amorosos (Eurico e Hermengarda/Jocelyn e Laurence) nada têm em comum. Jocelyn tornara-se levita antes de conhecer Laurence, num gesto de abnegação para que a irmã pudesse herdar toda a fortuna; os primeiros contactos com Laurence são isentos de qualquer culpabilidade, uma vez que ela se apresenta sob a clássica forma da donzela mascarada, isto é, disfarçada de homem. A descoberta só se dá muito depois de já haver uma vivência em comum. Jocelyn resigna-se, Laurence prostitui-se e acaba por morrer, abençoada pelo padre que tanto amara. Como facilmente se verifica, a relação com *Eurico o Presbítero* é meramente accidental.

No prefácio da 36.ª edição desta obra (1944), Vitorino Nemésio refere ainda que «Quanto à exemplaridade de Walter Scott perante Herculano romancista, não deve estar só na conquista de um leitor entusiasta, mas na sugestão, talvez, do fundo temático de Eurico. Scott publicara em 1881 uma *Vision of Don Roderick*, alegoria dos sintomas de regeneração peninsular na resistência aos franceses»⁶⁶. A semelhança parece-nos, porém, muito ténue

⁶⁵ NEMÉSIO, Vitorino — *Relações Francesas do Romantismo em Portugal*, pp. 64-73.

⁶⁶ NEMÉSIO, Vitorino — *Eurico — História de um Livro*, in HERCULANO, Alexandre — *Eurico o Presbítero*, ed. do centenário da 1.ª ed., 36.ª ed., Lisboa, Bertrand, 1944, p. XXI.

e fica-se talvez pela identificação entre Don Roderick e Roderico, o último rei dos godos, de que fala o presbítero de Carteira.

Depois deste breve e forçosamente resumido estudo sobre o romance histórico de Herculano, convirá talvez condensar em duas linhas as características que presidem à elaboração dos universos diegéticos. Muito mais desesperadas do que os moderados e fleumáticos heróis scottianos, as personagens do escritor português batem-se sempre uma causa que *a priori* está irremediavelmente perdida. Levadas por uma fatalidade esmagadora, elas caminham para uma morte angustiada e violenta. Não são os movimentos sociais ou as crises sócio-políticas que interessam. A invasão dos árabes, a luta entre D. Afonso Henriques e D. Teresa ou a política de D. João I são meros acidentes na vida desses heróis que correm vertiginosamente para um abismo que nunca tentam evitar.

Maria de Fátima Marinho

CAMILO E O FANTASMA DO NATURALISMO : «EUSÉBIO MACÁRIO» E «A CORJA»

«...a distância irónica concedida pela paródia tornou a imitação um meio de liberdade, até no sentido de exorcizar fantasmas pessoais — ou, melhor, de os alister na sua própria causa.»

(Linda Hutcheon)

Um dos paradigmas da pós-modernidade parece ser a auto-reflexividade e a autoreferencialidade, com os problemáticos processos de modelação integrante e o conseqüente questionamento da noção de sujeito como fonte individual de sentido. Nas mais diversas formas culturais, da literatura à música, da televisão à pintura, do cinema à arquitectura, assistimos à generalização da interacção entre criação e recriação, provando a capacidade infundável que os nossos sistemas semióticos revelam para reproduzirem-se a si próprios.

Não será, portanto, de estranhar que, no campo específico da teorização literária e da análise das práticas discursivas, assistamos a uma importante vaga de estudos em torno das múltiplas e complexas relações possíveis entre textos, no que parece ter sido pioneiro o livro de J. Kristeva, *Semeiôtike*, publicado em 1969. Neste trabalho, a autora define, dentro daquele imenso mar de possíveis, um campo a que chamou «intertextualidade», conceito, como é sabido, em boa parte inspirado no de «dialogismo» bakhtiniano.

Nos últimos quinze anos, essa imensidão de possíveis tem sido devidamente explorada, restringindo-se campos, designadamente ao nível da análise daquilo a que G. Genette chama «hypertextualité» ou «la littérature au second degré»¹, isto é, o processo de derivação de um texto a partir de outro.

¹ Esta expressão é exactamente o subtítulo do livro de GENETTE, Gérard — *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1982), no qual o autor se propõe mostrar como um texto pode sempre esconder outro, raramente dissimulando este facto, o que possibilita uma dupla leitura. Para este fenómeno, a que chama «hypertextualidade», encontra um termo de comparação metafórica no antigo palimpsesto.

É justamente neste âmbito que se integra a reflexão sobre a paródia e outras formas que, como por exemplo o «pastiche», lhe estão próximas, recorrendo a estratégias retóricas comuns ou confundíveis — ironia, sátira, burlesco.

Pensar sobre a experiência realista-naturalista de Camilo obriga-nos forçosamente a pensar a paródia, visto que ele mesmo, desde a primeira hora, a anuncia como paródica.

Independentemente de motivações de outra ordem, que certamente teria, e para as quais Alexandre Cabral já chamou devidamente a atenção ², Camilo esboça o projecto dos «romances facetos» — a designação é sua e contém obviamente uma carga pejorativa — com claros objectivos ridicularizadores em relação à «Ideia Nova» e ao modelo realista-naturalista. Sabemos como em vários momentos, sobretudo a partir de meados da década de setenta, ele projecta passar e passa ao ataque à arte realista, que considera uma perversão do natural ³, mas para o que está em causa bastaria lembrarmos a informação de Camilo ao editor Chardron, datada de 1879, ano da publicação de *Eusébio Macário*, de que se trata de uma obra «no estilo do Eça e do Júlio L. Pinto. Deve fazer rir» ⁴. Imediatamente a imprensa orquestrada pelo editor anuncia um livro feito pelos processos modernos, ao modo de Balzac, de Eça de Queirós, de Zola.

Curioso será, porém, reter a atenção na notícia d'*O Primeiro de Janeiro* augurando que «o *Eusébio Macário* será para o romance realista o que foi o *D. Quixote* para as novelas de cavalaria» ⁵. Insinua-se deste modo um clima paródico ao orientar as expectativas do leitor, levando-o a aguardar uma obra subversora de cânones estabelecidos — no caso o novo cânone realista —, como subversor fora *D. Quixote* em relação ao arcaico modelo do romance de cavalaria, perseguindo, todavia, ainda, esse mesmo modelo.

Pouco depois, na hora da publicação do romance, Camilo parece abrir claramente o jogo — veremos como esta transparência é ilusória — ao fazê-lo anteceder de uma célebre «Dedicatória», na qual, assumindo-se como «velho escritor de antigas novelas», aceita o desafio de «escrever, segundo os processos novos, um romance com todos os «tiques» do estilo realista» ⁶.

² CABRAL, Alexandre — *O significado dos «romances facetos» na novelística camiliana*, «Vértice», 30, II Série, Setembro de 1990, pp. 92-7.

³ Veja-se o «Prefácio da Segunda Edição» de *Amor de Perdição*, de 1863 e a «Introdução» d'*A Caveira da Mártir* de 1875.

⁴ Citado por COELHO, Jacinto do Prado — *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2.ª edição refundida e aumentada, 2.ª vol., Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, p. 131.

⁵ *Ibidem*.

⁶ BRANCO, Camilo Castelo — «Dedicatória», *Eusébio Macário — A Corja*, Selecção e notas de Alexandre Cabral, 20.ª vol., Lisboa, Círculo de Leitores, s/d., p. 21.

E, de imediato, confronta o leitor com um título e um subtítulo ao gosto naturalista: um título anunciador do corte de real proposto, no caso uma monografia, *Eusébio Macário* — como *Germine Lacerteux* ou *Thérèse Raquin* — e um subtítulo orientador do modo de leitura — «História Natural e Social de uma Família no Tempo dos Cabrais»⁷ é o subtítulo, o qual complementarmente sugere a abertura de uma série, denunciadora daquele gosto tão naturalista de apreender a totalidade. Tal subtítulo é evidentemente uma imitação, um «pastiche» do que acompanha a série *Les Rougon-Macquart* de Zola, «Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire». Porém, uma «Nota Preambular» introduz, para além de uma estratégia irónica, a duplicidade e a ambiguidade próprias da paródia: «Pede-se à crítica de escada abaixo o favor de não decidir já que o autor plagiou Emílio Zola. *Eusébio Macário* não é *Rougon-Macquart*; nem *Uma Família no Tempo dos Cabrais* é *Une famille sous le Second Empire*. Sim, eles, os Cabrais, não são perfeitamente o Segundo Império»⁸.

Aqui se estabelece, desde logo, a confusão em que público e crítica se têm deixado envolver quanto à classificação de *Eusébio Macário* e *A Corja* como «pastiches» ou como paródias do naturalismo, quando não como verdadeiros romances realistas-naturalistas. E Camilo pretendeu, mefistofelicemente, estabelecer a confusão.

Mesmo naquele que julgamos ser o mais importante momento de reflexão crítica sobre as relações de Camilo com o realismo e o naturalismo — referimo-nos obviamente ao clássico e fundamental trabalho de J. do Prado Coelho, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* — a hesitação entre paródia e «pastiche», e pontualmente a «charge», manifesta-se constantemente.

Tentar esclarecer esta oscilação parece-nos de alguma utilidade no sentido de redimensionar estas duas produções camilianas como momentos de primeira grandeza na obra do escritor polifacetado que foi Camilo.

No aludido estudo, G. Genette, adoptando uma perspectiva funcionalista e estruturalista, propõe uma redefinição da paródia como «détournement de texte à transformation minimale»⁹, limitado a textos muito curtos (poemas, trocadilhos, títulos, provérbios), ignorando o procedimento pragmático e hermenêutico que vê na paródia «un fait d'écriture, et aussi un fait de lecture», como pretende C. Abastado¹⁰. Isto é, a complexidade da paródia obriga-nos a passar do nível do enunciado para o

⁷ Sublinhados nossos.

⁸ «Nota Preambular», *op. cit.*, p. 23.

⁹ ABASTADO, Claude — *Situation de la Parodie*, «Cahiers du 20ème Siècle», Paris, Klincksieck, 1976, p. 15.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 33.

da enunciação. L. Hutcheon, que vê na paródia «uma forma de discurso interartístico» e «uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade»¹¹, alerta, no seu clarividente livro, *Uma Teoria da Paródia*, (1985), para a necessidade de abrir em torno daquela forma um contexto pragmático que contemple a intenção do autor, o efeito sobre o leitor, a cumplicidade e a convívência entre ambos enquanto participantes de uma mesma cultura.

A raiz etimológica do termo remonta ao substantivo grego «paródia»: «odos», canto, «para», contra, «contra-canto», como tradicionalmente tem sido entendida; todavia «para» significa também «ao longo de», sugerindo acordo em vez de contraste. Esta constatação convida à consideração do carácter ambíguo da paródia: reverenciadora e contestatária, repetindo com diferença, isto é, imitando, mas distanciando ironicamente a nova obra de arte do texto a ser parodiado. Para utilizar um neologismo da autoria de L. Hutcheon, a paródia repete «transcontextualizando» o velho texto, através de uma inversão irónica, obrigando o leitor a um jogo intertextual de cumplicidade e de distanciamento crítico. Embora sendo imitação, a paródia marca a diferença em vez da semelhança.

Uma perspectiva deste tipo possibilita a compreensão da paródia, ao contrário de G. Genette, como uma forma alargada com identidade estrutural e função hermenêutica próprias, passível de ter como alvo quer uma obra de arte em particular ou parte dela, quer uma forma de discurso codificado, por exemplo, as convenções de um género, de um movimento, etc. C. Abastado vai no mesmo sentido ao admitir que a paródia versa sobre sistemas significantes¹².

Uma tal diferença de pontos de vista reflecte-se igualmente na distinção entre paródia e «pastiche», termos que, já o lembrámos, frequentemente andam a par,

Para G. Genette, tal confusão decorre da convergência funcional entre ambos — produzir um efeito cómico à custa de um texto ou de um certo estilo — mas enquanto a paródia procede por transformação, segundo ele mínima, de um texto, o «pastiche» procede por imitação de um estilo sem qualquer função crítica ou satírica e, quando ela existe, G. Genette chama-lhe «pastiche satírico».

Para L. Hutcheon, a distinção situa-se na dimensão monotextual do «pastiche», que acentua a semelhança e não a diferença, como faz a paródia,

¹¹ HUTCHEON, Linda — *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, p. 13.

¹² «La parodie» — afirma C. Abastado — «c'est un point primordial, n'existe que par référence à un message, à un dit antérieur. Derrière toute parodie il y a une oeuvre ou un groupe d'oeuvres. Verbale, iconique, sonore, gestuelle, la parodie est duplication; les deux codes — parodiant et parodié — sont en général, mais pas nécessairement, identiques. Et le jeu parodique consiste en une double opération: l'emprunt, la raillerie». (*Op. cit.*, p. 20).

que é uma síntese bitextual; uma procura a correspondência, a outra a diferenciação em relação ao modelo. Para além de que a paródia exige a «transcontextualização» irónica, nisso distinguindo-se claramente do «pastiche», podendo, todavia, a ele recorrer para fins irónicos¹³.

Que pretendeu fazer e o que é que realmente fez Camilo com a sua «História Natural e Social de uma Família no Tempos dos Cabrais»?

Camilo anuncia ao seu editor uma estratégia paródica, «escrever à maneira de, fazendo rir», isto é, imitar com distância crítica, estratégia logicamente decorrente da sua contestação do realismo. Na «Dedicatória», porém, assim como no subtítulo, é o «pastiche» que se assinala: escrever com todos os «tiques» do estilo realista uma história, cujo tipo de título e cujo subtítulo são obviamente um «pastiche», feitos à semelhança da mais célebre obra do papa do naturalismo. No entanto, a citada «Nota Preambular» e ainda a «Advertência» que acompanha a 1.ª edição instalam, sem qualquer margem para dúvida, um clima paródico, propõem aquilo que poderemos designar por um contrato paródico, isto é, o leitor é avisado de que só poderá compreender inteiramente o texto que vai ler se partilhar do código com o autor, se o descodificar como um texto paródico. Mas como faz isso Camilo?

Começa por demarcar-se do plágio, o qual efectivamente se distingue da paródia e do «pastiche» pela omissão da intenção imitativa ou dos empréstimos utilizados. Porém, já aqui se introduz um subtil propósito irónico, visto que o mais prestigiado escritor realista português havia sido acusado de plagiar *La Faute de l'Abbé Mouret* de Zola, no seu *O Crime do Padre Amaro*. Em seguida, Camilo instala o clima crítico de inversão e distância irónicas, próprio da paródia, ao distanciar o seu projecto do de Zola pelo facto óbvio e irrelevante quanto à questão plagiária de que «os Cabrais, não são perfeitamente o Segundo Império». A ironia decorre ainda da escolha do advérbio «perfeitamente» utilizado na acepção afrancesada e muito ao gosto de Zola de «certamente»¹⁴.

A «Advertência», por seu turno, corrobora a intencionalidade paródica da obra: ««A História Natural e Social de Uma Família no Tempo dos Cabrais» dá fôlego para dezassete volumes completos», à maneira das longas séries naturalistas, e o autor acrescenta que «já tem prontos dez volumes para

¹³ «A paródia está para o *pastiche* talvez como a figura de retórica está para o *cliché*. No *pastiche* e no *cliché*, pode dizer-se que diferença reduz-se à semelhança. Isto não quer dizer que uma paródia não possa (ou utilizar para fins paródicos) um *pastiche*». (HUTCHEON, L. — *Op. cit.*, pp. 55-6).

¹⁴ P. Robert, no seu *Dictionnaire Alphabétique & Analogique de la Langue Française-1*, (Paris, Société Robert Litré, 1979), exemplifica a utilização do advérbio «parfaitement» no sentido de «certainement, bien sûr», exactamente com uma citação de Zola (p. 1360).

publicidade», todavia, e aqui se introduz a inversão paródica, ele apenas «trabalha desde antontem no encadeamento lógico e ideológico dos dezassete tomos da sua obra»¹⁵. Um dos dogmas naturalistas cai por terra: a busca obsessiva de documentação como momento prévio à criação de uma «gramática cultural»¹⁶ inerente a toda a obra naturalista. São hoje conhecidos os famosos «dossiers» preparatórios de Zola, o qual, no prefácio a *La Fortune des Rougon*, diz ter recolhido documentos durante três anos para a grande obra cujo primeiro volume então publicava.

Por outro lado, a «Advertência» estabelece também desde logo o carácter satírico da paródia a ler. Sátira e paródia tendem a ser confundidas pelo facto de ambas recorrerem à ironia como estratégia retórica. O *ethos*, isto é, a reacção intencionada motivada por um texto, é, no caso da ironia, escarnecedor, com gradações que vão do risinho ligeiro à mordacidade¹⁷. A sátira tem um *ethos* normalmente aceite como mais pejorativo ou negativamente codificado, um *ethos* desdenhoso e escarnecedor. A paródia, por seu turno, possui tradicionalmente, e de um modo muito frequente no séc. XIX, um *ethos* ridicularizador, sem que isso anule forçosamente um matiz reverenciador. É facilmente compreensível a inevitável sobreposição dos *ethos* da paródia e da sátira, originando uma difusa intenção codificada. Todavia uma diferença básica as separa ao nível da sua dimensão pragmática: o alvo da paródia é sempre outra obra de arte ou uma forma de discurso, enquanto que a sátira tem um alcance moral e social e uma intenção aperfeiçoadora. Na terminologia de L. Huthcheon, a primeira é «intramural», a segunda «extramural»¹⁸. Poder-se-á então falar de paródia satírica perante uma obra que, utilizando o *ethos* desdenhoso e escarnecedor da sátira, ridiculariza uma outra forma de discurso codificado sem que, contudo, lhe seja alheia a atitude reverenciadora.

Como dizíamos, a «Advertência» insinua a dimensão satírica da paródia que é a «História Natural e Social...», através da instauração de um *ethos* escarnecedor e ridicularizador, ao recorrer a uma metáfora incongruente, que explora o exagero carnavalesco: «Os capítulos inclusos neste volume» — diz o autor — «são prelúdios, uma sinfonia offenbachiana, a gaita e o berimbau, da abertura de um grande charivari de trompões fortes

¹⁵ «Advertência», *op. cit.*, p. 27.

¹⁶ A expressão é de MITTERRAND, Henri — *Zola et le Naturalisme*, Paris, P.U.F., 1989, p. 50.

¹⁷ Utilizando o termo numa acepção muito próxima do Groupe MU, L. Hutchen entende por *ethos* «a principal resposta intencionada conseguida por um texto literário. A intenção é inferida pelo descodificador, a partir do texto em si. Sob alguns aspectos, pois, o *ethos* é a sobreposição do efeito codificado (tal como é desejado e pretendido pelo produtor do texto) e do efeito descodificado (tal como é obtido pelo descodificador)». (*Op. cit.*, p. 76).

¹⁸ Cf. *op. cit.*, p. 61.

bramindo pelas suas goelas côncavas, metálicas»¹⁹. Logo de seguida, o leitor é abertamente instalado no campo da paródia satírica literária, ao serem-lhe apresentados numa espécie de enxurrada verbal, os processos científicos, típicos do naturalismo, a que o autor ameaça recorrer: «o estudo dos meios, a orientação das ideias pela fatalidade geográfica, as incoercíveis leis fisiológicas e climatéricas do temperamento e da temperatura, o despotismo do sangue, a tirania dos nervos, a questão das raças, a etologia, a hereditariedade inconsciente dos aleijões de família, tudo, o diabo!»²⁰. Terminar esta enumeração com um «tudo» globalizante e com a exclamação «o diabo!» retira qualquer seriedade ao idiolecto científicizante utilizado.

E no contrato paródico que a «Advertência» constitui, avança-se na paródia satírica, através da proposta de insistência redundante, ao nível da construção romanesca, na análise cruel dos disfuncionamentos pessoais e sociais que o naturalismo privilegia. No estudo da «sociedade decadente» que a obra pretende ser, Camilo afirma que «o primeiro avanço é pô-la na rua, escutar-lhe as lepras, lavrar grandes actas das chagas encintradadas, esvurmar as bostelas que cicatrizaram em falso, escoriá-las, muito cautério de frases em brasa»²¹.

Concomitantemente, o parodista aponta aquela que será uma das suas armas privilegiadas da paródia ao naturalismo, amplamente estudada por J. do Prado Coelho, a «estilização»²², isto é, a reacção por imitação repetitiva e redundante do estilo da escola naturalista, ao nível do léxico, da sintaxe, da retórica específica (imagens, ritmos, formas predilectas). O ciclo da «História Social e Natural...» visaria reedificar com «adjectivos pomposos e advérbios rutilantes», a sociedade decadente previamente «desabada a pontapés de estilo»²³. Camilo reduz parodicamente o naturalismo a uma questão de estilo, mas sem deixar de compreender a ambição de totalidade que comanda o naturalismo, com os inerentes perigos de sobrecarga.

A «Advertência» sobre a qual nos temos retido é escrita em Junho de 1979. Em Setembro do mesmo ano, no «Prefácio da Segunda Edição», Camilo denuncia a sua estratégia paródica numa forma agora despudorada

¹⁹ «Advenência», *op. cit.*, p. 27.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² O conceito de «estilização» é definido por C. Abastado como um trabalho do parodista sobre as formas de expressão, fundamental ao empréstimo inerente ao jogo paródico: «La stylisation présuppose le style, un ensemble de règles ou d'habitudes, raisonnées ou spontanées, découlant de la définition d'un genre ou d'un type de discours (le style épique, tragique, comique, oratoire, lyrique...) ou constituant la réaction à l'écriture d'un individu ou d'un groupe (le style d'un auteur, d'une «école»). (...) La stylisation part de l'intuition et de la reconnaissance de ces particularités; elle les identifie, les reproduit; surtout elle les «tavaille», les met à nu, les fait apparaître comme des procédés». (*Op. cit.*, pp. 20-1).

²³ «Advertência», *op. cit.*, p. 27.

— despudor permitido pelo êxito — e consequentemente menos mefistofélica.

Agora, reiterando embora a redução do naturalismo a mera questão de estilo aliada a uns certos fumos fisiologistas, Camilo, com a duplicidade própria do clima paródico, declara: «Eu não intentei ridicularizar a escola realista. Quando apareceram *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e os romances de Teixeira de Queirós, admirei-os»²⁴ e mais declara que só muito «escassamente» conhece Zola. Camilo se por um lado dá, por outro tira, isto é, por um lado faz-se de ingénuo desprevenido face ao realismo naturalista, por outro regozija-se com o fácil êxito da sua obra, ainda por cima feita, diz ele com ar provocantemente desafiador, com pouco ou nenhum esforço.

Um equívoco contribui para que Camilo confirme com esta desfaçatez a dimensão de paródia satírica literária da sua «História Natural e Social...». É que se a ortodoxia naturalista reage violentemente à paródia camiliana (cf. polémica com Alexandre da Conceição), sectores houve que acolheram *Eusébio Macário* e depois *A Corja* como se de verdadeiros romances naturalistas se tratasse. Rafael Bordalo Pinheiro, na caricatura «A Literatura Realista», num número d'*O António Maria* de Agosto de 1979, destaca Camilo em relação, por exemplo a Eça, acendendo o pavio de uma vela no altar de Zola, com *Eusébio Macário*, com a seguinte legenda: «C. C. Branco acende, com o *Eusébio Macário*; uma vela na nova igreja de Zola, resolvido a entrar para a irmandade. Parabéns ao grande romancista e a todos nós»²⁵. E Bernardo Pindela, a propósito de *O Sr. Ministro*, exclama numa carta a Camilo: «Que livro! O Eça de Queirós, de todos os *modernos* o de mais valor, estou certo daria de bom grado o Pe[Padre] Amaro, o seu Primo Basílio e até o seu consulado por qualquer dessas três obras-primas a que Camilo chamou — o *Eusébio Macário*, a *Corja* e o *Sr. Ministro*»²⁶.

Por tudo isto Camilo regozija-se e, triunfante, declara com acinte: «O tímido autor esperava que os artistas não refugassem a obra tracejada, e afirmassem que eu (...) não podia penetrar com olho moderno os processos do naturalismo no romance. Ora a cousa em si era tão fácil que até eu a fiz, e tão vaidoso fiquei do *Eusébio Macário* que o reputo o mais banal, mais oco e mais insignificante romance que ainda alinhavei para as fancarias da literatura de pacotilha. Se eu o não escrevesse de um jacto, e sem intermissões de reflexão, carpir-me-ia do tempo malbaratado»²⁷.

De tempo malbaratado não se tratou, com efeito. Camilo sabia-o melhor que ninguém. E não simplifiquemos a questão ao pragmatismo e ao

²⁴ PINHEIRO, Rafael Bordalo — «A Literatura Realista», *O António Maria*, n.º 12, 28/VIII/1879, p. 89.

²⁵ Cit. por CABRAL, Alexandre — *Op. cit.*, pp. 94-5.

²⁶ *Idem*, p. 25.

²⁷ *Ibidem*.

génio comercial de Camilo fazendo-o entender que «hoje em dia, novela escrita doutro feitio, não vinga»²⁸. Ele recorreu à paródia e não ao puro «pastiche», porque a sua longa experiência de escritor lhe havia intuitivamente ensinado que a paródia — na brilhante formulação de L. Hutcheon — lhe permitiria tornar «a imitação um meio de liberdade, até no sentido de exorcizar fantasmas pessoais — ou, melhor, de os alistar na sua própria causa»²⁹.

Restarão dúvidas de que estamos perante «um velho escritor de antigas novelas»³⁰ que, num exercício pessoal de suplantação, por um lado faz funcionar a força conservadora da paródia ao escarnecer da novidade poderosa que se lhe afigura ser o romance naturalista, na esperança de precipitar a sua destruição e implicitamente a sua auto-destruição, por outro, acciona o seu poder transformador, transgressor, carnavalesco, através da distância irónica, criando uma nova síntese³¹? Restarão dúvidas que estamos face a uma velha raposa que, recorrendo conscientemente à distanciação crítica paródica, induz o leitor a procurar na obra padrões ideais imanes, cujo abandono deve ser satiricamente condenado³²?

Não colhe, portanto, a nosso ver, o ponto da vista relativamente generalizado que procura avaliar estes romances em função do modelo realista-naturalista. Eles não são romances deste tipo, só pelo facto do autor neles recorrer, e pontualmente com êxito, aos seus processos característicos. Isso é inerente à paródia e, de resto, desde logo o notou a crítica da época³³. O próprio J. do Prado Coelho, que tão cabalmente demonstrou o que vimos dizendo, se terá deixado enredar naquela perspectiva ao afirmar que «o

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Op. cit.*, p. 51.

³⁰ BRANCO, Camilo Castelo — «Dedicatória», *op. cit.*, p. 21.

³¹ L. Hutcheon, comentando a «bidireccionalidade da legitimação» paródica afirma: «A pressuposição quer de uma lei, quer de uma transgressão, bifurca a pulsão da paródia: ela pode ser normativa e conservadora, como pode ser provocadora e revolucionária. (...) A paródia é normativa na sua identificação com o outro, mas é contestatária na sua necessidade edipiana de distinguir-se do outro anterior» e lembra como na terminologia de Bakhtin a paródia tanto podia ser centrípeta, homogeneizante, como centrífuga, desnormativa (*Op. cit.*, p. 98).

³² Margaret Rose defende a ideia de que «The heuristic function of dialectical parody in changing opinion is an issue which goes beyond specific textual analysis and may also be linked with its epistemological function of introducing change into the work of a writer and into the broader context of the inherited literary tradition from within which her or she writes». (*Defining Parody*, «Southern Review», 13, Adelaide, p. 12).

³³ Um redactor do *Comércio do Porto* comenta nos seguintes termos a aventura camiliana de *Eusébio Macário*: «Camilo teve indubitavelmente a intenção de ridicularizar a nova escola romântica [ou seja: novelística] chamada realista, mas não sei se conseguiu cabalmente o seu intento. Camilo põe sem dúvida em relevo o que há de ridículo nos tais chamados processos [realistas], mas apossou-se deles de tal maneira, deu-lhes tanto relevo, bateu-lhes tanto em cheio com a luz do seu talento, que escreveu um dos seus melhores romances». (Cit. por COELHO, J. do Prado — *Op. cit.*, p. 140).

carácter de paródia literária reduziu o valor de *Eusébio Macário* e d' *A Corja* como romances realistas»³⁴. Eles não são romances realistas-naturalistas, nem sequer «pastiches» desse padrão de romance, nem nunca pretenderam sê-lo; a estratégia paródia de Camilo, que procurámos analisar, o demonstra. Há, pois, que avaliá-los enquanto paródias e não, como é costume, «como o resultado de um equívoco que deu certo, ou uma intenção que lhe saiu às avessas»³⁵. E deste ponto de vista, J. do Prado Coelho tem, como lhe é habitual, pontaria certa, ao considerar a linguagem de *Eusébio Macário* «uma paródia bem sucedida à linguagem dos realistas-naturalistas portugueses»³⁶.

Impõe-se, agora, passar da exploração do paratexto paródico para o texto paródico propriamente dito. Como avança Camilo do contrato de paródia satírica que estabelece com o leitor a nível paratextual para a paródia textual propriamente dita, essa ficção da ficção, em que, imitando Zola e o naturalismo, mas distinguindo-se deles simultaneamente, ridiculariza-os, sem contudo deixar de os reverenciar?

Relembremos que a «História Natural e Social...» apresenta-se desde o título e subtítulo como uma série ao modo naturalista, isto é, parte-se do estudo monográfico de uma família, os Macário — *Eusébio Macário* — para se alcançar uma visão globalizante da sociedade da época, judicativamente avaliada no segundo e último título de série — *A Corja*. Estamos, pois, face a um projecto que claramente procura, segundo a lição naturalista, apreender a totalidade. Não é apenas Eusébio Macário que está em causa; é a sua família e a sociedade portuguesa de meados do século passado.

A ambição zoliana de captar o mundo como uma engrenagem circular revela-se, na série camiliana, no esforço demesurado e ansioso de tornar patente a generalização da «corja»: é disso óbvio indício o título do segundo romance da série, assim como o facto de várias das personagens constitutivas da «corja» julgarem elas mesmas o mundo uma corja. Uma personagem secundária, figurante da crónica do Porto burguês, dá voz à opinião pública quando comenta: «Isto é tudo uma corja»³⁷. O mundo burguês em mudança é um grande carnaval, onde cada máscara tem sua funcionalidade: «a plebe quando a viu passar para a igreja [a Custódia Macário, no seu luxuoso vestido de noiva], chamava-lhe um «proparo» como nunca se vira; que o diabo não tinha sono, que era um entrudo, que estava o mundo a

³⁴ *Idem*, p. 144.

³⁵ ALVES, José Edil de Lima — *A Paródia em Novelas-folhetins Camilianas*, Biblioteca Breve, Lisboa, ICALP, 1990. p. 48.

³⁶ *Op. cit.*, p. 159.

³⁷ BRANCO, Camilo Castelo — *A Corja*, *idem*, p. 194.

acabar-se»³⁸. Estes dois romances, dando da realidade uma visão carnavalesca, procuram, na pegada do naturalismo, lançar as bases de uma antropologia cultural do mundo moderno.

Na paródia satírica, já o referimos, o «ethos»³⁹ é desdenhoso e escarnecedor. São vários os processos utilizados por Camilo para, imitando o naturalismo, escarnecê-lo. Uma arma será entre todas privilegiada, o excesso gerador da dimensão caricatural.

Lembremos o passo já aqui citado da «Advertência» que acompanha a primeira edição do romance, na qual Camilo, ironizando sobre as intenções analíticas da sua série naturalista, que dará «para dezassete volumes compactos, bons, duma profunda compreensão da sociedade decadente», dá o tom caricatural, afirmando: «Para isso, o primeiro avanço é pô-la nua, escutar-lhe as lepras, lavrar grandes actas das chagas encontradas, esvurmar as bostelas que cicatrizaram em falso, escoriá-las, muito cautério de frases em brasa»⁴⁰.

Já vimos que para Camilo o cerne do naturalismo reside na pintura da sociedade decadente e degenerescente, para além de questões de estilo, os tais «adjectivos pomposos e advérbios rutilantes»⁴¹, que, segundo ele, o caracterizariam. Insiste em reduzir a isso o naturalismo e, portanto, será sobretudo a esses níveis que desenhará a caricatura. A tal processo de «estilização»⁴², sobejamente estudado por J. do Prado Coelho, apenas pontualmente faremos alguma alusão.

A paródia ao gosto naturalista pela pintura da degenerescência atinge pessoas, objectos, ambientes. Constrói-se, por exemplo, através da exagerada acumulação de elementos descritivos referentes a esse campo semântico, na caracterização de uma personagem, privilegiando-se uma linguagem do campo fisiológico: «[Padre Justino] Tinha menos de quarenta anos, muito gasto e puído dos atritos sensuais, comido de vícios, com os fluidos nervosos degenerados e as articulações perras de reumatismo e outros ataques contingentes de sangue depauperado. (...) Às vezes infamavam-se-lhe os olhos, tinha purgações purulentas, sustentadas pelo uso de genebra e humores viciados de velhas contaminações»⁴³. Ou então, obtém-se pela captação de um ambiente genérica e exageradamente degradado, atingindo pessoas e coisas, com recurso a um processo estilístico claramente paródico de certos tiques dos naturalistas e do chamado estilo impressionista de Eça

³⁸ *Eusébio Macário, op. cit.*, p. 98.

³⁹ Cf. nota 17.

⁴⁰ *Eusébio Macário, op. cit.*, p. 27.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Cf. nota 22.

⁴³ *Eusébio Macário, op. cit.*, pp. 33-4.

de Queirós. Citaremos um quadro do botequim do Hotel da Águia, exemplificativo do que acabámos de dizer, a começar pelas soluções morfo-sintácticas encontradas — o uso do imperfeito do indicativo para traduzir o ambiente, o sujeito posposto, a acumulação de adjetivos, por vezes em posição de destaque, a utilização afrancesada do verbo «pôr» ou do superlativo composto, — passando pela atenção ao pormenor plástico, à policromia, pela tendência concretizante obtida pela substantivização da qualidade ou pelo gosto impressionista pela transposição metafórica. «Vejamos», digo vejamos, pois de um apelo ao olhar se trata — num processo bem habitual em Zola e em Eça —, que consiste em fazer chegar uma personagem, neste caso o Padre Justino, a um local e levar o leitor a descobrir, ao mesmo tempo que ela, o espaço em causa, «Havia pouca gente. Homens de grandes cabelos, sem bigodes, com fraques coçados no fio e cadeias vistosas de latão a tremeluzir nas calças brancas espipadas nos joelhos e avincadas do surro, bebiam cerveja da pipa com os queixos espumosos. Eram actores da companhia do João Manuel, vocações de tripeça falsificadas na rampa. Em outra mesa havia homens de aspecto bilioso, grisalhos, com óculos, que liam o *Periódico dos Pobres* em voz alta, e chamavam ladrão ao conde de Tomar, e malandro ao Joaquim Torquato. Eram pessoas desasadas, desencadernadas, que tinham tido patentes militares na Junta Suprema, e viviam do jogo com baralhos marcados e muita habilidade no uso do pego. A um canto estava um velho de semblante lívido, muito desgraçado, com um chapéu enorme de seda dum azulado decrépito, com um grande cigarro no canto da boca. Ao lado, sobre um mocho, via-se uma guitarra com manchas gordurosas de suor que punham brilhos, e aos pés um cão-de-água com o felpe encarvoado, cheio de torcidas, encaroçado, dormia, e acordava de salto, apanhado com muita fúria, no ar, as moscas que lhe picavam nas orelhas. Era o José das Desgraças, o legendário mendigo, que morreu de saudades do seu cão, agravadas pela fome»⁴⁴.

Parte integrante da paródia ao tópico naturalista da degenerescência constitui a insistente descrição do objecto no dois romances⁴⁵. Irrupendo sobretudo da caracterização das personagens de Padre Justino e de Eusébio Macário, denuncia-se-se a outros níveis, desde o nível relativamente epidérmico da nomenclatura — José Macário é conhecido por José Fístula — até ao nível mais profundo do processo metafórico, possivelmente denunciador

⁴⁴ *Idem*, p. 120.

É impossível não lembrar aquele passo d'*O Primo Basílio*, em que o narrador queirosiano nos descreve a atmosfera de uma confeitaria lisboeta.

⁴⁵ A ocorrência de passos como este, por vezes já supérfluos para a caracterização da personagem, é relativamente frequente: [Macário] «Escutava os seus interlocutores com o lenço aberto, suspenso debaixo do nariz, enconchando o beijo superior herpético, gretado pela nicotina, para estancar as destilações do muco amoniacal». (*A Corja, op. cit.*, p. 196).

de opções menos conscientes do narrador, como neste caso: «a dura obrigação de considerar a sua fortuna uma dependência da esposa (...) entrou lá dentro a vascalear-lhe no fundo pântano da alma e a trazer-lhe ao de cima uma espuma pútrida que ele [José Macário] chamava a sua dignidade»⁴⁶.

Não esconderá esta atracção pelo domínio do abjecto a atitude de ambiguidade própria da paródia? Já J. Kristeva caracterizou o abjecto como aquilo que, perturbando uma identidade, um sistema, uma ordem, é misto⁴⁷, isto é, como um fenómeno ambíguo e limite: «Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguë. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalment le sujet de ce qui le menace — au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger. Mais aussi parce que l'abjection elle-même est un mixte de jugement et d'affect, de condamnation et d'effusion, de signes et de pulsions»⁴⁸. Parodiar o tópico da degenerescência, manifestando um intenso interesse pelo domínio do abjecto, não denunciará uma dupla atitude de repúdio e de adesão por esse novo campo de desordem que era para Camilo o naturalismo?

De algum modo ligados a esta questão estão dois temas tipicamente zolianos, através dos quais se avança na paródia ao naturalismo: a naturalização do corpo e as fatalidades do ventre, isto é, a catarse do corpo e em especial do ventre. O projecto de *Les Rougon-Macquart*, tal como estoutro parafraseado por Camilo, é antes de mais uma história «natural», orgânica, biológica, carnal, em que os motivos e as fatalidades do corpo se cruzam com os motivos e as fatalidades da história. Nos romances de Zola, há um desvendamento catártico do corpo e em especial do ventre como lugar orgânico de todos os apetites vitais, desde a comida ao sexo, como receptáculo de todas as voragens e como origem de todas as excreções.

Desta naturalização do corpo, oposta evidentemente à idealização e à censura românticas, faz parte a metáfora animal, o sinal físico da bestialidade, presente em múltiplas personagens de Zola — Thérèse Raquin, Lisa Macquart, Nana — e nos próprios títulos, *L'Assomoir*, de 1877 e *La Bête Humaine*, de 1890 — e claramente parodiada na série camiliana: [Padre Justino] «era oriundo de Barroso, onde as mulheres são cabeludas como cabras, e têm as pernas grossas, cepudas com borbulhas escarlates como rocas de cerejas, e mostram nos cotovelos umas durezas como cascas de mariscos. Criara-se nas leiras que escorregam pelas espáduas dos montes,

⁴⁶ *Idem*, p. 144. A alusão é clara ao romance *Os Noivos* (1879) de Teixeira de Queirós.

⁴⁷ «Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte». (KRISTEVA, Julia — *Pouvoirs de l'Horreur — Essai sur l'Abjection*, Paris, Ed. du Seuil, 1980, p. 12).

⁴⁸ *Idem*, p. 17.

retouçava-se nos fenos como os lobos fartos, e aos dezoito anos uivava pelas fêmeas como os fulvos leões hircânicos»⁴⁹.

Nasce daqui a proeminência do tema do apetite, do instinto animal primário, que aparenta o homem à besta. As metáforas da ingestão voraz de alimentos são um motivo gerador de coerência nos romances de Zola, revelado nos próprios títulos — *La Curée* (1871), *Le Ventre de Paris* (1873)⁵⁰. Em *Eusébio Macário* e *n'A Corja* multiplicam-se as alusões ao apetite desenfreado, com o contraponto sarcástico das conseqüentes incontínências e nem falta uma paródia à enumeração de um «menu» afrancesado em casa do barão do Rabaçal, face ao qual «Custódia sentia subirem-lhe das profundezas do seu estômago uns vivos apetites mordentes daquelas cousas de «nomes pândegos», dizia; sentia curiosidade de paladar, titilações nas glândulas salivares que lhe cuspinhavam na boca. Queria comer daquilo tudo. Era a evolução a fazer-se da futura baronesa do Rabaçal, gorda, pandorga, gulosa»⁵¹.

Esta catarse orgânica passa pelo apetite sexual, pela fruição erótica, pelo desbragamento sensual. O Eros, em Zola, é sempre uma força violenta e carnal, a alavanca que faz girar o mundo. É com efeito essa a sensação que temos também ao ler o ciclo camiliano. A desordem instala-se pela mão de Eros: o destino da família Macário é traçado em função do poder avassalador de Eros, para além do poder do dinheiro, esse «sabão que lavava todas as nódoas» — no dizer de Camilo⁵².

A mulher, em especial, é organicamente presa da sensualidade. Custódia é apresentada nos seguintes termos, logo no início do romance: «era uma rapariga pimpona, de muito seio e braços grossos, roliços, com pregas de carnação mole nos cotovelos e uma penugem de frutas mimosas que lhe punha umas tonalidades cupidíneas, irritantes. Ela andava cheias de desejos animais; (...) boleava-se num quebrar de quadris reles de servilheta; tinha cheiros de mulher suspeita com grandes lampejos crus de óleos nos cabelos em bandós e muitos ardores»⁵³. Todos os vultos femininos que

⁴⁹ *Eusébio Macário, op. cit.*, p. 17.

⁵⁰ Nas palavras de Zola, a sociedade contemporânea era «une meute lancée contre une bête fauve»; e esta imagem mantém-se nas notas preparatórias do grande fresco com que sonha por volta de 1867-68: «J'étude les ambitions et les appétits d'une famille lancée à travers le monde moderne». (Citado por BACKER, Colette — *Zola en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990, p. 106).

⁵¹ *Eusébio Macário, op. cit.*, p. 90.

Veja-se ainda estoutro passo: Padre Justino «vivia casto, comendo á tripa-forra, cevando-se à larga, como desforra, e dormindo sonos apopléticos, muito roncados, à hora da sesta, com o lenço vermelho na cara cheio de moscas e resíduos pulverulentos do meio-grosso». (*Idem*, p. 49).

⁵² *Idem*, p. 62.

⁵³ *Idem*, pp. 30-1.

atravessam estes dois romances de Camilo, com uma honrosa excepção, são devassos, «umas cróias», na expressão de Macário ⁵⁴, quer sejam aldeãs, quer cidadinas, quer baronesas, quer criadas.

De resto, homens e mulheres são feras a esta nível, bestas insaciáveis, que provocam uma «desmoralização geral»: um exemplo, «o estudante saltava dos valados sombrios à laia de sáuro, como tigre faminto do palmar, e enviava-se fremente às pastoras, dando-lhes abraços bestiais, hercúleos, e ferradelas cupiníneas, dissolventes, nos cachacos sensuais penugentos. Elas casquinavam risadas inocentes, fugiam, deixavam-se agarrar, botavam-se a ele, às três e às quatro, atiravam-no no chão, caíam de embrulho, e espojavam-se todos, qual por baixo, qual por cima, escouceando-se, com uma candura bucólica digna de Rodrigues Lobo e de muito chicote» ⁵⁵.

Este comentário final do narrador introduz uma dimensão essencial do jogo paródico camiliano; sendo ele de tipo satírico, o autor permite-se, normalmente através de intromissões satíricas do narrador, contrárias aos preceitos da imparcialidade naturalista, visar um alvo exterior ao próprio objecto parodiado, ter alcance moral e social. E, aliás, por aqui Camilo vai ainda ao encontro de Zola, na obra de quem, a atenção às plusões do corpo e aquela intuição pré-freudiana do poder do sexo vão a par de uma espécie de puritanismo que recorre à verdade da análise para melhor fustigar a imoralidade essencial do prazer. Note-se como tal duplicidade se transmite neste passo de *Eusébio Macário*, onde a paródia ao naturalismo é, de resto, explicitada com a alusão a uma obra de um dos nossos naturalistas: José «deu-lhe alguns beijos famintos, mordentes, sorvidos, caústicos como ventosas, na cara, no pescoço, com a paixão quente e descomposta de um noivo moderno, como os de Teixeira de Queirós. Ela safou-se muito admirada, muito escarlate, num incêndio de pudor que faria a alegria dos anjos» ⁵⁶.

A paródia do naturalismo passa, evidentemente, pela caricatura da justificação lógica e fisiologista, apoiada na hereditariedade e no meio, ao gosto de escola. Os comportamentos e as características das personagens são insistentemente explicados por razões desse tipo, sobretudo no caso dos Macários e do Padre Justino. A apresentação de José Macário, o Fístula, começa nestes termos, onde a desmontagem irónica do processo é emergente: «Espreite-se o Fístula no seu temperamento, no sangue, segundo os processos, na hereditariedade, nos fluidos nervosos que tem do pai, talvez do avô, provavelmente da mãe, e não será abusar da fisiologia indagar-se o que há nele da avó» ⁵⁷. E será exactamente isso que o narrador, de

⁵⁴ *Idem*, p. 62.

⁵⁵ *Idem*, p. 36.

⁵⁶ *Idem*, p. 120.

⁵⁷ *Idem*, p. 52.

seguida, fará ⁵⁸. São múltiplas as alusões à má raça dos Macários e as justificações das fermentações evolutivas, da voz da natureza, da força da fisiologia, para atitudes, situações, acontecimentos.

Dos momentos mais felizes e hilariantes da paródia às preocupações científicas do naturalismo é um passo em que o narrador salta abruptamente da utilização de metáforas ligadas ao mundo clássico para outras inspiradas no pensamento experimental, a propósito da cupidez de Eufémia Troncha, definindo uma estratégia para conquistar o velho Macário: «Mas um medo judicioso atravessava-lhe os cálculos — uma desconfiança fisiológica: seria ele invulnerável às flechas de Cupido? A idade pô-lo-ia na linha da célebre castidade do teólogo Orígenes e do sábio Newton? Ela formulava estes quesitos em termos mais correntios, sem lardo de história nem de mitos. E fazia experiências cautelosas, delicadas, um tanto infelizes. Eusébio parecia refractário, mau condutor das descargas eléctricas, como o rato molhado de Franklin; não sentia o fluido das suas botelhas de Leide, os peitos altos da Troncha, uma bateria assentada nas rijas barbas de baleia do colete» ⁵⁹.

Ironizar e desacreditar as modernas justificativas sociológicas, ligadas ao meio, para o comportamento das personagens, faz parte da tática paródica de Camilo. Padre Justino reage às notícias sobre a faustosa vida social dos Macários no Porto: «Padre Justino enquanto riu, embora se espolinhasse, revelou dotes de critério, de juízo, de positivismo não vulgares naqueles tempos românticos; mas, caído na sorna mudez da sua paixão, contemplava Felícia com seriedade análoga à dos redactores do *Periódico dos Pobres*. Em resultado de várias fermentações evolutivas, deu-lhe a tineta de partir logo para o Porto, a afrontar os Macários» ⁶⁰. O descrédito da atitude inspirada pela fria análise positiva decorre dos dois comportamentos imoderados da personagem — o desbragamento no riso, primeiro, a imbecil mudez, depois. Todavia, tal não significa que o narrador, tropeçando na ambiguidade inerente à paródia, se não deixe seduzir pontualmente pela

⁵⁸ E a caracterização da personagem avança consequente: «A avó materna, a Pucarinha de penaguão, andara a tropa no tempo dos franceses, uma vivandeira suja, possante, de tamancos, com brotoeja na cara e uma chaga suspeita num joelho. Ficara em Chaves com taberna, cozinhou para os sargentos de dragões e tinha filhos dum furriel que sustentava e a quem batia. O Fístula tinha desta avó a brotoeja, a musculatura; e do avô pendor para a tasca, a paixão furiosa das taverneiras de pernas rubras e espáduas roliças. A mãe, a Rosa Canelas, legara-lhe no sangue os quebrantos lascivos de lunduns, *malagueñas*, boleros desnalgados, aprendidos em Verim, e os batuques e os fados do Viegas facultativo. De Eusébio Macário tinha a carne espessa, o cérebro caliginoso, fechado, impenetrável, a testa esquinada, estreita, e a grande protuberância occipital, crespa de exostoses, cheia de bossas, de predominâncias canalhas». (*Idem*, pp. 52-3).

⁵⁹ *A Corja, op. cit.*, p. 250.

⁶⁰ *Idem*, p. 139.

lógica positivista, como ao aderir ao ponto de vista do barão de S. Cucufate, o marido rico reiteradamente enganado pela pobre esposa jovem, quando este explica, em termos de «moderna» sociologia positiva o comportamento adúltero da mulher ⁶¹.

Camilo, parodiando o naturalismo, não deixa escapar um dos seus traços mais típicos e mais criticados, a descrição pormenorizada. O leitor confronta-se, assim, não apenas com tais pormenorizações descritivas, mas até com intermináveis enumerações caricaturalmente excessivas, que parodiam aquilo a que Colette Becker chamou «*Délire de la liste. Tentation de faire le tout savoir...*», em Zola ⁶². É sobejamente conhecida a descrição do relógio da botica de Macário, logo no início do romance, sem qualquer utilidade para a economia, mesmo que simbólica, da narrativa. Proveitosa para a nossa argumentação parece-nos a descrição dos complicados e infundáveis objectos de «*toilette*» mandados perfilar pelo recém-barão do Rabaçal na sua nova casa, cuja eficácia em termos de estratégia narrativa naturalista se perde, não só pelo exagerado pormenor a que desce, mas sobretudo pela forma como termina — num último curto período dum longo parágrafo: «A irmã perguntou-lhe se aquilo tudo era remédios para se purgar» ⁶³.

A paródia aos exageros descritivos do naturalismo vai de par com uma inequívoca adesão de Camilo à incorporação de componentes visuais e plásticas na descrição, que Zola aprendera com Flaudert e os seus amigos impressionistas. Se Camilo ridiculariza esse gosto, pondo-nos Bento ou Justino apreciando a «plástica» das suas amadas, revela-se por outro lado conquistado por essa técnica, e assistimos ao entusiasmo crescente do narrador descrevendo uma edénica Custódia de quem diz, por fim: «Parecia uma cara feita de frescas folhas de camélias brancas e vermelhas» ⁶⁴. Aliás,

⁶¹ «Um homem rico que compra, com efeitos legais do sétimo sacramento, o corpo de uma senhora pobre, desconhece que esse corpo vendido tem um contrapeso venenoso que se chama o coração. Esse contrapeso é o que faz depois os desequilíbrios. Se a mulher vendida ao luxo e às invejas sociais tem a rara virtude de devorar em si a peçonha do coração, o marido está salvo da desonra; porém, se ela é vulgar e sucumbe às tentações que as mesmas pompas lhe facilitam, é o marido quem traga o amargor desse veneno que comprou como contrapeso. Minha mulher está no caso das segundas, das vulgares. Ela pobre e tinha dezoito anos; eu era rico e tinha cinquenta. Propus-lhe a compra, vendeu-se; não pode resgatar-se; vingá-se, sem querer talvez vingar-se — é uma desgraçada». (*Idem*, p. 237).

⁶² BECKER, Colette — *Op. cit.*, p. 70.

Tenha-se presente, a título de exemplo, as seguintes enumerações que interrompem a sintagmática narrativa de *Eusébio Macário* (*op. cit.*) com evidentes objectivos caricaturais: a enumeração das ervas que Fistula recolhe para as manipulações na botica do pai (p. 32); a enumeração dos pássaros cantores da aurora (p. 37); a enumeração dos velhos unguentos, xaropes e pílulas, em que Eusébio Macário confia (pp. 52-3).

⁶³ *Idem*, p. 89.

⁶⁴ *Idem*, p. 66.

um dos momentos inesquecíveis do romance, de uma mestria descritiva exemplar, é a cena em que Padre Justino é surpreendido por um lobo quando, numa noite de inverno, atravessa a serra ao encontro de Felícia ⁶⁵. Temos Camilo evidentemente conquistado pelo modelo parodiado.

De resto, é sabido, como nestes dois romances se assiste a uma muito maior atenção de Camilo à descrição, instância narrativa que habitualmente descursa. Desdobram-se as descrições onde os seus dotes descritivos, até então pouco explorados, irrompem, por vezes de forma exímia, captando atmosferas e ambientes, com uma eficácia realista e uma técnica impressionista que não passa sem lembrar um dos seus alvos de paródia, Eça de Queirós. É o caso da descrição do povo da aldeia esperando Bento, o brasileiro de torna-viagem ⁶⁶ ou da faina junto ao Douro de madrugada ⁶⁷.

E Camilo, neste movimento oscilante de retracção e atracção ao nível da descrição vai além, parodiando um traço fundamental do estilo zoliano, que Henri Mitterrand define como a tendência para «basculer de l'impressionisme descriptif dans l'expressionisme symbolique» ⁶⁸. Atente-se neste passo, logo no início de *Eusébio Macário*: «O arrebol da tarde franjava de púrpura as agulhas da montanha; espinhaços dos últimos horizontes de serra recortavam-se como sentinelas nocturnas dum baluarte de ciclopes; espigões enormes pareciam braços hirtos de legendários titãs a escalarem o Olimpo; filas cerradas de pinheiros lá em cima nas cumeadas lembravam esquadrones de gigantes, pasmados a olharem para nós, burlescos pigmeus, que andamos cá em baixo a esfervilhar como bichinhos revoltos nas enormes podridões verdeongas do planeta. Ele olhava para tudo aquilo com cara de asno, não percebia mitos nem ideias, e pensava na ceia» ⁶⁹. Camilo passa do registo da sensação para a interpretação simbólica e até mítica, ao gosto desse construtor de mitos que foi Zola, sem contudo, deixar de ironizar o salto de trampolim que acabou de dar, registando a discrepância entre o ponto de vista do narrador e o do grosseirão do Padre Justino. A ambiguidade paródica mais uma vez instalada...

Importará, porém, notar que esta tendência «expressionista» se manifesta absolutamente incorporada ao nível dos processos de metaforização e comparação. Por exemplo, ao caracterizar com algum

⁶⁵ *Idem*, pp. 44-5.

⁶⁶ *Idem*, p. 63.

⁶⁷ *A Corja*, op. cit., p. 152.

⁶⁸ Referindo-se ao gosto de Zola pela descrição da natureza, o autor diz: «Mais ces paysages nombreux, s'ils sont souvent des motifs transposés dans le langage verbal, construisent aussi une thématique, qui les fait subitement basculer de l'impressionisme descriptif dans l'expressionisme symbolique: car Zola prête aux éléments naturels des traits et des valeurs qui, en quelque façon, les animent, les rapprochent de l'existence animale ou même humaine». (MITTERRAND, Henri — *Op. cit.*, 2ème éd., P.U.F., 1989, p. 71).

⁶⁹ *Eusébio Macário*, op. cit., p. 35.

pormenor uma das devassas da crónica portuense, o narrador di-la «grande artista de todas as denguices que fazem saltar do peito dos velhos uns pensamentos verdes, como lagartos de entre ruínas»⁷⁰. Os referidos processos ganham expressão ainda ao nível dos relatos de sonhos, em especial nos sonhos de Custódia, no primeiro romance⁷¹ e de José Macário, no segundo⁷², e a nível da exibição de um certo gosto pela «féerie», visível na mascarada de Entrudo no Teatro S. João⁷³.

O levantamento destes movimentos pendulares poderia prosseguir. Tentemos, porém, sistematizar.

L. Hutcheon, no seu trabalho sobre a paródia reiteradamente citado, faz notar que «a distância irónica concedida pela paródia tornou a imitação um meio de liberdade, até no sentido de exorcizar fantasmas pessoais — ou melhor, de os alistar na sua própria causa»⁷⁴. Camilo, escritor experimentado e manhoso, havia intuitivamente visto na paródia um meio de exorcizar os ameaçadores fantasmas do naturalismo.

Ciente de que os novos ventos da literatura e da história tinham tomado caduco o modelo da novela romântica, de que era exímio cultor, Camilo, num exercício de suplantação, imita o modelo naturalista, permitindo-se, todavia, transgredir, escarneando da novidade, como vimos, e permitindo que o narrador, em clara intromissão anti-naturalista, teça comentários metaliterários deste tipo: «Ai! que punhalada sofreria a candura daquela incauta senhora, se lesse este livro e outros que naquele tempo as regateiras iam compondo em frases soltas pelo pátio de S. Bento e ali pelas barracas da Ribeira!»⁷⁵.

Camilo faz funcionar a força conservadora da paródia ao escarnear, na esperança de precipitar a destruição do modelo imitado, mas ao mesmo tempo acciona o seu poder transgressor, carnavalesco, através da distância irónica e satírica, criando uma nova síntese⁷⁶. É nesse sentido que o leitor é encaminhando quando irrompem apreciações do narrador como esta: «Segundo o convencionalismo dos processos modernos, estas percepções deixam-se a quem lê; mas desta vez, sem excepção, ajuda-se o leitor a perceber — sim, isto não é subjectividade, a interpretação imposta: é simplesmente um modo de ver o tecido grosseiro dos lindos «gobelins», examinados do invés»⁷⁷.

⁷⁰ *Idem*, p. 95.

⁷¹ *Idem*, pp. 75-7.

⁷² *A Corja, op. cit.* pp. 153-4.

⁷³ *Eusébio Macário, op. cit.*, pp. 114-5.

⁷⁴ HUTCHEON, Linda — *Op. cit.*, p. 51.

⁷⁵ *A Corja, op. cit.*, p. 244.

⁷⁶ Cf. nota 31.

⁷⁷ *A Corja, op. cit.*, p. 187.

Essa nova síntese, Camilo tentá-la-á com mais êxito n'*A Brasileira de Prazins*, tentou-a já de modos diversos — não tivemos ocasião de o mostrar — em *Eusébio Macário* e n'*A Corja*, mas restarão dúvidas que com a paródia que constitui a «História Natural e Social de uma Família no Tempo dos Cabrais» estamos perante uma velha, sabida e genial raposa, criada no romantismo, exorcizando o ameaçador fantasma do naturalismo?

Isabel Pires de Lima

ANTÓNIO NOBRE : LES INTIMES CONTRAINTES ¹ (QUESTIONS DE MÉTRIQUE)

«... eu compondo estes versos, tu a lel-os,
E ambos scismando na floresta amiga...» ²

Quand on lit António Nobre, l'idée d'une forte composante orale est, je crois, inévitable. À cette oralité éblouissante vient s'ajouter, bien plus naïvement, une idée de spontanéité que la critique souligne souvent.

Mais quand on fréquente la totalité extrêmement riche, complexe, parfois labyrinthique que forment ses manuscrits et ses épreuves typographiques, étapes d'une perfection très longuement travaillée, on commence à s'apercevoir que l'oralité et la spontanéité ne sont que des astucieux effets textuels, des contrepoints, des pôles symétriques, par rapport à une vie minutieusement écrite.

L'ensemble des papiers de Nobre, manuscrits proprement dits, dont plusieurs cahiers et de nombreuses feuilles détachées, plus de trois centaines de lettres et papiers de toute sorte (par exemple, concernant son séjour en tant qu'étudiant à Coimbra, puis à Paris) témoignent que ce poète, dont Fernando Pessoa a dit que la vie n'a jamais été complètement vécue ³, vivait

* Comunicação apresentada no Colóquio *Du Symbolisme au Modernisme au Portugal*, Paris, Março de 1990.

¹ Le jour où j'ai présenté ce texte Dieter Woll m'a, tout naturellement, parlé de R. A. Lawton, que je citais dans mon titre... J'en ai été absolument ébahie: je n'avais pas la moindre idée d'avoir cité qui que ce soit; ayant oublié que la langue de travail était le français, j'avais même choisi comme titre «António Nobre: os íntimos caminhos». Au moment où j'ai dû envoyer le titre, donc le traduire, la seule traduction qui m'a plu était «des intimes contraintes». Au cas où j'aurais été inconsciemment influencée par *Almeida Garret. L'Intime Contrainte*, Paris, Didier, 1966, livre que je ne possède pas mais j'ai lu il y a quelques quinze ans, quand j'étais étudiante, j'aimerais enregistrer ce parcours et remercier son auteur de sa gentille trouvaille.

² NOBRE, António — *Só*, 2.^a ed., Lisboa, Guillard, Aillaud & C.^a, 1898, p. 121.

³ «Para a memória de António Nobre», *A Galera*, n.^o 5 e 6, Fevereiro de 1915.

l'écrit comme passion. Car si le fait de prendre des notes à propos de quoi que ce soit un peu partout (par exemple, sur ses cartes de visite) n'est pas en soi-même étrange, il est, au contraire, assez bizarre de les garder. Cette passion de l'écriture se lie, en dernière analyse, à l'idée même de conserver ⁴: ses photos, son gilet, ses pipes, la feuille de lierre offerte par une fille ou cette autre, de platane, sur laquelle il a mis des impressions de Coimbra. Et, comme on a vu, des tas de papiers.

Considéres comme un tout, ces registres disponibles, très nombreux, parfois hétéroclites ou même inextricables ⁵, proposent une forte idée de cohérence: il s'agit d'un ensemble extrêmement net (bien que lacunaire) des brouillons d'une oeuvre et d'une vie, binôme à frontières assez mouvantes. La vie, on sait à peu près ce qu'elle a été ⁶, bien qu'à tout moment elle s'entremêle d'une oeuvre qui la devance, la compense, la construit en tant que fiction évidente mais bâtie sur des cascades successives de vrai, voire de pièces à conviction ⁷; l'oeuvre, c'est un parcours long et incomplet où le

⁴ Il faut ici faire l'éloge de Augusto Nobre, le frère du poète qui a toujours veillé sur sa vie. C'est fondamentalement à lui que nous devons, après la mort de António, cet héritage physique dont il est question ici.

⁵ Au fait d'avoir été légués par Augusto à plusieurs bibliothèques ou à des amis, ce qui rend évidemment plus difficile une vision d'ensemble, vient se joindre la complexité de nombreux manuscrits (voir à ce propos fig. 1). La Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos, à partir d'ici désignée par B.P.M.M., possède, par exemple, plusieurs cahiers manuscrits dont la numération, ne suivant pas un ordre rigoureusement chronologique (en certains cas, d'ailleurs difficile à établir), ne doit être indiquée qu'à titre d'identification.

⁶ Voir CASTILHO, Guilherme de — *Vida e Obra de António Nobre*, 3.^ª ed., revista e ampliada, Lisboa, Bertrand, 1980; NOBRE, António — *Correspondência*, Org., Introd. e Notas de Guilherme de Castilho, 2.^ª ed., ampliada e revista, Lisboa, INCM, 1982; Prefácio, algumas cartas e notas para o volume «*Cartas e bilhetas-postais a Justino de Montalvão*», em organização por Alberto de Serpa, Separata do «Boletim da B.P.M.M.», n.º 2, s/d; CASTRO, Aníbal Pinto de — *António Nobre, Alberto de Oliveira e o editor França Amado* — *Correspondência inédita*, Separata do «Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra», vol. XXXIV, 2.^ª Parte, Coimbra, 1979; NOBRE, António — *Correspondência com Cândida Ramos*, Leitura, Prefácio e Notas de Mário Cláudio, Manuscritos Inéditos da Biblioteca Pública Municipal do Porto — II Série, Porto, B.P.M.P., 1981; NOBRE, António — *Primeiros Versos e Cartas Inéditas*, Organização de Viale Moutinho, Porto, Editorial Notícias, 1982.

⁷ Nobre souligne lui-même ce curieux contrepoint dans une lettre à Justino de Montalvão, datée de Juillet [1899]: «Deus castigou-me. Quando era feliz e apenas tinha arranhaduras dos 19 anos escrevia os «Males de Anto», exagerando tudo. Agora é que os sinto, depois de os ter expressado em literatura» (*Correspondência*, cit. p. 438). Quant aux pièces à conviction, je choisis un exemple charmant: on ne peut s'empêcher de sourire quand on découvre que le sonnet «Sta Iria», *Só*, 2.^ª ed., p. 141, qui portait cette parenthèse curieuse, apparemment très référentielle «(Que floresceu em Nabancia no seculo VII)» était dans une feuille d'un des cahiers de *Alicerces* (Caderno I) nommé «Santa Cecilia» et portait la parenthèse, très référentielle aussi sans doute, «(À vista d'un quadro de Delarocche)»; en haut de la feuille, l'auteur a ajouté: «Impressionado por um quadro de Joaquim de Araujo. Feitos no parque do Hotel Estefania, em Leça, 1888. Sexto verso emendado por Junqueiro.» Quelles

miracle du *Só*⁸, deux fois accompli⁹, est la résolution brillante d'une équation difficile, jour à jour reprise, d'abord en brouillons plus ou moins refusés, puis en des copies devenant plus propres, un jour enfin en épreuves nombreuses, amoureusement corrigées.

Parmi les mots, phrases, vers, bouts de vers, poèmes plus ou moins achevés, notations de tout type parvenus jusqu'à nous, deux tendances opposées concernant le passage à l'écrit s'esquissent très nettement: d'une part la note isolée, d'autre la présence de la série.

La note peut être très brève (un mot ou un bout de phrase ou de vers, un ou deux vers éventuellement) et souvent elle est exclamative. En ce cas, plutôt que l'émergence d'une donnée objectivée, elle paraît exprimer une pulsion émotive fondamentale. On est en présence du plus pur enthousiasme, synecdoque du lyrisme au sens où Valéry le considérait comme le développement d'une exclamation¹⁰. On éprouve le rare privilège de voir jaillir la poésie dans un état primitif, chaud et assez informe (bien que le fait de parler de phrase exclamative présuppose, évidemment, une forme).

Quant à la série, recouvrant les ensembles les plus variés, elle se trouve aussi un peu partout et témoigne de la recherche systématique d'une forme quelconque, pour simple qu'elle soit, mais disponible pour noter la suite de motifs et/ou de rimes à inclure dans certains poèmes («Antonio», «Purinha» et «Na estrada da Beira», par exemple), l'Index très souvent refait de plusieurs projets de livres, notamment du seul qu'il a cru achevé, *Só*, les gens de lettres à qui l'offrir, à sa parution, plusieurs anedoctes identifiables (par lui), les objets «hérités» (par ses amis à Coimbra), ou les médecins qui ont soigné Anto¹¹.

références croire? Ou plutôt quels effets de réel? (Cette version du poème, d'ailleurs assez proche de la finale, est publiée dans NOBRE, António — *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, Leitura, prefácios e notas de Mário Cláudio, Lisboa, INCM/Câmara Municipal de Matosinhos, 1983, p. 58). Ajoutons encore une étape de transition au cours de ce procès de référence au fond si fictionnel: dans la 1ère édition de *Só*, p. 102, le titre était simplement «Sta Iria» et la sainte se dorait d'une atmosphère amicalement portugaise. Je transcris le premier tercet, responsable pour ces variations: «Á lua, cantam as aldeãs de Riba-joia, / E ao verem-na passar, phantastica barquinha, / Exclamam todas: «Olha um marmore que aboia!»». Une étude très approfondie de ce poème, accompagnée des *facsimile* des plusieurs autographes disponibles, est faite par DELILLE, Maria Manuela — *A «Santa Iria» de António Nobre ou a nacionalização do motivo de Ofélia*, Sep. de «Biblos», Vol. XLV, Coimbra, 1975.

⁸ Le mot «milagre» est deux fois employé: NEMÉSIO, Vitorino — «O *Só* de António Nobre», in *Despedidas*, 4.^e ed., Pref. de José Pereira de Sampaio (Bruno), Porto, 1945, pp. 179-183; Eduardo Lourenço parle aussi de «milagre» dans «Considerações Finais» de *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*, 2.^e ed., Lisboa, Dom Quixote, 1983, pp. 203-212.

⁹ *Só*, Paris, Léon Vanier, 1892; 2.^e ed., 1898, cit. Note 2.

¹⁰ «Littérature», *Oeuvres*, II, Paris, Gallimard, 1960, p. 549.

¹¹ Voir CASTILHO, Guilherme de — *Alguns inéditos dos Cadernos de António Nobre* — «Diário de Notícias», 14/9/1967, 19/9/1967, 28/9/1967; Id., *Vida e obra...*, cit.; voir aussi *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, cit. Voir ici p. 168-9 et fig. 9.

La lecture de Nobre nous montrera qu'il s'agit, en fait, de tendances fondamentales dans son oeuvre: une émotion pétillante en quête d'une forme stable, résistante, définitive.

Ensemble à certaines étapes de la production du texte, mais appartenant à un niveau hiérarchique autre, la mémoire des formes poétiques côtoie la série, la croise, la dépasse. On voit ainsi apparaître, à partir d'un vers-phare, isolé, étincelle divine, le choix d'un mètre, sa mémoire, le champ d'altérations (en certains cas, chantier commun des Symbolistes) à engendrer: c'est en effet le plus commun des cas dont un exemple simple pourrait être «Enterro de Ophelia», titré au cours des étapes antérieures «A Morte de Ofelia», où seul le premier vers se maintient intact (sauf la transformation du deuxième point final en points de suspension) jusqu'à la leçon définitive. On est sans doute d'accord avec Nobre sur le fait qu'il n'a jamais hésité à maintenir ce vers magnifique, si typique de son oralité amicale, où une subtile symétrie rythmico-anaphorique s'entremêle à la douce cascade de quatre descentes successives formée par l'intonation:

«Morreu. Vae a dormir, vae a sonhar. Deixal-a!»¹²
 o ó o o o ó / o o o ó o ó

Plus rarement une séquence surgit, brutale ou souple, en quête d'un début et/ou d'un titre qui la couronne. Ici «Purinha» montre une démarche paradigmatique: à un premier brouillon assez instable fait suite un autre commençant avec le fameux début

«O Espírito, a Nuvem, a Sombra, a Chymera,»¹³

qui dictera dorénavant mètre et rimes définitifs. Quant au titre, António Nobre choisira d'abord «Minha Mulher», puis essayera «Senhora Nobre» pour se fixer sur «Purinha», forme féminine d'un adjectif qu'il avait plus d'une fois employé à propos de son ami Alberto de Oliveira: «Purinho». Toutefois, un peu mécontent de cette trouvaille absolument logique par rapport à la suite du poème et à son langage personnel, il essayera de lui ajouter un sous-titre dont les exemples qui suivent, manuscrits sur l'exemplaire de lère édition, corrigée par l'Auteur en vue de la 2ème¹⁴, sont

¹² *Só*, cit., p. 142.

¹³ B.P.M.M., Espólio A.N., Caderno 3, f° 34 et 37.

¹⁴ Biblioteca Pública Municipal do Porto (désignée à partir d'ici par B.P.M.P.), Museu de Autógrafos, [p. 18]. Cet exemplaire, connu couramment par «O *Só* da Purinha», est en effet, extrêmement curieux. Cette identité, commodement non mise en question, vient du fait qu'il porte une dédicace autographe, écrite à l'encre, qui a du être «Á Margarida, glorioza Muza do «*Só*», o seu Poeta, reconhecido Antonio.» Mais quelqu'un a essayé d'effacer cette dédicace ne laissant que la signature. Nous y reviendrons. En haut, Augusto Nobre, au moment d'offrir le

tous rayés: «Ideal d'um decadente», «(Ideal fim-de-seculo)», «Ideal d'um Parisienne)», («Sonho d'um Poeta mystico)», «Ideal Christão». Remettant le choix à plus tard, Nobre écrira en haut de la page: «Je vous enverrai plus tard un sous-titre que j'ai pas pu trouver encore», note remplacée par celle-ci: «Je n'enverrai rien. Imprimez «Purinha» tout seulement». Et le titre est resté.

livre à la bibliothèque, a écrit: «A Biblioteca Publica Municipal do Porto of. Aug. Nobre 30-10-34», ce qui n'éclaircit que l'étape finale de l'offre à la bibliothèque. Mais on s'interroge alors: qui a essayé d'effacer cette dédicace? À quoi bon le faire? Et un tas de questions nous sautent aux yeux. Voyons d'abord ce qui fait de cet exemplaire un cas unique. Il s'agit, au départ, d'un exemplaire de la 1ère édition de *Só*. Extrêmement manié, il porte même sur la première page de «Ballada do Caixão» une petite bande de papier collée. Un usage poursuivi, évident, a fait qu'il s'en perde des feuilles. Donc, quelqu'un a collé, pour que le texte soit à peu près complet, plusieurs feuilles d'épreuves (qui ne sont même pas les dernières épreuves). Il s'agit d'un ensemble reconstitué comme un tout mais sans un souci esthétique envers l'exemplaire même. Il s'acharne à conserver fondamentalement tout le texte. Ça et là, on trouve de brefs sauts ou des répétitions. La plupart des pages — soit du livre proprement dit, soit du papier jauni des épreuves de la 1ère édition — portent des corrections autographes, rigoureuses et attentives à plusieurs niveaux, dont le but est clairement la 2ème édition du livre, également préparée en France. Ajoutons, pour une connaissance essentielle de ce précieux exemplaire, d'autres éléments assez significatifs. Heureusement, le livre n'a pas été relié. Sa couverture, en mauvais état, porte l'aspect graphique de la couverture de la 1ère édition, certes, mais encore en épreuves — on y trouve des corrections autographes et elle est faite de papier jauni, fragile. On n'y constate pas le pliage spécifique de la couverture de la 1ère édition. À la fin du volume on trouve (cela fait partie du *corps* du livre) «Taboa» portant au verso l'«Achevé d'imprimer...» en sa forme typographique définitive. Puis, deux pages de garde. Au verso de la première on est surpris par le très curieux poème (?) autographe reproduit fig. 10; la feuille suivante porte au verso le brouillon d'une lettre à la Comtesse de Cascaes, probablement de l'année 1898, époque du séjour de Nobre et de cette famille à Madère. Elle se poursuit au recto. À la fin du volume, le recto de la couverture, absolument détachée à cause de la fragilité du papier et d'un usage intense, porte cette annotation autographe, due sans doute à la typographie «achevé d'Imprimé le avril mil huit cent quatre vingt douze pour Leon Vanier éditeur par Henri Jouve imprimeur a Paris» où, en dehors d'une faute verbale évidente («Imprimé»), on remarque qu'on ne savait pas encore la date exacte où le *Só* serait terminé. Verticalement, bien que rayé, on lit, «Monsieur Nobre 21 rue Valette 21», adresse de l'auteur au moment de la 1ère édition de *Só*. Donc, la couverture est, paraît-il, en épreuves pour l'édition de 1892; par contre, l'intérieur du volume est fait, corrigé, abîmé, restauré et surtout longuement manié.

Et la question de la dédicace prend alors une toute autre allure. Nobre aurait-il en effet offert cet exemplaire à Purinha? J'en doute fort, bien qu'il ne soit pas impossible qu'il le lui ait remis et, qu'au moment de leur rupture, en 1896, elle le lui ait renvoyé. Mais, d'une part, jamais l'existence de cet exemplaire n'est référée dans leur dernière correspondance, en absolu contraste avec les lettres, soigneusement restituées, dont la correspondance parle en détail; et curieusement, ce n'est que très longtemps après, dans une lettre de 10/7/93, que Nobre fait allusion à l'envoi de son livre à Margarida: «Um exemplar será para ti: vê lá! Devias ser a primeira a recebê-lo e és a última...» (*Correspondência*, cit., p. 181); d'autre part, l'usage évident de cet exemplaire témoignerait plutôt de la réalité d'un exemplaire de travail de l'auteur que de celui d'une lectrice, même dévouée; la fin du «namoro» est daté de 1896 et Nobre écrit en 17/7/95 à son frère Augusto qu'il a vendu, avant de quitter Paris, la 2ème édition de *Só* (voir *Correspondência*, cit., p. 254). Or, à ce moment, il a du y laisser le texte de cette 2ème édition et tout porte à croire qu'il serait, pour les poèmes parus en 1892, celui de cet exemplaire. D'autre

Du point de vue strophique, une forme fixe s'impose pendant toute cette vie écrite traversée avec éclat par la strophe et le vers libres: c'est le sonnet. Curieux choix, rigoureux, rigide et court pour qui fera aussi d'inoubliables longs poèmes hérissés de points d'exclamation, où parfois, comme l'a souligné Óscar Lopes, une information (potentielle) se fait presque obséssivement présente¹⁵.

Le long de sa recherche de l'écriture poétique, António Nobre, bien qu'influencé par différents écrivains en différentes époques, sera surtout fidèle aux intimes contraintes de la fragmentation totalisante (qui ne tait rien, transformant en écriture, quoique fragmentaire, tout enthousiasme ou tout soupir), et de la totalité, image possible de la perfection. Ces tendances, pôles structurants de (son?) discours, se côtoient et se mêlent, par exemple, dans les séries exclamatives, absolument typiques de cet auteur, présentes soit dans les poèmes courts soit dans les plus longs.

Ainsi, parallèlement à des notes isolées ou formant une sorte de pluie visuelle, extrêmement serrée et paraissant anarchique¹⁶, on trouve le poème qui surgit par surdétermination strophique, de mètre, rime ou série de tout type. Et si les ratures sont ici pertinentes, les blancs le sont davantage. Souvent, même dans le manuscrit apparemment dernier de *Só* (qui sera publié à Paris par Vanier en 1892) on voit dans des poèmes presque prêts un «trou» plus ou

part, la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra possède un exemplaire de la 1ère édition portant la dédicace suivante: «Á Senhora D. Florinda de Cabral Lucena com os meus mais altos respetos Antonio Nobre Pariz, 22 Abril 1892». Tout en consultant les listes de gens à qui offrir *Só*, conservées à la B.P.M.P. (MSER 823), on voit qu'elles sont très différentes. Dans l'une d'elles, plutôt professionnelle, on lit surtout des noms d'hommes, les notables de l'époque; dans une autre, plus brève, plus intime, «Margareth» est le deuxième nom, suivi de celui de sa mère, «Sr.^a D. Florinda». Que s'est-il passé? Le Poète aurait-il offert un exemplaire à Mme de Lucena et un autre à sa fille? L'aurait-il envoyé à Margarida pour un court délai, pour qu'elle le voie la première, après quoi elle le lui aurait rendu? En ce cas, aurait-elle copié la dédicace comme paraît indiquer une petite feuille de bloc — autographe attribué à Purinha — qui a appartenu à Alberto de Serpa (B.P.M.P., MSER 810)? On ne peut, je crois, que formuler des hypothèses. Ce qui me paraît le plus probable est que, corrigeant un premier mouvement d'écriture impulsif et urgent dont on retrouve tant d'exemples dans ses papiers, Nobre ait lui-même effacé cette dédicace (non permise par les codes portugais de l'époque?), ayant conservé cet exemplaire comme son texte de travail. Le fait qu'il ait offert très vite son livre à Mme de Lucena est sûr; le reste est incertain.

La page initiale de «Purinha» qui a été à l'origine de cette note est reproduite dans *Só*, 18.^e ed., Porto, Tavares Martins, 1979. Au moment de la correction des épreuves de cet article, j'ai appris qu'il venait de paraître une édition *facsimile* de cet exemplaire de *Só* (Nobre, António, *Só, Edição chez Léon Vanier, Paris, 1892*, Missão Permanente de Portugal junto da Unesco, Paris, 1992; textes préliminaires de José Augusto Seabra, José Santos Teixeira et Luís Cabral).

¹⁵ «A Oralidade de Nobre», *Modo de ler. Crítica e interpretação literária*/2, 2.^e ed. revista e acrescentada, Porto, Inova, 1972.

¹⁶ Voir fig. 1.

Pios - cipadas que andam - fortissimo magalhães
 Estradas apus seladas toda por uirine m...
 Belia, a vir, nimm "caliad" - Un chozas
 fubito, lio, um, telepamma
 honu, iamento, Patusal - si duas
 Palomas, orn. 6 + antas no atphadest! (vocalizant)
 A ma a ceta melhmta - Sapatura de s...
 São Romano, vou por uer luas.
 O Paris duido para a vir. Abjeto!
 Voto-me para o lcu, mas nada: as tuas
 Olham-me boncas, no au A + coneto!
 Vento, que sopras do sud-oste, falla!
 Que i de meu Pai? Honivel! Vou resal...
 Paris. 1891.
 (1 de Fevereiro, 3. Madrugada)

2º Livro. Margariteth e a
o lmo. pila aldia curv do h
puty, da ...

2º Comento: e de par Buon - m
do comento. elontran
a ella, onde te un cinto
do comento para cogor com
dia de ...
da ...
an nobre...

Como elle vem! Como elle vem!
o meu memoria? e d'ou - que ...
que ...

Fig. 1 — Une écriture serrée, parfois inextricable (B.P.M.M., Cademo 3, fo 1)

moins long. C'est le dernier pas à franchir pour que le poème soit prêt, accompli. Parfois, le blanc porte même la marque d'une série à continuer, séquence anaphorique, structurante:

«Olha esse tysico a tossir, à beira mar...
Olha esse que teve Torre de Coral»¹⁷

Dans les deux éditions de *Só* la série anaphorique est un peu amoindrie, le deuxième vers devenant:

«Olha o bébé que teve Torre de coral»¹⁸.

Mais le chemin antérieur, on le trouve souvent comme trace très claire, lisible à différents degrés; dans le plus extrême des cas, la forme, devenue plus décodable à la suite de longs contacts avec l'ensemble des manuscrits, s'impose, sans que le blanc primordial ait pu disparaître. Les feuilles de cahier reproduites figs. 6 et 7¹⁹ montrent sans équivoque l'émergence de la forme sonnet. Choix que sa fortune chez les meilleurs poètes portugais ne justifie aucunement. Par sa brièveté, le sonnet représentait un défi difficile, mais en même temps la sureté séduisante d'une «cage» fermée que ce poète a su, dans les meilleurs moments, rendre très personnelle; «amiga», dirait-il. Plus tard, la préférence pour cette forme sera renforcée par son état de malade, fait qu'il souligne dans une lettre à Antero de Figueiredo²⁰.

La contrainte métrique se lit en toute clarté dans un poème inclus dans un petit cahier de jeunesse où quelques vers, réalisés comme féminins (graves), sont suivis de la notation «agudo», comme s'ils devaient devenir aigus (masculins) (Voir fig. 2). Un examen attentif du brouillon nous fait voir un poème sans un grand intérêt, saturé de Littérature au sens Verlainien du mot et que l'auteur n'a presque pas repris après; cependant, du point de vue de la genèse, l'analyse devient beaucoup plus intéressante. Il s'agit d'un texte évidemment inachevé où un parcours paraît avoir été fait. Je le note dans la version que je crois première, montrant ensuite les corrections qu'il a subies et celles qui ne sont présentes qu'à titre d'hypothèse.

¹⁷ B.P.M.P., Museu de Autógrafos, Manuscrito do *Só*, f° 99. Le même blanc était dans le brouillon du poème, B.P.M.M., Esp. A.N., Cademo 3, f° 57.

¹⁸ 1.^a ed., p. 112; 2.^a ed., p. 103.

¹⁹ B.P.M.M., Esp. A.N., Cademo 5, f° 2v-3 et 10v-11.

²⁰ «Ilha da Madeira, Fevereiro 20 [1898]

Meu caro amigo,

Ameaçou-me na sua carta não me enviar o livro sem receber carta minha — e cumpriu. Gosto muito do cavaco postal e de todos os cavacos, mas um doente nem sempre pode, e um doente como eu, vivendo à mercê de Deus, dos termómetros e dos barómetros. (...) Pouco tenho escrito do meu poema. Sonetos, sim, e bastantes: são composições ligeiras que faço mesmo na cama, luz apagada — ou passeando ao Sol» (*Primeiros Versos e Cartas Inéditas*, cit., pp. 190-1).

1. Quando vinda a madrugada... (ajuda)
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada... (ajuda)
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada... (ajuda)

2. Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...

1. Quando vinda a madrugada... (ajuda)
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada... (ajuda)
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada... (ajuda)

2. Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...
 Quando vinda a madrugada...

[illisible] d'estrellas

1

- 1 Quando rompe a madrugada
- 2 E as aves deixam o ninho
- 3 Eu vou deitar-me sosinho
- 4 Em meu tumulto modesto
- 5 Sae dos labios da alvorada
- 6 Uma alegre cotovia
- 7 Que é como o beijo, e a alegria
- 8 Que tu me atiras num gesto...

2

- 9 E percorre o azul da esphera,
- 10 Colhendo as alvas estrellas,
- 11 Que parecem, todas ellas,
- 12 A semente das campinas...
- 13 E depois que as encarcera
- 14 Na finissima garganta,
- 15 Que tristeza! canta... santa
- 16 Evangelhos e doutrinas...

3

- 17 Canta uma ballada mansa
- 18 Em tua singella alcova...
- 19 Ás vezes, á minha cova
- 20 Chegam sons de canto amigo...
- 21 Eu penso escutar, creança!
- 22 Mystica, profunda, horrenda,
- 23 A trombeta da legenda,
- 24 Á porta do meu jazigo!

4

- 25 E a cotovia formosa
- 26 Vem dar-te as estrellas todas,
- 27 Como um presente de bodas
- 28 No teu collo, esbelto e puro,
- 29 E ao passar, durante o dia,
- 30 N'O collar do seu pescoço
- 31 Todas vão em alvoroço
- 32 Imprimir num beijo os lábios! ²¹

²¹ B.P.M.P., MSER 823, fº 20v et 21.

Variantes:

4 modesto] *omis*

5-8] *omis*

13 E] Mas

13-16] *omis*

17 Canta uma ballada mansa] Poisa na Terra e vae logo] Desce à
Terra e logo vae] Vem à Terra e logo vae

18 Em tua singella] Direitinha à tua

21-24] *omis*

24 Á porta] Nas sombras

26 Vem dar-te] Colloca

28 esbelto e puro] *omis*

29 passar, durante] passares todo

La première partie du titre n'est pas claire; apparemment, un mot débutant par «V», «Vendaval d'» peut-être, a été remplacé par «Noivado d'»; mais ceci n'est pas sûr. Cependant, l'examen direct de ce cahier fait de papier poreux, jauni, très abîmé, fournit des détails pertinents qui nous échappent sur la reproduction. Le texte est tout écrit à l'encre, sauf la substitution de «Mas» à «E» du vers 13: il s'agit donc d'une correction isolée dans le temps, avant ou après les autres. La strophe 4 paraît avoir été écrite avec une encre un peu moins vive, ce qui est renforcé par une évidente différence d'écriture. Nobre doit, donc, avoir copié d'un autre brouillon les trois premières strophes, où l'écriture est plus rapide et sans hésitations; ce n'est que plus tard qu'il a ajouté la dernière, avec une écriture plus verticale et cette encre légèrement plus claire qui a également servi à substituer «Vem» (vers 17) à «Passa», «Nas sombras» à «Á porta» (vers 24); «Colloca» à «Vem dar-te» (vers 26), «passares» à «passar» (vers 29), «N'O» à «O» (vers 30); à inverser l'ordre des vers 30 et 31 et à ajouter six fois l'indication «agudo». Une encre plus sombre et épaisse a servi à faire toutes les corrections des vers 17 et 18, «Poisa na Terra e vae logo», devenu «Desce à Terra e logo vae» et «Direitinha à tua alcova...» au vers 17 et «todo» au vers 29. Mais si cette dernière correction est naturellement postérieure à l'ensemble de la dernière strophe, ainsi que les corrections signalées aux vers 17 et 18, alors «Vem», qui appartient nettement à la dernière version du vers 17, «Vem à Terra e logo vae», bien qu'en apparence contemporain du premier essai de la strophe 4, nécessairement constitue une autre étape d'écriture. Ajoutons encore que les biffures sans alternative enregistrées sont évidemment difficiles à dater: on les sait à peine postérieures au registre de la strophe.

Nous voilà remis à cette curieuse notation hors-texte, ajoutée à la fin de certains vers, «agudo». Pour l'interpréter correctement, il faudra jeter un

coup d'oeil sur la structure strophique du poème. Il s'agissait, au début, de 32 héptasyllabes formant quatre octaves à schéma abbcaddc. La dernière strophe, que nous avons crue plus tardive que les autres, vient sous cet aspect confirmer cette hypothèse: on n'y voit que les rimes plates «todas»/«bodas» et «pescoço»/«alvoroço». Contrairement à ce qui arrive la plupart des fois, où les rimes font surgir le texte, étant donné qu'il n'est pas concevable qu'une seule strophe avec quatre vers blancs vienne briser l'unité du poème, on devine le texte fini en hâte, en attendant encore d'engendrer plusieurs vers. En fait, «agudo» peut seulement se dire du vers 17, dès qu'il a subi les corrections indiquées. Apparaissant à des places fixes dans les strophes en haut, la notation indique des transformations à venir. Je suis convaincue, après avoir envisagé les hypothèses possibles, que la notation du milieu de la strophe était valable pour les deux vers centraux. Ainsi le jeune Nobre aurait pu maintenir le schéma premier, abbcaddc, tout en créant une alternance entre les strophes 1-3, à terminaison aigu/grave et 2-4, à terminaison grave. On peut aussi imaginer que la notation servirait pour la totalité des strophes du poème; elle serait, en ce cas, également compatible avec les formes abbaacca, abbacddc, abbccdda, abbcdeec. Certains de ces schémas, globalement héritiers de la grande aventure de la liberté Romantique, ont été enregistrés par Coimbra Martins comme des réalisations concrètes de ce qu'il a nommé l'octave Romantique par opposition à celle de Camões, abababcc²²; certains d'entre eux s'accordent avec le conseil de Castilho selon lequel «o ouvido approva muito não só que esses dois ramos [da estrofe] rimem um com o outro pelo fim, mas que rimem em agudo»²³. Mais, bien que finement sensible à l'air de son temps, comme il l'a été de toute sa vie, on imagine mal António Nobre à dix-sept ans (époque d'où est daté ce cahier) très attentif aux préceptes d'une métrique normative; à vrai dire, il ne le sera jamais; ce dont ce brouillon témoige est plutôt l'intime contrainte d'une forme qui s'affirme nette tout en quêtant une plus grande richesse rythmique: ce poème avorté esquisse les chemins innombrables que le poète essaiera, mûris et divers, dans *Só*. Il suffirait d'y relever, par exemple, les procédés, éblouissants de variété et de charme, d'alternance et de répétition.

Que je sache, on ne trouve, dans les papiers de Nobre, qu'une autre leçon de ce même texte. Ou plutôt de ce que l'on peut identifier facilement comme la métamorphose du premier. C'est «Collar d'Astros», le premier poème du manuscrit *As Confissões de Antonio Nobre (1882-1889)*. Bien

²² De Castilho a Pessoa. *Achegas para uma poética histórica portuguesa*, «Bulletin des Études Portugaises», Nova série, tomo XXX, 1969.

²³ *Tractado de Metrificação Portuguesa para em pouco tempo, e até sem mestre, se aprenderem a fazer versos de todas as medidas e composições*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1851, pp. 136-7.

qu'il s'éloigne en certains moments du poème de l'ancien cahier, il est facilement reconnaissable. Je le transcris:

Collar d'Astros

- 1 Quando em Junho, n'este mez,
- 2 A Aurora se ergue da cama,
- 3 Tão cedo (e ninguem na chama!)
- 4 Para a Terra allumiar:

- 5 Mal poiza o pè
- 6 Se n'um bocejo abre a bôcca,
- 7 Logo saè, tontinha e louca
- 8 A cotovia a cantar!

- 9 E precorre todo o cèu,
- 10 Colhendo, às pressas, as estrelas,
- 11 Porque outra maior do que ellas
- 12 Vem atraz com seus clarões:

- 13
- 14 Adentro o seio profundo
- 15 Entorna-as por sobre o Mundo
- 16 Transformadas em canções...

- 17 Desce à Terra e, logo, vae
- 18 Direitinha à tua alcova...
- 19 (Eu, alli, da minha cova
- 20 Vejo tudo, meu amôr!)

- 21 E, n'um longo pio, um ai,
- 22 Bate-te à porta
- 23 Tu, jà sabes, vens abril-a:
- 24 Que infindos beijos, Senhor!

- 25 E eu vejo-a abraçada a ti,
- 26 N'essa caminha de bodas,
- 27 Enfiando as estrelas todas,
- 28 No teu collo, alvo lidaz, ²⁴

Le poème est, à plusieurs niveaux, clairement inachevé, bien qu'il s'agisse d'une copie nette. D'abord, remarquons que ce manuscrit est un ensemble de feuilles doubles (en certains cas, exceptionnels, simples) non reliées et dont la foliotation ne vient pas de l'Auteur. Et comme la 7ème strophe coïncide avec la fin d'une feuille simple, on pourrait penser que

²⁴ B.P.M.P., Museu de Autógrafos, *As Confissões*, f° 1.

l'autre moitié aurait été perdue. Hypothèse impossible car au verso de cette feuille on trouve le titre «À Beira-Mar» occupant exactement le centre. Il faut donc conclure que le poète n'a pas voulu finir le poème; d'ailleurs, l'extrait qui nous est parvenu est aussi nettement incomplet à l'intérieur: les vers 5 et 22 ne sont écrits qu'à demi et le vers 13 (hypothétiquement nécessaire par surdétermination strophique) manque absolument. Toutefois, ce dont nous disposons se révèle important par rapport aux questions tâtonnées lors des moments antérieurs de la genèse. Le mètre est resté le même. Les octaves sont apparemment devenues de simples quatrains (il y a un trait horizontal soulignant la division strophique); mais ce qui est curieux est qu'il s'agit en quelque sorte de faux quatrains où subsiste le désir d'obtenir des suites de vers rimés selon la séquence: aigu, grave, grave, aigu, aigu, grave, grave, aigu. Nous voilà renvoyés à la structure de l'octave romantique, le schéma proposé étant nettement abbcaddc. Intime et embarrassante (?) contrainte par rapport à des métamorphoses sémantiquement très floues. Heureusement, peut-être, par rapport à d'autres chemins brillamment essayés plus tard, ce texte assez académique est, encore une fois, avorté.

L'étude des poèmes de Nobre, le long de sa genèse, montre que c'est une forte contrainte rythmique qui sélectionne les corrections visibles. Elles se font dans le mètre d'origine, parfois par des séquences sémantiquement proches, parfois assez éloignées mais rythmiquement équivalentes. «Ao Alberto», le célèbre poème dédié à son ami Alberto de Oliveira, supprimé à la 2ème édition du *Só*, nous servira ici d'exemple. Une feuille de cahier, datée de «Pariz. 1891. (Por uma noite de inverno)» a conservé jusqu'à nos jours celles qui sont sans doute les premières versions connues de ce sonnet. Je passe, pour ne pas trop m'allonger, sur les deux premières tentatives, trop distinctes pour être utiles sur ce point. Ce n'est qu'à partir de la troisième que le poème approche sa forme finale. Le 2ème tercet, absolument remanié, y paraît:

«Quando eu for morto já, horas calladas,
Aos teus filhinhos dil-as, à lareira,
Para eu ouvir de là: «Era uma vez...»» 25

puis avec ces corrections

«E quando morto eu for, noites de inverno,
Aos teus filhinhos dil-as, à lareira,
Que eu ouvirei de là: «Era uma vez...»» 26

²⁵ B.P.M.M., Esp. A.N., Caderno 3, f° 13.

²⁶ *Ibid.*

À gauche, Nobre enregistre une autre possibilité, tout en écrivant «ou:» au-dessus:

«Quando fôr velho jà, noites de inverno,
Aos meus filhinhos, junto da lareira,
Hei-de contar ainda: «Era uma vez...»²⁷

Le manuscrit final du *Só* refait ainsi le tercet:

«Quando eu fôr morto jà, noites de inverno,
Aos teus filhinhos, lê-as à lareira
Para eu ouvir de là:«Era uma vez...²⁸

Sur des épreuves typographiques on trouve, enfin, la forme toute proche de celle de la lère édition:

«Quando eu for morto já, noites de inverno,
Aos teus filhinhos, conta-as á lareira
Para eu ouvir de là:
«Era uma vez...²⁹

Mais la B.P.M.P. possède un autographe de «Antonio» dont la marge gauche est toute remplie par une lettre à Alberto, à qui il envoyait ce poème aussi bien que «St. Alberto», entre autres. Il note en haut de la page: «No «St. Alberto» talvez tire / «entre filhinhos». É íntimo de mais. Porei «entre soluços»³⁰. Ce qui fait penser qu'il y a eu, du moins, un autre autographe où le 13ème vers commençait par «Entre filhinhos». À moins que Nobre ne se soit trompé, ce qui est très difficile à croire. Car ce qui reste évident le long de ce parcours est que les successives variantes, même si elles s'éloignent du point de vue du sens («aos teus»/«entre» et surtout «filhinhos»/ «soluços») ont un profil rythmiquement semblable. Représentant les accents principaux par *Ó* et les secondaires par *ó* on pourrait l'indiquer de la façon suivante:

o o o ó o Ó ó o o Ó
o o o ó o Ó o o o Ó
o o o ó o Ó ó o o Ó

Donc, bien qu'ils puissent avoir éventuellement un autre accent secondaire, les vers analysés remplissent cette suite de décasyllabes héroïques et accentués aussi aux 4ème (v. 12, 13, 14) et 7ème (v. 12 et 14) syllabes à une seule exception, «Aos meus filhinhos, junto da lareira», précisément issue du

²⁷ *Ibid.*

²⁸ B.P.M.P., Museu de Autógrafos, Manuscrito do *Só*, fº 35.

²⁹ B.P.M.P., MSER 827, p. 40.

³⁰ B.P.M.P., Museu de Autógrafos, Autógrafo de «António», fº 1.

III

O Rheno tem cantigas de ceifeiras
 E chorado junto as cathedras antigas...
 Na lá no fundo crystallinas eiras
 Orde barbaem farrusas capangas.
 Os seus labios ^{uniram} ~~massem~~ das rochas
 Posto ^{supercega} ~~de~~ das solidas anças
 E co ten edulls e feitos das entes
 Que ellas te com ach' nungu te deiros!
~~Machada~~ ~~ambos~~ a ~~pregosa~~ branca
~~de~~ a ~~seca~~, ~~dul~~ ~~rissem~~ ~~creanc~~
 Na rocha virginal dos laranjeiras
 Com ellas ~~seca~~ ~~montalans~~ ~~enocente~~
 De se a aprender ~~chelas~~ ~~montes~~ ~~lectas~~
 De se que em junto das leis os seus labios
 E trepeta o ~~montes~~ ~~uniram~~ ~~das~~ ~~inbellis~~
 O unem ~~se~~ ~~sempre~~ ~~flor~~ ~~dos~~ ~~seus~~ ~~ambos~~
 Que o Rheno tem cantigas de ceifeiras
 E chorado

Fig. 3 — «O Rheno tem cantigas de ceifeiras» [A] (B.P.M.P., MSER 813, fo 6)

seul exemple que l'auteur avait écrit comme alternative et non pas comme correction. En fait, il serait plutôt du type

o o o Ó o ó o o o Ó

Mais je ne suis pas sûre que la pression métrique ne le transforme dans une sorte de décasyllabe héroïque ou de compromis entre les deux types.

Cette variation à l'intérieur du décasyllabe est absolument naturelle chez quelqu'un qui, menant à des hauteurs uniques une tâche assumée par sa génération, a accompli un profond travail d'altérations rythmiques soit à l'intérieur des mètres réguliers, plus ou moins anciens dans une tradition qui les sacrait presque, soit hors de ceux-ci, tout en inaugurant les nouveaux sentiers du vers libre. En fin de compte, le principe de la primauté du rythme, brillamment énoncé comme structurant dans le texte poétique par Iuri Lotman³¹, n'en sort qu'incessamment confirmé.

Suivons maintenant le parcours d'un autre poème, exemple simple, pas très connu et séduisant à la fois. Il s'agit de «Os rios», publié par *A Águia*³² dans un ensemble d'inédits, et inclus dans le livre posthume *Primeiros Versos*³³. C'est un poème de jeunesse (1884) que l'auteur a mûri assez longuement; jusqu'à une certaine époque, il pensait l'inclure dans *Só*, comme le montre la présence du titre dans les projets de Table du livre. Ce qui représente de sa part une évaluation implicite mais très favorable. Je transcris les trois versions autographes disponibles, que je nommerai A (voir fig. 3), B (voir fig. 4) et C (voir fig. 5):

A

- 1 O Rheno tem cantigas de ceifeiras
- 2 Chorando junto ás cathedraes antigas...
- 3 Ha lá no fundo crystallinas eiras
- 4 Onde bailam formosas raparigas:
- 5 Os teus labios vieram das roseiras
- 6 Que crescem lá nas solidões amigas
- 7 E o teu cabelo é feito das estrigas
- 8 Que ellas tecem — oh! virgens tecedeiras!
- 9 Na rama virginal das lorangeiras
- 10 E se a desprender pelas noites belas
- 11 Deixa que eu junte aos teus os meus cabelos
- 12 Repete o [illisible] os versos das estrelas
- 13 E vem comigo, flor dos meus anellos
- 14 Que o Rheno tem cantigas de ceifeiras³⁴

³¹ *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Estampa, 1978.

³² N.º 10, 1.ª série, 1911.

³³ 1.ª ed., Porto, 1921, [p. 127].

³⁴ B.P.M.P., MSER 813, fº 6.

Felis no Porto, 1884. Imaginam-se, as occulta. 35

Os rios

Os rios têm cantigas de ceifeiras,
Balladas esquisitas e formosas.
Ha lá no fundo cristallinas eiras,
Onde bailam creanças vaprosas.

De noite, pelas horas religiosas,
Os rios têm cantigas de ceifeiras,
E as veem - nos - passar, dizem as vees,
Aqua que vem de terras estrangeiras.

Atentando como enormes esqueletos,
Cobrem o rio as ancores, Hamletos,
E' uma postura, extractica e sibite.

E a ha cheia de discussa e mania
Que boiando, boiando a' terra da bina
Como Opelia nas aguas da corrente.

Fig. 4 — Os rios [B] (B.P.M.M., Caderno I, nº 35)

Inutile de vouloir établir cette étape en toute sûreté. Nous travaillons ici sur une feuille de ce même cahier de jeunesse d'où nous avons extrait «.....d'estrellas». La feuille est si abîmée qu'on ne peut pas voir la fin de certains vers, c'est-à-dire leur ponctuation. Tout le poème a été écrit, souvent corrigé au crayon; pis encore, l'usage de la gomme a rendu le papier sale et sombre, ce qui augmente la difficulté de la lecture; d'autre part, si on le replace dans l'ensemble qu'un long travail de patience finit par proposer à nos yeux, on comprend qu'il est le troisième d'une série de six sonnets suivis, écrits avec le même crayon; ils n'avaient d'abord qu'un titre d'ensemble, «Noite escura de alma» sous lequel ils se succédaient rigoureusement numérotés de I à VI; en certains cas, un titre a été plus tard ajouté. Certains d'entre eux ne présentent presque pas de ratures, tandis que d'autres sont incessamment remaniés. Ce qui est absolument sûr, c'est qu'il s'agit d'une suite de sonnets, homogène de ce point de vue: Nobre y essayait d'en faire une forme circulaire en reprenant comme 14ème le premier vers de chaque sonnet ³⁵.

Cela nous permet d'établir le dernier vers de cette version comme assez sûr à l'époque. Car le poème se divise, en fait, en deux parties très nettes, de ce point de vue: tandis que les quatrains peuvent être établis sans problème, les tercets se montrent *in fieri*; la leçon qui me paraît dernière ne fait d'ailleurs pas un tout cohérent. Je n'enregistre pas ici toutes les variantes parce que, pour les tercets, je me suis contentée d'assembler les formes non refusées. Je crois que le vers 9 est le reste (à remanier, évidemment) d'une forme antérieure des tercets, que je transcris:

- 9 Molhada ainda a preciosa trança
- 10 Foste-a seccar, dulcissima creança!
- 11 Na rama virginal das lorangeiras
- 12 Deixa que eu junte aos teus os meus cabelos
- 13 E vem comigo, flor dos meus anhelos
- 14 Que o Rheno tem cantigas de ceifeiras ³⁶

Passons maintenant à la version B pour qu'ensuite on puisse les comparer.

B
Os rios

- 1 Os rios têm cantigas de ceifeiras,
- 2 Balladas exquisitas e formosas...
- 3 Ha là no fundo cristallinas eiras,
- 4 Onde bailam creanças vaporosas.

³⁵ Ce schéma circulaire lui était sans doute sympathique. Voir dans *Alicerces*, cit., «Contemplativa», p. 25; «Aerolithos», p. 30; «Os Miosotis», p. 67 (B.P.M.M., Esp. A.N., Cademo 1, f° 10, 13v et 45v).

³⁶ B.P.M.P., MSER 813, f° 6.

VERA VOUGA

- 5 De noite, pelas horas religiosas,
6 Os rios têm cantigas de ceifeiras,
7 E ao verem-nos passar, dizem as rosas
8 Agua que vem de terras estrangeiras!
- 9 No entanto, como enormes esqueletos,
10 Cobrem o rio as arvores, Hamletos,
11 N'uma postura, exactica e silente...
- 12 E a lua cheia de doçura e magua
13 Vae boiando, boiando à tona da agua
14 Como Ofelia nas aguas da corrente... 37

Aucun doute cette fois-ci; hors les deux petites taches d'encre du titre et du dernier vers, c'est une copie propre et en principe définitive que cet autre cahier met sous nos yeux; c'est d'ailleurs ce texte que publiera *A Águia* avec des oscillations orthographiques:

- 1 têm] têm
3 cristallinas] christallinas
6 têm] têm
8 vem] vêm
9 entanto] emtanto
14 Ofelia] Ophelia

Repris dans *Primeiros Versos*, le sonnet aura comme principale différence le 2ème tercet:

- 12 E a lua vae boiando, á tona da agoa,
13 Gemea do amor, dos seculos, da magoa,
14 Como Ophelia nas agoas da corrente! 38

Je n'ai pas pu établir sur quoi se base cette leçon. En tout cas, bien qu'on puisse toujours imaginer l'existence de manuscrits introuvables, je soulignerai que les livres posthumes de Nobre, *Primeiros Versos* e *Despedidas*, posent beaucoup de problèmes à ce niveau. Problèmes trop longs pour essayer de les résoudre ici. Revenons donc aux auto-graphes A et B.

La question qui se pose d'emblée, essentielle par rapport à deux manuscrits très différents, est celle-ci: comment sait-on qu'il s'agit du même

³⁷ B.P.M.M., Esp. A.N., Caderno 1, fº 35.

³⁸ Cit., [p. 127].

poème? Il faut le dire en toute franchise: c'est tout d'abord un fait d'intuition et de mémoire. Connaissant presque par coeur «Os rios» j'ai reconnu, dès son début, ce texte, bien avant que j'en aie eu pleinement conscience. Cette identification immédiate d'une même matrice textuelle provient d'éléments objectifs présents au premier quatrain. En fait, les deux vers les plus beaux de B, vers noyaux du poème au niveau d'une analyse qui ignore toute genèse, se sont conservés presque intacts dès A. Je parle évidemment du vers 3, «Ha lá no fundo cristallinas eiras» et surtout du vers 1, marche d'accès incomparable à deux univers différents mais également séducteurs. Dans les deux cas il rayonne autour de ce pivot éblouissant — «tem» — qui instaure pour tout le sonnet, à partir de l'affirmation sereinement inadéquate qu'il énonce, un monde réinventé où la parole poétique est loi de vérité et vraisemblable.

Il est probable qu'à partir de là on commence à mettre en valeur les différences. «A» était un texte bien plus léger et en un certain sens exotique; d'un exotisme spatio-temporel assez tempéré où le charme d'un ailleurs européen («O Rheno»; «cathedraes») se mêlait avec bonheur à la *saudade* d'un temps passé («antigas»); puis on voyait l'auteur s'éloigner un peu de ce terrain «cathedralesco»³⁹ pour décrire les blondeurs «amigas» de «raparigas» — «estrigas»... «B» se déploie en tant qu'atmosphère plus grave et méditative même à travers la «noite, pelas horas religiosas»; par opposition à «A», ici c'est un ailleurs absolument littéraire («Ofelia») qui fait cristalliser le paysage. Mais, du point de vue sémantique, il faut quand même signaler la présence de motifs communs, très récurrents chez António Nobre: l'eau comme mobilité, mémoire et illumination, les filles (parfois des moissonneuses) qui passent⁴⁰; une possibilité latente de reconstruire des antinomies cristallisés (qui le fait, par exemple, noter sur un de ses cahiers:

«Rios — estradas que andam
estradas — águas geladas»).⁴¹

À partir de là, «A» et «B» se ressemblent davantage. En effet les divergences s'accroissent à partir des tercets, qui sont curieusement commencés en «B» par une concessive («No entanto») qui les sépare, pour ainsi dire, des quatrains. Alors on se rappelle que «A», parfaitement lisible en ce qui concernait les quatrains, devenait plutôt mouvance précisément à partir des tercets. Et de la sorte nous voilà replongés dans la trame insidieuse de la forme d'où, à vrai dire, nous n'étions jamais sortis. Certains aspects

³⁹ Adjectif employé par António Nobre dans Caderno 3, cit., f° 7.

⁴⁰ Voir, par exemple, les sonnets «Sta Iria», «Enterro de Ofélia» et «Ó virgens que passais ao sol poente» de Só.

⁴¹ B.P.M.M., Esp. A.N., Caderno 3, f° 1; voir Fig. 1.

sont maintenant tout à fait clairs: le Rhin devient les fleuves, oui, mais surtout «O Rheno» devient «Os rios» par équivalence rythmico-syntactique et de paronomase; le vers 4 maintient aussi une équivalence du même type («Onde bailam» + Sn); chaque vers, formant un tout sans aucun enjambement, garde, par rapport aux autres, une assez grande indépendance — sa mobilité s'en accroît et l'idée même de vers en sort soulignée; lecteur lucide de lui-même, Nobre a conservé, comme on l'a vu, les deux vers fondateurs du poème (1 et 3); une fois libéré de cette série avortée⁴² de l'année 84 où le sonnet se faisait circulaire, séduit par la beauté irrécusable du premier vers, il soulignera sa séduction en le répétant avec liberté, sans place fixe: on le retrouve comme vers 6.

La leçon C pose un problème que je dirais exceptionnel chez Nobre: il a changé de mètre. Sur le manuscrit *As Confissões*, cité à propos de «Collar D'Astros» (voir note 24), on lit ce qui est la première (ou la seule? page) du poème. La majeure partie du manuscrit est constituée par des feuilles doubles détachées, mais celle-ci, exceptionnelle, est simple; à première vue, on pourrait penser que sa moitié aurait été coupée par l'Auteur ou quelqu'un d'autre. Un doute qui paraît ancien: le même crayon bleu qui a signalé la feuille avec une croix, désignant sans doute un texte inédit, l'a aussi marquée, en bas, d'un point d'interrogation. Mais pourquoi, alors, la feuille serait blanche au verso? Pourquoi ne pas y avoir conclu le texte? D'abord, plusieurs surfaces blanches (places disponibles pour une écriture à venir)

⁴² Dans Cademo 1, appartenant à la B.P.M.M., on trouve aisément la trace d'autres séries avortées. Je les signale dans l'édition de Mário Cláudio, *Alicerces*, cit., tout en indiquant entre parenthèses la foliotation du cahier; pp. 88-90 (f° 68-68a v), ayant comme épigraphe «A morte e o convento nunca restituem o que lhes foi confiado. Proverbio allemão», on prend contact avec la série suivante: «I — A freira» (11 vers), «II — No convento» (5 vers), «III — Altas horas» (1 vers), «IV — Quando morreres» (0 vers). Ce projet a donc été abandonné par la suite. Pp. 81-82 (f° 61-62) on trouve encore un cas plus clair. Une série titrée «Em Leça» était constituée par ce «Prologo»: «Cheguei ha quasi um mez do porto. — Vinha sem forças, abatido, / Julguei, até, que estava morto... / Mas, hoje, forte, / Com mais vigor meu buço aponta / E meus pulmões vomitam fogo: / É que eu tomei, à minha conta, / A Caça, o Banho, a Pesca, o Jogo!»; les médicaments référés constituaient, par l'ordre indiqué, les sousdivisions (en ce cas non numérotées) du poème, à savoir: «A Caça» (0 vers), «O Banho» (8 vers), «A Pesca» (0 vers), «O Jogo» (8 vers); enfin, l'«Epilogo» concluait: «E, ó medicina portugeza! / Ficar-nos-ha, embora cáias, / Um bom doutor, — a natureza, / E um bom remedio, — o ar das praias!». Dans le Cademo 7, f° 40 et 37, à la même bibliothèque, on voit, par analogie avec «Carta a Manuel» de Sô, une série de *Cartas*, à peine esquissée par des titres ou un fragment de poème: «Cartas a Alphonse»; «Cartas a Georges // Coimbra, vinte e trez. Penedo da Saudade. / Pedes-me versos?». La lère feuille d'un autre cahier, Cademo 3, verso de la couverture, montre en haut, à droite, la notation «Carta a Georges»; cette lettre dont nous trouvons encore le titre dans un projet de *Taboa* contenu dans ce cahier, corrigé par un autre à la feuille suivante où «Georges» est rayé et remplacé par «Manuel», deviendra donc la célèbre «Carta a Manuel» (voir *Taboas* f° 66-68); Georges sera, cependant, l'interlocuteur d'un autre poème également célèbre, «Lusitânia no Bairro Latino».



OS RIOS

Os rios tem, ao mar, cantigas magnadas,
 De contos de crias, trovos de enanleiras:
 Não que eu sei que no fundo ha crystallinas rias,
 Onde bailam as luz raparigas sagradas.

Le site, às horas, virginas, e antepiladas,
~~passa~~ ~~passando~~ / passando a galope, às raias...
 Aguas que vêm d'Além, de trovos extrangeiras,
 Aguas que vêm d'Além para as vitras calçadas!

?...?

Fig. 5 — Os rios [C] (B.P.M.P., As Confissões, Museu de Autógrafos, nº 17)

parèment ce manuscrit. S'agissant d'une feuille simple, rien n'empêche que ce sonnet, comme la plupart des sonnets du manuscrit, ne commence par les quatrains au verso d'une feuille pour être conclu par les tercets placés au recto de la feuille suivante. La feuille étant, comme on a vu, simple, rien ne prouve que ce que nous prenons par le recto ne soit le verso. Vers la fin du manuscrit on trouvera les traces d'un autre sonnet également incomplet mais en état pour ainsi dire symétrique par rapport à «Os Rios»: au verso d'une feuille le titre «Soneto à Lua»; rien de plus; au recto de la feuille suivante la fin du poème, c'est-à-dire, les tercets.

Si ces accidents matériels ne se sont pas produits, Nobre n'a simplement pas eu la patience d'insister sur cette altération de mètre qui allonge et alourdit le poème. Je transcris la leçon C:

C

Os Rios

- 1 Os rios tem, ao luar, cantigas maguadas,
- 2 Descantes de serões, trovas de serandeiras:
- 3 Não que eu sei que no fundo ha crystallinas eiras,
- 4 Onde bailam ao luar raparigas sagradas.

- 5 De noite, às horas, virginaes, sanctificadas,
- 6 Oiço-as cantar, passando a galope, às carreiras...
- 7 Aguas que vêm d'Alèm, de terras estrangeiras,
- 8 Aguas que vêm d'alem para as outras salgadas! ⁴³

Cette altération, en faveur d'un mètre qu'il maîtrisait à l'époque, en un certain sens devenu à la mode, n'apporte rien de nouveau au poème. On regrette sa mesure essentielle qui s'allonge ici au prix de répétitions (anaphores des vers 7 et 8) ou d'ajouts de mots rythmiquement nécessaires comme «Não que eu sei» au vers 3. Si Nobre a maintenu le noyau lumineux du début «Os rios tem (...) cantigas» et du vers 3 «no fundo (...) crystallinas eiras», il paraît avoir abandonné cette ancienne et lucide idée de répéter le premier vers. Et quelle différence! Relisons le 2ème quatrain. Sans cette gravitation autour d'un soleil mystérieusement délicat, le poème perd en partie son charme. Peut-être Nobre s'en est-il rendu compte, l'ayant laissé énigmatiquement réduit aux deux quatrains.

Mais la marée de la forme, entre torrent et cristal, nous emporte vers d'autres *loci*. Vers celui du vers dit libre que António Nobre tâtait comme ravi dans «Purinha» et «Lusitânia no Bairro Latino». On voit que, dans ces

⁴³ B.P.M.P., Museu de Autógrafos, *As Confissões*, f° 17.

1
Fracos, meus fracos! eis abri-me a porta
Abri-me a porta que eu pretendo bater!
Eu não sou e alguma vez eu quero de minha
foi um padrinho, não padrinho de outro!

Conjuntos e outros a purgar.
Le não padrinho em a padrinho
Pode-me, meu irmão! firo e amica,
e espome, espome (que tem que fica!)
Apesar não... que me dá... mais de fazer...

Combra, 1893.

3
Cain da Folha

Quando meo meo cobri meu rosto
F-e-chou-me o olho e compo-me o leito.
Quando, quando, (o meo em meu meo)
Eu me firo a meo para o loto posto.

Le meo que me firo bon meo
O tempo compo com firo
O meo firo firo, por meo, por firo
Eu de meo, firo, que meo posto.

Ho com posto meo! Me firo meo
Da firo de meo, meo) do xpo meo,
firo de meo, que meo meo?

Amo, meo de meo em meo
O firo meo, que meo meo
O meo meo meo, o meo meo

Combra, Dec. 1893.
O meo meo meo

Fig. 6 — Un sonnet complet et un sonnet *in fieri* (B.P.M.M., Caderno 5, f° 2v-3)

Tout nuptial

Tout nuptial d'ite pour nous!

u al pour time

Cirbon, Paris 1878

11

Not long a note can come or remain
 his entire part in grand page
 ———— ^{Taché} ¹⁸⁷⁸ ^{Paris}
 ———— ¹⁸⁷⁸ ^{Paris} ¹⁸⁷⁸

Pedi-t a pe, l'entou' nidi-t a l'iga

Cirbon, Paris 1878

Fig. 7 — Deux sonnets *in fieri* (B.P.M.M., Cademo 5, f° 10-11)

poèmes, souvent un vers assez court suit un vers long, créant de la sorte un certain type d'alternance très personnel. Et comme à partir de la brillante analyse de Lindley Cintra nous savons que, peut-être aussi par l'influence d'autres poètes, mais surtout par des contraintes toutes intimes, dans la poésie de Nobre s'affirme «o predomínio de versos divididos em grupos rítmicos de 4 sílabas»⁴⁴ nous trouverons absolument naturel de voir que les plus remarquables vers courts des poèmes indiqués sont précisément la plupart des fois des tétrasyllabes. C'est le cas de

«Torre sem par!»
 «Que extranho é!»
 «Que triste fado!»
 «Olha, acolá!»
 «O caçador!»
 «Ora pro nobis!»
 «Maim de Jesus!»
 «Bamos em paz!»
 «Bamos com Deus!»
 «E procissões!»
 «Toca a bailar!»
 «Que hão de gostar!»
 «Vêm a suar:»
 «Clama um ceguinho:»
 «Que ser ceguinho!»⁴⁵

et de

«O nosso lar!»⁴⁶

Or cette mise en évidence me paraît confirmée par une analyse de quelques autographes non inclus dans *Só*, bien qu'appartenant *grosso modo* à la même époque, fondamentale dans son oeuvre, du début de son séjour à Paris. En fait, ces brouillons en vers libre contiennent plusieurs tétrasyllabes se terminant même, en certains cas, par les rimes des vers cités ci-dessus. Les principaux exemples sont encore des essais pour «Lusitânia no Bairro Latino» et «Purinha»; les autres appartiennent à d'autres textes dont un dialogue en français entre une Nonne et un Barde; les deux derniers sont

⁴⁴ *A propósito do Centenário de António Nobre: o decassílabo, o alexandrino e o verso livre no «Só» (ensaio sobre versificação e ritmo)*, «Brotéria», vol. LXXXVI, Lisboa, 1968, p. 178; cette analyse reprend une partie significative de *O Ritmo na Poesia de António Nobre*, Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, Lisboa, 1946. Sur la question des influences voir CARVALHO, Amorim de — *Guerra Junqueiro e a sua Obra Poética*, Porto, 1945.

⁴⁵ «Lusitânia no Bairro Latino», *Só*, 2.^ª ed., cit., pp. 25-35.

⁴⁶ «Purinha», *Ibid*, p. 42.

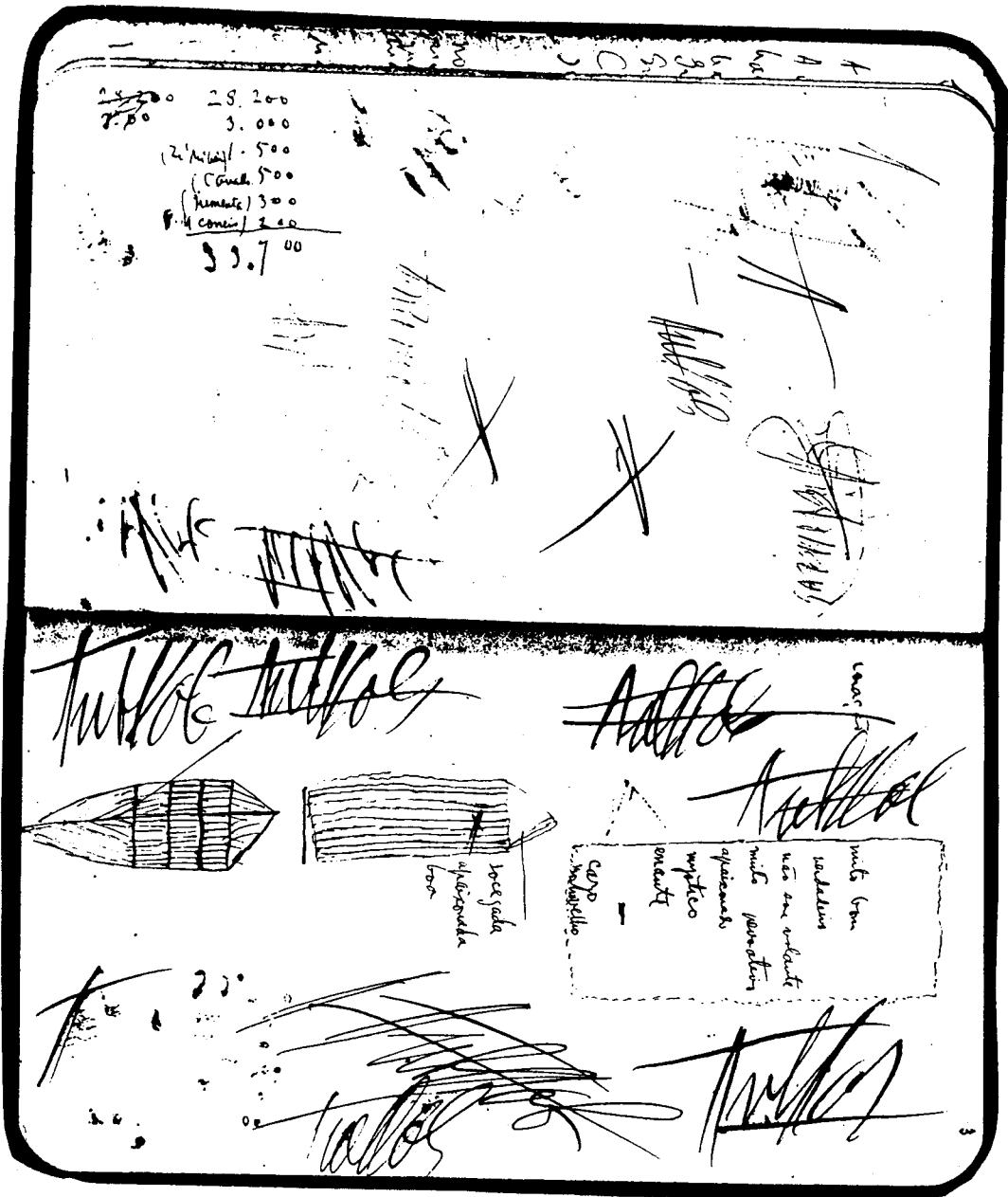


Fig. 8 — Croquis et signatures (B.P.M.M., Caderno 4, f° 2v-3)

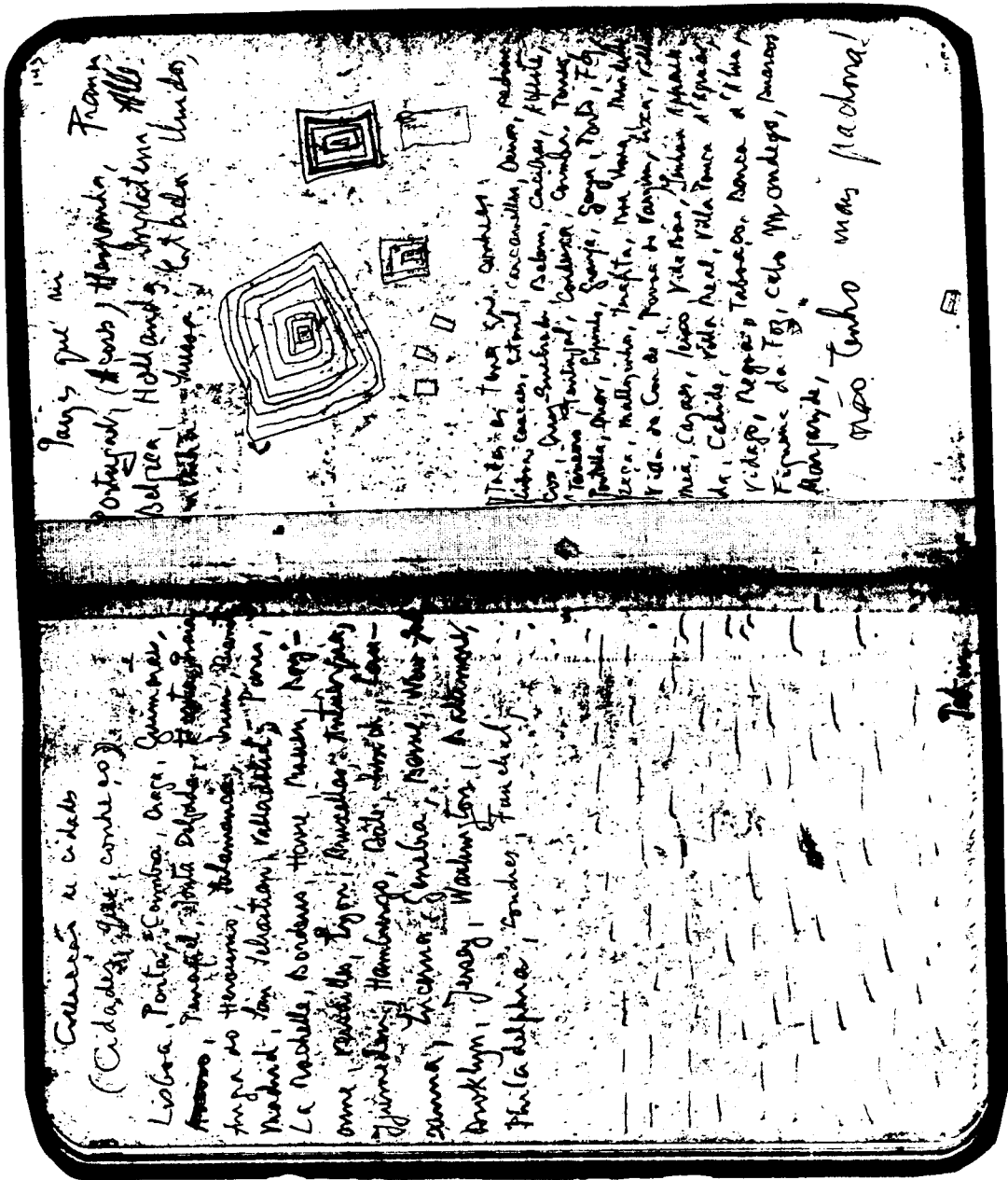


Fig. 9 — Un nouveau type de mise en page [1] (B.P.M.M., Caderno 4, f° 142v-143)

plusieurs fois répétés, comme une sorte de refrain (ce qui ne fait qu'augmenter leur mise en valeur).

«Triste, amarelo»
 «Olha os andores»
 «Á beira-mar!»
 «Para ceiar!»
 «No seu lagar!»
 «Passava o dia»
 «Vou-me cazar.»
 «Quero cazar.»
 «Quem quer cazar?»
 «Que lindo luar!»
 «Sire! dormez!»⁴⁷

Oui, on peut être d'accord avec Pessoa quand il écrit que tout début est involontaire⁴⁸. Mais, dès que ce début est noté, commence, le lendemain, se prolongeant dans les années à venir et les espaces disponibles pour l'écriture, souffle qui gonfle et se concentre, un travail innombrable⁴⁹, la quête mythique de la moralité de la forme, dernière garantie de la modernité⁵⁰.

Vers la fin de sa vie, ayant défriché le vers et la strophe libres dans des poèmes longs comme «Purinha» et surtout «Lusitânia no Bairro Latino», au fond assez proches de l'extrême souplesse rythmique des mètres réguliers de «Ao canto do lume» ou «Carta a Manuel», Nobre revenait aux formes à plus courte haleine, aux vers souvent plus brefs; encore une fois, au sonnet. Dans une lettre à Antero de Figueiredo il avoue: «Ha tanta coisa que dizer de novo, sinto-o por mim — mas em verso não é possível»⁵¹.

Dans celui que je crois le dernier de ses cahiers⁵², peut-être par une insatisfaction essentielle, peut-être aussi parce que la maladie l'affaiblissait énormément, il y a peu de poèmes. La forme poétique disparaît plutôt en faveur des listes naïves qu'on lui a de tout temps connues, séries longues et

⁴⁷ B.P.M.M., Esp. A. N., Cademo 3, f° 2v, 3v, 4v, 6, 6v, 7, 34 et 62v.

⁴⁸ «Todo começo é involuntário. / Deus é o agente» («O Conde D. Henrique» *Mensagem, Obra Poética, Org., Introd., e Notas de Maria Aliete Galhoz, 7^a ed., Rio de Janeiro Nova Aguilar, 1977, p. 72*); voir dans le même sens la célèbre affirmation de VALÉRY — «Au sujet d'Adonis», *Variété 1 et 2*, Paris, Gallimard, 1978, p. 64: «Les dieux, gracieusement, nous donnent pour rien tel premier vers; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don.»

⁴⁹ Voir les propos de Valéry, note 48.

⁵⁰ Voir BARTHES, Roland — *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

⁵¹ *Primeiros Versos e Cartas Inéditas*, cit., p. 185.

⁵² B.P.M.M., Esp. A. N., Cademo 4.

pathétiques à titre: «Os melhores poetas portugueses», «Médicos que auscultaram Anto», «Cidades que conheço», «Paizes que vi», «Todas as terras que conheço»⁵³.

À la fin du cahier, ces séries commencent à ne plus être verticales mais à occuper toute la feuille, parfois avec plusieurs lignes de points de suspension⁵⁴, démarche cohérente par rapport aux dessins épigrammatiques ou aux essais de signature qu'il enregistre un peu par là⁵⁵, surtout démarche parallèle à ces croquis labyrinthiques que le poète dessine alors. À côté d'une forme qui s'échappe, António Nobre, exceptionnellement attentif aux questions graphiques, comme le montrent certains de ses poèmes⁵⁶, les épreuves presque maniaquement corrigées⁵⁷, même son opinion à propos de la 2ème édition de son Livre⁵⁸, en aurait-il comme Mallarmé essayé une autre, issue des intimes contraintes par rapport à l'espace⁵⁹, s'il avait vécu plus longtemps?

⁵³ *Ibid.*, f° 138, 138v, 142v-143. Voir note 11.

⁵⁴ Voir fig. 9.

⁵⁵ Voir fig. 8.

⁵⁶ Par exemple, tous ceux qui ont une *seconde voix*, à droite, en caractères petits.

⁵⁷ Dont il a été question plus d'une fois ici. Voyons comme il racontait ce travail (même pour un journal) à Alberto de Oliveira, le 6/10/1889: «Ontem quis escrever-te, como havia prometido, mas vim tardíssimo do Janeiro, onde fui rever as provas dos meus versos. (...)»

Logo à noite, vou rever as últimas provas. Máxima linha na pontuação e ortografia não é assim?

Abraços do teu

Anto» (*Correspondência*, cit., pp. 75-6).

⁵⁸ Il écrit le 18/4/1898 à Justino de Montalvão: «Uma única hora feliz tive na minha doença: foi a chegada do «Só», da 2.ª edição, enfim! Não supunha nada que fosse ilustrada a cores, de modo que me encantou. Os roxos, os azuis, os vermelhos são finos, têm um pouco de mistério. Os motivos, sabes, não é verdade? não eram todos do meu gosto: trop nationaux! mas agora, no livro, tudo esqueço, para te dizer que acho a edição muito bonita. Viste? (*Correspondência*, cit., p. 389); le 21 du même mois il écrit à Antero de Figueiredo: «Em França fez impressão a edição de que cada vez gosto mais; (...) Gosto tanto dela (é única!) que esqueci os versos...», (*Primeiros Versos e Cartas Inéditas*, cit., p. 194).

⁵⁹ Voir figs. 8, 9 et 10. Rapports à l'espace qu'il effleure plusieurs fois dans ses lettres. À Antero de Figueiredo, le 19/7/1899: «Até ler me custa. Tão nervoso, é-me doloroso o esforço que faço para meditar um pouco.

Leio jornais. E, às vezes, chego até aos anúncios. Vejo a aurora, todas as manhãs, que afinal pusemos injustamente de parte. Mais não vale um poente?» (*Primeiros Versos e Cartas Inéditas*, cit., p. 199). Le 25/11/90 il demande à Alberto de Oliveira: «Ó Alberto para que hei-de eu ter a neurose de encher sempre uma folha de papel até ao fim? Se não fosse ela teria esta carta terminada na parte final da entrevista Eça: não se estenderia em considerações sobre este bizarro e melancólico Artista e a tua impressão fora talvez mais agradável, mais própria da tua filosofia e de Leibnitz. E, demais, ainda por causa dessa neurose, vou talvez perder a posta, estou a arrelhar-me todo, cansadíssimo, mão gelada que mal sustenta a pena — outra neurose que tanto me custa e, contudo continuarei a suportar.» (*Correspondência*, cit., p. 134). Le 7/9/1893 il rassure D. Florinda de Lucena: «Não se incomode V. Ex.ª com a urgência dos retratos: tenho cá dentro em mim um fotógrafo» (*Ibid.*, p. 196). À cette lumière devient plus

Do you want someone to look
after you:

Lucy

When -
Shall -
I -
Sleep -
With -
You -
Illy -
Love -

I have not seen much of you

Fig. 10 — Un nouveau type de mise en page [2]: l'essai d'un poème en anglais
(B.P.M.P., «Só da Purinha», verso d'une page de garde de la fin du volume, Museu de Autógrafos)

Un rapide regard sur la figure 10, qui reproduit une page de garde du «*Só da Purinha*», écrite avec la même encre que le brouillon de la lettre à la Comtesse de Cascaes qui occupe l'autre page de garde de la fin (deux autographes probablement datables des deux dernières années de sa vie)⁶⁰, nous propose une sorte de poème écrit en hauteur et occupant graphiquement toute la page. Une forme à venir, à peine soupesée? Ce dont les manuscrits, lus, relus, repris, permettent de parler, à titre provisoire, c'est de l'absolue évidence de ce vers qu'Anto a écrit dans des endroits divers le long de sa vie écrite, comme si sa splendeur parvenait à racheter la soif sans issue de la forme parfaite: «*Sede de imensa luz como a dos para-raios!*»⁶¹.

Dialogique, cette douce voix maternelle qu'il a si souvent invoquée ajouterait sans doute: «*Dorme, menino! dorme, dorme, dorme!*»⁶².

Vera Vouga

pertinent ce léger, délicieux extrait d'une lettre du 15/11/1890 à Alberto: «...Portugal, a linda nação onde tu moras, cujo nome, aqui, não sei se por o ouvir citar e escrever, todos os dias, se me afigura caligrafado e em som, cheio de Ar, tom, alegre, elegante. Olha aquele t: — não te parece, tal qual, o Toy?» (*Ibid.*, p. 118).

⁶⁰ B.P.M.P., Museu de Autógrafos. Voir note 14.

⁶¹ «*Males de Anto*», *Só*, 2.^e ed., cit., p. 161.

⁶² «*Ladainha*», *Ibid.*, p. 108.

ROTAS E POSTURAS EM DEMANDA DA INGENUIDADE — DO POÉTICO COMO POÉTICA

A ingenuidade, procurada e concretizada mediante o seu buscar textualizador, corporiza uma cosmovisão mito-poética de raiz romântica, profundamente trabalhada pelo texto nietzscheano. O Romantismo alemão¹ confere à ingenuidade e à inocência (estado a reaver, segundo o ex-libris de Almada) o teor de símbolos privilegiados da própria ideia de procriação, de germinação, de nascença, necessários à restauração de uma natureza perdida². Este tipo de propósito aponta para uma vertente capital, o chamado primitivismo, na ambição de regressar a uma visão directa, pura, das coisas que se confina na ânsia de um absoluto de vivência onde a componente extática se plasma através de uma reinvenção desse estádio primordial, paradisíaco. Almada articula ambas as componentes aludidas, realçando o papel da ficção do eu através do conceito de autogeração que o poeta-menino simboliza. Estando intrinsecamente ligada à assunção da performance, tal combinatória apenas é transmissível e realizável por via poética, porque relação profunda entre o ser e a linguagem, cujo ponto comum radica num mistério que ambos tentam desvendar, testando—lhe os limites. Pesquisa, conquista, erige-se em criação de uma postura que visa o instaurar de uma realidade.

Entidade radicada no imaginário, dimensão prioritária onde o efabular adquire cariz cognoscitivo, a ingenuidade na qual «tudo é da ordem do emocional»³, constrói uma representação interpretativa e construtiva do mundo e do eu. Através dela dialecticamente se produzem encenações do desejo e da vontade norteadoras das configurações que revelam uma ordenação irredutível à explicitação racional. «A ingenuidade almadiana visa

¹ Cf. SCHILLER — «Sur la Poésie Naive et Sentimentale», cit. por LACOUÉ-LABARTHE, Ph.; NANCY, J. M. — *L'Absolu Littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 70.

² SCHLEGEL, F. — «Sur l'Étude de la Poésie Grécque», cit. por Lacoué-Labarthe/Nancy — *Op. cit.*, p. 70.

³ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. V, Lisboa, Estampa, p. 126.

ser uma ficção totalizante no sentido em que refere os conceitos de origem, de progresso, de fim»⁴. Fruto de uma iniciação, da travessia experimentalizante da linguagem em acto, da «energeia» nela radicada, a aludida entidade implica sobretudo a vigência de um processo de textualização que progressivamente se concretiza de maneira específica, visando um limite; horizonte almejado, centro para o qual convergem, na dialéctica do seu devir, infinitos caminhos conducentes à poesia. Manifestação, actuação, a citada ingenuidade dá corpo a uma sistematicidade fortemente coesa cuja materialização é sempre, necessariamente, diferente. Esboços, realizações, derivações, expansões, textos, instauram a plena vigência do germinal que transtextualmente se cumpre.

O progressivo encaminhamento da textualidade de Almada equaciona-se numa perseguição do poder expressivo da palavra, sentida como objecto, entidade material e, em simultâneo, receptáculo de um poder significativo que a converte em símbolo de uma unidade entendida enquanto matriz: «a poesia está na origem e para além das artes». Dimensão arquetípica, esta entidade patenteia um teor colectivo, universalizante, evidenciando o cariz dialéctico da linguagem na sua estruturação particularizante de código e da sua intrínseca natureza transformadora, criativa por excelência. A poesia, dimensão última da vivência, é entendida como «acto puro. Filha do momento. Ficou para sempre (...) acto vitalício»⁵, afirmando-se como «a mais radical das criações»⁶

A poética da ingenuidade, objecto da busca do trabalho literário de Almada, radica na procura, em si mesma constituinte e constitutiva, de um modo de se situar no universo, de ser o próprio através da arte; instauração de um eu pleno, institui-se na concomitância da prática do poético. Processo que na (auto)criação se (auto)nomeia, projectando-se num horizonte vivencial para o qual se tende e cujo percurso se cumpre sempre de maneira única porque acção assumida, patenteia uma perspectiva norteadora do cultivar do poético redutível à grande questão da nomeação, evidenciada em *Nome de Guerra*. Encarada como actuação, desencadeia a mútua relação produtiva do homem e do cosmos mediante a qual se dá uma integração harmoniosa e prioritariamente activa. Ficção radical, forja, pelo próprio actuar, uma fulcral nomeação: «O acto de nomear, tomado assim originariamente, transforma-se num momento de criação. Uma vez que só a

⁴ SAPEGA, Ellen — *Ficções Modernistas: A Contribuição de José de Almada Negreiros para a Renovação do Modernismo Português*, Dissertação, Nashville, Vanderbilt University, 1988, p. 135.

⁵ NEGREIROS, Almada — «Prefácio ao Livro de qualquer Poeta», *Obras Completas*, vol. IV, cit., p. 12.

⁶ GUIMARÃES, Fernando — *Almada Poeta*, in «Almada», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 107.

partir dele o homem tem condição de criar o seu próprio universo»⁷. A palavra em acto emerge no cerne da instauração do processo de maturação, na conquista da plenitude de uma subjectividade que por seu intermédio se demarca, enquanto realmente existente, autónoma, a um tempo singular e universal. «Nomeação é criação (...) o nome traz consigo um impulso, uma motivação de natureza intuitiva que desfaz, no momento da criação, a arbitrariedade do signo, transformando-se num acto poético, um fenómeno de poiesis»⁸.

O verbal, ou antes o verbalizável, de que a obra de Almada constitui a expansão e experimentação, manifesta-se pela emergência-confronto de uma subjectividade cujas posturas se articulam como possibilidade e vontade de representação; «poesia não aceita intermediários. É directa. De homem para homem»⁹. Esta demarca-se enquanto cerne daquilo que a ingenuidade, inquirição sobre «o problema da expressão poética e a individualidade do fazer poético»¹⁰, como cosmovisão e praxis, busca atingir. Actuação inquestionável, produtora de um estado vivencial particular, a poesia, específica relação das entidades, implica uma postura de tipo performativo, mediante a qual o mundo do humano se radica no instaurar de uma realidade de amplitude cosmogónica, porque se «a realidade não pode ser dita, aquilo que nós dizemos literariamente é a criação de outra realidade»¹¹.

Derivada da procura e trabalho individual, na senda de uma maneira própria, a ingenuidade implica uma experiência, conducente à vivência de uma plenitude, fim último e também origem do humano. A construção e o trajecto empreendidos constituem um estado de procura, um processo condutor-regulador de procedimentos e actuações e, simultaneamente, meio-acesso: «O projecto mito-poético de Almada encaminha-se para uma escalada superior em busca dos valores essenciais do homem»¹². Ressalta, patente e radical, a vivência expectante que compõe uma espécie de gestação, diversificada, mas fortemente direccionada, na qual

«a preocupação com a Poesia e sua realização como forma de procura superior estrutura [m] visão do mundo almadina. Visão mito-poética que assume feições diversas em cada obra, persistindo entretanto em todas as modalidades expressivas»¹³.

⁷ TAVARES, Gedite F. — *Discursos em torno de 'Nome de Guerra'*, Dissertação, S. Paulo, 1979, p. 115.

⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 42.

⁹ NEGREIROS, Almada — «Prefácio...», *Obras Completas*, vol. IV, cit., p. 12.

¹⁰ TAVARES, Gedite F. — *Op. cit.*, p. 91.

¹¹ SENA, Jorge de — *Almada Negreiros Poeta*, «Nova Renascença», n.º 7, Porto, 1982, p. 126.

¹² TAVARES, Gedite F. — *Op. cit.*, p. 95.

¹³ *Id.*, *ibid.*, p. 7.

Comportamento, postura norteadora, cuja concretização apenas se torna possível através do cultivar do artístico na dialéctica praxis-teoria que o enforma, a ingenuidade, horizonte objectual e ao mesmo tempo percurso progressivamente construído, encontra-se dirigida para o atingir de uma dimensão expressiva, transcendente e primordial, passível de emergir em qualquer forma de linguagem, em qualquer código, e sobretudo de imprimir uma transmutação radical no seu funcionamento: «Toda a linguagem é susceptível de arte, todas as expressões são possíveis para atingir essa visualidade interior da presença estática, essa aparição que transluz da matéria manufacturada».

Estádio e prática adventícia da poesia, experimentação instrumental e metodológica, confina-se na persecução de um recôndito expressivo pleno, total. «Ser artista é o que há de vital e paralelo a qualquer técnica ou ofício»¹⁴. Convertida em núcleo germinal de linguagem, e concomitantemente de arte, a poesia reivindica uma fundação primordial de um medium; «quando não havia ainda linguagem, o homem foi o autor da mais bela criação da poesia: os nomes. Os nomes, a língua»¹⁵, a experiência transformadora almejada permite o acesso a uma simbiose de conhecimento e ser, na criação consubstanciados. «A poesia não concorre com ninguém nem com nenhuma outra expressão da vida (...) dentro da poesia cabem todos os valores, realizados e a realizar, desde o momento em que sejam valores»¹⁶.

O cariz fundador do cultivar poético em questão e da poética que liminarmente dele emerge, remete para uma dimensão de síntese, corporizada mediante posturas várias, formulações e imagens metafóricas variáveis, mas articuláveis entre si de maneira muito nítida. «A poesia livre de toda e qualquer arte (...) faz parte integrante do recôndito mais puro da pessoa humana. A arte é um estratagema para a poesia»¹⁷. Aquela, medium e método, enquanto forma de explicitação, «não tem plural. Há só uma arte como há só uma estética»¹⁸. Sentida a primeira como codificação semiótica englobante e ao mesmo tempo arquetípica, isto é, como linguagem modelar, processo operatório actualizável de maneira múltipla, tendencialmente infinita, age patenteando uma postura dialéctica, necessária construção do sujeito e do objecto, através do encaminhamento que de um se dirige para o outro:

¹⁴ NEGREIROS, Almada — «Arte e Artistas», *Obras Completas*, vol. VI, cit., p. 112.

¹⁵ *id.* — «Poesia é Criação», *Obras Completas*, vol. VI, cit., p. 229.

¹⁶ *Id.* — *Obras Completas*, vol. V, cit., p. 116.

¹⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 118.

¹⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 111.

«O que se deseja dizer é poesia. A maneira que se emprega para se dizer é arte (...) A arte é um processo intelectual. É um conhecimento em estado de recepção, mas só na poesia é que se encontra o élan de cada qual»¹⁹.

Núcleo vivencial e comunicativo, forma primeira, fundamenta, perpassando-as e transcendendo-as, as linguagens artísticas várias, parcelares, fragmentárias. Aquela instaura uma singular metamorfose dos polimórficos códigos de que se apropria no seu devir, de que se serve no seu processo de materialização, tornando-os modalidades específicas, particulares, cuja interacção síncrese-síntese radica na própria poesia. «Ponho a poesia primeiro do que a arte (...) a poesia propriamente dita implica, portanto, a arte ou um modo de expressão»²⁰.

Impõe-se um estado, vivência específica, busca construtiva, onde a cada momento o processo de eclosão da linguagem no seu devir primeiro e último de poesia se cumpre. Com efeito, «raptado o acto poético, fica a letra redonda»²¹, matéria inerte privada de «energeia» e significação. Urge um retorno para o «mais perto possível do acto poético»²², cerne do processo criativo. Inexplicável, porque experiência de limite da interrelação do sujeito e da linguagem, do ser e do conhecimento, «a atitude poética, o acto vitalício, são ilegíveis»²³, como tal permanecem na perenidade da sua natureza eminentemente produtiva.

Prática de «simulação», adventícia experimentação destinada a provocar a eclosão do fenómeno poético, em fragmentárias manifestações plasmado, a ingenuidade confere ao próprio percurso, feito caminho metodológico, uma ordem significativa, reveladora do mais essencial dos valores. A poesia, fonte e horizonte da construção efabulatória, ficcional gera representações, imagens reveladoras do ser e do cosmos no devir infinito que a ambos funda. Ordenação, estruturação, deriva de todo o processo de busca construtiva desencadeado, corporizado por intermédio de «simulacros» cuja concretização perpassa pela escolha de um ou de vários códigos artísticos específicos. A procura é a maneira de corporizar, testando-o, esse mesmo projecto, adquirindo o cariz de experimentação, de simulação, atitude problematizadora cujos pólos radicam no sujeito e na linguagem em mútua implicação. Na procura-construção da ingenuidade equaciona-se um cunho autogerativo que se converte numa vertente nuclear do processo de

¹⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 115.

²⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 112.

²¹ *Id.* — «Prefácio...», *Obras Completas*, vol. IV, p. 10.

²² GUIMARÃES, Fernando — *Op. cit.*, p. 112.

²³ *Id.*, *ibid.*, p. 110.

textualização, visando atingir a plena dimensão da poesia. Nela, impreterivelmente,

«o poeta confronta-se com a própria origem do acto poético, momento esse que se diria preceder a linguagem, que se entreabre para um espaço imediato de conhecimento, no qual se desvela um sentido para a vida e para o homem»²⁴.

O eu extremado da vanguarda que em metamorfoses se cumpre, dando origem ao proclamar de um optimismo mutante e polimórfico, cuja manifestação constitui uma mistura de mimetismo na apropriação-absorção do real e de euforia da individualidade em auto-exaltação, reconverte-se em «medida de todas as coisas». Dessa experimentação emerge uma certeza que denuncia a maturação, nítido ultrapassar, através do transcendente, da disseminação eufórica. A subjectividade, criada e criadora, agente de actualização onde o possível se vai concretizando, toma corpo e irrompe, plena presença, portadora de uma atitude inquisitiva e peremptória. «Em arte, a única maneira de cumprir as regras é ser independente. As regras do pensamento universal, só as pode encontrar cada um isoladamente»²⁵.

Posterior à ambição exacerbada advém o desejo de se apossar do «Íntimo pessoal», núcleo irredutível onde o individual se confina com o universal, implicando a aceitação de um destino humano indestrinçável de «um vínculo com o universo»²⁶, elo indissolúvel com o cosmos;

«cada um de nós não pode deixar de ser o próprio, e ainda que para isso lhe seja indispensável a maior das forças de vontade. Efectivamente, o que os astros mandam não é para ficar no céu. No céu ficam os astros apenas. Nós somos exactamente o que eles mandam»²⁷.

Parte integrante do universo, microcosmos, imagem reduzida da totalidade englobante, o sujeito, na sua plenitude, contém em si o gérmen da realização, essa concomitância participativa do eu e da realidade, unidade que anula os contrários, neutralizando a alteridade. Síncrese-síntese, articulação de ordem superior, o poético, dizer-fazer sapiente, revela-se âmago do ser, do humano por excelência, modelo da sua relação intrínseca com a realidade vivida e expressa em termos de absoluto.

²⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 112.

²⁵ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. V, cit., p. 63.

²⁶ GUIMARÃES, Fernando — *Op. cit.*, p. 115.

²⁷ NEGREIROS, Almada — «Nome de Guerra», *Obras Completas*, vol. II, cit., p. 232.

O cultivar da escrita implica a busca-construção, e, em simultâneo, regeneração, como simbolicamente o patenteiam as figuras arquetípicas da mãe, de Cristo e Prometeu, na medida em que delas emerge um cariz germinal, uma dádiva incondicional. Prioritária acção, missão única que urge cumprir, uma vez que se entende

«por acto vitalício de poesia a vocação humana de autor da Realidade Terrena. Culto externo da Realidade Terrena igual ao culto interno da Realidade Terrena. Coerência máxima do ser, 'o autor da Realidade Terrena com o fazer a Realidade Terrena'»²⁸.

Atestando uma nítida consciência da queda: «Eu perdi a vez de ser simples (...) eu perdi a sábia ignorância (...) eu perdi a graça de não saber», instaura-se uma via que restaure a inteireza, a perfeição do estado anterior. Esse sentir do real como ausência, como nostalgia do «prestigioso tempo das origens», onde reina a plena participação eufórica num cosmos regido por uma harmonia eivada de força genesíaca, confere à busca imperiosa de uma significação, uma marca construtora quase ontológica, de ritual, prática propiciatória do retorno ao genuíno, apenas possível por uma actualização que como reinvenção se realiza. «Nas idades da ignorância existe uma força vital que não parece trespassável para as da sabedoria»²⁹. Através da prática poética, reflexão e investigação, instaura-se uma tentativa de reconstrução dessa vivência inteira, afirmação do eu plenamente consciente do seu papel. «O poético assenta num enraizamento vital, num espaço marcado pela nossa realidade individual»³⁰, apontando sempre para um horizonte prospectivo e pragmático, «só a ingenuidade representa em si o estado de pureza em que é possível a vida do poeta»³¹. Restaurar, re-ligar o sujeito à realidade primordial, implica uma concepção de linguagem originária, em perene estado nascente; por isso mesmo, toda a «criação artística é Começar»³², de um sujeito e de um medium que ele, através da experiência, vai produzindo, volvendo-se perene efabulação de um modo, cosmovisão e processo de expressão e concretização que o seu autor-actor chamou «lúcida ingenuidade», ou ainda, «ingenuidade homérica». Com efeito «as bases filosóficas da ingenuidade consistem sobretudo na procura ou na recriação, através do gesto criativo, de uma origem perdida»³³, nordeada por três vertentes temáticas, que se fusionam: uma opção vitalista, um regresso à raiz e a ficção do eu³⁴.

²⁸ *Id.* — «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta», *Obras Completas*, vol. IV, cit., p. 10.

²⁹ *Id.* — *Mito, Alegoria, Símbolo*, Lisboa, Sá da Costa, 1944, p. 16.

³⁰ GUIMARÃES, Fernando — *Op. cit.*, p. 110.

³¹ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. V, cit., p. 124.

³² GUIMARÃES, Fernando — *Op. cit.*, p. 115.

³³ SAPEGA, Ellen — *Op. cit.*, p. 113.

³⁴ Cf. GUIMARÃES, Fernando — *Op. cit.*, pp. 113-115.

Relacionada gestacionalmente com uma acepção de poesia, da qual constitui um advento, uma maneira propiciatória mas também construtiva, eivada de cunho gnoseológico, porque cosmovisão unitária e eufórica, a ingenuidade erige-se no próprio agenciamento da praxis, isto é, através do processo de busca e no caminho que progressivamente se faz. «O que sabemos não é o que os outros nos ensinaram, mas apenas o que nós aprendemos por nós, à custa da nossa ingenuidade»³⁵. Recusa-se a racionalização e o dogmatismo, pelo teor de dessacralização do real nelas vigentes e pela parcelaridade que lhes é inerente, «saber é pouca é pouca coisa para quem conhece. O conhecimento vive cara a cara com o mistério»³⁶; emerge então experiência inteira e directa de comunicação, revelação, transmutação para a vivência de uma outra ordem marcada por uma aquisição de competência ligada à posse de um segredo, para o sujeito autêntico princípio de sabedoria que, posteriormente, será comunicado a toda a humanidade; isto é, compartilhado.

«É conhecimento verdadeiro a ingenuidade e esta não serve a quem busque saber. A ingenuidade é o resultado de nos termos abandonado asceticamente à nossa simpatia. É por simpatia que sugem as faculdades mágicas do mistério exactamente em Nós. O saber é apenas sistema para o conhecimento»³⁷.

Postura dialéctica, voluntariamente assumida, a busca da ingenuidade e o percurso por ela mesma empreendido, implicam uma progressiva aquisição de conhecimento, marcada por uma componente extática. «O poético em si é fruto dessa imersão do artista em si mesmo, nas camadas profundas do seu ser anímico, de tal modo que o dizer do poeta é 'el acto mediante el cual el hombre se funda y se revela a sí mismo'»³⁸.

O caminho percorrido, viagem existencial, converte-se num retorno ao núcleo primordial que se funda nos valores humanos ocidentais, confinados numa radical dimensão construtora de semiosis, de significação.

«O fundamental para o ser humano e para o poeta em particular é entregar-se a si mesmo, à essência anímica, ao próprio substrato profundo possuidor de uma sabedoria anterior e superior ao conhecimento adquirido, fonte primitiva de que brota a imaginação, a ingenuidade ilumina o ser»³⁹,

³⁵ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. V, cit., p. 125.

³⁶ *Id.* — «Prefácio...», *Obras Completas*, vol. IV, p. 13.

³⁷ *Id.* — «Elogio da Ingenuidade», *Obras Completas*, vol. IV, cit., cit. p. 13.

³⁸ TAVARES, Gedite F. — *Op. cit.*, p. 37, citando PAZ, Octavio — *El Arco y la Lira*, p. 156.

³⁹ COLOMBINI, Duílio — *Arte e Vida no Teatro de Almada Negreiros*, Dissertação, S. Paulo, 1976, p. 28.

Dinâmica vital mediante a qual se constata que

«o conhecimento é exclusivamente de ordem emocional, embora também lhe sirvam todas as pontas da meada intelectual. O essencial no emocional é expressar-se. É então quando vem a arte para servir o seu único fim: o Homem»⁴⁰.

A faceta de conhecimento consignada implica uma ordem absolutizante que sinteticamente se corporiza: «o todo da vida há-de caber inteiro debaixo de qualquer aspecto que a arte representa»⁴¹. Condição para o atingir do poético no seu âmago, a ingenuidade confina-se demanda da semiosis que é concomitantemente demanda de gnosis. «Está tudo subordinado a uma única natureza. Há um único conhecimento de tudo»⁴². Opção e postura sincrética, miscigenação visando a totalidade, a praxis construtora volve-se reflexão, teorização. Formulação inerente e decorrente do devir do poético na sua concretude, a discursividade gnómica vai-se tornando cada vez mais evidente na própria manifestação do poético. A produção de Almada apresenta uma forte componente gnómica onde o verbal consiga a articulação incipiente, arcaica, de logos e mythos; em rememoração do emprego homérico, no qual logos e mythos implicam o «verbo, testemunho directo do que foi, é e será, e auto-revelação do ser num mesmo sentido venerando que não distingue o verbo do ser»⁴³.

As «preocupações ensaísticas são constantes»⁴⁴, prementes mesmo na comunicação ininterrupta, frequentemente corporizadas através do aforismo, forma fragmentária, cuja abertura permite uma singular e produtiva comunhão do poético e do gnoseológico «Pensar é recuperar o dom ingénuo de encontrar», de se encontrar nos próprios fundamentos. Conhecimento vivido, dá origem a uma textualidade, manifestação dinâmica regida por uma combinatória complexa de «tensão entre o texto e o ensaio»⁴⁵, consignando uma abordagem onde se patenteia inegavelmente

«um contexto de reflexão (...) através de certos feixes ou paradigmas de ordem filosófica, os quais, no entanto, deverão ser entendidos mais como simples marcas do próprio envolvimento reflexivo da sua época do que o resultado de uma especulação sistemática, a qual, como é óbvio, não se faz sentir na obra de Almada»⁴⁶.

⁴⁰ NEGREIROS, Almada — *Mito, Alegoria, Símbolo*, p. 126.

⁴¹ *Id.* — «O Cinema é uma Coisa, o Teatro é Outra», *Obras Completas*, vol. V, cit., p. 99.

⁴² *Id.* — *Obras Completas*, vol. vi, cit., p. 111.

⁴³ V. F. Otto, Cit. por GRASSI, E. — *Arte e Mito*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p. 116.

⁴⁴ COLOMBINI, Duílio — *Op. cit.*, p. 23.

⁴⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 10.

⁴⁶ GUIMARÃES, Fernando — *Op. cit.*, p. 113.

Emerge desta especulação, em simultâneo prática reflexiva e autorreflexiva,

«uma forma de sabedoria vital expressa através da linguagem poética que, se constitui um sistema expressivo dotado de poder significativo e comunicativo, não nos informa senão da experiência vivencial do próprio autor; a filosofia ali encontrável não o é enquanto teoria, mas como prática, como experiência (poética), sabedoria 'ingénua' portanto»⁴⁷.

A tal actuação corresponde a absorção, no interior da textualidade, de vertentes filosóficas, e «críticas», unidas pelo problematizar que a dinâmica transgressora desencadeia. Verifica-se que na produção vanguardista o gnómico vem de par com o assumir de uma problematização metatextual, onde se postulam e confrontam abertamente as convenções do literário, exibindo-se a autonomia do processo de textualização. Por sua vez, em *Nome de Guerra*

«o fenómeno crítico move-se na obra como fôlego que o autor respira, é uma tendência dominante que percorre toda a criação (...) a presença crítica manifesta-se nas múltiplas formas de problematização do processo criador e na manifestação de uma super-presença irónica que enlaça a obra num único feixe»⁴⁸.

Evidencia-se uma discursividades que se erige como uma espécie de poética em estado de embrião, de concepção até, mas cuja expressão radica sempre numa praxis ao nível do poético. A autorreferencialidade e a metatextualidade aludidas implicam o trabalho de conversão do temático em funcional, destinado a realçar o cunho de performance que, evidencia uma apropriação, através dos efeitos, do receptor e de suas possíveis e desejáveis reacções, uma vez que «o registo metalinguístico impõe ao auditor uma interpretação pragmática»⁴⁹.

Em Almada, a reflexão e a autocrítica relativamente aos objectos produzidos ao longo da sua busca, instauração de um domínio onde age um sujeito, evolui no jogo da dialéctica das formas e sua combinatória. A infinitude do processo implica uma concomitância de códigos da ordem do inteligível com códigos da ordem do sensível, construindo tal articulação uma codificação específica, através da qual a teorização, da praxis derivada, se converte [em sui generis] figurabilidade.

⁴⁷ COLOMBINI, Duílio — *Op. cit.*, p. 160.

⁴⁸ TAVARES, Gedite F. — *Op. cit.*, p. 132.

⁴⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 124.

«Os Ballets Russos em Lisboa», encómio que se transforma em manifesto sobre a arte moderna, patenteia uma espécie de arte poética que encerra a programação vanguardista. Por sua vez, nos vários artigos do *Diário de Lisboa*, sob qualquer pretexto emergem reflexões e certezas relativamente à construção dos objectos artísticos; «Conferência n.º 1» constitui uma recriação poética sobre a sua maneira, uma e múltipla, de produção. *A Invenção do Dia Claro* funciona como contraponto e síntese, assumindo uma efabulação sincrética onde se evidenciam os objectivos do projecto e sucessivas realizações, bem como o processo escolhido. Do texto como totalidade de fragmentos em diálogo desprende-se o segredo da sabedoria, o segredo da vida: *Nome de Guerra*, *Deseja-se Mulher* e «Presença» corporizam textos onde o poético se equaciona como mensagem a transmitir, única e múltipla, fragmentariamente se disseminando.

A poética na sua dimensão especulativa, progressivamente se explicitando num alargamento da própria discursividade literária, produz um duplo processo de retracção e expansão que atinge, não só os seus próprios fundamentos, como os da linguagem e do cosmos,

Desta consciência reflexiva participam o cultivar sistemático do gnómico e do aforístico, com se afirmou, mas também do fragmento como forma de textualização, e da «mise en abîme» como processo constitutivo privilegiado de uma textualidade que se autoquestiona, se autorrepresenta, para se situar no campo do literário e respectiva tradição.

O aforismo, «mise en scène spéctaculaire du savoir»⁵⁰, forma discursiva através da qual o gnoma frequente, mas não exclusivamente, se presentifica, aponta tanto para a performance quanto para a palavra oracular e sibilina que os textos da fase final patenteiam. O conhecimento emerge do discurso e no discurso, desvelando não só um logos primordial, «mythos», mas também um logos reflexivo e reflectido. A «mise en abîme» evidencia esta última marca, revelando-se um processo que a cada momento surge, comprovando o teor autorrepresentativo e autodesignativo mencionados.

A estas características se liga ainda o cultivar do fragmento, apontando não só para a cosmovisão sincrética que a vertente esotérica explora, como para o romantismo, na sua procura de um absoluto de expressão do eu no mundo. Com efeito, o ser humano, enquanto indivíduo, é também «fragmento», cuja plena significação apenas se realiza através da transcendência. Tal ambição é unicamente consignável de modo lacunar, residual; a parte contém o todo mediante a dialéctica processual, reequacionando-se pela síntese-síncrese. Instaura-se uma visão do cosmos como totalidade pela via da fragmentação: processo que possibilita a

⁵⁰ BERRANGER, Marie-Paule — *Dépaysement de l'Aphorisme*, Paris, José Corti, 1988, p. 15.

coexistência do projecto e da projecção, do inacabado e do acabado. A pluralidade reivindica-se como a forma de exprimir a simultaneidade do real ou, como Almada propõe, a bi-presença, esse princípio epistemológico ⁵¹.

O fragmentário e a fragmentação, maneiras do fazer textual caras a Almada, porque lhe permitem o figurar da realidade sensível e inteligível, vigoram, não apenas ao nível do resíduo ou da parte de um projecto a desenvolver ulteriormente, mas como voluntária opção de escrita, necessária mesmo, destinada a dar conta da totalidade que não pode ser objecto de descrição exaustiva, mas tão só de representação. Desta postura e concepção participam os livros que são conjuntos de fragmentos: *A Invenção do Dia Claro*, «Frisos», anunciados como um livro a publicar, e ainda *Antecipações ao meu Livro Póstumo*, que seria editado em fascículos.

O fragmento e a «mise en abime» constituem formas para o agenciamento de simulacros que, de maneira atomizada, geram e impulsionam o processo de busca e o progressivo encaminhamento da ingenuidade. As práticas criativa e crítico-teórica emergem experiência construtora de uma subjectividade inerente ao fazer do verbal, executando o projecto por ela concebido e realizado. Forma de perscrutar o universo e seus arcanos, impõem-se o olhar reflexivo. «Os poetas e pensadores são os assinalados pelo signo da insatisfação: não se resignam a ficar dentro do já desoculto, do familiar, do ordinário» ⁵².

A ingenuidade instituir-se autêntico projecto genesíaco destinado a «fazer vir à luz», como propunha de Chirico, o essencial da natureza humana, oculto ou esquecido e apenas atingível através de uma procura, de um trabalho. O cumprimento e a realização desta ambição norteiam o próprio percurso vital entendido numa acepção máxima, simbiose de arte e vida, constitutivo, portanto, de uma missão. «A arte é um mundo artificial: com o mundo natural tem apenas a coincidência da oposição. De comum entre ambas há apenas a vida» ⁵³, vida essa onde indestrinçavelmente se encontra a poesia, universal de todas as artes.

Apela-se para a simbologia do nascimento, aliada a uma ânsia de regresso à matriz vivencial e a uma percepção primeira, adquirindo o sujeito o estatuto de estado nascente, por ele próprio provocado e instaurado, que lhe permite relacionar-se com o cosmos de uma maneira directa e total, marcada por uma dimensão mística de revelação dos arcanos.

«Uma vez nascido, o homem não está acabado, deve nascer outra vez (...) espiritualmente: tornar-se completo, passando de um

⁵¹ NEGREIROS, Almada — *Orpheu 1915-1965*, Lisboa, Ática, 1965, p. 23.

⁵² *Id.* — *Obras Completas*, vol. VI, cit., p. 228.

⁵³ *Id.* — *Obras Completas*, vol. V, cit., p. 104.

estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito de adulto (...) a existência humana chega à plenitude por uma série de ritos de passagem, em suas iniciações sucessivas»⁵⁴.

Postura optimista de plena fruição e liberdade, «eu não entendia o espírito e a alegria senão através da arte»⁵⁵, a ingenuidade é essa ininterrupta capacidade, pelo sujeito produzida, de (re)criar uma relação directa com o cosmos e concomitantemente consigo mesmo no ultrapassar da contingência, no aceder à sabedoria que tudo regula. Aquela consigna «o legítimo segredo de cada qual, é a sua verdadeira idade, é o seu próprio sentimento livre, é a alma do nosso corpo, é a própria luz de toda a nossa resistência moral»⁵⁶. «Maiêutica», em ascese confinada, catábase até ao âmago do ser, desvela a relação intrínseca face ao cosmos pela via da transcendência, atingida através de uma iniciação.

«O poeta fundamenta sua concepção estética no conhecimento tanto intuitivo, pré-racional, quanto o advento do fenómeno intelectual são individualizantes e de natureza emotiva. Conhecimento é emoção, latência poética que se transmuta em arte com a expressão.

Conhecimento é maneira desassombrada de ver»⁵⁷.

A produção de Almada dá conta, ou melhor, participa, construindo uma formulação *sui generis*, de uma cosmovisão deste tipo, patenteando uma processualidade em que o instaurar do poético se evidencia operação de questionar e de experimentação, operando no decurso do seu próprio fazer e do percurso que o vai norteando. Produz-se uma identidade, uma subjectividade concebida, enquanto actuação do verbal derivada, que persegue o poético na busca dos horizontes orquestrantes, não só da poesia como do sujeito, da linguagem e do próprio cosmos. A constituição dessa entidade, ou o a aceder a ela, implicam a «destruição do individualismo totalizador para restaurá-lo no seio da descontinuidade, uma espécie de transindividualidade»⁵⁸ originando a subjectividade buscada e construída pela ficção do eu. Com efeito, o sujeito criador, através da via da praxis insere-se na humanidade. «Ser autor é o caso mais sério que se regista na

⁵⁴ ELIADE, Mircea — *O Sagrado e o Profano*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p. 188.

⁵⁵ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. V, cit., p. 59.

⁵⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 125.

⁵⁷ TAVARES, Gedite F. — *Op. cit.*, p. 58.

⁵⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 16.

história da inteligência humana (...) a humanidade é um indivíduo único, colectivo, geral, é por isso anónima»⁵⁹.

Tal processo-procedimento de escrita-actuação institui-se performance, onde o medium se manifesta alfa e omega na emergência da subjectividade que nele e por ele se cumpre, desencadeando uma vivência de plenitude na qual o imanente implica o transcendente. O artefacto instaura, recriando-a, a natureza, desvelando-lhe o recôndito do ser, cuja irrupção emerge de modo arrebatador: «O comunicativo é dom de nascença, trabalho secular que floresce intempestivo, caso imprevisto, sem aviso prévio. A natureza levou séculos a maquirar uma das suas. Parece geração espontânea: poeta!»⁶⁰.

Na senda da unidade a reconstruir, simbiose de pulsação e pulsão, através da processualidade geradora de significação, a palavra reconverte-se em força cósmica, manifestação de plenitude, anulando a perda da dimensão performativa ocorrida ao longo do percurso da civilização ocidental; restaura-se o verbo. Reconversão, ultrapassar da dessacralização vigente, aponta para uma amplitude cósmica originária que urge reinstaurar, mediante uma actuação destinada a devolver à arte o poder de agir directamente sobre o social. Acção directa, manifestação pública alargada, veicula uma mensagem a transmitir, apenas possível através da performance; vivência, em textos plasmada, radica numa concepção de «poesia como realidade», operada através da «metamorfose ímpar da palavra em acto»⁶¹.

O cultivar da performance enquanto processo privilegiado de textualização patenteia um posicionamento específico, atestando a dialéctica da vanguarda e da tradição, ou melhor, da inovação e da tradição; simbiótica e sincrética marca de modernidade, gera uma forma de expressão específica, uma sistemática em que o plural e o fragmentário são a condição da materialização, da figuração do uno na sua perenidade dinâmica. Instaurando uma coerência textual responsável pela estruturação da obra na sua totalidade, esta redimensiona-se por uma construção específica, uma postura teórico-crítica que, mediante uma marca dialéctica, trabalha conceitos-chave da tradição. Ao recuperar o cunho performativo do fazer artístico pelo promulgar da arte-acção, a vanguarda instaura uma reactualização da capacidade de intervenção imediata sobre o social, que a arte arcaica possuía, convertendo-se em factor maior no agenciamento da produção em questão.

A ingenuidade é simultaneamente o objectivo e a resultante dessa experiência vivida pelo sujeito da linguagem, nas deambulações da sua construção que lhe permitem a actuação plena, e do seu representar mediante um processo de actualização específico, visando uma recepção marcante no

⁵⁹ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. VI, p. 116.

⁶⁰ *Id.* — «Prefácio...», *Obras Completas*, vol. IV, cit., p. 12.

⁶¹ LOURENÇO, Eduardo — «Poesia como Realidade», *Tetracórnio*, Lisboa, 1955, p. 27.

social, destinada a corporizar um modo de arte e de vida radicalmente diferentes. «A ingenuidade não é um estado natural (selvagem) nem um estado educado (civilizado), mas consiste na ultrapassagem dos dois estados, ou seja, é o assumir consciente da inocência»⁶².

O conceito acima referido consigna para Almada a produção de um discurso-assunção de um sujeito e sua representação, cuja dimensão maior é a do poeta, ser da palavra, por ela instituído e revelado. «A condição para a criação é única; pessoal e intransmissível»⁶³. O seu modo de manifestação implica uma autoconsciência afirmativa, patenteando uma pose, inteira posse de si mesmo, num activar do possível na dialéctica do percurso vital que, como corporizar expressivo, se exhibe:

«A posição do poeta é reaver-se consecutivamente.

A sua ignorância é sua, todas as condições em que foi gerado são suas e, após toda a experiência e conhecimento, a posição do poeta é ainda reaver-se, reaver a sua ignorância, reaver a sua ingenuidade, reaver todas as condições em que foi gerado»⁶⁴.

Estado de maturação e conhecimento, mediante o qual se manifesta «o papel da palavra como instrumento criador do mundo apresentado»⁶⁵, manifestação da íntima relação sujeito-linguagem, e necessariamente sujeito-cosmos, a ingenuidade é solidária de um processo iniciático, articulação simbiótica de acção, especulação e liberdade norteadas por instinto, intuição e sensibilidade. «O poeta está sempre só, ou seja, com a humanidade inteira, desde o princípio até ao fim do mundo»⁶⁶, assumindo o cunho extático que implica o sair de si e a integração plena na totalidade, no uno.

O conceito e sobretudo o conceptualizar da ingenuidade convertem-se em sistema orquestrante de uma prática no seu devir, dando origem a uma postura singular, uma vez que, para Almada, a ingenuidade não é um tema, mas um modo; o seu modo de corporizar o poético, atestando uma opção consignada pela reivindicação de construir uma ordem, um domínio, um mundo. A prática, o corporizar textual da ingenuidade, surgido de modo mais ou menos evidente a partir de 1919, post-sensacionista e post-futurista, prepara e prenuncia a posterior formulação teorizante. Por isso mesmo,

«as constantes alusões ao estado ingénuo com uma perspectiva conscientemente assumida revelam, em última instância, que a inocência procurada pelos personagens dos contos e já atingida

⁶² SAPEGA, Ellen — *Op. cit.*, p. 132.

⁶³ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. VI, p. 229.

⁶⁴ *Id.* — «Elogio da Ingenuidade», *Obras Completas*, vol. V, cit., p. 122.

⁶⁵ SAPEGA, Ellen — *Op. cit.*, p. 135.

⁶⁶ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. V, p. 122.

pelos narradores consiste num estado posterior à queda, ou seja, serve para corrigir os erros de educação e das regras da sociedade»⁶⁷.

Método através do qual o sujeito se converte em agente de si mesmo, actuando sobre o real que o delimita e no qual se integra, a praxis textual da ingenuidade, redonda no instaurar do eu na sua plenitude, individual e universal. Com efeito, «toda e qualquer personalidade é trabalho puramente individual e não haverá caminho comum que conduza cada qual à sua própria personalidade»⁶⁸.

O conceito «poeta», formulação que perpassa uma prática criativa anterior, simultânea e posterior à explicitação teórica, é o universal termo consubstancial ao *Eu*, é também Nome do sujeito. Àquela ligam-se, como prefigurações de estádios imediatamente anteriores, a formulação «menino», sobretudo «poeta-menino» do segundo momento, que, actualiza a designação de poeta sensacionista e futurista, bem como a de génio, típicos da fase vanguardista. Sensacionismo e ingenuidade, os dois momentos-modos que consignam a mutabilidade articulatória vigente na produção em geral, constituem posturas distintas, embora apostadas no anular de uma ordem consolidada. Operando através de uma subversão interna, instauram uma reestruturação permanente que gera uma nova realidade poética, uma sempre renovada recriação:

«Os dois sistemas representam uma maneira de organizar e apresentar textualmente, isto é, uma maneira outra, uma série de experiências que são conferidas com uma significação nova e vital, por meio do próprio acto de escrever. Tal como foi o caso do sensacionismo, os narradores aconselham uma pesquisa feita pelas margens fantásticas da realidade, assim como a procura das possibilidades poéticas implícitas na experiência vulgar (...) ambos os sistemas têm como raiz a visão imaginada do mundo»⁶⁹.

Produz-se uma operação transformativa do verbal, que Vitorino Nemésio, numa recensão a *Nome de Guerra*, qualifica em termos de reconversão, («vã às palavras e urde-as de novo»), nordeada pelo preceito: «Sigamos a linguagem sem chave gramatical». A poesia, núcleo germinal, existe enquanto dizer perene cuja materialização passa por uma «linguagem por

⁶⁷ SAPEGA, Ellen — *Op. cit.*, p. 133.

⁶⁸ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. VI, cit., p. 195.

⁶⁹ SAPEGA, Ellen — *Op. cit.*, p. 135.

fazer»⁷⁰ e a fazer pelo poeta, pela criação do próprio medium através de experimentações, rupturas e rearticulações. A adopção de um tal procedimento, experimentação e errância no seio da linguagem, constitui uma apropriação pessoal, uma interpretação das reflexões de Nietzsche relativas à necessidade de libertar a linguagem, ela mesma parte da revisão cultural pelo filósofo promulgada. Nos limites do exprimível na sua (im)possibilidade se joga a pesquisa e o nomear se (des)prende. «A busca do supremo poder de expressão ou da sua total impossibilidade, pois a nomeação contém a força suficiente para estabelecer a racionalidade, retém, por outro lado, o seu oposto, a a-racionalidade e até o irracionalismo»⁷¹.

Acção, sobre o exterior, provocada através de uma reconversão do intrínseco da linguagem, desemboca numa processualidade cujo cerne radica na dinâmica de uma performance de ambição totalizante que se manifesta vontade e nomeação instauradoras: «a acção é sempre finalidade, a criação é acção»⁷². Constrói-se um percurso articulatório patenteando os vários estádios do processo fundador, uma vez que «criar não é apenas a obra no pensamento, é também a acção da obra ou do pensamento, os quais não têm acção»⁷³. A performance do e no verbal recombina, pela absorção, o factual e o conceptual, convertendo-os em posturas momentâneas, atomizações de um mesmo modo, em corporizações parcelares desse universal que singularmente nelas se concretiza e cuja busca implica a exploração dos possíveis, a travessia miscigenante dos pólos discursivos, de confluências genéricas, de sistemas semióticos até aos confins, na perenidade do dever processual. Nela «é a ideia de fazer — a tecelagem, o esforço, a acção — que dá sentido a uma mais interior vontade de criação que acaba por vir nessa obra à superfície e que faz com que a poesia seja sobretudo entendida como acto poético»⁷⁴.

Necessariamente, em espiral, se vão (des)encadeando as descobertas; «o homem insiste em não dar por concluída a sua mais bela criação da poesia. Há seguramente mais ocultamento do ser no oculto que permitiu o seu desocultamento em linguagem»⁷⁵.

O performativo, ao instaurar como arte actividade e acontecimentos premeditados ou não, cria um espaço alargado e mutante no qual o «objecto» se dilui, por vezes se esvai mesmo, pela negação ou exacerbada afirmação, pela proliferação até, convertendo o artístico numa entidade efémera e espectacular, onde o lúdico desempenha um papel prioritário. A

⁷⁰ GUIMARÃES, Fernando — *Op. cit.*, p. 107.

⁷¹ TAVARES, Gedite F. — *Op. cit.*, p. 116.

⁷² COLOMBINI, Duilio — *Op. cit.*, p. 62.

⁷³ NEGREIROS, Almada — *Mito, Alegoria, Símbolo*, p. 18.

⁷⁴ GUIMARÃES, Fernando — *Op. cit.*, p. 108.

⁷⁵ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. VI, cit., p. 229.

combinatória e a postura adquirem o cariz de entidades estruturantes, autênticos parâmetros de criatividade balizados por duas entidades emergentes e actuantes no texto; o auto-actor e o leitor participante. A componente interventiva desemboca, num posicionamento extremo, no conceptual, performance mínima onde a metatextualidade se revela nuclear e fundadora pelo cunho de criação, via invenção; ante o nomear, se cumpre. Da arte-acção passa-se à arte-linguagem. «A conflituante procura da racionalização da linguagem como veículo de expressão dos estados poéticos reduz-se na a-racionalidade de tal estado de expressão»⁷⁶.

Desta conjuntura, sincrética e dinâmica, participa o cultivar do poético em questão, constituindo o momento vanguardista, expressão extremada da «tradição da ruptura», de negação, um exemplo desta marca do «epocal» como Almada afirma. Prática heterogénea e transgressora, «de começo havia mais entusiasmo que sentido»⁷⁷, radica(-se) numa temporalidade sistematicamente voltada para o futuro, visando «empurrar o tempo para diante»⁷⁸, provocar o tempo-evento. Porém, o vitalismo que a norteia instaura uma (paradoxal) articulação de Marinetti com Nietzsche. Com efeito, o vitalismo mesclado de optimismo desemboca necessariamente numa lição de utopia, fim almejado através da actuação provocatória. Contra o academismo e suas filiações, *Orpheu* corporiza esse projecto de activar a linguagem questionando-lhes as resistências, subvertendo-lhe as hierarquias, numa problematização experimentalizante radicada na ambição de «estimular a libertação da linguagem para abrir novas pistas de criação». [Emerge a] «plasticidade verbal, adverbial, prosódica e rítmica, implícita ou em suspensão»⁷⁹.

Orpheu propõe-impõe uma transformação radical da realidade através da arte, adquirindo esta um cariz revolucionário, político até. Os ataques ao sistema literário instituído, as desconstruções a que os cânones são submetidos, a disseminação polimórfica do sujeito (cf. «A Cena do Ódio»), a diluição da acção (cf. *A Engomadeira* e *K4, O Quadrado Azul*), a proliferação de «ismos», patenteiam a ambição absolutizante de conciliação pela arte do impossível no social. Prefigurações utópicas do real e do ideal, as personagens e a cosmovisão dos textos vanguardistas concretizam o furor de viver, a apoteose do eu que se define como «homem completo» mediante o proclamar do «heroísmo no quotidiano». No «Compte Rendu da Conferência Futurista» Almada expõe o objectivo da sua performance,

⁷⁶ SAPEGA, Ellen — *Op. cit.*, p. 132.

⁷⁷ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. VI, cit., p. 64.

⁷⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 117.

⁷⁹ QUADROS, António — *O Primeiro Modernismo Português, Vanguarda e Tradição*, Lisboa, Europa-América, 1989, p. 223.

afirmando a vontade de «intervir directa e imediatamente»⁸⁰ na sociedade; «transpor a bitola de insipidez com que se gasta Lisboa inteira e atingir ante a curiosidade da plateia a expressão da intensidade da vida moderna»⁸¹.

A utopia perfila-se na construção de uma efabulação prática e teórica, donde emerge um cunho fantástico produzido pelo experimentalismo no seu teor disseminatório, mutante, variável. O projecto consignado na ficção-acção, onde saber e imaginário coabitam numa postura que se autolegitima mediante o dar origem a uma nova formulação de vida, reivindicada por uma geração para quem «a arte era a solução»⁸², instaura uma autolegitimação derivada de uma ambição universalizante. O surgir da utopia, invenção, reconstrução, transformação através do actuar artístico, devolve o ser à sua integridade e vocação primeira. Produz-se uma apropriação racionalizante do mito, reconvertendo-o à escala humana através do promulgar de um estado paradisiaco que, de individual, se volve colectivo, universal, passando pelo social (e o nacional, como atesta a ficção da pátria). Dando corpo ao possível, a ficção compõe um imaginário através de uma constante e metódica perfectibilidade, assumida como factor inerente à sua materialização.

O processo instala-se no domínio do efabulatório, nunca se fixando numa codificação rígida, consuma-se síntese-síncrese do mito do progresso e do mito da origem, através da actuação artística. Construção entendida como concretização do virtual, a utopia consiga uma cosmovisão onde impera uma abertura infinita. Do presente se extrai o futuro, do individual o universal por meio da linguagem na sua capacidade de instauração, de criação em englobante devir. Devir esse concebido como «ser que se perfaz e não como um limite a atingir»⁸³. Por isso, todas as ficções, as representações se presentificam pela «mise en abime» e pelo fragmento, apontando para o mítico.

Projecto individual, trajecto solitário, concretiza-se de forma proteica, por intermédio de uma volição de totalidade. Apontando para uma postura «revolucionária», transmutadora da realidade pela via da representação simbólica, o actor individual que a corporiza volve-se personagem pela actuação de uma personalidade reivindicada, construindo uma ficção onde o fulcro de presente-futuro radica no dinamismo intrínseco à funcionalidade mítica. «O mito engloba os elementos eternamente consistentes da existência humana e representa-os revelando o eterno presente»⁸⁴.

⁸⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 119.

⁸¹ NEGREIROS, Almada — «Compte Rendu da Conferência Futuristax, *Portugal Futurista*, Lisboa, Contexto, 1981, p. 35.

⁸² *Id.* — *Orpheu 1915-1965*, p. 3.

⁸³ GRASSI, E. — *Op. cit.*, p. 128.

⁸⁴ *Id. ibid.*, p. 118.

Emerge o uno, solução-resolução do heterogéneo, desvendando-se o poder do imaginário cujo existência se cumpre mediante um exercício substitutivo, assumidamente humano. A ficção articula modelos, instaura formas de comunicação, realizações possíveis onde coabitam fuga e regresso ao real. Praxis, a ficção, porque concepção, é encarada como prolegómeno à actuação futura, gérmem da realidade a criar. Tais marcas apontam a profunda relação existente entre a cosmovisão utópica e a vanguardista. Com efeito, a vanguarda é um projecto, uma formular de modelos que se demarcam dos valores dominantes, instituídos, articulando uma programação destinada a um profundo processo de conversão do desvalor em valor (cf. «A Cena do Ódio»).

Através da autonomização do trabalho artístico, procura-se inaugurar uma nova via de conhecimento e vivência, desencadeada por um gesto em que a subjectividade assume uma militância de contra-poder face à tradição, ao gosto dominante, à própria percepção artística. Método de actuação organizado, propõe-se como alternativa destinada a reformular o mundo à imagem e semelhança do sujeito. Para tal, constrói a sua própria tradição, fazendo-a radicar no marginal e no oculto. Experimentação contínua, conjunto de incógnitas a resolver, jogo com a infinitude das formas, decomposição e recomposição, a tradição que a vanguarda forja, reivindicando-a, assume-se como abertura, disponibilidade onde a descontextualização implica o restaurar do genuíno e, em simultâneo, o criar de uma nova comunicação. A vanguarda constrói um estilo, um método e um conteúdo onde se articulam a liberdade, a invenção e a ânsia da totalidade. Tais características coabitam no espaço especular e dialéctico do fragmento, que analógica e abissalmente se consigna em cosmovisão, reflectindo-a e nela se reflectindo.

A combinatória entre o individual e o universal, instauradora de uma correspondência entre interioridade e exterioridade, reactualiza a almejada aspiração de atingir o absoluto através da arte. Reunião sintética do disperso e do particular, a arte projecta remodelar, através da refuncionalização de si própria, do sujeito e do medium, a totalidade do social. Emerge a utopia de novo, na tentativa de reconduzir as acções dos homens à unidade da comunicação e da vivência primievas. A linguagem, objecto de e renovação e de transformação, erige-se método e instrumento de radical transmutação, de ordenação.

Assim se vai equacionando uma concepção específica e mítica da temporalidade: «o novo existe e é precisamente o que há de mais antigo». A designação acabada de citar articula-se com as seguintes afirmações: «Pensemos naquele dia em que o que hoje é antigo chegou cá a este mundo pela primeira vez. Nesse dia o antigo era futurista»⁸⁵, bem como as várias e

⁸⁵ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. V, cit., p. 120.

bem pessoais definições de futuro e futurismo patentes na intervenção do «Comício do Chiado Terrasse», onde se instala um teor mítico. A descoberta, é, reinterpretação do real, do factual, como o pacto selado com Amadeo e Santa Rita demonstra de modo cabal: «Irmos à Antiguidade para o encontro da Humanidade actual». Esta forma de encarar a temporalidade remete para uma radical postura de modernidade na sua componente crítica face ao histórico-social, cuja pesquisa se converte em singular processo de «escavação», desocultação do recôndito indestrinçável do eu e do cosmos. Assim Almada emerge autêntico «arqueólogo do futuro» como afirma Natália Correia. Com efeito, «arkein» significa chegar primeiro, mas também princípio e imperativo em sentido ético e epistemológico, isto é, fundar as premissas de uma qualquer entidade; «a arte é sempre a primeira que esclarece a colectividade a todo o tempo para a formação da sua elite. O próprio da arte é ir adiante do que acontecerá. Porque o que aconteceu já foi escolhido pela arte»⁸⁶.

Nela reside a «cabeça da colectividade»⁸⁷, porque se institui entidade primordial no advento do ser, na sua dimensão individual e colectiva, atestando a união com o transcendente, unidade em devir na demanda da realização-fruição; «o homem há-de ser artista, o homem há-de ser humano».

A dimensão reflexiva patente, e sobretudo latente, «as potencialidades de ordem filosófica» de que fala F. Guimarães, apontam para um projecto genesiaco voltado para um «pensamento arcaico, regresso a certas matrizes de reflexão antiga»⁸⁸. Segundo o mesmo crítico, estas concepções constituem a segunda vertente do seu pensar literário, articulando-se com a opção vitalista mencionada. Não se trata, neste revisitar, de uma projecção passadista, mas de um activar das virtualidades nele contidas: «Não tiremos do passado senão o exemplo, é o único que lhe poderemos tirar.

Busquemos sermos autores do presente, não caiamos em actores do passado»⁸⁹.

O retorno ao pensamento arcaico desemboca na grande e alargada concepção de memória, componente essencial do processo de conhecimento, factor que permite o acesso ao passado, antes à sua compreensão. «Ser antigo é o direito de recordar. Saber recordar é o que nos distingue dos animais»⁹⁰. Integração consciente e participante, viagem crítica pelos momentos anteriores, posicionamento dialéctico, a ingenuidade participa de uma cosmovisão que D. Colombini classifica como «metempsicótica», visto

⁸⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 111.

⁸⁷ *Id.* — *Obras Completas*, vol. VI, cit., p. 125.

⁸⁸ GUIMARÃES, Fernando — *Op. cit.*, p. 112.

⁸⁹ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. V, cit., p. 210.

⁹⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 120.

aspirar à recordação, à percepção sensorial até «às origens das existências pessoais, dos avatares sucessivos»⁹¹, erigindo-se em singular anamnese, equacionada de modo apoteótico em «A Cena do Ódio» e de modo harmónico em *A Invenção do Dia Claro*. Em *Mito, Alegoria, Símbolo* faz-se referência à memória, à reminiscência, à rememoração e à imaginação como factores primordiais de acesso ao conhecimento; a um conhecimento pleno, não parcelar, não analítico, mas antes sincrético, afectivo e participativo.

«Mas o entendimento tem no ingénuo já faculdades próprias do conhecimento e as quais, antes mesmo da consciência são as que definem agora para depois os seus mundos privados do inteligível e do sensível. E estas faculdades próprias do conhecimento inato do ingénuo são actos de crença revelada e não comunicada por outrem»⁹².

O aceder a uma tal dimensão implica o cultivar do artístico como exercício de transmutação e síntese transcendental de conhecimento e acção, em sintonia com a figura tutelar de Mnemósina, cuja funcionalidade simbólica se articula com a concepção de poesia por Almada manifestada; consubstanciação de criação e universidade. A arte adquire o cunho genésico de «memória da vida»⁹³, fonte e perpetuação do ser e da gnose, implicando uma sábia apropriação do esquecimento, seu elemento antinómico na dialéctica do conhecimento, dando origem a uma experiência de revelação dos arcanos. «Há uma coisa que nos conduz e nos guia e que serve de luz, chama-se memória (...) Memória e esquecimento é que é o absoluto»⁹⁴.

A memória a que se alude, «transpessoal e transfinita», equaciona-se com a origem da ficção-acção, comportamento verbal performativo, cujo «poder de nos fazer regressar ao esquecimento» é fulcral no advento do Homem, ser de cultura, de transformação, «condenado a criar. Ficou condenado à poesia, ficou condenado a criar o seu próprio lugar. O seu onde»⁹⁵. A capacidade de aceder aos arcanos, de transcender o imediato e o epocal, de se relacionar com o cosmos mediante um verbo sentido como primordial, faz do humano poeta, sábio, mestre. A posse do dom do conhecimento, «a luz no interior da palavra», converte o homem em senhor de si mesmo,

⁹¹ COLOMBINI, Duílio — *Op. cit.*, p. 157.

⁹² NEGREIROS, Almada — *Mito, alegoria, Símbolo*, pp. 31-32.

⁹³ *Id.* — *Obras Completas*, vol. V, cit., p. 210.

⁹⁴ Almada Negreiros, em entrevista filmada e transmitida no programa «Palavras Vivas» (de Mário Viegas), RTP/1, 16/2/1991.

⁹⁵ *Id.* — *Obras Completas*, vol. VI, p. 230.

DO POÉTICO COMO POÉTICA

cumprindo-se o destino da sua viagem existencial. Com efeito, «o mais que nos pode acontecer é encontrarmo-nos a nós próprios», recriando-se «o instante auroral de antes da criação»⁹⁶. Em *A Invenção do Dia Claro*.

«há uma viagem simbólica, uma viagem que é metáfora da transmutação, é o próprio poeta que se inicia na 'vida interior' por meio de uma viagem. Em *Nome de Guerra* este conceito de viagem espiritual é exteriorizado, contado em forma de história, e assim transferido para um plano narrativo»⁹⁷.

A ingenuidade equaciona um processo de síntese vital onde a imaginação implica a especulação pela via do desnudamento dos processos que a instauram. Deles se serve a demanda do poético e conseqüentemente da poética nele vigente. Os objectos-textos produzidos exibem progressivamente de modo mais declarado a sua construção, os fundamentos que os regem e a cosmovisão de que participam; «o objecto artístico adquire o carácter de símbolo»⁹⁸, motivando-se internamente. Conciliando uma dimensão estética este desemboca numa ética, onde a expressão formal se aproxima progressivamente, nas próprias formas empregues em quase diluição, dos arcanos regentes do cosmos. O cultivar do poético insinua-se «técnica laborativa do conjunto que se vê instaurado em símbolo da visão interpretativa do universo»⁹⁹, num processo de representação-formalização de cunho analógico. Aspiração existencial de âmbito globalizante, sensível e inteligível, ética e estética, visa atingir a realização suprema, a criação, momento-cume da viagem vivência:

«Plenitude, isto é, que o funcional mental e sensível se exerça em 'liberdade natural', como se o universo inteiro não tivesse outro espaço e tempo senão dentro precisamente da compleição individual humana. A coerência mental e sensível são indispensáveis e não têm existência senão no individual humano e esta é que vai projectar-se como em planetário na comunidade e não inversamente»¹⁰⁰.

Afirmção plena de um eu que se esvai em voz, alargada e impessoal, de Homem no seu sentido arquetípico, surge a síntese da extremada postura vanguardista, postulando-se «o carácter impessoal da obra de

⁹⁶ ELIADE, Mircea — *Op. cit.*, p. 191.

⁹⁷ SAPEGA, Ellen — *Op. cit.*, p. 139.

⁹⁸ COLOMINI, Duilio — *Op. cit.*, p. 140.

⁹⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 141.

¹⁰⁰ NEGREIROS, Almada — *Orpheu 1915-65*, p. 22.

arte»¹⁰¹. Esse «estranho anominato», onde a subjectividade se erige como construção, implica uma entidade que é a «encarnação de uma força impessoal, cujo fito é configurar o objectivo e o universal»¹⁰². A obra é, pois, um processo de estruturação progressiva que intenta reencontrar a união indissolúvel do sujeito e da linguagem, no mesmo acto instaurados. «A categoria da obra mede-se pela inexistência pessoal do seu autor»¹⁰³, uma vez que o sujeito é produtor, produção e produto, isto é, consubstancial ao objecto.

Do lento construir do poético, marcado pela unidade dialéctica da tradição criadora de uma continuidade que, do «furor expressional (...) desemboca no encontro com a sabedoria grega e com a procura do cânone e do número de ouro»¹⁰⁴, emerge o papel «providencial da arte»¹⁰⁵, via para o atingir da dimensão última do humano: «A arte constituía um preâmbulo à visão mística ou filosófica, sendo assim o momento essencial para o cumprimento da vocação superior do homem, estava, pois, na proximidade, tanto dos domínios da filosofia como do mundo do religioso e do mítico»¹⁰⁶.

Na busca de uma significação inteira, progressivamente se vai desocultando o encoberto pelas aparências que constituem o processo de estruturação do real; constatando que toda e qualquer experiência é susceptível de ser vivida num plano transcendente¹⁰⁷, a arte moderna, na sua lenta passagem do estético para o ético, reencontra o posicionamento primitivo, profundamente radicado no aprofundar da relação com o real. A especulação fragmentária figura a realidade na sua unidade e, simultaneamente, na sua multiplicidade desconexa. O místico que do mítico se desprende aproxima o sujeito da cosmovisão órfica, uma vez que «poetas e filósofos actualizam o mito na sua função de interpretação dos sinais sagrados»¹⁰⁸. Condição da realização ética, a arte torna-se um processo de metamorfose e revelação pela transfiguração do real e do seu significado. Afigura-se assim a «história do homem como um aceder gradativo à consciência da posição do homem em referência ao divino, relação que gera, corolariamente, o sentido e o valor do estar aqui»¹⁰⁹.

O poético implica uma operação transformativa do sujeito e da realidade, através do acesso aos símbolos essenciais que consignam a

¹⁰¹ GUIMARÃES, Fernando — *Op. cit.*, p. 116.

¹⁰² GRASSI, E. — *Op. cit.*, p. 173.

¹⁰³ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. III, cit., pp. 221-2.

¹⁰⁴ QUADROS, António — *Op. cit.*, p. 171.

¹⁰⁵ COLOMBINI, Duflío — *Op. cit.*, p. 142.

¹⁰⁶ GRASSI, Ernesto — *Op. cit.*, p. 220.

¹⁰⁷ Cf. ELLADE, Mircea — *Op. cit.*, p. 175.

¹⁰⁸ GRASSI, E. — *Op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁹ ELLADE, Mircea — *Op. cit.*, p. 131.

estruturação do universo. A processualidade produz uma depuração, uma «destilação da realidade, para que ela seja transformada na sua essencialidade expressiva»¹¹⁰. Perfila-se, em singular actualização, uma postura de «poeta órfico (...) que ensina os caminhos de retorno ao deus pela iniciação, pela poesia e pela filosofia (...) usando o exemplo e a força mágica da palavra e do verbo para fazer mover a humanidade para o caminho certo»¹¹¹. Na senda do mítico poeta grego, cujo canto reunia palavra e acção, «reformador do culto de Diónisos, revelador do significado verdadeiro dos mistérios»¹¹², a «poesia é o mundo inteiro na mão»¹¹³. Cânone de toda a actividade criadora, processo que instaura a passagem do não ser ao ser¹¹⁴, a poesia, corporizada de formas múltiplas, equaciona o mundo do humano através do realizar do possível, erigindo-se enquanto reconstrução da unidade primordial. A ingenuidade, perseguida e, (re)constituída pelo equacionar de linguagens artísticas várias, possibilita o aceder a esse estado-processo, «dom inteiro conquistado e chamado poesia»¹¹⁵.

Celina Silva

¹¹⁰ SENA, Jorge de — *Op. cit.*, p. 139.

¹¹¹ QUADROS, António — *Op. cit.*, p. 134.

¹¹² QUADROS, António — *Op. cit.*, p. 131.

¹¹³ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. IV, cit., p. 12.

¹¹⁴ Cf. GRASSI, E. — *Op. cit.*, p. 81.

¹¹⁵ NEGREIROS, Almada — *Obras Completas*, vol. V, cit., p. 93.

PIERRE OSTER, POÈTE GNOMIQUE

«L'univers de nouveau rime avec le langage»

Les poètes-prophètes ou plus exactement ceux qui se considèrent ou furent considérés comme des porte-paroles de la Divinité ayant été mythiquement dépassés par l'abîme du temps, la Poésie perdit son innocence et son intégrité, et les poètes qui autrefois puisaient dans les sources sacrées l'inénarrable de leurs hymnes et de leurs chants inspirés, se sentirent alors des orphelins abandonnés. Les dieux semblaient s'être tus selon une stratégie connivente dans l'attente d'âges théogoniques plus propices. La poésie commença à jaillir des interstices humains, c'est-à-dire dans la spirale du doute et de l'angoisse métaphysique. Aucun poète n'osa plus, au nom d'une inspiration céleste, intituler son épithalame: *Le Cantique des Cantiques*. Très tôt, les poètes de la veine de Salomon et de David se sont éteints. Apollon est mort depuis longtemps. Hélicon et Hipocrène, ainsi que toutes les muses, ont également disparu dans les réminiscences tardives de la Renaissance. Tout ceci bien avant que Nietzsche n'ait proclamé emphatiquement la mort de Dieu, pour qu'émerge le surhomme. Et Freud, en réduisant certains des plus beaux mythes grecs à de simples complexes psychanalytiques, a porté le coup de grâce, achevant ainsi la démythification inéluctable des Poétiques anciennes et modernes. Les Poètes entrèrent dans une phase d'auto-analyse excessive, et le démon de l'incertitude les transforma souvent en agents sataniques, puisqu'ils renversèrent le courant pur du sacré et chantèrent préférentiellement le péché, le désordre, la désintégration de l'Univers et de l'homme, la solitude et le désespoir devant la Mort. La Poésie se présenta alors comme profanation, comme transgression du sacré, comme violation du divin. Le poète devint un chantre de la révolte contre lui-même, contre les injustices, et contre la plus perverse des injustices: la Mort. La poésie se mit à jaillir de la veine des consciences dilacérées des poètes qui souffraient ou feignaient de souffrir. L'amour, avec tout son cortège de contradictions pétrarquistes, devint dorénavant le domaine de prédilection du lyrisme. *Les Fleurs du Mal*, et la vague de satanisme qu'elles engendrèrent, achevèrent

d'exterminer la poésie-bénédiction de l'ère des poètes inspirés. L'idée selon laquelle on ne fait pas de bonne littérature avec des bonnes pensées commençait à triompher. De fait, ce ne sont pas les bons sentiments ou les perversions morales qui décident en dernière instance de la nature du Beau. Les relations conflictuelles entre l'éthique et l'esthétique ont de tout temps suscité d'interminables querelles. Au cours des danses et contredanses de la poésie à travers l'Histoire des Cultures, il y a toujours eu cependant quelques poètes soucieux des questions éthiques. S'il est vrai que la poésie a trouvé un terrain favorable dans l'état de péché, elle n'est pas pour autant nécessairement perverse, encore moins satanique. La poésie gnomique à caractère philosophique de la Grèce antique, représentée notamment au VI^e siècle avant J. C. par les grecs Théognis, Phocylide, et Solon, et par les latins Publius Syrus et Dionysius Caton, illustre cette préoccupation éthique constante de la poésie qui revêtait une forme sentencieuse et moralisante. En 1574, en pleine Renaissance, Guy du Faur, seigneur de Pibrac, publia ses *Quatrains*, d'inspiration stoïque et chrétienne, dans la lignée des gnomiques gréco-latins. Si la poésie est devenue de moins en moins innocente et de plus en plus coupable de profanation systématique du sacré, il est également certain qu'il y a eu depuis toujours des poètes qui ont conçu la poésie, non pas comme agent de désagrégation morale mais comme réactif privilégié de communion entre l'Univers et son Créateur. Lorsque Pierre Oster intitule 12 de ses plus courts poèmes (publiés dans *Solitude de la Lumière*): «Quatrains gnomiques», il nous livre les lignes directrices de sa poétique, poétique de la transparence et de la luminosité. Le poète ne dissimule pas les règles de son propre engendrement: «Rien ne compte, en définitive, pour qu'il y ait vers, que la quantité de sens»¹. Il s'agit apparemment de la vieille dissociation entre la forme et le fond, avec une préférence marquée pour le contenu au détriment du style. Pierre Oster veut suggérer que sa poétique consiste essentiellement en l'accumulation de sens qui émanent de la plénitude du Sens, le logos divin, qu'il, qu'il affirme être la poutre maîtresse de la construction métaphysique de ses vers. Cela n'implique pas un mépris pour l'*ars dicendi*, sur lequel se fonde en dernier lieu tout véritable jugement esthétique. Pierre Oster, aussi bien en prose qu'en vers, investit davantage dans le message que dans l'épure phonique et rythmique de ses longs vers épris de l'ordre et de la perfection du monde.

Cette option poétique, confrontée à d'autres poétiques anciennes et récentes, est, pour le moins, discutable. Pierre Oster, en déclinant sa poésie comme une célébration, comme une espèce de liturgie épique d'empathie cosmique entre tous les éléments, se révèle indifférent et même hostile aux

¹ OSTER, Pierre — *Solitude de la Lumière*, poèmes suivis de *Prétéritons*, notes, Paris, Gallimard, 2^eème édition, p. 162.

poètes-sophistes des dernières vagues de tendance structuraliste, qui ont fait du langage poétique le domaine du jeu hermétique, tournoyant autour du degré zéro du sens. Plus enclin à chanter la beauté qu'à souligner la laideur, sa poétique est un vécu et non un enchevêtrement de règles restrictives de construction poétique: «Point de fossé entre ma vie et mon art»². Sa poésie se veut une «chanterelle» de l'Ame et du Corps, détachée de toute forme de dualisme reducteur. Le poète est cette corde suprasensible, capable de transmettre les sons les plus aigus ou les plus graves de l'Univers. Le poète est, selon lui, un sismographe qui enregistre les plus légères secousses telluriques de la conscience de l'homme en tant que conscience de l'Univers. Le poète est un chanter de la beauté des choses et des êtres. Contrairement aux manifestations esthétiques modernes de la poésie de *déréliction*, dans laquelle le sujet se sent submergé par une atmosphère irrespirable de vide et d'absurde, Pierre Oster, contre vents et marées, élève son chant pour célébrer dans l'ivresse la plénitude du sens: «On veut aujourd'hui qu'il y ait art de l'absurde dans le rapport de l'homme au monde; à mes yeux, l'absurde serait plutôt dans l'excessive beauté de l'unité de la création»³. Il a choisi pour technique poétique, non pas le non-sens, non pas le contre-sens, mais le conglomérat baroque et la répétition quasi litannique. Dans cette quête du Sens, le poète, l'âme aux aguets, est un solitaire qui n'est jamais vraiment seul. Il a su, du reste, avec un sens critique certain, s'entourer de poètes qui ont parcouru des itinéraires spirituels très proches du sien. *Pratique de l'éloge* réunit un groupe de poètes d'envergure qui, comme lui, ont vu dans la poésie une louange du monde. Oster reconnaît les difficultés de sa démarche poétique personnelle: «Oui, je m'instruis au vertige du siècle, tire des leçons précises de l'art suicidaire où il se complaît»⁴. Mais au lieu de se résigner à la crise de négativité qui a traversé et marqué d'un façon indélébile ce siècle, il se bat contre le nihilisme, le vide, le fragmentaire, en quête de ce qu'il appelle son «identité morale»⁵. Toute l'oeuvre poétique de Pierre Oster est discours intentionnellement ininterrompu, que ses différents livres ne fracturent pas, à la recherche d'une unité inspirée de Saint Augustin qu'il cite dans *Prétéritons*: «L'unité est la forme de toute beauté»⁶. Pour cette raison, le poète a numéroté ses poèmes de façon continue pour insister sur le fait que chaque livre est un nouveau chapitre de la même poétique dominée par l'obsession de l'intégrité théologique et morale. Fort loin de l'avalanche des poètes qui rencontrent des failles infranchissables et

² *Idem*, p. 131.

³ *Idem*, p. 157.

⁴ SOUSSOUÉV, Pierre Oster — *Pratique de l'éloge*, Neuchâtel, La mandragore qui chante à la baconnière, 1977, p. 10.

⁵ *Idem*, *ibidem*.

⁶ *Prétéritons*, *op. cit.*, p. 150.

invincibles entre la matière et le langage, le poète de *La grande année* considère que le langage rime avec l'univers. Dans ses lectures critiques, Pierre Oster a cherché avidement une compagnie afin de ne pas éprouver le sentiment d'être un *homo viator* trop solitaire, à une époque où l'esthétique du *saugrenu* et de la désintégration du sujet est adoptée par la plupart des poètes. Il avoue son admiration pour Saint-John Perse, «le seul maître que nous puissions aujourd'hui honorer»⁷, et qui a su créer une poésie oraculaire, que ce soit à travers ses vers courts ou ses alexandrins de longue haleine, orchestrations magistrales de la langue française. En plaçant au tout début de ses «éloges» Saint-John Perse, qui concevait la poésie comme hymne, chant, rituel jubilatoire, Pierre Oster laisse entendre d'une certaine façon que le poète d'*Anabase* a influencé dans une large mesure son propre parcours poétique, son choix pour la poésie en tant que louange du monde et de l'homme, en tant que cantique spirituel de la conquête toujours inachevée de l'Univers. Du Paul Claudel pascalien, Pierre Oster retient la recherche incessante de l'unité — «L'unité par le chemin du nombre» — en quête du souffle divin. A propos de Jean Grosjean qui, sur les traces de Claudel, utilise le verset ample et solennel, Pierre Oster souligne sa «théologie du langage»⁸. De la théopoésie de La Tour du Pin, il détache l'énergie religieuse qui alimente sa théologie lyrique. De Brice Parain, il rappelle la métaphisique du mot qui procède d'une volonté de communication dans le but d'échapper à la solitude. Tous ces poètes partagent avec lui la recherche du *Totum absconditum*, consigné en majuscules comme limite absolue à la fin de son livre *Pratique de l'éloge*, et qui constitue l'objectif final de sa poétique. Oster s'est également intéressé à des poètes tels que Guillevic dont la poésie tentait de capter le caractère sacré du quotidien et de réaliser l'alliance du mot et du silence, ainsi qu'à Jaccottet pour lequel la beauté se confond d'une certaine façon avec la vérité éthique de l'écriture. Pierre Oster simplifie, peut-être excessivement, le travail de décodage de ses textes dans «En guise d'art poétique»⁹. Deux voies s'offraient au poète: celle de l'espoir ou celle du désespoir; celle de l'angoisse ou celle de la sérénité. Il n'a pas hésité, choisissant la voie la plus étroite: celle de l'espérance en l'homme et le monde, établissant comme principe directeur celui qui avait déjà été adopté au siècle précédent par Joseph Joubert: «La lumière vient de Dieu»¹⁰. Echappant au cercle vicieux des angoisses métaphysiques de celui qui s'interroge sans cesse, Pierre Oster s'impose une tâche: refuser linéairement la mode structuraliste de la suppression du sujet: «Ma règle ne

⁷ *Pratique de l'éloge*, op. cit., p. 13.

⁸ Cf. *Pratique de l'éloge*, op. cit., pp. 63-64.

⁹ *Idem*, pp. 73-84.

¹⁰ OSTER, Pierre — *Un Nom Toujours Nouveau*, poèmes, Paris, Gallimard, 1960, p. n. n.

sera pas de mourir à moi-même parce que la mode enseigne à se moquer névrotiquement de la petite pérenité du sujet»¹¹. Ce rejet manifeste de l'esthétique de la discontinuité et de la négativité du sujet pensant conduit Pierre Oster à affirmer la nécessité de la cohérence humaine dans son ensemble, en harmonie avec l'Univers sacralisé. Le sacré n'est ni une apostille de la matière, ni une réalité adjacente, extérieure à l'homme, mais une composante essentielle de l'homme et du monde. Le langage poétique n'est pas un facteur de désagrégation et de désordre dans l'intellection et la compréhension globale de la matière. Le sujet n'est donc pas un agent de désagrégation mais d'unification. C'est peut-être en ce sens que la poétique ostérienne s'annonce comme un signal d'alarme en des temps de négativité excessive et de crise des valeurs civilisationnelles. Contrairement à la philosophie sartrienne qui soutenait que «l'enfer, c'est les autres», la poétique de Pierre Oster considère que «L'enfer, c'est cette confusion où chacun demeure isolé»¹². Son chant sera en effet une voix d'espérance en l'avènement et le triomphe du sens. L'invocation ostérienne, sans nul doute esthétiquement et socialement opportune, apparaît évidente: «Nous devons quant à nous conserver la religion du sens, le goût de la savoureuse accumulation de savoir dans le réceptacle de la multitude des mots, la patience aussi d'une précision exemplaire»¹³. La langue est, selon lui, une espèce de cérémonie, d'«ordonnance». Sa poétique évolue itérativement autour de cette idée de la constance et de l'Unité du Tout. Le langage servira, non pas tant à dominer le monde, qu'à chanter ses harmonies. L'Univers est structurellement symphonique, ses dissonances sporadiques ne servent qu'à rehausser son harmonie intrinsèque. Unité, cohésion, continuité, beauté, sont des mots qui polarisant la pensée poétique de Pierre Oster. L'isolement de ce poète par rapport à l'ensemble de la production poétique contemporaine contribue à mettre en relief son originalité au sein de cette *ré-union* et désunion entre les poétiques saturées de la dérédiction et les rarissimes poétiques de la plénitude. Pierre Oster réalise de façon remarquable l'union entre la vie et l'art: «Je ne vis que de cette beauté que je crée ou transmets; par elle j'échappe au temps destructeur, j'atteins au Temps qui est progrès et vie»¹⁴.

Mais il ne se limite pas à un ton prophétique et moral, empreint de savaeur biblique ou gnomique. Il veut être une antenne du sacré, à contre-courant de la marée noire de la poésie négativiste. La poésie n'est pas impérativement une désharmonie issue de la laideur conflictuelle des

¹¹ *Pratique de l'éloge*, «Lettre à Michel Deguy», p. 76.

¹² *Prétéritons*, op. cit., p. 161.

¹³ *Pratique de l'éloge*, op. cit., pp. 79-80.

¹⁴ *Prétéritons*, op. cit., p. 143.

éléments. La langue est un précieux capital d'unification et non pas la cause perverse de tous les malentendus. Le lyrisme contemporain ne pourra pas se limiter au travail névrotique d'analyse douloureuse des contradictions de sujet face à la vie et face à la mort. La philosophie quantique du hasard et du discontinu a conduit à l'atomisation du sujet Pierre Oster s'y oppose et envisage sereinement la vie et la mort comme une «offrande», comme des moments pacifiques de cette affectueuse harmonie universelle dont les racines théologiques apparaissent clairement: «Unité des êtres dans l'Un universellement unifiant. Ma recherche toute entière se nourrit de cette certitude. J'y retrouve la Foi, l'Espérance et l'Amour»¹⁵. Aussi, pour accomplir sa mission prophétique de témoin de cette unité, de cette harmonie, de cette beauté, Pierre Oster rappelle au passage les écueils des poétiques contemporaines qui se contorsionnent dans les affres de l'angoisse suffocante. Cependant, aucune condamnation fulminante ne perturbe son chant de solidarité et de réconciliation. Son idéalisme, délibérément ingénu, prétend, pour reprendre son expression, imiter le lyrisme des événements naturels, des météores, des torrents¹⁶. La terre et le poète participent d'un entendement tellurique véritablement exemplaire: «La terre enfante des rochers, qui sont d'archaïques paroles»¹⁷. Ou encore, dans un autre passage: «les corps ont une vérité transparente et profonde»¹⁸. C'est dans ce monde sans opacité, avec pour toile de fond l'histoire biblique du salut individuel et collectif, que Pierre Oster développe sa théorie de l'art comme réflexion philosophique, morale et théologique. A aucun moment de sa production littéraire, sa parole poétique n'apparaît comme un acte perturbateur de l'harmonie des choses ou des êtres. Au contraire, elle surgit comme une des formes les plus achavées de son épiphanie: «J'accède à la parole et je marche de pair avec les éléments»¹⁹. Habités comme nous le sommes à une poésie de la *dé-construction*, qui cache si souvent des formalismes vides, propres à ceux qui veulent parler sans avoir rien d'important à dire sur eux-mêmes ou sur le monde qui les entoure, nous sommes troublés par la linéarité sémantique de ce poète de la plénitude, qui se révèle subtilement dans un acte de sympathie cosmique avec Dieu, avec les hommes, avec l'univers. Le poète ignore ou refuse le chaos, passe sans heurts du physique au métaphysique, du chimique à l'alchimique, du profane au sacré et au divin: «J'écoute l'univers, je me concilie au prix d'une Chanson. / L'enchantement constant que produit une source abondante / m'aide à le concevoir en ce qu'il a de clair, de simple, de sacré. / La terre a bonne odeur. Un principe est

¹⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁶ *Pratique de l'éloge, op. cit., p. 79.*

¹⁷ OSTER, Pierre — *Les Dieux*, Poèmes 1963-1968, Paris, Gallimard, 1970, p. 77.

¹⁸ *Idem, p. 24.*

¹⁹ *Idem, p. 22.*

présent dans les souches»²⁰. On accuserait injustement le poète de trop simplifier les problèmes, en tentant d'effacer les dualismes et manichéismes qui érodent et corrodent l'histoire et les hommes qui la font et l'écrivent. Est-il impératif que la poésie témoigne toujours d'une mauvaise conscience de fragmentation, qu'elle devienne la voix de la rupture et du désordre dans la tentative désespérée de réconcilier l'irréconciliable? Pierre Oster fait partie des rares poètes de notre époque qui comprennent, avec toute légitimité du reste, que la poésie est un exercice d'ascèse morale en vue d'une sacralisation de la vie: «Je ne profane ici que les traces indécises des feuilles. / Mes pas sont des appels, je dispute à l'absence un nom retentissant»²¹. Il est évident que la critique (qui n'est pas nécessairement une *pratique de l'éloge*), contaminée elle aussi par le virus de la négativité, est en droit de se demander comment Pierre Oster, qui s'est penché sur les textes de poètes géniaux comme Claudel et Saint-John Perse, qui a écrit quelques lignes pénétrantes sur Valéry²², qui a défini son propre itinéraire poétique comme un cantique vital et séquentiel de l'harmonisation avec le cosmos et les dieux qui le peuplent, comment ses poèmes se révèlent aussi peu soucieux des éléments prosodiques, comme, par exemple, la rime et le rythme, ou encore des procédés stylistiques, comme la métaphore? Dans la danse des majuscules qui ornent sa *Solitude de la Lumière*, le poète parcourt comme croyant un espace et un temps augural et inaugural, en faisant abstraction (ce qui ne signifie pas qu'il s'en détourne) de tous les accidents politiques de l'Histoire actuelle. La rime plate dans *Solitude de la Lumière*, *Un Nom Toujours Nouveau*, *La grande année*, surgit à une époque où précisément la prosodie s'orientait majoritairement vers le rythme et quand le vers blanc triomphait de manière quasi absolue dans toute l'Europe. Oster n'a pas voulu privilégier de formalismes. Avec un souffle poétique aux résonances psalmodiques, une métrique qui va bien au-delà de l'alexandrin long et solennel, ce poète a voulu affirmer sa différence (ou son indifférence) à l'égard des formalismes des poétiques, à l'encontre de la vogue des infiltrations métalinguistiques inutilement compliquées. Dans un certain élan marqué par une tendance narrative, il a décidé d'opter pour une quête permanente de la «sainte et puissante substance»²³, cherchant non pas la forme prosodique la plus belle, mais «le mot qui pourrait maintenant l'introduire au savoir»²⁴. Par conséquent, la poésie est pour lui un exercice spirituel de sagesse humaine qui puise ses racines dans la sagesse divine, sans peurs, sans drames, sans tragédies. Sa poésie semble ignorer

²⁰ *Idem*, p. 36.

²¹ *Idem*, p. 32.

²² *Pratique de l'éloge*, «une tâche illimitée», pp. 45-50.

²³ *Les Dieux*, *op. cit.*, p. 34.

²⁴ *Idem*, p. 170.

volontairement le cauchemar menaçant de la désintégration atomique qui, sociologiquement, justifie la désintégration psychologique du sujet dans la poésie, dans le roman et dans le théâtre contemporains. Son monde est exemplaire parce que c'est une mer de la tranquillité ou l'on peut vivre avec dignité, puisque les dieux n'envahissent pas jalousement le territoire des hommes. Il n'y a pas de fissures entre le créateur et le créé. Le monde conventionnel de la lumière et des ténèbres des cosmogonies méditerranéennes s'estompe dans sa poésie qui se convertit en «chant d'Eternité»²⁵, ivre de lumière. Qui peut donc s'étonner de ce que ce poète ait choisi la voie de la moralisation de la parole et de l'univers, en affirmant que la Lumière est son aliment et qu'il est convaincu de l'essence divine de l'homme et du monde? Le ton épuré et solennel qu'il imprime à son vers prétend contribuer à une élévation de l'homme, en cette époque de vide, de désenchantement et de névrose. Le poète sacralise la vie parce qu'il comprend que la sainteté se confond avec la beauté intrinsèque des choses et des êtres, et que, en dehors de la sainteté, tout est impureté et laideur. Il s'agit d'un regard personnel sur le monde, et qui se risque à confondre éthique et esthétique, ou à les considérer en ultime analyse comme une seule et même chose. Le poète est en droit d'écrire dans *Solitude de la Lumière* ce vers d'hymen parfait entre la matière et l'esprit, entre l'homme et la divinité: «Dans ce symphonique univers, je n'entends que thèmes divins»²⁶. Son chant est ainsi un hymne métaphysique à la Lumière et à son incarnation par le mot, qui est à l'origine de toute chose. Sa poésie est davantage un acte purificateur qu'un acte propitiatoire. La douleur, séquelle mythique du péché, est absente de cette poésie de doxologie. Son chant est jubilation. A travers les apostrophes interpellatives qui ponctuent son poème-louange, le poète nous invite au dépassement de la solitude par le biais de l'union holistique entre le Tout et ses parties. Oster a imaginé sa poésie comme «une Lumière jetée sur le Secret substantiel de l'Univers, sur sa plus pure apparition... Ecce ancilla mundi»²⁷. Distant des voix agnostiques de ses contemporains, il n'hésite pas à définir sa poésie comme un «Murmure de l'Eternel et cela enfin qui fait que nous pouvons désirer de vivre»²⁸. Poésie-invocation, humble appel à la plénitude et à la béatitude, elle appréhende l'acte de création esthétique comme prolongement indispensable de la *re-création* du monde par le chant d'ouverture à l'Esprit qui anime la vie. La poésie est par conséquent un acte de libération morale, une voix intérieure à la recherche du Verbe Parfait (avec majuscule) et de l'unité parfaite. La croyance d'Oster qui règle toute sa réflexion poétique et métapoétique ne se

²⁵ *Solitude de la Lumière*, op. cit., p. 117.

²⁶ *Idem*, p. 170.

²⁷ *Idem, ibidem*.

²⁸ *Prétérations*, p. 135.

manifeste pas par des actes d'expansion affective. C'est pourquoi l'auteur de *Les Dieux* (titre qui n'insinue aucune forme de polythéisme tacite, encore moins une nuance de panthéisme latent) avoue, non sans quelque risque d'hétérodoxie: «Un seul dogme: l'Univers; une seule théologie: cette tremblante beauté»²⁹.

Poète gnomique, «docile à la béatitude», l'auteur des *Prétérations* voit la religion comme source de liberté et de bonheur, tente de purifier à l'aide de ses vers imperturbables les «esprits pollués par l'historique, sequelles du péché»³⁰, se laisse séduire par la beauté patente du monde réel qui se résume en un mot: amour, en dépit de toutes les haines déchaînées dans ce jeu de sacre et de massacre qu'est la vie. La poésie gnomique de Pierre Oster est davantage un effort généreux d'ascèse personnelle qu'un discours moralisant et appellatif destiné à autrui. L'auteur affirme lui-même: «La vraie morale ignore la morale. Aucun décalogue ne l'attache, non plus que la loi du plaisir»³¹. Evitant la convergence poétiquement dangereuse du discours poétique et du discours théologique, et sachant d'avance que même le poète identifié à la Divinité est un transgresseur inné, Pierre Oster, toujours modeste, explique sans recourir à aucune justification: «Ces écritures volontaires sont le seul témoignage de mon être moral»³². Bien qu'isolé (d'où sa solitude dans la plénitude de la Lumière), Pierre Oster est un poète austère qui vit en état de grâce, ce qui est si rare et enviable de nos jours. La grandeur morale préconisée par ses vers sera-t-elle un signe annonciateur d'une nouvelle synchronie de poètes réconciliés avec l'Histoire et la Nature, vivant un ordre de choses moins imparfait, puisque plus sacralisé, sans pourtant signifier un monolithisme appauvrissant?

Ferreira de Brito

²⁹ *Idem*, p. 164.

³⁰ *Idem*, p. 130.

³¹ *Idem*, p. 172.

³² *Idem*, p. 136.

ACERCA DA TRADUÇÃO DA METÁFORA ¹

A falta de correspondência cultural e linguística entre a LP (língua de partida) e a LC (língua de chegada), é considerada, no âmbito da teoria da tradução, uma zona geradora de dificuldades tão vasta que é difícil traçar-lhe as fronteiras com um mínimo de precisão de modo a proporcionar-se apoio seguro ao tradutor prático. No entanto, através da análise de alguns exemplos, é possível tomar-se consciência da dimensão e das consequências dessa falta de correspondência entre uma e outra língua, e, naturalmente, dos cuidados que todo o tradutor, mesmo o mais experiente e preparado, deve ter a todo o momento do seu trabalho para evitar que, inopinadamente, possam surgir nas suas traduções soluções precipitadas, absurdas ou mesmo definitivamente erradas.

O assunto que me proponho abordar aqui integra-se nessa vasta zona de dificuldades e trata da complexa (e também polémica) questão das figuras de retórica em tradução, especificamente das dificuldades representadas pela tradução da metáfora, um assunto que, por um lado, não tem merecido atenção generalizada por parte dos teóricos da tradução, conforme alguns se têm empenhado em sublinhar, e, por outro lado, tem sido, em minha opinião, alvo de algumas propostas demasiadamente radicais: uns acham que a tradução da metáfora é igual à tradução de todos os outros tipos de linguagem; outros entendem, pura e simplesmente, que ela tem de ser tratada de forma completamente diferente por estar para além dos limites da traduzibilidade.

A propósito da pouca atenção concedida à tradução desta figura de retórica, Dagut, por exemplo, queixava-se em 1976 de que havia «uma quase grotesca desproporção entre a importância e a frequência da ‘metáfora’ na língua usada e o papel extremamente diminuto que lhe era conferido em teoria da tradução» ². Mais recentemente, Raymond van den Broeck,

¹ Agradeço ao Dr. Carl James, do University College of North Wales (Bangor), os materiais bibliográficos que me aconselhou e cedeu para o estudo que esteve na base deste trabalho. E ao professor Óscar Lopes a forma empenhada e útil como comentou as minhas propostas.

² DAGUT, M. B. — *Can «metaphor» be translated?*, «Babel», XII, 1976, p. 21.

estranhava também essa falta de atenção, mas procurava explicá-la pela «inadequação intuitivamente subscrita e geralmente aceite de qualquer generalização acerca da traduzibilidade da metáfora»³. Mais recentemente ainda, Mary Snell-Hornby volta a focar essa aparente renúncia dos especialistas a teorizarem a tradução da metáfora, mas refere-se já a Peter Newmark como o autor que mais atenção tem dado a esta questão ao consagrar-lhe um capítulo do seu livro *Approaches to Translation*, publicado em 1981⁴. De facto Newmark deve ser visto como um caso especial de preocupação com a tradução da metáfora, abordando muitos dos seus aspectos teóricos com alguma extensão e minúcia. Se essa preocupação surgia já em 1981, ela tem-se mantido, pois, numa obra mais recente⁵, com um novo título mas com conteúdo substancialmente idêntico ao da obra anterior, volta a dedicar ao assunto uma atenção muito especial, embora, em meu entender, ainda não suficientemente clarificadora.

Bastante de passagem, alguns outros autores recentes, que irão sendo referidos ao longo deste artigo, afluem a questão em alguns dos seus aspectos, contribuindo desse modo para sublinhar a necessidade do seu estudo e salientar a urgência e utilidade da sua análise.

Assim, o estudo da tradução da metáfora não é terreno virgem nem inédito. Pode mesmo afirmar-se que, nos anos mais recentes, alguma coisa tem mudado no sentido de se irem preenchendo os vastos espaços vazios que os autores citados se têm esforçado por denunciar. Eis um exemplo sintomático: em 1968 Haas escrevia: «não há nenhum dicionário bilingue de metáforas»⁶. Hoje essa afirmação já perdeu toda a sua actualidade. Com efeito, além de numerosos dicionários de expressões idiomáticas (que integram inevitavelmente expressões metafóricas), existem já dicionários bilingues de metáforas. Dois deles, pelo menos, foram publicados no Brasil: um de inglês-português e outro de português-inglês⁷. Mas isto não modifica substancialmente aquilo que alguns autores já citados escreveram sobre a relativa exiguidade de atenção que a metáfora tem merecido por parte dos teorizadores que se ocupam da tradutologia moderna. Há, de facto, muito a

³ BROECK, Raymond van den — *The limits of translatability exemplified by metaphor translation*, «Poetics Today», vols. 2-4, 1981, p. 73.

⁴ SNELL-HORNBY, Mary — *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988, p. 56.

⁵ NEWMARK, Peter — *A Textbook of Translation*, New York/London, Prentice Hall, 1988.

⁶ Cit. DAGUT — *Op. cit.*, p. 21.

⁷ Refiro-me a CAMARGO, Sidney & STEINBERG, Martha — *Dictionary of Metaphoric Idioms English-Portuguese*, São Paulo, Editora Pedagógica e Universitária Ltda, 1989.

fazer no sentido de dotar os manuais de tradução com o máximo de regras e princípios, de modo a conseguir-se mais harmonia nas atitudes relativas à tradução de metáforas e mais apoio para aqueles que pretendem formar-se (ou simplesmente informar-se) na arte difícil e nem sempre gratificante de traduzir.

Significará esta acentuada escassez de elementos teóricos sobre a tradução da metáfora que esta figura de retórica tenha passado despercebida, em grau correspondente, à generalidade daqueles que, regular ou esporadicamente, se dedicam à actividade translatória? A resposta, pelas razões que apresentarei de seguida, terá de ser negativa, embora, muito provavelmente, as soluções práticas encontradas não tenham sido sempre aquelas que mais se coadunam com a pouca teoria existente, sendo esta caracterizada, ainda por cima, por posições frequentemente divergentes.

Aliás, quase tudo o que tem sido escrito sobre a metáfora enferma de falta de unanimidade, a começar pela sua própria definição. Embora concordantes na essência, os sucessivos teóricos têm modalizado a linguagem com que definem a metáfora em obediência às suas respectivas escolas e correntes linguísticas. A definição espantosamente simples e directa de Aristóteles, segundo a qual *metáfora é a aplicação a uma coisa do nome de outra coisa*, é muito mais clara do que, por exemplo, a de Greimas, que diz que a metáfora é «a manifestação de uma isotopia complexa»⁸ ou, «em termos de semântica generativa, um desvio às regras normais da restrição de selecção»⁹. Igualmente simples e clássica é a definição escolar de metáfora como *comparação abreviada*, facilmente exemplificável através de algo do género de *A minha mãe é (bondosa) como uma santa* (comparação) e *A minha mãe é uma santa* (metáfora).

Umberto Eco escreveu muito acertadamente:

«apercebemo-nos muito depressa de que, na maior parte dos milhares de páginas escritas sobre a metáfora, nada se acrescenta aos dois ou três primeiros conceitos fundamentais enunciados por Aristóteles»¹⁰.

Um aspecto a relevar a propósito da metáfora é que, não obstante a sua elevada frequência em todos os tipos de linguagem, nem sempre, ou mesmo só muito raramente, os falantes e ouvintes (outro tanto se pode dizer

⁸ GREIMAS, A. J. — *Sémantique Structurale: Recherche de Méthode*, Paris, Larousse, 1966, p. 96.

⁹ BROECK — *Op. cit.*, p. 74.

¹⁰ ECO, Umberto — *Sémiotique et Philosophie du Langage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 140.

daqueles que escrevem e lêem) tomam consciência da sua contínua presença. Lakoff e Johnson têm total razão quando escrevem que

«a metáfora é para a maioria das pessoas um instrumento da imaginação poética e do floreado retórico — uma questão mais de linguagem extraordinária do que comum. Mais do que isso, a metáfora é encarada como característica apenas da linguagem, uma questão de palavras, mais do que uma questão de pensamento e acção. Por isso a maioria das pessoas pensa que se pode arranjar perfeitamente sem metáforas. Mas, pelo contrário, nós descobrimos que a metáfora penetra em todos os aspectos da vida, não apenas na linguagem, mas também no pensamento e nos actos. O nosso normal sistema conceptual, em cujos termos pensamos e agimos, é fundamentalmente de natureza metafórica»¹¹.

Obviamente, é no campo da linguagem que as nossas preocupações de momento se situam e, se acrescentarmos a quanto já foi dito que «três quartos da língua inglesa consistem de metáforas usadas»¹² ou mesmo, talvez com algum exagero, que «uma palavra não é mais do que uma metáfora em substituição de um objecto ou, em certos casos, de outra palavra»¹³, tomaremos consciência da sua extraordinária incidência. Segundo Miguel Baptista Pereira, a palavra representa a realidade:

«Quando a palavra acontece, não suspendemos nem reduzimos a realidade, mas dizemo-la, desocultando-a e percebendo-a»¹⁴.

E Comênio ia mais longe ao escrever que «as palavras não se devem aprender separadamente das coisas, uma vez que as coisas separadas das palavras nem existem»¹⁵; as palavras são, portanto, usadas em lugar das coisas. Na linha destes dois pensadores, a própria palavra é uma metáfora da realidade.

¹¹ LAKOFF, George; JOHNSON, Mark — *Metaphors we Live By*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1980, p. 3.

¹² NEWMARK, Peter — *Approaches to Translation*, Oxford, Pergamon Press, 1981, p. 85.

¹³ RABASSA, Gregory — *No two snowflakes are alike: translation as metaphor*, in BIGUENET, John; SCHULTE, Rainer (eds.) — *The Craft of Translation*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1989, p. 1.

¹⁴ PEREIRA, Miguel Baptista — *Compreensão e alteridade*, «Biblos», 52, 1976, p. 92.

¹⁵ COMÊNIO, João Amos — *Didáctica Magna*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966 (1.ª edição original 1632), p. 332, (Tradução e notas de Joaquim Ferreira Gomes).

Se a isto acrescentarmos que a língua inglesa é tão rica em expressões idiomáticas e é a língua de que aqui me ocupo de forma especial, tomaremos maior consciência da enorme importância de que a metáfora se reveste para o nosso propósito específico.

Se tal figura de retórica é de tão frequente ocorrência na linguagem de todos os dias, ela surge fatalmente, com igual frequência, nos caminhos do tradutor, tendo este que estar preparado para enfrentar os eventuais problemas que a sua tradução lhe puser.

Uma componente inevitável dessa preparação é, naturalmente, a classificação das metáforas de acordo com a sua natureza, ou melhor dizendo, de acordo com a sua 'idade'. Mas também aqui, não são coincidentes as tipologias que encontramos na literatura que se debruça sobre esta questão. Há não só variação entre as propostas dos diferentes autores, mas, às vezes, um mesmo autor é também inconsistente na classificação que nos propõe. Newmark está neste caso. Na sua obra de 1981 já referida, *Approaches to Translation*, informa-nos de que

«Sugeri algures que há *quatro*¹⁶ tipos de metáfora: fossilizada, institucionalizada»¹⁷, criada recentemente e original»¹⁸.

Escassas páginas adiante escreve:

«Proponho-me discutir *três*¹⁹ tipos de metáfora: morta (fossilizada), institucionalizada e original (criativa)»²⁰.

No seu livro mais recente, *A Textbook of Translation*, confunde-nos ainda mais ao alargar o número: «Distingo *seis*²¹ tipos de metáfora: morta, 'cliché', tradicional, adaptada e original»²². E embora seja inteligente o modo como define cada um destes seis tipos e os ilustra com escolhidos exemplos, fica-nos a sensação de que Newmark leva o seu preciosismo demasiadamente longe, deixando-nos dúvidas sobre a separação clara entre algumas categorias, como, por exemplo, entre metáforas 'cliché' e metáforas convencionais ou entre metáforas recentes e metáforas originais.

¹⁶ Sublinhado meu.

¹⁷ Este adjectivo talvez seja aquele que melhor traduz o original inglês *stock* (*metaphor*).
Todavia, utilizarei mais frequentemente outra designação corrente: *convencional*.

¹⁸ NEWMARK — *Op. cit.*, p. 32.

¹⁹ Sublinhado meu.

²⁰ NEWMARK — *Op. cit.*, p. 48.

²¹ Sublinhado meu.

²² NEWMARK, Peter — *A Textbook of Translation*, p. 106.

Dagut, por sua vez, oferece-nos uma tipologia de três grandes categorias, de definição vaga: a primeira, talvez a maior, é a das metáforas efémeras e esquecidas, produtos passageiros da literatura e do jornalismo; a segunda, um grupo igualmente grande, é a daquelas metáforas que permanecem o que eram na sua origem (criações semânticas singulares) e que, não obstante serem muito frequentemente citadas, mantêm uma certa separação em relação à linguagem rotineira e institucionalizada; a terceira categoria, menos numerosa mas ainda muito ampla, abrange aquelas metáforas que são usadas, já não como citações, por um número crescente de falantes e que perderam assim o seu carácter de exclusividade, tornando-se parte integrante do património linguístico e figurando como linguagem comum, como léxico neutro nos dicionários ²³. Esta divisão, mais simples, peca, talvez, pelo facto de estabelecer diferença entre metáforas esquecidas e metáforas correntes, sem que na sua natureza haja entre elas uma distinção substancial. De resto, para o tradutor, tal diferença não releva muito, na medida em que não lhe cabe apenas traduzir textos modernos ou muito lidos.

Van de Broeck também considera três tipos de metáfora, mas define-os com mais clareza: a) o das metáforas lexicalizadas, institucionalizadas ou mortas; b) o das vivas, tradicionais ou convencionais; e c) o das inovadoras, particulares ou ousadas ²⁴. Além de mais clara, esta classificação apresenta-se como mais útil para o tradutor, já que, como referirei adiante, cada um destes três tipos pode ser abordado diferentemente em termos translatórios.

Por vezes, deparamos ainda com uma classificação complementar, mas pouco importante para o aspecto de que agora me ocupo, que divide as metáforas em simples (quando consistem de um único item lexical) e complexas (quando abrangem duas palavras ou mais).

Como disse acima, e também por uma questão de método, convém que nos fixemos numa tipologia que funcione como apoio aos objectivos da tradução. Nesse sentido — sem negar legitimidade teórica a algumas das classificações citadas — parece-me suficiente dividir as metáforas em três grandes agrupamentos. O primeiro (na perspectiva cronológica) será o das *Metáforas mortas* (lexicalizadas), que engloba aquelas formas que entraram na normalidade da língua, embora originalmente tenham sido criações metafóricas. São exemplos (em inglês) *breakfast*, *everybody*, *beforehand*, *mouth* (of a river), *field* (of studies), *circle* (of friends). O segundo grupo será o das *metáforas vivas* (convencionais), criadas por alguém em certo momento, às vezes já velhas de séculos, a que se recorre regularmente quando se procura dar expressividade, colorido ou disfarce ao que dizemos ou escrevemos. São exemplos: *to break one's back* [with work], *to live in an*

²³ Cf. DAGUT — *Op. cit.*, p. 23.

²⁴ BROECK — *Op. cit.*, p. 75.

ivory tower, to grease one's palm, hawks and doves, wooden face. O terceiro grupo será o das metáforas originais (inovadoras, criativas) que não são ainda conhecidas nem citadas e que, por isso, não figuram ainda nos dicionários com o novo sentido que lhes acaba de ser dado, mas que podem surgir no caminho do tradutor em qualquer texto que lhe seja dado a traduzir. Como é óbvio, torna-se difícil apresentar exemplos deste tipo de metáfora, mas todos temos consciência de que é usado com frequência em alguns gêneros de discurso, nomeadamente no político e no jornalístico, por exemplo. Também não é fácil julgar-se até que ponto aquilo que nos parece ser uma metáfora verdadeiramente original e criativa não passa de algo consideravelmente conhecido de outras pessoas. É isso que poderá acontecer com a passagem seguinte de um número recente da revista *Time* em que o autor abordava a atitude da França relativamente à redução de armamentos:

Paris sizzled in the spotlight of recriminations, but last week it took action to avoid the heat.

Neste exemplo são vários os termos usados em sentido metafórico, inclusivamente *sizzled* e *spotlight*, que, com o sentido que aqui veiculam, são frequentemente usados. No entanto, na combinação *sizzled in the spotlight of recriminations*, têm, muito provavelmente, utilização original. Por isso considero que há aqui uma metáfora original.

Não pretendo que cada um dos três grupos que acabo de propor deva ser visto como absolutamente isolado dos restantes, particularmente daqueles que lhe são contíguos nesta distribuição pretensamente 'cronológica'. Nisso concordo com Newmark quando escreve a propósito da tipologia que ele próprio adianta: «Cada um destes tipos [de metáfora] é claramente distinto dos restantes no que respeita ao respectivo centro, mas todos se confundem uns com os outros na periferia»²⁵. Snell-Hornby expressa uma ideia semelhante, usando, todavia, palavras ligeiramente diferentes: «Aquilo que a maior parte das tipologias de metáforas parece ter em comum é a polarização entre «originais» por um lado e «mortas» por outro, com um vasto e disputado território entre cada polo»²⁶. Aliás, a evolução histórica da metáfora, conforme no-la apresenta Le Guern, aponta exactamente para a existência de largas zonas de sobreposição — embora esta possa ser apenas temporária — e envolve as várias categorias. Essa

«evolução histórica [...] esquematiza-se deste modo: a criação individual, num facto de linguagem, primeiro único e depois repetido, é retomada por mimetismo num meio limitado e o

²⁵ *Approaches to Translation*, p. 48.

²⁶ *Translation Studies*, p. 57.

emprego tende a tornar-se cada vez mais frequente nesse meio ou num determinado género literário antes de se generalizar na língua; à medida que se for desenvolvendo este processo, a imagem atenua-se progressivamente, tornando-se primeiro «imagem afectiva», depois «imagem morta» [...]. A evolução atinge um último grau quando a metáfora se tornou termo próprio»²⁷.

Poderá então acontecer que o tradutor depare com metáforas que, por força do ponto em que se encontram na sua evolução histórica, não encaixem de forma claramente discriminada na classificação que acabei de propor. Mesmo assim, parece-me indispensável, em termos metodológicos, que se proceda a qualquer tipo de classificação simplificada, dado que, na prática translatória, cada tipo de metáfora e respectiva identificação pode implicar abordagens e cuidados diferentes.

Para além da teoria, isto é, no plano da tradução prática da metáfora, comecemos pelos seus aspectos gerais, partindo do princípio de que, como (parte da) linguagem, ela está sujeita às mesmas restrições e goza das mesmas vantagens que são inerentes a quaisquer outras componentes da língua, embora admitindo, como demonstrarei mais tarde, que tal tradução apresente dificuldades especiais acrescidas. Traduzir o que quer que seja, como aceita a generalidade dos teóricos e, muito particularmente, a generalidade dos praticantes de tradução, é um processo de perda inevitável. Perda de sentido, obviamente. E isso acontece porque, como diz Gregory Rabassa, «uma tradução não pode nunca igualar-se ao original; pode aproximar-se dele e a sua qualidade só pode ser avaliada, no que diz respeito a precisão, pelo grau de aproximação ao mesmo original»²⁸. Através de um raciocínio muito curioso, este autor procura tirar ao tradutor a ilusão de que a tradução perfeita seja alguma vez possível, dizendo-nos que não há duas coisas iguais no mundo, ao contrário do que somos habituados a pensar como resultado da nossa primeira escolarização, especialmente em consequência da forma como a aritmética nos é ensinada.

«Sendo-nos ensinadas, desde a altura das nossas primeiras letras e algarismos, coisas como $2=2$, raramente despertamos para o facto de isso ser impossível, excepto como conceito puramente teórico e fantasioso, uma vez que o segundo 2 é obviamente um niquinho mais novo do que o primeiro e, por conseguinte, não é igual a ele»²⁹.

²⁷ Le GUERN, Michel — *Semântica da Metáfora e da Metonímia*, Porto, Livraria Telos Editora, pp. 125-6. (Tradução de Graciete Vilela).

²⁸ RABASSA — *Op. cit.*, p. 1.

²⁹ *Ibidem*.

Sendo esta uma filosofia de difícil contestação, se a transpusermos para a tradução, em particular para a tradução da metáfora, apenas aumentaremos a angústia de que o tradutor consciente acaba sempre por sofrer. E isto, porque a metáfora, para além da sua expressão em termos linguísticos, é sempre portadora de uma forte carga cultural ou psicológica que lhe permite veicular novos sentidos, permite-lhe «designar realidades que não têm termo próprio. Permite quebrar as fronteiras da linguagem, dizer o indizível», para usarmos a linguagem de Le Guern³⁰. Ao vertermos uma metáfora para outra língua, normalmente para a nossa língua de uso habitual, teremos que analisar, primeiramente, se tal metáfora representa de facto uma «violação das regras que regulam o sistema linguístico»³¹ da LP como consequência dessa busca pela expressão original ou preenchedora de lacunas semânticas; seguidamente, pelo lado do tradutor, tem de encetar-se outra busca, pela correspondência na LC, se possível, de uma outra metáfora igualmente violadora das normas convencionais. Esta será a primeira importante regra a reter e a primeira que o tradutor deve procurar aplicar sempre que uma metáfora lhe surgir pela frente. Neste ponto, não avançarei ainda para o modo de actuação que deve ser assumido quando não se encontrar na LC a correspondência procurada. Mais adiante tratarei da questão, dado ela ser comum a outros casos que aqui vão ser focados. Todavia, antes de avançarmos, é oportuno registar-se que há quem defenda, especialmente alguns teóricos alemães³², que a tradução da metáfora não oferece dificuldades especiais por ser um dado estrutural da cognição humana, isto é, um 'universal' linguístico. Mesmo quando o tradutor não encontra na LC uma metáfora correspondente àquela que se apresenta no texto de partida — o que pode perfeitamente acontecer em resultado da natureza exclusiva dessa figura de retórica e das suas implicações culturais/civilizacionais —, isso não representa obstáculo absoluto visto ser de esperar que o tradutor, que partilha com os restantes cidadãos do mundo os campos imagísticos e as estruturas de imaginação comuns a toda a gente, seja capaz de criar uma nova metáfora. A perfilhar-mos esta opinião, a tradução da metáfora tornar-se-ia banal, reduziria significativamente o esforço de busca de correspondências e contrariaria o conceito de intraduzibilidade que alguns lhe associam. Em todo o caso, há um aspecto nesta teoria que acabaria por atribuir ao tradutor uma responsabilidade acrescida e um sério factor de risco. É que, ao ser-lhe outorgada a função de *criar* metáforas, ele ver-se-ia implicado num processo

³⁰ *Op. cit.*, p. 111.

³¹ BROECK — *Op. cit.*, p. 80.

³² Estão neste caso KLOEPFER, Rolf — *Die Theorie der Literarischen Übersetzung. Romanisch-deutscher Sprachbereich*, Munique, Wilhelm Fink Verlag, 1967 e REIB, Katharina — *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungs Kritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, Munique, Max Hueber Verlag, 1971.

de criatividade que, em meu entender, transcende a criatividade que lhe é normalmente exigível. Estou mesmo em crer que, quando o tradutor 'ousa' ou 'se vê forçado' a criar uma nova metáfora, isso decorre mais da sua incapacidade para tornar o problema do que da sua competência como tradutor.

No entanto, bem vistas as coisas, Klopfer e Reiss acabam por ter um pouco de razão quando defendem que o tradutor, como os restantes cidadãos, é senhor de um património imagístico e imaginativo largamente partilhado. Não direi *universalmente partilhado*, admitindo embora que, em alguns casos, isso se possa verificar, mas partilhado pela generalidade dos falantes de línguas diferentes que pertençam a uma mesma zona cultural, por exemplo, à chamada civilização ocidental, ou à civilização europeia. Se atentarmos nos exemplos seguintes, chegaremos forçosamente a essa conclusão.

Português	Inglês	Francês	Alemão	Espanhol	Italiano
<i>Dar a palavra</i>	To give one's word	Donner sa parole	Sein Wort geben	Conceder la palabra	Dare la parola
<i>Ter um parafuso desapertado</i>	To have a screw loose	Avoir une case em moins	Eine Schraube ist locker	Tener un tornillo flojo	
<i>Estar a rebentar pelas costuras</i>	To be bursting at the seams	Etre plein à craquer	Aus allen Nähten pläten	Reventando las costuras	
<i>Um raio de esperança</i>	A ray of hope	Une lueur d'éspoir	Ein Hoffnungsstrahl	Un rayo de esperanza	Un barlume di speranza
<i>Trabalhar contra relógio</i>	To work against the clock	Travailler contre la montre	Nach der Uhr arbeiten	Trabajar contra reloj	Laborare contra l'orologio
<i>Dar o nó</i>	To tie the knot	Se mettre la corde au coup	sich verbinden	Dar el si	
<i>Voltar uma nova página</i>	To turn over a new leaf	Tourner une nouvelle page	Ein neues Kapitel beginnen	Volver la hoja	Girare pagina

Perante estes exemplos, a que se poderia, obviamente, juntar uma multidão de muitos outros, parece possível arriscar-se a afirmação de que, em muitos casos, o apelo imagístico das metáforas tem equivalências coincidentes ou muito próximas nas línguas que se albergam na mesma zona cultural e civilizacional. Mas, por outro lado, ainda no âmbito dessa proximidade, detectam-se diferenças, nem sempre subtis, que, dentro de um cenário civilizacional abrangentemente comum, marcam localmente as metáforas. Tal chega a acontecer até nos domínios de uma mesma língua,

ACERCA DA TRADUÇÃO DA METÁFORA

como é o caso do português europeu e do português do Brasil, testemunhado por exemplos como os seguintes:

Ingles	Portugal	Brasil
<i>To be full of hot air</i>	Andar inchado como um balão	Ser metido a sebo
<i>To gibe oneself airs</i>	Dar-se ares	Meter-se a besta
<i>To hold the baby</i>	Ficar com a criança (nos braços)	Ficar com o abacaxi
<i>To know one's business</i>	Saber da poda/do negócio	Entender do riscado

A maioria das metáforas acabadas de apresentar suportam uma tradução literal, em alguns casos mesmo palavra por palavra, de acordo com a terminologia proposta por Catford³³. Com base nestes exemplos, poderíamos afirmar que a metáfora na língua de chegada é resultante directa e imediata da tradução literal da forma original. Isto coincide com a doutrina de Klopfer e de Reiß, que advogam ser a metáfora fácil de traduzir por poder ser adequadamente traduzida, palavra por palavra, para a LC. No entanto, há que acrescentar a este propósito que estes dois teóricos perfilham tal opinião não especialmente para as metáforas convencionais e próximas em ambas as línguas, como são os exemplos que apresentei há pouco, mas, especialmente, para as metáforas mais ousadas e originais. Klopfer escreve mesmo: «Quanto mais ousada e livre, quanto mais singular for uma metáfora, tanto mais facilmente se deixa transpor para outra língua»³⁴. Entende-se este princípio à luz daquilo que já foi dito quanto à posição que este autor defende em relação à metáfora. De facto, se os tradutores e os seus leitores partilham de uma mesma mundivisão, a substituição de uma palavra do TP (texto de partida) pela sua equivalente na LC e a sua inclusão no conjunto das restantes palavras traduzidas deverão suscitar uma imagem próxima da que foi em primeira mão suscitada pela metáfora original. Mas as coisas passar-se-ão mesmo assim? Isto é, uma metáfora original numa língua passará para outra língua através de simples tradução literal? Uma resposta minimamente segura a esta questão implicaria um estudo em profundidade, especialmente de natureza histórica, quiçá impossível em relação a uma metáfora recente, e que não conheço feito por ninguém em relação a outras metáforas. Em qualquer caso, a regra de Klopfer parece-me demasiadamente simplista e, no âmbito da teoria da tradução, diria mesmo,

³³ CATFORD, J. C. — *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, 1978 (1.ª edição 1965), pp. 25-6.

³⁴ KLOEPFER — *Op. cit.*, p. 63.

perigosa. Na verdade, «o carácter fugidio da metáfora — por assim dizer, a dificuldade em agarrá-la linguisticamente — deriva do facto de ela se encontrar na fronteira entre a mudança e a fluidez linguísticas»³⁵, o que concorre para que a sua tradução padeça de dificuldades especiais.

As considerações feitas até este ponto abordaram a tradução da metáfora em geral, tendo também sido tocada a tradução daquelas metáforas que apresentam elevado grau de proximidade nas duas línguas. Mas, mesmo não havendo dados estatísticos que o comprovem, estas últimas não constituem a maioria. É uma percepção intuitiva que deriva também da natureza da própria metáfora. «Culturas diferentes, e daí línguas diferentes, conceptualizam e criam símbolos por um processo diverso e, por isso, a metáfora é frequentemente específica de uma cultura»³⁶. Se assim é, certas imagens podem não funcionar com o mesmo efeito conotativo na LP e na LC, o que impõe medidas cautelares por parte do tradutor. É por isso que este não deve só ser um bom conhecedor das duas línguas, devendo também ser um perito nas duas culturas. Snell-Hornby chama a atenção dos seus leitores para o facto de a tradução de uma frase inglesa tão simples como «She is a cat» para alemão ter de ser feita com algum cuidado pois, segundo esta autora, o gato simboliza coisas diferentes na civilização britânica e na germânica: na primeira ele é o simbolo do despeito e da maldade; na segunda simboliza graça e agilidade³⁷. Em consequência disso, a tradução literal poderia não fazer funcionar o mesmo efeito metafórico que o original provoca. Se a mesma frase tivesse de ser traduzida para o português do Brasil, as cautelas teriam de ser ainda maiores visto que «Ela é uma gata» tem conotações muito diversas das referidas. Traduzir, neste caso, envolve prioritariamente não o sistema linguístico mas sim uma questão de cultura.

Sem sairmos ainda das generalidades sobre a tradução da metáfora, poderemos debruçar-nos sobre aquilo que alguns autores designam por *intenção do texto de partida* ou *intenção do autor*³⁸. Tal intenção pode ser materializada de formas muito variadas e, muitas vezes, estão apenas implícitas (uso aqui o adjectivo por oposição a explícitas) no texto. Demos um exemplo, forjado para o efeito, de dois jornalistas que fazem a reportagem de uma manifestação pública que terminou com a intervenção da polícia. Ambos podem ser perfeitamente objectivos, usando, no entanto, formas diferentes de linguagem. O jornalista A pode escrever:

«Às 18h a polícia entrou em acção e espancou violentamente os manifestantes, terminando assim a manifestação».

³⁵ DAGUT — *Op. cit.*, p. 23.

³⁶ SNELL-HORNBY — *Op. cit.*, p. 57.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ E.g. NEWMARK — *A Textbook of Translation*, p. 12.

Enquanto que o jornalista B diz a mesma coisa de forma ligeiramente diferente:

«Às 18h a polícia entrou em acção, tendo a manifestação terminando após violenta batalha campal».

Comparando os dois passos de notícia, é possível detectar no primeiro, por parte do jornalista A, a intenção de pôr em destaque (pela negativa ou pela positiva) a acção repressiva da polícia. No segundo, a intervenção da polícia é atenuada, uma vez que «batalha campal» pode significar que ambas as partes 'deram e levaram'. E, note-se, estes dois textos poderiam — de acordo com algumas teorias da tradução — ter perfeitamente resultado da tradução de um único original numa língua estrangeira. Não é agora altura para discutirmos a legitimidade concedida ao tradutor para, através da adopção de uma ou outra forma, alterar intencionalmente ou simplesmente interpretar mal o propósito do original.

Ora, se num qualquer texto, usando de linguagem apenas denotativa, a compreensão da intenção do autor pode ser um elemento essencial para a correcta tradução, isso é muito mais válido para a tradução da metáfora, como forma privilegiada de linguagem conotativa. A metáfora tem «um efeito cumulativo que sugere uma percepção especial da realidade e é isso que o tradutor tenta captar»³⁹ antes de procurar a melhor correspondência na língua alvo. Segundo Dagut, a traduzibilidade da metáfora depende «a) das experiências culturais e associações semânticas especiais que ela explora e b) de quanto estes factores podem ou não ser reproduzidos sem anomalias na língua alvo, o que depende do grau de «sobreposição» de cada caso particular»⁴⁰. Com o desenvolvimento generalizado das sociedades e consequente nivelamento das diferenças existentes através da obtenção de igual bem-estar e de padrões culturais muito aproximados, é possível que as metáforas tendam a universalizar-se. Cada vez mais as nações vão agindo e pensando de maneira semelhante, o que, do ponto de vista que aqui nos interessa, conduz, presumivelmente, à produção de modelos de linguagem cada vez mais próximos. E, nesse sentido, a missão do tradutor poderá estar a simplificar-se. Apesar disso, até ao presente, não obstante algumas tentativas individuais, não foi produzido nenhum conjunto de regras com aceitação mais ou menos generalizada aplicáveis à tradução de metáforas. Se elas existissem, seriam com certeza úteis ao tradutor, nomeadamente aos candidatos a tradutores que é missão dos cursos universitários de tradução prepararem. Por isso se justifica mais uma iniciativa com esse propósito, mesmo que inspirada nas indicações fornecidas pelas iniciativas já apontadas, as quais

³⁹ HATIM, Brasil; MASON, Ian — *Discourse and the Translator*, Londres/N. Iorque, Longman, p. 4.

⁴⁰ DAGUT — *Op. cit.*, p. 32.

irão sendo referidas de acordo com o grau e forma de contribuição para as linhas orientadoras que procurarei sistematizar daqui em diante.

Para isso tenho que voltar à tipologia tripartida de metáforas que anteriormente propus, isto é, metáforas mortas, convencionais e originais. Prefiro a designação *convencionais* a *vivas*, pelo maior conforto de referência que aquele termo proporciona. A metáfora original também é viva e, por isso, o segundo termo poderia conduzir à ambiguidade.

a) *Tradução da metáfora morta* — Como forma lexicalizada, a metáfora morta, mal merece o nome de metáfora. Max Black considera que chamar a estas metáforas é o mesmo que dizer que «um cadáver é um caso especial de pessoa»⁴¹. Elas fazem parte do património lexical de uma língua e os seus falantes nativos comuns usam-na ignorando totalmente a sua anomalia original, a sua característica de violadora de regras. Por isso o tradutor poderá também não lhe conceder qualquer atenção especial e tratá-la como qualquer forma normal. De uma maneira geral, os dicionários bilingues resolvem o problema ao fornecerem a quem os consulta um termo na LC que veicula o sentido daquele que na LP foi originariamente usado em sentido metafórico. Normalmente, esses termos, originariamente metafóricos, têm equivalentes não metafóricos na língua de chegada. Simplesmente, por questões de estilo, de colorido ou expressividade, os autores ou falantes que os empregam preferem-nos em relação aos termos 'mais normais'.

Nisto reside um primeiro factor sobre o qual o tradutor se deverá interrogar: por que razão foi usada esta palavra e não outra? Se conseguir resposta para a sua interrogação, o tradutor deverá meter-se na pele do autor original e tentar encontrar na LC uma metáfora morta correspondente que seja tradução fiel. Se está a traduzir do inglês para o português, encontrará com frequência as correspondências desejadas, pelo facto de as duas línguas fazerem parte da mesma civilização ocidental, não obstante terem diferentes origens linguísticas. Exemplos como os seguintes não oferecem dificuldades especiais dado que, tanto no inglês como no português, as metáforas estão definitivamente lexicalizadas:

Inglês	Português
a) <i>His brothers's particular field of research is technical translation</i>	O campo especial de investigação do irmão dele é a tradução técnica
b) <i>She was the head of that rebellion</i>	Ela foi a cabeça daquela rebelião

⁴¹ BLACK, Max — «More about metaphor», in ORTONY, Andrew (ed.) — *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 26.

ACERCA DA TRADUÇÃO DA METÁFORA

Mas devido ao facto de a língua inglesa ser altamente metafórica, surgem frequentes casos em que a correspondência em português não existe como metáfora lexicalizada. Eis dois exemplos possíveis:

Inglês	Português
c) <i>I was mazed by the way he talked about computers</i>	Eu fiquei <i>confundido</i> pelo modo como ele falou de computadores
d) <i>English breakfast used to be a very substantial meal</i>	O <i>pequeno almoço</i> inglês costumava ser uma refeição muito rica

Comparando as traduções nestes dois grupos de exemplos, ressalta a perda de expressividade que se regista no segundo grupo. Na tradução de c) perde-se o sentido de labirinto contido em 'mazed' (* 'labirintado' soaria estranhamente); na tradução de d) perdeu-se o sentido de quebra do jejum presente em 'breakfast', que se mantém, por exemplo, no espanhol 'desayuno' e, em algum grau, no português popular de Angola 'mata-bicho'. Seria, por conseguinte, demasiadamente simplista dizer-se que a tradução de metáforas mortas não oferece dificuldades. Elas persistem e o tradutor tem que ter delas consciência.

b) *Tradução de metáforas convencionais* — A metáfora convencional, aquela que os falantes utilizam com a consciência de que estão a recorrer a uma forma especial de linguagem, é a que mais interessa na perspectiva deste estudo. A sua tradução pode representar graus variados de dificuldade, conforme a maior proximidade ou o maior distanciamento que existem entre a forma original e a sua ou as suas correspondências na LC. São várias as situações que se podem verificar.

Em primeiro lugar, consideremos a situação em que à metáfora na LP corresponde uma metáfora na LC, como acontece nos exemplos seguintes:

Inglês	Português
a) <i>To put the cart before the horse</i>	Pôr o carro à frente dos bois
b) <i>We are on the threshold of a new Europe</i>	Estamos no limiar de uma nova Europa
c) <i>To have a lump in one's throat</i>	Ter um nó na garganta
d) <i>I was told that he kicked the bucket last week</i>	Disseram-me que ele bateu a bota a semana passada
e) <i>He came in arrogantly, but when he left he was eating humble pie</i>	Ele entrou com arrogância mas, quando saiu, ia com a rabo entre as pernas
f) <i>His boss gave him an earful because he arrived late</i>	O patrão deu-/passou-lhe uma ensaboadela por ter chegado tarde

Os exemplos *a)*, *b)* e *c)* apresentam grande proximidade nas duas línguas; poderá dizer-se que a tradução literal, nestes três casos, resultaria bem no caso de o tradutor não conhecer a metáfora portuguesa consagrada pelo uso. Mas tornam-se óbvias as cautelas que o tradutor tem de observar para não cair, inadvertidamente, em soluções menos exactas ou mesmo caricatas. A primeira dessas cautelas é evidente: é necessário que o tradutor estude cuidadosamente o sentido expresso pela metáfora na LP, uma vez que tal sentido só muito raramente é o resultado da soma dos sentidos das palavras que formam a metáfora. Acontece com muita frequência que nem os dicionários monolíngues mais conhecidos nos ajudam em casos desses. O contexto e os dicionários de expressões idiomáticas constituirão a ajuda mais útil. Mas não basta ao tradutor assegurar-se do sentido: ele tem de procurar na LC a metáfora correspondente para evitar, suponhamos, que, em relação ao exemplo *a)*, traduzisse *pôr a carroça à frente do cavalo*, uma tradução que seria fiel ao sentido mas não coincidente com a forma que o uso consagrou em português em consequência de uma realidade cultural diferente. A busca da equivalência tem que resultar na forma exacta, isto é, na forma portuguesa idiomática precisa e não aproximada.

Os exemplos *d)*, *e)* e *f)* não poderiam ser resolvidos, nem mais ou menos, através da tradução literal. Por isso se coloca de novo a urgência do correcto entendimento do original; de novo também se impõe a procura da correcta equivalência na língua para que o tradutor traduz. Nestes casos, essa equivalência existe e existe em mais do que uma única alternativa. Quando isto acontece, quando o tradutor se dá conta de que as correspondências na língua de chegada são variadas, ele fica colocado numa situação de acrescida dificuldade, pois tem que tomar decisões acerca da melhor forma a utilizar. Mas para isso não basta o correcto entendimento do original: é necessário também levar em conta todo o contexto, particularmente o estilo, antes de decidir, por exemplo, se deve traduzir *kicked the bucket* por *bateu a bota* ou por *foi-se desta para melhor*.

Considerámos já, até este ponto, uma situação com duas variantes: a existência de metáforas correspondentes na LC às encontradas na LP, sendo *a)* uma das variantes as correspondências próximas e *b)* a outra as correspondências mais distantes que não se conseguem através da simples tradução literal.

Mas pode ainda acontecer um outro caso: o da não existência de metáfora correspondente na LC, uma situação frequente quando se traduz do inglês para o português. Vejamos alguns exemplos para os quais julgo não haver correspondência metafórica em português:

- g) *I cannot help you because I am no longer in the driver's seat*
 h) *The police have their ear to the ground as they suspect something serious is being planned*
 i) *His boss warned him to pull his socks up or he would be dismissed*

Em casos como estes, o tradutor não tem outro caminho a seguir senão o da tradução parafraseada, dando expressão na LC ao sentido da metáfora na LP. Por outras palavras, ele vai traduzir a explicação que o dicionário monolíngue fornece para a metáfora que tem de verter para a sua língua de uso habitual. Correria o risco de ser incorrectamente interpretado se fizesse uma tradução literal, mesmo que fosse sua intenção lançar/criar uma nova metáfora.

c) *Tradução das metáforas originais* — Tratemos finalmente da tradução das metáforas originais ou criativas, aquelas que tanto Kloefer como Reiß afirmam ser as mais fáceis de traduzir. E comecemos por interrogar-nos sobre o sentido a atribuir à afirmação categórica destes teóricos alemães. Querirão eles dizer que a circunstância de uma nova metáfora não ter (a não ser por extraordinária coincidência), correspondência em qualquer outra língua simplifica o processo de busca e, só por isso, determina maior facilidade de tradução? Na verdade, como disse há pouco, uma das grandes dificuldades que a tradução da metáfora representa reside no risco de se não encontrar uma metáfora correspondente na LC e ela, afinal, existir. Ora se a metáfora é genuinamente criativa e original, com grandes probabilidades, será única; e, sendo única, não tem correspondências noutra língua. Assim, traduzir palavra por palavra pode ser uma boa solução. Experimentemos com um exemplo já acima referido e que, como disse, me parece poder ser considerado como contendo uma metáfora original.

Inglês	Português
<i>Paris sizzled in the spotlight of recriminations, but last week it took action to avoid the heat</i>	<i>Paris esturricava debaixo dos holofotes da recriminação, mas na semana passada pôs-se em campo para evitar o calor</i>

Será que *esturricava* é uma boa tradução para *sizzled*? Talvez seja um verbo bastante usado para exprimir uma situação semelhante em português. *Assava* talvez fosse um bom substituto. Mas é óbvio que, em ambos os casos, se perde a componente sonora que o verbo *sizzle* veicula. Seria de arriscar *frigia*, embora não seja comum o seu uso em português como verbo

intransitivo? E se usássemos essa forma verbal, estaríamos a lançar uma metáfora nova na nossa língua?

Vejamos ainda outro exemplo ⁴². O actual arcebispo de Cantuária descreveu a Igreja Anglicana como

Inglês	Português
<i>An old lady muttering platitudes through toothless gums</i>	Uma velha desdentada que deita banalidades da boca para fora

A tradução portuguesa que sugiro é o resultado de uma redistribuição dos traços semânticos ('features'): por exemplo, no original, *toothless* era atributo de *gums*, na minha tradução é-o de velha, não em consequência de um acto arbitrário, mas sim porque me pareceu que é assim que se diz em português. A tradução literal de *gums* por *gengivas* resultaria, para a minha sensibilidade, em algo de mau gosto. Uma tradução ainda mais literal em que, por exemplo, se traduzisse *muttering* por uma palavra portuguesa mais próxima (e.g. *resmungando*) e se traduzisse directamente *gums*, resultaria melhor? A interrogação tem razão de ser, mas não sei se obterá resposta fácil. E é nessa dificuldade de resposta que reside a dificuldade da tradução das metáforas originais. Por não haver metáfora correspondente na LC, o tradutor tem mais campo de manobra, está mais liberto de restrições, mas tem, indiscutivelmente, maiores responsabilidades e corre mais riscos de fazer trabalho menos qualificado.

Em resumo, e para concluir, diria que traduzir metáforas continua a ser traduzir, mas, agora, traduzir sob condicionamentos acrescidos. A boa regra será, em todas as circunstâncias, procurar traduzir uma metáfora (quer ela seja morta quer convencional) pela metáfora correspondente na LC. Quando esta não existe — e chegar a esta conclusão é tão difícil como descobrir a metáfora desejada —, o único caminho que resta ao tradutor é traduzir a paráfrase dessa metáfora. Para se traduzir uma metáfora original, deve-se traduzir tão literalmente quanto for possível e afastar-se da literalidade o mínimo necessário, apenas para se manter a autenticidade de expressão na LC.

M. Gomes da Torre

⁴² In *Time* de 2 de Setembro de 1991, p. 65.

**FERNANDO LOPES-GRAÇA,
TRADUTOR LITERÁRIO :**
**A VERSÃO PORTUGUESA DA NOVELA
TRISTAN DE THOMAS MANN**

I — ELEMENTOS PRELIMINARES

Em 1941 a Editorial Inquérito trazia a público a versão portuguesa da novela *Tristan* de Thomas Mann em tradução de Fernando Lopes-Graça e Hildegard Bettencourt. À edição de estreia seguir-se-ia uma outra, na década de sessenta, com a chancela ainda da editora lisboeta e ilustrações de Álvaro Miguel.

Por realizar ficaria um estudo comparativo-descritivo e valorativo, que, assinalando méritos e deficiências, permitisse não apenas detectar o método translatório adoptado, mas sobretudo avaliar a qualidade da tradução como via de acesso à obra original e natural contributo para a recepção portuguesa do seu autor. É esse estudo que, munida de um instrumentário tradutológico, me proponho elaborar.

Entendendo, no âmbito de uma metodologia crítica de incidência estético-recepcional, o fenómeno da tradução literária como acto de recepção produtiva, começarei por apresentar, em síntese contextualizada, a obra original. Perspectivarei depois, num breve esboço, a figura dos tradutores. Em seguida, evidenciarei a oportunidade da versão portuguesa, destacando a este propósito os momentos decisivos da recepção produtiva manniana no nosso país. Finalmente, procederei à articulação tradutológica dos dois textos, cotejando as unidades translatórias a nível estilístico-formal, semântico-denotativo, pragmático e estrutural e emitindo, em jeito conclusivo, uma apreciação crítica global ¹.

¹ O presente artigo constitui uma versão alterada do trabalho de síntese que apresentei em 1990 à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no âmbito das minhas Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Cumpre-me aqui dirigir uma palavra de profundo agradecimento aos Professores Doutores Maria Manuela Gouveia Delille e Karl-Heinz Delille — meus professores no Curso de Mestrado em Literatura Alemã e Comparada que frequentei na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra — pela sugestão do tema, o projecto global do trabalho e a formulação de estimulantes críticas.

1. Vectores temático-estruturais da obra original

Escrita em 1901 em Munique, *Tristan* veio a lume no início de 1903 em Berlim, numa colectânea a que emprestou o título ², sendo reeditada ainda no ano de publicação ³.

Aspecto nuclear da novela constitui, a nível temático, a dicotomia arte-vida, arte-sociedade, artista-burguês que funcionaliza as personagens centrais e traveja exemplarmente a intriga: a funesta relação amorosa de Gabriele Eckhof Klöterjahn, último membro de uma família patricia, vítima de renitente tuberculose, com Detlev Spinell, pretense escritor seduzido pela orientação decorativa do sanatório «Einfried», na ausência do marido, Anton Klöterjahn, abastado proprietário de um negócio florescente.

O antagonismo dos pólos dicotómicos manifesta-se com assinalável nitidez na cena do duelo verbal que confronta o sedutor e o marido ultrajado. Gabriele ocupa uma posição intersectante ⁴: sensível à tendência musical do pai e dotada de igual predisposição, ela assume impulsivamente, pelo matrimónio, uma postura burguesa que o nascimento do filho vem sedimentar; sob influência do pseudo-escritor, reanima a propensão artística e abdica do estatuto burguês, mas também da própria vida, numa entrega total ao elemento estético- metafísico. O casamento com Klöterjahn, a gestação e o parto de Anton, os longos diálogos, de pendor reflexivo-introspectivo, com Spinell e a execução pianística de Chopin e Wagner contribuem decerto para o irreversível desgaste físico da protagonista. A sua morte radica, porém, na duplicidade conflituosa que lhe estigmatiza o percurso existencial.

Insuperada permanece no final da obra a dicotomia arte-vida e o binómio artista-burguês, já que a agonia transfiguradora e apoteótica de Gabriele atenua, em jeito compensatório, a humilhante derrota do esteta ⁵ e relativiza, num gesto implacável, o triunfo aparatoso do comerciante ⁶.

² À obra titular juntaram-se cinco outros textos novelísticos dispersos em revistas: *Der Weg zum Friedhof* (O Caminho para o Cemitério), *Der Kleiderschrank* (O Guarda-fatos), *Luischen* (Luisinha), *Gladius Dei* (Gladius Dei) e *Tonio Kröger* (Tonio Kröger).

³ Sobre o processo de produção e recepção (imediate e posterior) da novela, vd., entre outros, KIRCHBERGER, Lida — *Thomas Mann's «Tristan»*, in «Germanic Review», XXXVI, 1961, pp. 282-297; LANG, Wilhelm — «*Tristan» von Thomas Mann. Genese — Analyse — Kritik*, in «Der Deutschunterricht», 19, 4, pp. 93-111; e VAGET, Hans-Rudolf — *Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, 1984, pp. 84-91.

⁴ Cf. KURZKE, Hermann — *Thomas Mann. Epoche — Werk — Wirkung*, München, 1985, p. 108.

⁵ Proporcionar à esposa de Klöterjahn a superação da banal existência burguesa num acto de consumação estética fora justamente o propósito vingativo de Spinell.

⁶ Cf. YOUNG, Frank W. — *Montage and Motif in Thomas Mann's «Tristan»*, Bonn, 1975, p. 90, e GEHRKE, Hans; THUNICH, Martin — *Thomas Mann, Der kleine Herr Friedemann, Tristan. Interpretation und unterrichts-praktische Vorschläge*, Hofffeld / Ofr., 1987, p. 63.

No plano técnico-narrativo adquire especial relevância a estratégia algo peculiar da instância mediadora: embora assuma preferencialmente uma postura autoral que assegura, na tradição realista, o relato aparentemente fidedigno e completo da história, o narrador de *Tristan* não apenas sugere, com habilidade, a sua integração no universo diegético, adoptando pontualmente uma perspectiva figural que lhe estreita o horizonte de competência, como atenua, através de requisitos lógico-conceptuais (comentários, juízos de valor, notações modalizantes) ou linguístico-estilísticos (exclamações, interrogações, pronome pessoal inclusivo), a distância que o separa da entidade receptora ⁷. E todavia ele não promove a leitura identificatória do seu texto, afirmando antes uma ironia subtil que neutraliza a impressão de familiaridade anteriormente despertada ⁸.

A estratégia irónico-distanciadora manifesta-se com particular agudeza no delineamento das personagens centrais. Gabriele constitui, pelo tratamento privilegiado, figura predilecta do narrador: nos traços essenciais do retrato físico-psicológico, como na orientação do percurso biográfico, ela actualiza o tipo finissecular da «femme fragile» ⁹, apenas relativizado pela nota de subtil ironia que acompanha a chegada da protagonista ao sanatório ¹⁰ e pelo tom cómico-satírico das peripécias que preenchem o momento da sua morte ¹¹. Opostamente, Spinell sofre uma ironia impiedosa que, explorando as potencialidades caricaturais do seu perfil, perspectiva a figura como paródia inequívoca do esteta decadente na viragem do século ¹². Em

⁷ Sobre o estatuto e a perspectiva narratoriais em *Tristan*, vd., entre outros, HARWEG, Roland — *Präsuppositionen und Rekonstruktion. Zur Erzählsituation in Thomas Manns «Tristan» aus textlinguistischer Sicht*, in SCHECKER, M.; WUNDERLI, P. (Hg.) — *Textgrammatik. Beiträge zum Problem der Textualität*, Tübingen, 1975, pp. 166-185, e STANZEL, Franz K. — *Theorie des Erzählens*, 2.^a ed., Göttingen, 1982, pp. 234-239.

⁸ Para Ulrich Dittmann a sensação de estranheza e a atitude crítica do leitor relevam já da esboçada intimidade entre o narrador e o narratário (cf. DITTMANN, U. — *Thomas Mann. Tristan. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, 1983, p. 6).

⁹ Sobre o tipo feminino da «femme fragile», vd., entre outros, HERMAND, Jost — *Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils*, in HEYDEBRAND, Renate; JUST, Klaus Günther (Hg.) — «Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende (Festschrift für W. Rasch)», Stuttgart, 1969, pp. 9-29; THOMALA, Ariane — *Die 'femme fragile'. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf, 1972; e TAEGER, Annemarie — *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*, Bielefeld, 1987.

¹⁰ Cf. LANG, W. — *Op. cit.*, pp. 106-107.

¹¹ Cf. GEHRHE, H.; THUNICH, M. — *Op. cit.*, p. 57, e DITTMANN, Ulrich — *Tristan*, in «Kindlers Literatur Lexikon», Bd. 22, München, 1974, p. 9568.

¹² Sobre o tipo finissecular do esteta decadente, vd., entre outros, SCHALK, Fritz — *Fin de siècle*, in BAUER, Roger (Hg.) — «Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende», Frank. / M., 1977, pp. 3-15; HEFTRICH, Eckhard — *Was heisst l'art pour l'art?*, in SAUER, R. — *Op. cit.*, pp. 16-29; e RASCH, Wolfdietrich — *Die literarische Décadence um 1900*, München, 1986.

Klöterjahn a ironia narratorial assume comparativamente menores proporções, sem no entanto prescindir de um retrato disfórico que desmistifica o paradigma do burguês na Era Guilhermina ¹³.

Também as figuras periféricas não escapam à lupa ironizante do narrador. Fortemente parodística se revela, assim, a caracterização de Anton Klöterjahn junior, figura especular do pai, na robustez instintiva e avassaladora; de Fräulein von Osterloh, governanta do sanatório que denuncia nas faces carmesins o zelo incansável com que administra a instituição e a esperança ansiosa numa proposta matrimonial; da conselheira Spatz, companheira insistente da protagonista, que, reduzida a uma actuação-sombra, meramente ecoa ou espelha comportamentos alheios; da sra. Höhlenrauch, esposa de um pastor religioso, inverosimilmente delibitada por sucessivas experiências de gravidez; de Dr. Leander, o director clínico que apenas se ocupa de casos reversíveis; e de Dr. Müller, médico auxiliar, responsável pelos doentes ligeiros ou irremediavelmente perdidos.

De capital importância para a caracterização irónico-distanciadora das personagens se revelam a selecção antroponímica — nomes fonossemanticamente motivados que não apenas sugerem marcas físico-psicológicas, como reforçam imagetivamente, por homologia ou contraponto, a comicidade das figuras ¹⁴ — e a rede leitmotívica — traços distintivos das personagens, que emergem recorrentemente na sintagmática discursiva e fomentam a lucidez crítica do receptor ¹⁵.

No âmbito dos modelos estéticos e referentes históricos assume especial significado a intertextualidade da novela com a ópera *Tristan und Isolde* de Richard Wagner. Atraído pela produção dramático-musical do compositor bávaro, Thomas Mann ignora as versões tradicionais da saga medieval e segue exclusivamente o texto wagneriano que, baseado embora no poema épico de Gottfried von Strassburg, confina a intriga ao idílio dos dois amantes ¹⁶.

¹³ Para uma apresentação global do período Guilhermino, vd., entre outros, TENBROCK, Robert-Hermann — *Geschichte Deutschlands*, München, 1965, pp. 199-242, e RAFF, Diether — *Deutsche Geschichte. Vom alten Reich zur Zweiten Republik*, München, 1985, pp. 112-213.

¹⁴ Refiram-se, em jeito ilustrativo, os antropónimos Spnell (inautenticidade, excentricidade, esterilidade), Klöterjahn (vitalidade instintivo-sensual), Eckhof (propensão artística, sensibilidade estética), Osterloh, (ânsia ferverosa de casamento), Höhlenrauch (desgaste mental, silhueta fantasmagórica), Spatz (estreiteza intelectual), Leander (frieza científica, sedução tiranizante e calculista), Müller (insignificância profissional), Gabriele (fragilidade etérea, apelo divino).

¹⁵ Saliente-se, a título exemplificativo, a veiazinha azul-pálida de Gagniele, a pose deferente e os pés enormes de Spinell, a saúde invejável de Anton e o frenesim de Fräulein von Osterloh.

¹⁶ Cf. DITTMANN, U. — *Erläuterungen*, pp. 55-56, e GEHRKE, H.; THNICH, M. — *Op. cit.*, p. 111. A narrativa medieval de Tristão e Isolda abarca três macrosequências: a

A relação com o intertexto estabelece-se, por um lado, através da correspondência de personagens (Tristan/Spinell; Isolde/Gabriele; Mark/Klöterjahn; Brangäne/Spatz; Kurvenal/Pastorin)¹⁷, do paralelismo de cenários (castelo/sanatório)¹⁸, e da equivalência de situações (bebida da poção mágica/descoberta da partitura; desobediência de Isolde e Gabriele; afastamento de Brangäne e Spatz; vivência místico-erótica dos amantes e interrupção inesperada do idílio amoroso; chegada de Mark e Klöterjahn; morte transfiguradora de Isolde e Gabriele)¹⁹. Por outro lado, verifica-se o aproveitamento lexical-semântico e morfossintático do libreto wagneriano, quer pelo recurso a citações literais ou parafraseantes de diálogos e monólogos, quer pela actualização das rubricas cénicas²⁰.

Especial cuidado prestou Thomas Mann ao aspecto fono-rítmico, evocando através da pontuação (sinais de exclamação e interrogação), dos elementos morfossintáticos (hipérbatos, paralelismos, repetições, elipses) e dos requisitos fono-estilísticos (aliterações, assonâncias e rimas internas) a linha harmónica e melódica da partitura. A configuração tectónico-piramidal dos eventos nucleares e o arranjo de temas e motivos segundo os princípios de paralelismo, variação e contraste conferem ainda à novela uma inegável qualidade musical²¹.

Imediatamente anunciada no título referencial e na designação do sanatório²², a presença de Wagner faz-se sobretudo sentir no oitavo capítulo — o mais longo da novela — onde o tom bíblico-litúrgico e eloquente da linguagem denuncia a momentânea postura empática do narrador, que, com irreprimível deleite, descreve, em pormenor, a execução pianística de Gabriele, os trechos interpretados e as sensações despoletadas, sem contudo prescindir, por completo, do distanciamento crítico que habitualmente o define e contrariando, de forma implacável, a eventual apreensão

aventura de Morholt, a consumação do adultério e o matrimónio de Tristão com Isolde Mão-Branca. Sobre as diversas fases recepcionais do mito, vd., entre outros, GEEDTS, Hans Jürgen — *Thomas Manns «Tristan» in der literarischen Tradition*, in WENZEL, Georg (Hg.) — *«Betrachtungen und Überblicke zum Werk Thomas Manns»*, Berlin/Weimar, 1966, pp. 190-206.

¹⁷ As figuras aproximam-se nos traços psicológicos e/ou na função actancial assumida.

¹⁸ Tanto o castelo como o sanatório se caracterizam pela posição sobranceira, a atmosfera de isolamento e a promessa de defesa.

¹⁹ Cf. YOUNG, F. — *Op. cit.*, pp. 28-39. Young assinala paralelamente alusões à época medieval (no vestuário, na decoração e no léxico), à viagem da Irlanda para a Cornualha (no vestuário) e à posição hierárquica de Isolde (no motivo da corozinha dourada), (cf. YOIUG, F. — *Op. cit.*, pp. 27-30).

²⁰ Citados fiel ou livremente são, por exemplo, os passos textuais relativos à impaciência de Isolde, à extinção do facho, à chegada de Tristan, ao encómio da noite e da morte e aos avisos ignorados de Brangäne (cf. YOUNG, F. — *Op. cit.*, pp. 115-123).

²¹ Cf. YOUNG, F. — *Op. cit.*, pp. 70-78, pp. 80-92 e pp. 97-98.

²² O topónimo «Einfried» alude certamente à residência do compositor alemão, «Villa Wahnfried», nos arredores de Bayreuth.

ilusionística da instância receptora. Ao leitor é justamente fornecida uma versão parodística de *Tristan und Isolde* que desmistifica o wagnerismo exacerbado do período finissecular ²³.

Para a dimensão burlesco-parodística concorrem não apenas as circunstâncias cómico-grotescas que pautam a cena nuclear do piano — a aversão visceral da conselheira Spatz à música erudita; o arrebatamento místico de Spinell; o sonambulismo espectral da viúva Höhlenrauch —, mas sobretudo a insuficiência das personagens que sustentam o jogo intertextual: Gabriele, biológica e socialmente decadente, seduzida para uma relação amorosa platonica, e Spinell, literato efeminado e egocêntrico, imune ao destino trágico da companheira, não dignificam certamente os protagonistas de *Tristan und Isolde*, do mesmo modo que Klöterjahn, incorrigivelmente donjuanesco e materialista, e Spatz, adjuvante involuntária no processo de sedução, caricaturam o marido ultrajado e a ama cúmplice da ópera wagneriana ²⁴.

Ainda que não abordando uma temática caracteristicamente nacional, *Tristan* evidencia algumas especificidades linguístico-culturais. Destaque-se, por um lado, a frequência de palavras compostas, o estilo nominal e a complexidade da organização sintáctica; salientem-se, por outro, os informantes geográficos, as alusões à conjuntura sócio-política e as referências explícitas ou implícitas a personalidades e manifestações do domínio filosófico (Schopenhauer, Nietzsche), musical, literário (F. Schlegel, Novalis, E.T.A. Hoffmann, Platen, Altenberg, George, Holitscher, H. Mann) e das artes plásticas («Jugendstil»). A novela destina-se, assim, primordialmente a um público autóctone e erudito, cuja competência estético-literária e cultural lhe permita, através da detecção, quer das marcas de literariedade, quer das alusões ao meio geográfico e sociocultural, descobrir e valorar a dimensão representativa, a qualidade musical e o escopo intertextual-parodístico, por outras palavras, as funções poética e apelativa do texto manniano.

2. Perfil dos tradutores: aspectos biográficos-documentais

Figura da cena musical portuguesa, Fernando Lopes-Graça (n. 1917) desenvolveu nesta área intensa actividade, repartida pela docência, criação

²³ Cf. VAGET, H. R. — *Op. cit.*, e KREJCI, Michael — *Thomas Mann. «Tristan»*, in LEHMANN, Jakob (Hg.) — «Deutsche Novellen von Goethe bis Walser. Interpretationen für den Literaturunterricht», Bd. II Von Fontane bis Walser, Königstein / Ts., 1980, pp. 85-86.

²⁴ Sobre a componente burlesco-parodística da novela, vd., entre outros, WITTE, Karsten — «Das ist echt! Eine Burleske!», *Zur Tristan-Novelle von Thomas Mann*, in «The German Quarterly», 41, 1968, pp. 660-672, e NORTHCOTE-BADE, James — *Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns*, Bonn, 1975, pp. 39-52.

estética, actuação e direcção musical e corolada por uma obra notável que, ultrapassando já os duzentos e cinquenta títulos, abrange os domínios da música teatral, coral-sinfónica, orquestral, vocal, de câmara e de piano²⁵. O cunho nacional e o intuito comunicativo da sua produção afirmam-se, antes de mais, na exploração intensiva do repositório folclorístico português, mas também no aproveitamento sistemático do nosso património literário. Da lírica trovadoresca à moderna poesia, num largo espectro temático-ideológico e estilístico-formal, são numerosos — mais de quarenta — os poetas cujos textos Lopes-Graça, ao longo de seis décadas, musicou²⁶.

A impossibilidade de assumir em plenitude, durante o regime salazarista, a condição de músico e compositor obrigou Lopes-Graça a exercer actividades alternativas²⁷. Como crítico musical e, por vezes, teatral, colaborou em revistas que, de forma mais ou menos notável, marcaram a

²⁵ Sobre a formação, evolução e produção do músico-compositor, vd., entre outros, CARVALHO, Mário Vieira de — *Para um dossier Lopes-Graça*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 409-436; CARVALHO, M. Vieira de — *Nos 75 anos de Fernando Lopes-Graça*, in «Diário de Lisboa», 23-12-1981, pp. 3-4; CAMILO, Maria Teresa — *Testemunho*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 381-386; GIACOMETTI, Michel — *Fernando Lopes-Graça e a pesquisa folclórica (breves apontamentos)*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 364-366; SARDINHA, José Alberto — *Fernando Lopes-Graça e a Etnomusicologia Portuguesa*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 367-373; e CARVALHO, M. Vieira de — *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, 1989 sobretudo pp. 25-34 e pp. 39-49.

²⁶ Registem-se, sem intuito de exaustão, os nomes de Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Luís de Camões, Rodrigues Lobo, Bocage, Almeida Garrett, Antero de Quental, Guerra Junqueiro, António Nobre, Camilo Pessanha, Gomes Leal, Eugénio de Castro, Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Florbela Espanca, António Botto, José Régio, Gomes Ferreira, Vitorino Nemésio, Miguel Torga, Casais Monteiro, Joaquim Namorado, Mário Dionísio, João Cochofel, Sofia de Mello Breyner, Carlos Oliveira, Eugénio de Andrade, Cesário Verde e Ary dos Santos. Para autores portugueses remetem igualmente os títulos prováveis de uma ópera há muito projectada: *Camões, Castro* (António Ferreira), *Joaninha dos olhos verdes* (A. Garrett), *As Maravilhas de D. Sebastião* (Aquilino Ribeiro), *Conto do Natal* (Manuel da Fonseca), *Felizmente há Luar* (Sítou Monteiro), (cf. COELHO, José Luís Borges — *Entrevista com Fernando Lopes-Graça*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 355-356). Sobre a recepção produtiva da literatura portuguesa na obra musical de Lopes-Graça, vd. também LOPES, Óscar — *Poesias que Fernando Lopes-Graça musicou*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 347-350.

²⁷ Por alegada militância comunista, Lopes-Graça sofreu diversas medidas repressivas: interrupção ou vigilância de recitais e concertos; interdição de obras de circuitos oficiais de divulgação (orquestras estatais e Emissora Nacional); proibição temporária de deslocação ao estrangeiro (como bolseiro ou membro de júri); restrição e suspensão da actividade docente (recusa de nomeação; invalidação de diploma). Sobre o perfil ideológico-político do músico-compositor, vd., entre outros, FERREIRA, José Gomes — *Lopes-Graça, o 'resistente intelectual' paradigmático*, in «Diário de Lisboa», 17-12-1976, p. 11; DIONÍSIO, Mário — *Contra tudo e contra todos que*, in «Diário de Lisboa», 17-12-1976, pp. 12-13; CRUZ, Gastão — *Um grande músico português então proibido e inaudível*, in «Diário de Lisboa», 18-12-1976, p. 13; e MOREIRA, Vital — *Lopes-Graça, ou o Artista Militante*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 299-311.

cultura portuguesa nas últimas décadas: *Seara Nova*, *Presença*, *O Diabo*, *Manifesto*, *Revista de Portugal*, *Revista do Porto*, *Vértice*, *Gazeta Musical*, *Ler*, *Colóquio e Estrada Larga*. Paralelamente, na sequência do contacto mais ou menos estreito que mantivera com os círculos literários da *Presença* e do *Novo Cancioneiro* e impellido decerto pela intenção didáctica e a atitude patriótica que sempre o caracterizaram, Lopes-Graça encetou uma produtiva actividade tradutória, vertendo para a língua materna, com ou sem colaboração, alguns marcos da literatura universal — *Kleider machen Leute* (*Os Fatos fazem os Homens*) de Gottfried Keller, *Mozart auf der Reise nach Prag* (*A Viagem de Mozart a Praga*) de Eduard Mörike, *Iphigenie auf Tauris* (*Ifigénia em Táurida*) de Johann Wolfgang Goethe ²⁸, *Tristan* (*Tristão*) de Thomas Mann, *Les Confessions* (*Confissões*) de Jean-Jacques Rousseau, *Comédie Humaine* (*A Comédia Humana*) e *Pierrette* — *Le Cure de Tours* (*Pierrette — O Prior de Tours*) de Honoré de Balzac — a par de diversas obras de incidência musicológica.

De nacionalidade alemã e residente na altura em Lisboa, Hildegard Bettencourt colaborou também no empreendimento translatório que o músico-compositor fez suceder a *Tristão*: a já referida tradução de *Kleider Machen Leute* ²⁹.

3. Versão portuguesa: pertinência da sua génese e publicação

Estreado nas lides da tradução literária pelo início dos anos quarenta, Lopes-Graça procedeu sem demora à transposição da novela manniana. Secundado por Hildegard Bettencourt, o tradutor prescindiu aqui de versões intermédias, utilizando exclusivamente o texto original ³⁰.

À ideia de elaborar uma versão portuguesa de *Tristan* não foram decerto estranhas a assiduidade e, implicitamente, a satisfação com que

²⁸ Ao contrário dos restantes casos aduzidos, a versão portuguesa do texto goethiano, elaborada de parceria com Maria Antónia Pulido Valente, não mereceu ainda publicação.

²⁹ A escassez de elementos biográfico-documentais sobre Hildegard Bettencourt releva do facto de o seu nome não figurar em qualquer das obras referenciais que consultei: *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, 50 vols., Lisboa / Rio de Janeiro, s/d; *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, 22 vols., Lisboa, 1963-1991; *Brockhaus. Enzyklopädie in zwanzig Bänden*, 17. völlig neuarbeitete Auflage, Wiesbaden, 1966-1974; COELHO, Jacinto Prado (dir.) — *Dicionário de Literatura, Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega e Estilística Literária*, 5 vols., 3.ª ed., Porto, 1978; FRAZÃO, Fernanda; BOAVIDA, Maria Filomena — *Pequeno Dicionário de Autores de Língua Portuguesa*, Lisboa, 1983.

³⁰ Cf. carta de Fernando Lopes-Graça em apêndice. O tradutor teve a gentileza de responder, em carta de 23-07-1987, às questões que lhe coloquei. A Lopes-Graça, pela sua amabilidade e prontidão, agradeço penhoradamente.

Lopes-Graça procedia à leitura de Thomas Mann ³¹. Uma tal preferência justifica-se, aliás, desde logo pela sensibilidade literária e pelo empenhamento político do músico-compositor, vítima inconformada, como o escritor alemão, de um regime anti-democrático. Factores decisivos constituíram, porém, em meu entender, a formação musicológica do tradutor e a temática nuclear da novela.

Já a inequívoca relação intertextual que *Tristan* estabelece com a ópera semi-homónima de Wagner e a manifesta qualidade musical do próprio texto literário terão certamente captado o interesse do músico-compositor. A recepção produtiva da novela remete, além disso, para um antigo projecto de Lopes-Graça, ainda hoje acalentado: a composição de uma peça operática. Curiosamente, a cantata-melodrama *Don Duardos e Flérida*, composta na década de sessenta, não apenas reflecte, no tipo de relação estabelecida com o intertexto vicentino e a fonte medieval castelhana, a postura selectiva e distanciadora assumida por Thomas Mann no aproveitamento intertextual da versão wagneriana e, indirectamente, do modelo de Gottfried von Strassburg ³², como patenteia mesmo notáveis afinidades, na isotopia temático-motívica, na constelação de personagens e na mensagem ideológica, com a ópera *Tristan und Isolde* ³³.

Também a problemática arte-vida, arte-sociedade que sustenta a novela manniana não poderia deixar de seduzir um artista como Lopes-Graça que, se, por um lado, preservava a integridade estética da sua música, pela rejeição categórica de mecanismos instrumentalizadores ou dirigistas,

³¹ Cf. carta de Fernando Lopes-Graça em apêndice.

³² Como Vieira de Carvalho salienta no estudo recepcional *Do Teatro de Gil Vicente ao Teatro de Wagner*, o dramaturgo português prescindiu na tragicomédia *Don Duardos* (1524) de numerosas peripécias constitutivas da novela de cavalaria que lhe serviu de modelo, *Primaleón y Polendos*, concentrando-se exclusivamente no idílio de D. Duardos, príncipe de Inglaterra, e da princesa Flérida, filha do Imperador de Constantinopla. Lopes-Graça opta por idêntica redução da fábula, à semelhança de Wagner e Mann relativamente ao poema épico medieval. Por outro lado, o compositor português introduz a figura de um narrador que não só preenche eventuais lacunas informativas do receptor, como provoca um efeito de distanciamento, à maneira do teatro épico-dialéctico brechtiano, que inviabiliza, tal como o requisito irónico em *Tristan*, a apreensão empática da instância receptora (cf. CARVALHO, M. Vieira de — *Do Teatro de Gil Vicente ao Teatro de Wagner (Uma leitura do libreto de D. Duardos e Flérida, de Fernando Lopes-Graça)*, in «Vértice», 454, 1983, p. 29 e p. 39).

³³ V. de Carvalho evidencia, em quadro sinóptico-comparativo, a correspondência, a nível sociopsicológico e/ou actancial, do par amoroso (Duardos — Flérida / Tristan — Isolde) e da mensageira (Artada / Brangânia); o paralelismo do episódio da taça (que indicia a atracção física e a comunhão espiritual dos amantes); a recorrência da oposição noite / dia (que simboliza a viabilidade da relação amorosa e a intransigência da ordem estabelecida); a semelhante concepção do amor (vivência absoluta e transcendental, susceptível de abrogar imperativos socioculturais, políticos ou religiosos), (cf. CARVALHO, M. Vieira de — *Do teatro de Gil Vicente*, pp. 36-37).

condenava, por outro, na dimensão nacional e no propósito comunicativo de uma obra já então vasta e multifacetada, a esterilidade cívica e a inoperância social da arte pura, tendencialmente individualista e ornamental. É certo que, sob influência do ideário presencista, o compositor se mostrou vulnerável à concepção esteticista da arte pela arte, afirmando, em artigo publicado em 1933 na própria *Presença* e à maneira das teses de Régio ou Gaspar Simões: «A música (...) é movimento inefável da alma, jogo livre do espírito, capricho subtil da inteligência, actividade pura e desinteressada do pensamento, exercício alado da razão (...). O sensível não lhe opõe barreiras; é do domínio do psicológico e do integível, vasto ilimitado e proteiforme como eles» e continua: «Profissão de fé de música, direis. Talvez, se por música pura entendermos a prevalência, o primado da sensação e da imagem sonora, digo mesmo, da ideia musical (...) sobre sensações, imagens ou ideias de qualquer outra ordem (...)»³⁴. Mas já três anos depois contrapunha, num dos artigos de estreia da revista *Manifesto*: «Eis o que se me afigura moralmente monstruoso: a indiferença do artista perante o jogo patético das forças sociais. A sorte da Arte é a sorte do corpo social (...) Há os que pregam apenas a Beleza. Mas há os que pregam a Beleza e *mais alguma coisa*: e não são os menores. Não se trata de vincular a Música a coisa alguma, a não ser aquilo a que ela pode e deve estar vinculada — à Vida. Mas, se pois a Arte é, como se afirma, uma expressão totalista da Vida, não se trata também do contrário, isto é: de negar a possibilidade de um dos aspectos da Vida — o social, para o nosso caso — poder servir de centro ou ponto de partida à obra de arte»³⁵. E em 1945, perante os acontecimentos políticos que marcavam o espaço europeu, Lopes-Graça defendia, sob a égide da estética neo-realista: «A obra musical (como a obra de poesia ou de pintura) é um produto de uma equação entre o artista e o seu meio. Tem que corresponder às necessidades ou solicitações deste e, marcada embora pelo génio individual do artista (...) quando é realmente 'representativa', é porque encarna ou dá satisfação ao 'estado de espírito' de um momento histórico, de um povo ou de uma classe»³⁶. Três décadas mais tarde, conclui, em entrevista concedida a Mário Vieira de Carvalho e publicada na revista *Seara Nova*: «As grandes obras de arte são, não apenas virtualmente,

³⁴ Cf. LOPES-GRAÇA, F. — *Três lideristas franceses modernos: Gabriel Faure e «La Bonne Chanson», Maurice Ravel e as «Histoires Naturelles Darius Milhaud», e os «Poèmes Juifs»*, in «Presença», 38, 1933, pp. 8-11, apud ANDRADE, Carlos Santarém — *Fernando Lopes-Graça e Coimbra*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 315-316.

³⁵ Cf. LOPES-GRAÇA, F. — *A Música e o Homem*, in «Manifesto», 1, 1936, pp. 10-12, apud ANDRADE, C. Santarém — *Op. cit.*, pp. 318-319.

³⁶ Cf. LOPES-GRAÇA, F. — *Necessidade e capricho da música portuguesa contemporânea*, in «Vértice», 1, 2, 1945, pp. 35-37, apud ANDRADE, C. Santarém — *Op. cit.*, p. 317.

mas efectivamente, populares e, por conseguinte, de alcance democrático (...) por virtude do seu próprio apelo humano, da sua própria força irradiante. E conseguem-no despre-concebidamente, sem obediência imediata a qualquer credo ou ditame de ordem ideológica (embora na grande obra de arte possa existir, subjacente, um determinado credo, uma determinada ideologia)»³⁷. Ao conciliar, em síntese dialéctica, os dois pólos dicotómicos arte-vida/sociedade, o músico português dissolve, afinal, a dupla antinomia manniana.

Mas, se as preferências literárias, a vocação musical e a militância cívica de Fernando Lopes-Graça fundamentaram o projecto de transposição da novela manniana para a língua portuguesa, o panorama estético-literário e o horizonte sociopolítico de recepção favoreceram indubitavelmente o seu acolhimento editorial.

A questão das relações entre o universo artístico e a esfera social constituía justamente domínio privilegiado da teorização estético-literária presencista e neorealista e, enquanto tal, motivo de acesos debates e múltiplas polémicas no espaço interno ou tangencial do dois movimentos que marcaram indelevelmente as décadas de trinta e quarenta³⁸. Sintomáticos se revelam, por um lado, já no título, os artigos de Adolfo Casais Monteiro «A arte é, não serve» (1935), João Gaspar Simões «Discurso sobre a Inutilidade da Arte» (1937) e Ramos de Almeida «A arte e a vida» (1939), preciosos instrumentos numa discussão doutrinário-programática que, envolvendo os principais representantes dos dois grupos literários, contrapunha aos princípios de isenção, antireferencialidade e egocentrismo os ideais de compromisso militante, especularidade documental e significação ideológica; por um lado, a querela de Gaspar Simões e Casais Monteiro sobre a gratuidade ou o enfeudamento do fenómeno estético e, na hoste neorealista, a oposição de Mário Dionísio, Campos Lima ou Ramos de Almeida a Armando Bacelar, Mário Sacramento ou António José Saraiva na reflexão conjunta sobre a dissociabilidade ou reciprocidade de elaboração artística e investimento semântico.

Factor não menos significativo constitui decerto o empenho de numerosas revistas e colecções literárias em divulgar, na senda do cosmopolitismo presencista que postulava a abertura das fronteiras culturais,

³⁷ Cf. CARVALHO, M. Vieira de — *Entrevista com Fernando Lopes-Graça*, in «Seara Nova», 1547, 1974, p. 21.

³⁸ Para uma perspectiva panorâmica da Presença e do Neo-Realismo, vd., entre outros, SIMÕES, João Gaspar — *História do Movimento da «Presença»*, Coimbra, s/d [1958]; MONTEIRO, Adolfo Casais — *A Presença da «Presença»*, Rio de Janeiro, 1959; LISBOA, Eugénio — *O segundo modernismo em Portugal*, 9.ª ed., Lisboa, 1977; SACRAMENTO, Mário — *Há uma Estética Neo-Realista?*, Lisboa, 1968; TORRES, Alexandre Pinheiro — *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, Lisboa, 1977; e REIS, Carlos — *O discurso do Neo-Realismo Português*, Coimbra, 1983.

as principais correntes da literatura europeia. Publicações como *Seara Nova*, *Presença*, *Revista de Portugal*, ou *Cadernos de Poesia* dedicavam especial atenção aos grandes autores de língua francesa (Gide, Proust, Apollinaire), inglesa (Woolf, Lawrence, Greene), alemã (Hölderlin, Rilke, Th. Mann) e russa (Dostoievski, Tolstoi) ³⁹. Paralelamente, as editoras Inquérito e Portugália incluíam nas suas colecções: «Novelas Inquérito» e «Biblioteca de Algebeira» obras representativas de Balzac, Merimée, Musset, Flaubert, France e Sartre; Scott, Meredith, Gaskell, Stevenson, Wilde, Conrad, Kipling, Galsworthy, Maugham e Lawrence; Mörike (*A Viagem de Mozart a Praga*), Keller (*Os Fatos Fazem os Homens; Romeu e Julieta na Aldeia*) e Th. Mann (*Tristão*); Pushkine, Gogol, Turgueniev, Dostoievski, Tolstoi e Gorki ⁴⁰. Mundialmente consagrado pelo Nobel da Literatura que em 1929 laureava a sua produção ensaística e ficcional, Thomas Mann (1875-1955) justificava, já por isso, a curiosidade e a atenção dos tradutores e editores nacionais. A obra de apresentação ao público português revelava-se, além disso, notavelmente exemplar, nos vectores temático-motívicos, na constelação de personagens, nos pressupostos filosóficos e nos modelos históricos, literários, musical e pictóricos, do autor e do contexto de produção ⁴¹.

Politicamente, a década de trinta ficara marcada pela ascendência, no espaço nacional e além-fronteiras, de sistemas governativos ditatoriais. Em manifesta solidariedade com a Resistência espanhola e francesa, que procurava travar a propagação dos ideais e o avanço das tropas nacional-socialistas, numerosos intelectuais portugueses declaravam a sua frontal oposição ao regime autoritário-corporativo de Salazar e apoiavam, pela palavra e acção militante, as manobras clandestinas de subversão. Em jornais e revistas de diversos quadrantes reflectia-se, não raro polemicamente, sobre o estatuto do escritor e a função da arte. Tais discussões motivavam, afinal, a leitura da novela e sobretudo a recepção literária do seu autor, protótipo, na

³⁹ Para uma caracterização sistemática das revistas em causa, vd. ROCHA, Clara — *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, 1985, e PIRES, Daniel — *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*, Lisboa, 1986.

⁴⁰ O aparecimento, dos anos sessenta, da segunda edição de *Tristão* na colecção «Antologia dos Amigos do Livro», também sob responsabilidade da Editorial Inquérito, seguindo-se a obras de Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Tchekov, Rodenbach e do próprio Thomas Mann (*O Cão e o Dono*) reitera, aliás, o intuito de proporcionar a leitura de autores representativos a um público com sensibilidade estética e preparação cultural.

⁴¹ Para informação biobibliográfica sobre Th. Mann, vd., entre outros, PÜTZ, Peter (Hg.) — *Thomas Mann und die Tradition*, Frankf. / M., 1971; BÜRGIN, Hans; MAYER, Hans Otto — *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens*, 2.^a ed., Frankf. / M., 1974; KOOPMANN, Helmut — *Thomas Mann. Konstanten seines literarischen Werkes*, Göttingen, 1975; HANSEN, Volkmar — *Thomas Mann*, Stuttgart, 1984; e KURZKE, Hermann — *Thomas Mann. Epoche - Werk - Wirkung*, München, 1985.

recente militância cívica, do intelectual resistente, solidário e combativo: forçado ao exílio por medidas coercivo-retaliatórias — busca domiciliária, confiscação de valores, mandato de detenção preventiva, abjudicação da nacionalidade alemã e anulação do título de doutor *honoris causa* pela Universidade de Bona —, apelava aos ideais de justiça, democracia e liberdade nos discursos, ciclos de conferências e emissões radiofónicas com que exortava o povo alemão à resistência e procurava mobilizar a opinião pública internacional. Significativamente, em 1936, o n.º 2 da revista *Manifesto* noticiava, com velado entusiasmo e ironia requintada, num artigo do germanista coimbrão Paulo Quintela, a «renúncia» de Th. Mann à nacionalidade alemã⁴².

4. Tristão e a recepção portuguesa de Thomas Mann

Ao dar à estampa, em 1941, a versão portuguesa da novela *Tristan*, a Editorial Inquérito não só premiava o acto pioneiro de Fernando Lopes-Graça, como despoletava precursoramente o surto editorial que sustentaria a recepção produtiva de Thomas Mann no nosso país. A *Tristão* sucederam, com efeito, ainda nos anos quarenta e sob responsabilidade de prestigiadas editoras, as novelas *As Cabeças Trocadas* (*Die vertauschten Köpfe*), *Inquietação e Dor Precoce* (*Unordnung und frühes Leid*), *O Menino Prodígio* (*Das Wunderkind*), *Um Pouco de Felicidade* (*Der Weg zum Glück*), *O sr. Friedemann* (*Der kleine Herr Friedemann*), *Mário e o Hipnotizador* (*Mario und der Zauberer*) e *Tobias Mindernickel* (*Tobias Mindernickel*). Já na década de cinquenta vieram a lume as novelas *Morte em Veneza* (*Der Tod in Venedig*), *A Pequena Lizzy* (*Luischen*), *Desilusão* (*Enttäuschung*), *O Sangue dos Walsungs* (*Walsungenblut*), *O Diletante* (*Der Bajazo*) e *O Cisne Negro* (*Der schwarze Schwann*), juntamente com os romances *Os Buddenbrook* (*Die Buddenbrooks*), *As Confissões de Felix Krull*, *Cavalheiro da Indústria* (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*), *A Montanha Mágica* (*Der Zauberberg*) e *O Eleito* (*Der Erwählte*). Pelo início dos anos sessenta surgiram no mercado livreiro português as novelas *O Cão e o Dono* (*Herr und Hund*) e *Tonio Kröger* (*Tonio Kröger*), a par do romance *Sua Alteza Real* (*Königliche Hoheit*)⁴³. No limiar dos anos setenta mereceu

⁴² Cf. QUINTELA, P. — *Via pública*, in «Manifesto», 2, 1936, p. 2 e p. 16. No último parágrafo, Quintela aflora justamente a questão arte / sociedade, tão debatida no panorama literário nacional.

⁴³ Para discriminação dos respectivos tradutores e editores, locais e datas de edição, vd. MÖNNIG, Richard — *Traduções do Alemão. Uma série bibliográfica 1948-1964*, 2.ª edição ampliada, Göttingen, 1965, p. 11 e BARRENTO, João — *Deutschsprachige Literatur in portugiesischer Übersetzung. Eine Bibliographie (1945-1978)*. *Obras Alemãs em Tradução Portuguesa. Uma Bibliografia (1945-1978)*, Bonn — Bad Godesberg, 1978, p. 17.

publicação a tetralogia *José e Seus Irmãos* (*Joseph und seine Brüder*),⁴⁴ a que se juntaria, em finais da década seguinte, o romance *Doutor Fausto* (*Doktor Faustus*)⁴⁵.

Não se assinalou porém de imediato o contributo pioneiro de Fernando Lopes-Graça e o gesto precursor da Editorial inquérito, ignorados compulsiva ou voluntariamente nos primeiros registos bibliográficos de obras alemãs em tradução portuguesa. Com efeito, o ensaio de Gabriela Carreira, elaborado sob responsabilidade do Professor Wolfgang Kayser — então regente de Literatura Alemã na Universidade de Lisboa — e apresentado, como tese de licenciatura, à respectiva Faculdade em 1943, sonegava, decerto por motivos de natureza política, o nome de Thomas Mann⁴⁶, enquanto a série compilada por Richard Mönnig com base nas edições portuguesas e brasileiras de entre 1948-1964 omitia, talvez por desfasamento cronológico, a versão lusófona de *Tristan*⁴⁷. Por sua vez, a lista organizada pela Inter Naciones, em 1965, a partir da resenha bibliográfica de Hans Bürgin *Das Werk Thomas Manns*, e globalmente actualizada por Hildegard Osterhuber, dez anos mais tarde, com o apoio do *Index Translationum* da UNESCO e da *Chartotheca Translationum Alphabetica* de Hans Bentz, citava apenas a edição original de *Tristão*, em referência lacunar que identificava a colecção, mas elidia surpreendentemente os nomes dos tradutores e designava, por manifesta ignorância, a oficina tipográfica em lugar da casa editora⁴⁸. Caberia ao germanista lisboeta João Barreto referenciar com o devido rigor, numa bibliografia

⁴⁴ Sem data de edição, os quatro volumes surgiram entre nós em 1972 (*José e seus Irmãos* / *Joseph und seine Brüder. Die Geschichten Jaakobs*; *O jovem José* / *Der junge Joseph*) e 1973 (*José no Egipto* / *Joseph in Ägypten*; *José, o Provedor* / *Joseph, der Ernährer*), informação que, omissa na bibliografia de Barreto, colhi junto da própria editora.

⁴⁵ Cf. MANN, Thomas — *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*, trad. Herbert Caro, Lisboa, 1978. Assinale-se, a título de curiosidade, a recepção comparativamente precoce de Thomas Mann no Brasil que, iniciada em 1934 com a publicação de três das mais representativas novelas mannianas — *Tonio Kröger*, *Morte em Veneza* e *Mário e o Mágico* —, prosseguiria logo no princípio dos anos quarenta com a edição de dois romances não menos significativos: *Os Buddenbrook* e *A Montanha Mágica*. Surpreendentemente, *Tristão* surgiria apenas em 1966, traduzida por Herbert Caro e integrada, com *Morte em Veneza* e *Gladius Dei*, numa colectânea precedida por um estudo introdutório do germanista Hans Mayer e reeditada quatro anos mais tarde.

⁴⁶ Cf. CARREIRA, Gabriela — *A Literatura Alemã em Tradução Portuguesa. Ensaio Bibliográfico*, Lisboa, 1944, pp. 14-15.

⁴⁷ Cf. MÖNNIG, Richard — *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁸ Cf. *Thomas Mann in Übersetzungen. Bibliographie*, in «Thomas Mann 1875-1965», Bonn, Inter Naciones, 1965, pp. 25-61; OSTERHUBER, Hildegard — *Thomas Mann in Übersetzungen. Bibliographie*, in «Thomas Mann 1875-1975», Bonn — Bad Godesberg, Inter Naciones, 1975, pp. 53-94.

⁴⁹ Cf. BARRETO, João — *Op. cit.*, p. 17.

dedicada ao período de 1945-1978, a segunda edição da novela ⁴⁹, prestando, assim, uma ténue homenagem ao esforço conjunto de tradutor e editor na divulgação dum pequeno marco da literatura universal, aliás, lamentavelmente desaparecido do mercado livreiro nacional e, portanto, inacessível à maioria do público-leitor português, até que um novo rasgo de sensibilidade e perspicácia conduza à sua reedição.

II — ESTUDO COMPARATIVO-DESCRIPTIVO: COTEJO DAS UNIDADES TRANSLATÓRIAS ⁵⁰

1. Aspecto estilístico-formal

1.1. Requisito fono-rítmico

A natureza estética dos textos de partida e de chegada ⁵¹ impõe que me ocupe prioritariamente do domínio estilístico-formal, destacando, antes de mais, porque atenta ao propósito do autor e à formação do tradutor ⁵², o tratamento do requisito fono-rítmico.

Lopes-Graça revela a sua inclinação musical ao procurar transpor os fonemas vocálicos e consonânticos da matriz, especialmente se investidos de

⁵⁰ Para a elaboração da parte a seguir apresentada consultei, com especial interesse, as obras de LEVY, Jiří — *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankf./M., 1969; WILSS, Wolfram — *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, Stuttgart, 1977; KOLLER, Werner — *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, 1979; e DELILLE, Karl-Heinz et alii — *Problemas da Tradução Literária*, Coimbra, 1986. Sobre a problemática em causa, vd. também, entre outros, KLOEPFER, Rolf — *Die Theorie der literarischen Übersetzung*, München, 1967; REISS, Katharina — *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, München, 1971; MAUER, Karl — *Die literarische Übersetzung als Form fremdbestimmter Textkonstitution*, in «Poetica», 8, 1976, pp. 233-257; APEL, Friedrich — *Literarische Übersetzung*, Stuttgart, 1983; VERMEER, Hans J. — *Übersetzen als kultureller Transfer*, in SNELL-HORNBY, Mary (Hg.) — «Übersetzungswissenschaft — eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis», Tübingen, 1986, pp. 30-53; SENN, Fritz — *Literarische Übertragungen — empirisches Bedenken*, in SNELL-HORNBY, M. (Hg.) — *Op. cit.*, pp. 54-84; e PAEPCKE, Fritz — *Textverstehen-Textübersetzen-Übersetzungskritik*, in SNELL-HORNBY, M. (Hg.) — *Op. cit.*, pp. 106-132.

⁵¹ MANN, Thomas — *Sämtliche Erzählungen*, Frankf./M., 1963; MANN, Thomas — *Tristão*, versão portuguesa de Fernando Lopes-Graça e Hildegard Bettencourt, Lisboa, s/d. Citarei das referidas versões sob as siglas TM e LG a que se juntará o respectivo número de página.

⁵² O perfil artístico, a intervenção cultural e o currículo tradutório de Fernando Lopes-Graça deixam adivinhar a participação secundária de Hildegard Bettencourt, aliás subrepticamente admitida pelo músico-compositor na carta que reproduzo em apêndice. A referência exclusiva, a partir de agora, a Lopes-Graça fica porém a dever-se ao escopo geral, anunciado no título e manifesto já na parte preambular deste trabalho.

função semântico-estilista. Assim, não só conserva as aliterações e assonâncias matriciais, como, sem prejuízo da equivalência denotativa ⁵³, aperfeiçoa ou introduz construções de carácter aliterativo e assonante ⁵⁴:

Hain und Haus (TM, 193)

Campos e casas (LG, 78)

Sanftes Sehnen (TM, 194)

Doces desejos (LG, 82)

des endlos ungetrennten Umfangenseins (TM, 194)

do abraço infinito, indestrutível (LG, 81)

Säuseln des Laubes (TM, 193)

frémio das folhas (LG, 78)

überschwenglicher und unersättlicher (TM, 193)

infinita e insaciável (LG, 79)

hehres, leidloses Verlöschen, überseliges Dämmern im Unermeßlichen (TM, 194)

sublime extinção sem sofrimentos, felicidade infinita de um crepúsculo na intensidade (LG, 82).

No caso seguinte a acumulação de nasais sugere, em equivalência aos fonemas palatais e fricativos do texto de partida, a diminuição gradual da intensidade e amplitude dos sons, enquanto a presença de oclusivas acentua o tom marcial dos instrumentos de sopro:

Hörerschall verlor sich in der Ferne. (TM, 193)

Sons de trompas perdiam-se ao longe. (LG, 78).

Na impossibilidade de transpor o requisito fono-estilístico, Lopes-Graça recorre a um procedimento compensatório ⁵⁵:

Wie sie fassen, wie sie lassen, diese Wonne fern den Trennungsqualen des Lichts? (TM, 194)

Como nos enlaçam, como nos abandonam — oh, delícias, longe do tormento das ilusões e das separações traduzidas pela luz! (LG, 82).

O «ditamento do substantivo «ilusões» permite a repetição assonante do ditongo nasal e compensa, de algum modo, a obliteração da rima interna.

⁵³ Sobre o conceito de «equivalência», vd. KOLLER, W. - *Op. cit.* pp. 176-191; WILSS, W. — *Op. cit.*, pp. 156-191; DELILLE, K. H. — *Op. cit.*, p. HORNBY, M. — *Op. cit.*, p. 32.

⁵⁴ Os passos daqui para diante transcritos pretendem ilustrar apenas individual que na ocasião me ocupar.

⁵⁵ Sobre o conceito de «compensação», vd. LEVY, J. — *Op. cit.*, p. 58.

Idêntico propósito manifesta o tradutor no passo seguinte, em que a não manutenção da rima é compensada pela repetição, em jeito anafórico, do som inicial das formas verbais:

(...) wie anders, als mit des einen eignem *Leben*, wäre dem anderen der Tod gegeben? (TM; 194)
(...) sem que, tirando a vida a um, tirasse ao mesmo a vida ao outro? (LG, 81).

No exemplo a seguir transcrito o tradutor introduz uma repetição assonante para compensar a falta da aliteração original:

Trennen könnte sie des Tages tückisches Blendwerk (...) (TM, 193)
A ilusão pérfida do *dia* podia ainda separá-los; (LG, 79).

O cuidado e a criatividade de Lopes-Graça no tratamento das componentes fono-estilísticas da matriz manifestam-se sobretudo no oitavo capítulo, onde Th. Mann, procedendo à evocação verbal da partitura wagneriana, acentua a musicalidade da linguagem e imprime um carácter lírico ao discurso. O tradutor mostra-se contudo igualmente atento e produtivo nos passos em que os metaplasmas servem a caracterização ironizante das personagens. Atente-se no passo em que o narrador caracteriza o romance de Spinell:

(...) voll von Gobelins, uralten Meubles, köstlichem Porzellan, unbezahlbaren Stoffen und künstlerischen Kleinodien aller Art. (TM, 176)
(...) cheios (...) de gobelins, de móveis antigos, de porcelanas preciosas, de panos riquíssimos, de objectos artísticos variadíssimos! (LG, 28).

A aliteração da oclusiva e a rima interna proporcionada pela duplicação do sufixo superlativante, aliadas à enumeração e à hipérbole, evocam parodisticamente o pendor ornamental e exclusivista da arte no «Fim-de-Siècle».

Outro exemplo: na carta a Klöterjahn, Spinell procede à transfiguração poética da cena da fonte. A atitude esteticista do escritor é especialmente veiculada (e ironizada) pela aliteração e assonância das sibilantes e pelo recurso à rima interna:

(...) schien die sinkende Sonne heimlich ein schimmerndes Abzeichen der Oberhoheit zu weben. (TM, 198)
(...) o sol poente parecia tecer, misteriosamente, um sinal de soberania suprema. (LG, 95).

Menos correcto se me afigura a não transposição de adjectivo «schimmernd»: um termo como «cintilante» justificar-se-ia denotativa e, sobretudo, estilisticamente, pois que não só iria acentuar o brilho da

'insígnia' (implicando o motivo da coroa), como aperfeiçoaria a construção aliterativa.

A falta de equivalência fono-estilística, que por vezes se manifesta, deriva não raro da especificidade sistémica das duas línguas e do propósito do tradutor de não prejudicar a equivalência denotiva. Só pontualmente se detectam soluções translatórias menos justificáveis, como nos exemplos abaixo transcritos:

Siehe, die letzte Leuchte verlosch! (TM, 193)

Vêde: a luz apagou-se por completo! (LG, 80)

Banne du das Bangen, holder Tod! (TM, 194)

Afasta o receio, morte encantadora. (LG, 82).

No primeiro caso, as consoantes líquida e fricativa dão lugar a fonemas oclusivos, perdendo-se a sugestão do lento sucumbir do facho; no segundo caso, a predominância de bilabiais e dentais não é respeitada, diluindo-se a intensidade da apóstrofe.

A equivalência rítmica é, por seu turno, geralmente conseguida. Atestam-no dois dos muitos exemplos em que o tradutor se esforça por conservar o perfil rítmico da matriz, respeitando o esquema morfossintático:

Da ist ein wunderbares Geschöpf, eine Sylphe, ein Duftgebild, ein Märchentraum von einem Wesen. Was tut sie? Sie geht hin und ergibt sich einem Jahmarktsherkules oder Schlachterburschen. Sie kommt an seinem Arme daher, lehnt vielleicht sogar ihren Kopf an seine Schulter und blickt dabei verschlagen lächelnd um sich her, als wollte sie sagen: ja nun zerbrecht euch die Köpfe über diese Erscheinung! — Und wir zerbrechen sie uns. (TM, 182)

Vemos uma criatura admirável, uma sílfide, uma forma vaporosa, o sonho feérico dum ser. Que faz ela? Passa e entrega-se a um héracles de feira ou a um magarefe. Cai-lhe nos braços, descansa porventura a cabeça no ombro dele, olhando e sorrindo astuciosamente à sua volta, como se quisesse dizer: «— Podem quebrar a cabeça à vontade perante este fenómeno!» — e nós quebramo-la mesmo. (LG, 48)

Zwei Kräfte, zwei entrückte Wesen strebten in Leiden und Seligkeit nacheinander und umarmten sich in dem verzückten und wahnsinnigen Begehren nach dem Ewigen und Absoluten... (TM, 192)

Duas forças, dois seres distantes aspiravam, no sofrimento e na felicidade, à união, e abraçavam-se num desejo louco e arrebatado do eterno e do absoluto. (LG, 77).

1.2. Metassememas, metataxes e metalogismos

A competência e sensibilidade estética de Lopes-Graça não se confinam porém ao estrato fónico. Com efeito, o cotejo das duas versões evidencia não só o propósito de transpor, como até a tendência para

intensificar a carga imagética de figuras retóricas que afectam as componentes sémicas, a estrutura frástica e o valor lógico do discurso. A versão portuguesa patenteia assim metáforas e comparações, estruturas assindéticas e paralelísticas, notações hiperbólicas e ironizantes que lhe garante o carácter literário.

Nos exemplos seguintes, o tradutor respeita e intensifica o valor imagético, acentuando, nos dois primeiros, a oposição sémica abstracto/concreto e superlativando, no terceiro, a animização matricial:

Zufällig versagte ihr die Stimme bei diesem Wort, so daß es zur Hälfte heiser und zur Hälfte tonlos herauskam. (TM, 191)

E, por acaso, a voz *estrangulou-se-lhe* na garganta, de modo que metade da palavra não se ouviu e a outra saiu-lhe rouca. (LG, 71)

Infolge hiervon litt er an schlimmem Gewissen (...) (TM, 201)

8...) e a sua má consciência *doía-lhe* (...) (LG, 105)

(...) und nur in der Nähe der rechten Schläfe fiel eine krause, lose Locke in die Stirn, (...) (TM, 172)

(...) só um caracol *dançava* na fonte direita, (...) (LG, 16).

Por vezes, Lopes-Graça chega mesmo a introduzir figuras suplementares, actualizando deste modo valores latentes no texto de partida. Num dos diálogos com Spinell, a esposa de Klöterjahn revela-lhe ser natural de Bremen. Comovido, o escritor Contessa já lá haver estado uma vez e acrescenta com nostalgia:

Ich entsinne mich einer alten, schmalen Straße, über deren Giebeln schief und seltsam der Mond stand. (TM, 183)

Lembro-me de uma rua velha e esteita, sobre cujos telhados uma lua oblíqua e bizarra nos *espreitava*. (LG, 51).

Ao inserir uma animização, o tradutor apenas acentua a tendência de Spinell para transfigurar poeticamente a realidade.

Mais tarde, surpreendido com a visita nada amigável de Klöterjahn, Spinell revela uma passividade que contrasta não apenas com a confiança enérgica do interlocutor, mas sobretudo com o tom agressivo da carta que pouco antes lhe dirigira. Ironicamente o narrador vai referindo motivos para tal atitude:

Hinzu kam, daß die Frühlingsluft, die eingetreten war, ihn matt und zur Verzweiflung geneigt machte. (TM, 201)

Além disso o tempo primaveril começava a tomá-lo lasso e a *mergulhá-lo* em desespero. (LG, 106).

A animização aduzida aumenta a carga irónica do passo, pois que não só hiperboliza a inacção de Spinell como acentua o efeito paradoxal da primeira no escritor.

Sugestivo é também o exemplo seguinte, onde o jogo de palavras se conjuga com a perspectiva irónica da cena: envolvidos pela luz ténue das velas, Gabriele e Spinell experienciam, num crescendo emocional e musical, a libertação das cadeias espaço-temporais e a união na totalidade cósmica. A vivência místico-erótica é, porém, bruscamente interrompida pela entrada da Pastorin Höhlenrauch que, com a sua demência sonambulesca, problematiza o êxtase do par amoroso:

(...) es war jene Kranke, die neunzehn Kinder zur Welt gebracht hatte und keines Gedankens mehr fähig war, (...) (TM, 194)

(...) era aquela doente que tinha *dado à luz* dezanove crianças e que ficara privada da *luz da razão*; (LG, 83).

Saliente-se, por outro lado, o recurso a uma expressão de cariz idiomático com o fim de evitar a tradução literal, decerto estranhante, ou o uso duma paráfrase de pendor abstracto:

(...) eine Bemerkung die nicht lohnte, daß man ihretwegen die Zähne voneinander tat; (TM, 189)

(...) uma observação qualquer, pela qual não valia a pena ter *quebrado o silêncio*; (LG, 66).

Consciente da imagética bíblico-litúrgico que, no oitavo capítulo, veicula o misticismo da relação amorosa de Gabriele e Spinell e implícita a sacralização decadentista da música wagneriana, o tradutor insere, no exemplo seguinte, uma metáfora que não só enfatiza a personificação matricial, como introduz uma nota de religiosidade:

(...) umschließe sie ganz mit deiner Wonne (...) (TM, 193)

(...) envolve-os completamente em teu *manto* de delícias(...) (LG, 80).

No passo a seguir transcrito a introdução de uma metáfora animizante revela-se particularmente eficaz. Ansiosos pela excursão de trenó, os participantes esforçam-se por conter o seu entusiasmo na frente dos «casos graves» que nela não tomam parte:

Man nickte sich zu und verabredete sich, sie nichts von dem Ganzen wissen zu lassen; (TM, 187) .

Trocavam-se olhares de entendimento; havia conciliábulos para que nada *transpirasse* do projecto; (LG, 62/63).

A utilização do verbo 'transpirar' em sentido figurado, aliada ao recurso à substantivação (em vez das formas verbais e do adjetivo substantivado), permite transmitir de forma particularmente sugestiva a atmosfera de secretismo e cumplicidade bem intencionados que reinava em «Einfried».

Só esporadicamente o tradutor prescinde do discurso figurado, originando então algum nivelamento estilístico. Pertinente afigura-se-me

apenas — por tendencial — a desmontagem de eufemismos e hipérbatos. Veja-se os casos seguintes em que o eufemismo matricial serve a caracterização irónica da personagem:

Es haben wohl schon viele Generationen in dem grauen Giebelhaus gelebt, gearbeitet und das Zeitliche geseget? (TM, 184)

Viveram, trabalharam e *morreram* muitas gerações na casa cinzenta com o frontal no telhado? (LG 52)

Und wenn sie nicht in Gemeinheit dahinfährt (...) (TM, 200)

E se não *morre* degradada (...) (LG, 100).

A eliminação, nos exemplos subsequentes, dos matizes eufemísticos originais atenua, mais uma vez, a postura ironizante do narrador:

(...) hatte dortselbst vor zwiefacher Jahresfrist dem Grosshändler Klöterjahn ihr Jawort fürs Leben ertelt. (TM, 174) (...)

e ali tinha *casado*, havia dois anos, com o comerciante Klöterjahn. (LG, 19)

(...) und in ihrer extremen Tüchtigkeit liegt ein beständiger Vorwurf für die gesamte Männerwelt verborgen, von der noch niemand darauf verfallen ist, sie heimzuführen. (TM, 170)

Na sua probidade extrema há escondida uma constante censura a todos os homens, que nunca tiveram a ideia de *casar* com ela. (LG, 9).

No primeiro caso, dilui-se a perspectiva utilitarista do comerciante, para quem a família se não dissocia do plano negocial; no segundo caso, esbate-se a comicidade de Frl. von Osterloh, a governanta que sublima no trabalho eficiente e (a seus olhos) altruísta o insucesso amoroso.

Por outro lado, a obliteração de hipérbatos resulta algo coloquializante, atenuando o cariz arcaico que a linguagem propositadamente assume no oitavo capítulo:

des Tages tückisches Blendwerk (TM, 193)

A ilusão pérfida do dia (LG, 79)

des Wahnes Qualen (TM, 193)

os tormentos da ilusão (LG, 80)

des Todes Streiche (TM, 194)

os golpes da morte (LG, 80).

1.3. Dupla adjectivação e adverbiação

Especial cuidado presta Lopes-Graça à dupla qualificação, requisito básico do estilo manniano. Nem sempre contudo o tradutor se limita a uma simples transposição. Por vezes, sem prejuízo da estrutura bimembre, introduz ou suprime conjunções coordenativas, favorecendo a ligeireza ou

lentidão do ritmo e salientando o carácter antagónico ou intensificativo dos elementos constituintes:

einer alten, schmalen Straße (TM, 183)
uma rua velha e estreita (LG, 51)

und sprach (...) leise, eindringlich (TM, 179)
falando (...) baixinho mas impressivamente (LG, 34)

heftiger, ängstlicher Wirbel (TM, 204)
turbilhão de pancadas ora violentas ora úmidas (LG, 112).

Outras vezes aproveita a liberdade de colecção do adjetivo que a língua portuguesa lhe permite e joga com a posição dos qualificativos, fazendo-os anteceder e/ou suceder o substantivo valorado:

ein kleiner, humoristischer Vorgang (TM, 175)
pequena aventura galante (LG, 22)

des alten, verwucherten Gartens (TM, 198)
do velho jardim frondoso (LG, 95).

Em alguns casos, consciente da relevância que a adjectivação binária assume na frase manniana, o tradutor transforma verbos e substantivos nos adjectivos correspondentes ou desdobra um qualificativo isolado, garantindo a estrutura bimembre e actualizando valores sémiocos latentes:

gekältet, gehärtet (...) hat (TM, 170)
tornou frio, duro (LG, 8)

in Schwäche und Gehobenheit (TM, 186)
desfalecida e exaltada (LG, 61)

Zwischen diesen *geradlinigen* Tischen, Sesseln und Draperien (TM, 179)
entre estas mesas, estas cadeiras, estes cortinados *lisos e simples* (LG, 35)

zum *öden* Tage (TM, 194)
o dia *vazio e inútil* (LG, 82).

Noutros casos junta elementos de diversa índole gramatical, proporcionando variedade morfossintáctica sem prejudicar sobremaneira a equivalência denotiva e o ritmo binário:

weich und ermüdet (TM, 172)
docemente fatigada (LG, 15)

einen leichenhaften und furchteinflössenden Ausdruck (TM, 192)
numa expressão cadavérica de aterrorizar (LG, 78)

sagte sie laut und fröhlich (TM, 185)
disse ela em voz alta, alegremente (LG, 57)

lächelnd und neugierig (TM, 179)
com curiosidade sorridente (LG, 34).

Nos casos de tripla e quádrupla adjectivação Lopes-Graça denuncia alguma relutância em respeitar a homogeneidade gramatical dos constituintes. Assim, embora conservando o padrão enumerativo, atenua a unidade sequencial ao recorrer à anteposição de adjectivos e/ou ao introduzir expressões atributivas equivalentes:

(...) diesem rücksichtslosen und lebensvollen kleinen Geschöpf (...) (TM, 178)
pequenininho ente egoísta e cheio de vida (LG, 33)

ein stiller, blasser, unbedeutender und wehmütiger Mann (TM, 195)
um homem calmo, de rosto pálido, insignificante e melancólico (LG, 88).

1.4. Aproveitamento das potencialidades morfossintácticas e lexicais da língua de chegada

A atenção de Lopes-Graça ao aspecto estilístico manifesta-se ainda no aproveitamento das potencialidades morfossintácticas e lexicais da língua portuguesa, que não só concorrem para a plasticidade do discurso, como permitem actualizar valores latentes no texto de partida. Assinale-se, por um lado, o recurso a formas perifrásticas, sufixos superlativantes ou diminutivos e partículas expletivas.

No passo seguinte a construção perifrástica permite evidenciar a cesura que os preparativos da excursão constituíram na rotina de «Einfried»:

Ruhe herrschte in 'Einfried'. (TM, 188)
O sossego voltou a reinar em Einfried. (LG, 65).

Por sua vez, em conjugação com um advérbio temporal, a forma perifrástica acentua, com alguma ironia, o fascínio de Klöterjahn pelo povo e pela cultura ingleses:

(...) eine englische Familie (...) mit der er morgens englisch frühstückte. (TM, 175)
(...) e com os quais passou logo a tomar o pequeno almoço à inglesa. (LG, 22).

O recurso à sufixação nominal serve, em alguns casos, a perspectivação irónica a que o narrador submete os dois pólos da antinomia artista/burguês:

(...) und besaß ein volles, rotes Gesicht mit wasserblauen Augen (...) (TM, 175)
(...) um *carão* vermelho com olhos azul-marinho (...) (LG, 21)

Er ging gut und modisch gekleidet, in langem schwarzen Rock und farbig punktierter Weste. (TM, 176)
Spinell vestia-se com todo o rigor da moda — jaquetão preto e colete às *pintinhas* de cor. (LG, 27)

Gegen vier Uhr brachte man den Damen je einen halben Liter Milch, während Herr Spinell seinen leichten Tee erhielt. (TM, 188)

Às quatro horas foi servido a cada uma das senhoras o seu meio litro de leite, e ao sr. Spinell um chá *fraquinho*. (LG, 66).

Também as palavras de realce favorecem, nos exemplos que se seguem, a caracterização ironizante das figuras, implicando respectivamente a rusticidade de Klöterjahn e o diletantismo de Spinell:

Er hatte Doktor Müllers kleines Telegram erhalten und kam vom Strande der Ostsee. (TM, 196)

Tinha recebido o telegrama do Dr. Müller e lá vinha das costas do Báltico. (LG, 89)

(...) er ins Leere starrte und nicht um eine Zeile vorwärtsrückte, schrieb dann ein paar zierlich Wörter und stockte aufs neue. (TM, 197)

olhava fixamente o vácuo, e não avançava uma só linha; depois lá escrevia algumas palavras naquela sua letra miudinha e parava novamente ⁵⁶. (LG, 93).

A selecção lexemática contribui igualmente de forma decisiva para o carácter literário de *Tristão*. Além de garantir a variedade lexical pelo recurso oportuno à sinonímia, o tradutor apresenta um vocabulário conotativamente rico, que revela particular eficácia no delineamento das figuras.

Veja-se como Lopes-Graça, através da escolha de termos ou expressões imbuídas de matizes e ressonâncias, sublinha a falta de subtilidade, o pendor utilitarista e a insensibilidade estética de Klöterjahn:

(...) sagte Herr Klöterjahn, indem er das Kinn auf die Brust drückte (...) (TM, 201)

(...) disse o sr. Klöterjahn *ferrado* o queixo no peito (...) (LG, 106)

(...) mit weit ausladenden Lippenbewegungen (...) (TM, 174)

(...) mexendo exageradamente os *beijos* (...) (LG, 21)

(...) und richtete das Manuskript in seiner Linken aufs übelste zu. (TM, 203)

(...) ao passo que, com a esquerda, *amarfanhava* impiedosamente a carta. (LG, 110)

(...) und wenn ich das mit dem 'Verfall' und der 'Auflösung' meinem Schwiegervater sage (...) (TM, 204)

E se eu contar estas *patacoadas* da 'decadência' e da 'dissolução' (...) (LG, 112)

Und eines Tages schicken Sie mir solch einen Wisch voll blödsinniger Injurien auf den Hals. (TM, 202/03)

E, um belo dia, *pespega-se* com esta missiva nojenta cheia de injúrias e idiotices ⁵⁷. (LG, 109);

⁵⁶ A afectação do esteta, que na carta a Klöterjahn confere ao seu processo de escrita um carácter de impulsividade e inevitabilidade é aqui previamente desmascarada.

⁵⁷ Embora específico de um registo cuidado que não admite o tom coloquial das palavras de Klöterjahn, o substantivo «missiva» é aceitável pela sugestividade fónica e géstica. O recurso a um termo como «papelucho» justificar-se-ia, porém, a nível de caracterização da personagem, pois que transmitiria de forma mais contundente a emotividade do comerciante bem sucedido que procura denegrir as eventuais qualidades literárias do seu interlocutor.

a pose criadora, a feminilidade e a estranheza de ‘pássaro noturno’ de Spinell:

Er verbrachte den größeren Teil des Tages schreibend auf seinem Zimmer (...) (TM, 177)

Passava quase todo o tempo *encerrado* no quarto, a escrever (...) (LG, 28)

(...) grüßte sie eherbietig, wenn er zur Terrasse kam (...) (TM, 181)

(...) cumprimentava-a respeitosamente quando se *aproxima* do terraço (...) (LG, 42)

(...) war es [Gesicht] nur hier und da mit einzelnen Flaumhärchen besetzt. (TM, 176)

(...) apenas coberta por uma leve *penugem*. (LG, 26);

a robustez campesina da ama, figura especular de Klöterjahn:

(...) eine üppige, ganz in Rot, Gold und Schottisch gekleidete Person, die ihre Rechte in die schwellende Hüfte stemmte (...) (TM, 206)

(...) uma pessoa exuberante, muito direita, inteiramente vestida de escocês vermelho e oiro, a mão direita *plantada* nas fartas ancas (...) (LG, 119);

e o carácter metedido da sra. Spatz (em contraste com a atitude deferente e tímida dos restantes pacientes):

(...) und die Magistratsrätin Spatz schloß sich ihr sofort als ältere Freundin an. (TM, 173)

(...) e a mulher do conselheiro Spatz *agregou-se-lhe* logo, como uma amiga mais velha. (LG, 19).

Por outro lado, sensível à perspectivação ambivalente do sanatório, Lopes-Graça salienta a carga irónica do passo matricial ao escolher um léxico portador de conotações de festividade e sucesso:

Ja, es geht lebhaft zu hierselbst. Das Institut steht in Flor. Der Portier (...) rührt die Glocke, wenn neue Gäste eintreffen (...) (TM, 171)

Reina grande *animação* em Einfried. A casa *prospera*. O porteiro (...) toca a *sineta* quando chegam novos hóspedes (...) (LG, 10/11).

Interessante me parece também o passo seguinte, onde o tradutor opta por uma ambiguação para melhor sugerir o tom acalorado e por isso forçosamente quezilento dos ansiosos excursionistas:

Die Herrschaften mit den Herzfehlern besprachen sich untereinander mit geröteten Wangen (...) (TM, 187)

Os cardíacos *discutiam* uns com os outros, as faces coradas. (LG, 62).

Saliente-se ainda a presença no texto de chegada de fraseologismos que imprimem um carácter sugestivo, dinâmico e plástico ao discurso. Três exemplos apenas dos muitos que poderia aduzir:

Die hohe, weiße Flügeltür (...) stand weit geöffnet (...) (TM, 179)
A porta (...) estava aberta *de par em par*. (LG, 36)

Der Gattin Herm Klöterjahns ging es leidlich in dieser Zeit; (TM, 181)
A mulher do sr. Klöterjahhn passava *assim assim*; (LG, 42)

(...) ging er ein wenig zu weit in diesen Anstalten; (TM, 201)
(...) exagerava *um tudo-nada* todos estes preparativos; (LG, 106).

Por vezes, o aproveitamento do manancial morfossintáctico do português conduz, não obstante a sensibilidade estética e a competência linguística do tradutor, a soluções menos defensáveis. Sublinhando o carácter relativamente pontual de tais casos, destacarei dois exemplos em que Lopes-Graça adopta, respectivamente, uma construção perifrástica e uma partícula de realce:

Doktor Leander untersuchte sie und sein Gesicht war steinkalt dabei. (TM, 195)
O Dr. Leander *correu a examiná-la*, conservando a sua expressão glacial. (LG, 88).

Ao sugerir a solicitude do médico, a forma perifrástica contraria não só a neutralidade que a figura patenteia no passo original, como sobretudo o retrato tipificante antes esboçado (frieza e impessoalidade do cientista).

Was stürbe wohl ihm, als was uns stört, was die Einigen täuschend entzweit?
(TM, 194)
O *que é* que sucumbe na morte senão o que nos perturba e enganosamente nos separa? (LG, 81).

A introdução do elemento expletivo resulta algo coloquializante, prejudicando o tom elevado do trecho original ⁵⁸.

Também a selecção lexemática prejudica algumas vezes a equivalência estilística, seja porque o léxico adoptado desperta sugestões incompatíveis com a intencionalidade do texto de partida, seja porque o termo seleccionado atenua, por global, abstracto, neutro ou explicitante, o valor estilístico do passo matricial. Exemplo do primeiro caso constitui o verbo 'marchar' que, estabelecendo uma relação cotextual com o substantivo 'tiro', imprime a

⁵⁸ Para o pendor coloquializante do passo concorrem ainda a substituição da forma erudita do Condicional pelo modo Indicativo e a coordenação das orações relativas, talvez num propósito de concisão e fluidez.

Klöterjahn uma postura militar, tanto mais despropositada, porquanto, embora permitida pelo enérgico e sobranceiro da personagem, se não coaduna com a rusticidade, gulodice e lascívia que também a caracterizam:

(...) wie ein Mann, dessen Verdauung sich in so guter Ordnung befindet wie seine Börse (...) Manche Worte schleuderte er hervor, daß jeder Laut einer kleinen Entladung glich (...) (TM, 174)
como um homem cuja digestão *marchava* tão bem como as respectivas finanças
(...) Certas palavras faziam o efeito de um tiro (...) (LG, 21).

Como exemplo de atenuação, igualmente esporádica, da carga estilística refiramos os dois momentos em que tal aspecto mais se evidênciam: o retrato, no primeiro capítulo, de Frl. von Osterloh e a cena da execução musical.

Na apresentação da governanta Lopes-Graça privilegia o motivo da eficiência, em desfavor dos traços psicológicos concomitantes, atenuando assim a imagética do texto original, que remete para três campos semânticos — movimento, militarismo e fogo:

Was Fräulein von Osterloh betrifft, so *steht* sie mit unermüdlicher Hingabe dem Haushalte vor. (TM, 170)
Pelo que diz respeito a Fräulein von Osterloh, é de uma dedicação incansável no governo da casa. (LG, 8)

Sie *herrscht* in Küche und Vorratskammer, sie *klettert* in den Wäscheschränken *umber*, sie *kommandiert* die Dienerschaft und *bestellt* unter den Gesichtspunkten der Sparsamkeit, der Hygiene, des Wohlgeschmacks und der äußeren Anmut den Tisch des Hauses (...) (TM, 170)
Vigia a cozinha e a despensa, *trepá* aos armários da roupa, *dá ordens* à criadagem, *cuida* em todos os pormenores da economia, da higiene, dos petiscos e do bom aspecto da mesa (...) (LG, 8)

(...) sie wirtschaftet *mit einer rasenden Umsicht*, und in ihrer extremen Tüchtigkeit *liegt* ein beständiger Vorwurf für die gesamte Männerwelt verborgen (...) (TM, 170)
(...) governa *com grande precaução*. Na sua proibidade extrema *há* escondida uma constante censura a todos os homens (...) (LG, 8/9)

Auf ihren Wangen *woer glüht* in zwei runden karmoisinroten Flecken die *unauslöschliche* Hoffnung (...) (TM, 170)
Contudo nas suas faces *há* sempre duas rosetas que traduzem a esperança *sempre viva* (...) (LG, 9).

Por seu turno, no oitavo capítulo, Lopes-Graça procede algumas vezes a uma tradução coloquializante, ao utilizar termos habituais no vocabulário

activo do leitor, em detrimento de lexemas que, pela menor frequência, melhor se adequariam ao tom grandiloquente do discurso:

Schon hatte die Nacht ihr Schweigen durch Hain und Haus gegossen, und kein flehendes Mahnen *vermochte* dem Walten der Sehnsucht mehr Einhalt zu tun. (TM, 193)

Já o silêncio da noite envolve campos e casas, e nem súplicas nem advertências *conseguiram* reprimir a força do desejo. (LG, 78)

Wer liebend des Todes Nacht und ihr süßes Geheimnis *erschauete*, dem blieb im Wahn des Lichtes ein einzig Sehnen (...) (TM, 193)

Aquele que *viu* no amor a noite da morte e o seu doce mistério guarda no meio das ilusões da luz um único desejo (...) (LG, 79)

Siehe, die letzte Leuchte *verlosch!* (TM, 193)

Vede: a luz *apagou-se* por completo! (LG, 80)

Outras vezes, o tradutor opta por lexemas que reduzem a carga emotiva do trecho:

Jubel (TM, 193) / alegria (LG, 79)

ersehnen (TM, 193) / aspiram (LG, 79)

löse (TM, 193) / desliga (LG, 80)

ausschloß (TM; 193) / afastava (LG, 80)

banne (TM, 194) / afasta (LG, 82).

A utilização, no caso seguinte, de conceitos abstractos prejudica igualmente a plasticidade e intensidade emotiva do discurso, pois que, pela perda dos semas de musicalidade e luminosidade, se diluem as sensações auditiva e visual:

Die Violinläufe der grossen Steigerung *erklangen* mit *leuchtender* Präzision. (TM, 192)

As passagens rápidas dos violinos, no grande crescendo, *resultavam* com notável *precisão*. (LG, 77).

1.5. Tratamento dos aspectos motivicos

A concluir a análise do domínio estilístico, refira-se a coerência manifestada por Lopes-Graça no tratamento dos aspectos leitmotícos. Destaquem-se, a título exemplificativo, os passos seguintes, referentes

ao motivo da veiazinha (Gabriele), da deferência (Spinell) e da saúde (Anton):

(...) ein kleines, seltsames Äderchen sich blaßblau und kränklich (...) (TM, 172)
uma estranha e *doentia veiazinha azul-pálida* (LG, 16)

(...) und wieder beherrschte das blaßblaue Äderchen mit einem bedrängten und kränklichen Ausdruck ihr ganzes liebliches Gesicht. (TM, 185)
(...) e novamente a *veiazinha azul-pálida* emprestou a todo o seu lindo rosto uma expressão torturada e *doentia*. (LG, 57)

(...) hielt das eine Bein zurückgestellt und den Oberkörper vorgebeugt (...) (TM, 178/79)
(...) uma perna *para trás*, o busto *inclinado para a frente* (...) (LG, 34)

das eine Bein zurückgestellt und den Oberkörper vorgebeugt (TM, 186)
uma perna *para trás*, o busto *inclinado para a frente* (LG, 60)

(...) die Bekanntschaft dieses gesunden, kleinen Anton zu machen. (TM, 196)
(...) travarem conhecimento com esse pequeno Anton *cheio de saúde*. (LG, 89)

(...) pausbäckig, prächtig und wohlgeraten (...) (TM, 206)
bochechudo, magnífico, *saudável* (...) (LG, 120).

Um reparo apenas: a tradução algo indiscriminada do termo favorito de Spinell, 'schön', que surge por 'belo' (LG, 27), 'maravilhoso' (LG, 55), 'linda' (LG, 45) e 'maravilha' (LG, 28), esbatendo-se, pela variedade lexical e morfológica, a carga irónico-motívica que a palavra assume nas falas da personagem.

2. Aspecto semântico-denotativo

2.1. Fuga ao jargão tradutório

Embora prestando especial atenção ao domínio estilístico-formal, pois que consciente da primazia da função poética, Lopes-Graça não descarta o aspecto semântico-denotativo, denunciando nas suas opções tradutórias o propósito de fidelidade à matriz. Tal objectivo não o conduz, porém, a uma tradução literal, decerto redutora e estranhante. Quando necessário, o tradutor prescinde da correspondência lexical ou morfossintáctica, em favor de equivalentes translatórios, afirmando deste modo a sua competência e sensibilidade linguística. Assim, salvo em casos que, por esporádicos, se manifestam irrelevantes, Lopes-Graça não incorre no que Levy denomina

«jargão do tradutor»⁵⁹, apresentando antes soluções que garantem a equivalência pragmático-denotativa. Alguns exemplos:

Mein Name ist gut, mein Herr, und zwar durch mein Verdienst. (TM; 203)
Tenho *um nome honrado*, meu caro senhor, e *ao meu mérito o devo*. (LG, 111)

Die Sonne ist fort. Unvermerkt hat der Himmel sich bezogen. Es fängt schon an, dunkel zu werden. (TM, 189)
O sol já desapareceu. O céu encobriu-se *quase sem se dar por isso*. *Não tardará a ser noite*. (LG, 68)

Hiermit hatte Herm Klöterjahns Gattin sich wiederholt beschäftigt. (TM, 182)
Isto tinha *dado que pensar* à mulher do sr. Klöterjahn. (LG, 48)

Seltsamerweise vermochte er dieser harmlosen Frage nicht standzuhalten. (TM, 193)
É curioso como esta inocente pergunta *perturbou* o sr. Spinell. (LG, 81).

Interessante é também o caso seguinte, em que o tradutor opta pelo que à primeira vista poderia constituir jargão tradutório, para acentuar um dos traços grotescos do esteta:

(...) in Pelzschuhen, die seinen Füßen einen phantastischen Umfang verliehen
(...) (TM, 181)
(...) com botas forradas que lhe tomavam os pés *fantasticamente grandes*. (LG, 42).

Tal acentuação é conseguida através do efeito de estranheza e da imagem gráfica do advérbio que, sendo hexassilábico, parece reflectir a invulgar dimensão dos pés de Spinell.

Na ausência de equivalentes oportunos o tradutor recorre ao procedimento compensatório. Dois exemplos:

Klöterjahn, enfurecido com o tom sobranceiro da carta de Spinell e habituado profissionalmente à acção directa e imediata, dirige-se ao quarto do escritor:

Herr Klöterjahn pochte an Herm Spinells Stubentür; er hielt einen großen reinlich beschriebenen Bogen in der Hand (...) (TM, 201)
O sr. Klöterjahn bateu à porta do quarto do sr. Spinell; brandia na mão uma grande folha de papel lindamente escrita (...) (LG, 102).

Utilizando 'brandia' em vez de 'segurava', o tradutor sugere a irritação e indignação do marido de Gabriele e recupera deste modo traços semânticos de 'pochen' que o vulgar verbo 'bater' não tinha podido transmitir.

⁵⁹ Cf. LEVY, J. — *Op. cit.*, pp. 112-113.

Para desgosto dos participantes na excursão de trenó e contrariando os argumentos persuasivos do director, Gabriele anuncia a sua intenção de permanecer no sanatório. Não querendo dispensar a companhia da amiga, a sra. Spatz toma idêntica decisão, alegando enjoar em viagens de trenó. Impossibilitado de implicitar, como no texto alemão (através do recurso ao conjuntivo), a inautenticidade da razão aduzida, o tradutor introduz um verbo performativo que explicita o acto de fala subjacente à construção matricial:

(...) da das Fahren sie seekrank *mache*. (TM, 188)
os passeios de trenó agoniavam-na, *pretextou* ela. (LG, 64).

2.2. Casos pontuais de não-equivalência denotativa — interpretação viciada, erros filológicos e equivalentes nacionais

O tradutor só pontualmente prejudica a equivalência semântico-denotativa. Os casos de interpretação viciada⁶⁰ resultam geralmente da complexidade ou especificidade linguística dos respectivos passos matriciais, não se deturpando sobremaneira o sentido global dos mesmos:

(...) fast täglich einen oder zwei (...) (TM, 177)
(...) uma ou duas cartas, pelo menos, por dia; (LG, 29)

(...) meistens gar keine Antwort erhielt. (TM, 197)
nunca tinham resposta, pela maior parte das vezes. (LG, 92).

No exemplo seguinte, a incongruência morfológica radica no facto de Lopes-Graça não se aperceber do valor catafórico do pronome pessoal, transformando por isso o complemento directo em sujeito da frase:

Wie sie fassen, wie sie lassen, diese Wonne fern den Trennungsqualen des Licht?
(TM, 194)
Como nos enlaçam, como nos abandonam — oh, delícias, longe do tormento das ilusões e das separações trazidas pela luz! (LG, 82).

Maior relevância adquire a falta de equivalência no excerto subsequente onde o encadeamento de orações subordinativas, a construção paralelística, a expressão apostrofada, a elipse e o cunho metafórico do discurso redundam

⁶⁰ De entre os desvios ocasionais praticados pelo tradutor, Levy destaca, no plano denotativo, os que resultam, por um lado, da interpretação deficiente do passo original e, por outro, da troca de palavras homónimas, homógrafas (cf. LEVY, J. — *Op. cit.*, p. 42).

no adensamento semântico, sintáctico e estilístico do passo, tornando a sua compreensão e transposição intersistémica particularmente difícil:

Dann, wenn das Blendwerk erleicht, wenn in Entzücken sich mein Auge bricht:
das wovon die Lüge des Tages mich ausschloss, was sie zu unstillbarer Qual
meiner Sehnsucht täuschend entgegenstellte, — *selbst* dann, o Wunder der
Erfüllung, selbst dann bin ich die Welt. (TM, 193)

A mentira empalidece, quando os meus olhos se fecham no arrebatamento da morte. Mas tudo aquilo de que a ilusão do dia me afastava ou o que enganosamente me opunha para tormento do meu desejo inapaziguado, tudo se realiza milagrosamente, e «então sou eu próprio o mundo». (LG, 80).

Explica-se assim, de algum modo, a relativa arbitrariedade de Lopes-Graça, que não só procede à fragmentação da sequência sintáctica, como altera o perfil da mesma (introduzindo conjunções coordenativas e desrespeitando, logo no início, a hierarquia das orações subordinadas).

Dificuldade translatória constitui também para Lopes-Graça a estrutura designada em inglês por «question-tag», a qual se caracteriza por uma asserção (afirmativa ou negativa), seguida de uma interrogação que, denunciando a expectativa do emissor, convida o receptor a pronunciar-se. Não se apercebendo do modelo gramatical subjacente, o tradutor altera a ordem sintáctica e transforma a proposição assertiva em frase interrogativa:

Nein, nicht ganz, wie? (TM, 204)

Como? Não está completamente? (LG, 113)

Aus der Lunge, wie? (TM, 204)

Como? Dos pulmões? /LG, 113).

Tal solução esbate um dos traços fundamentais de Klöterjahn, já denunciado no seu discurso eufemístico e que assume especial relevância nesta fase final do percurso diegético: a dificuldade de admitir publicamente a grave doença da esposa.

Da falta de equivalência denotativa resulta, no passo seguinte, alguma comicidade:

(...) und die Herren mit den unbeherrschten Beinen waren ganz außer Rand und Band. (TM, 187)

(...) e os doentes das pernas claudicantes *pulavam* (...) (LG, 62).

O texto de partida não indica de que modo os pacientes expressivos expressaram o seu entusiasmo ao saberem da planeada excursão. É, contudo, algo inverosímil que doentes sofrendo de parcial incapacidade motora desatassem a pular numa sala do sanatório!

Relativamente esporádicos os erros filológicos não afectam sobremaneira a equivalência denotativa nem dificultam a compreensão do

texto. De entre os casos menos aceitáveis destacaria, por um lado, a tradução imprópria de «Luftröhre» (TM, 172; *passim*) [traqueia] por «laringe» (LG, 15; *passim*) que assim modifica um motivo central da novela e, por outro lado, a troca de parónimos, pela inversão de sentido que determina:

(...) ein betäubendes Brausen maßloser Befriedigung (...) (TM, 195)
um imenso bramido de *insatisfação* (LG, 84)

(...) von sanftem Ausdruck (...) (TM, 176)
(...) uma expressão *dura* (...) (LG, 26)

(...) bis zu (...) einem verhängten Fenster (...) (TM, 205)
(...) até certa janela *aberta* (...) (LG, 116)

(...) kleine schaue Genugtuungen (") (TM, 180)
(...) satisfaçãozinhas *estultas* (...) (LG, 39).

Certos erros lexicais denunciam a distração do tradutor. Um exemplo:

Das grüne Moos sproß in den Fugen der verwitterten Mauern, die seine verträumte Wildnis umschlossen. (TM, 198)
Musgo verde crescia nas fendas dos muros, esboroados pelo tempo, que cercavam este deserto encantado. (LG, 95).

A aridez de um deserto não é compatível com a paisagem luxuriante, ainda que agreste, do jardim descrito!

A incorrespondência lexical parece advir algumas vezes de uma postura pontualmente assimiladora, como nos casos seguintes em que o tradutor opta por equivalentes nacionais, alterando as relações de espaço (verticalidade em vez de horizontalidade):

Weiß und geradlinig *liegt* es mit seinem langgestreckten Hauptgebäude (...) (TM, 170)
Alviniente e rectilíneo, o Sanatório *ergue-se* com o seu grande corpo central (...) (LG, 7) ⁶¹

Sie endigte da, wo der Vorhang sich *teilt*(...) (TM, 192)
A pianista parou no momento em que o pano *sobe* (...) (LG, 77)

Die Dämmerung war weit *vorgeschritten*. (TM, 192)
O crepúsculo já *descia* há muito. (LG, 78).

⁶¹ A tradução oblitera a dimensão letárgica que o sanatório inicialmente adquire no texto original. Curiosamente a ilustração do edifício que abre a segunda edição do texto português corrobora a opção centrifugal de Lopes-Graça, esboçando uma imagem bem familiar ao novo público-leitor.

3. Aspecto pragmático

3.1. Antroponímia e toponímia

A intenção de fidelidade à matriz não impede Lopes-Graça de atender ao aspecto pragmático. Assim, sem prejuízo da equivalência semântico-denotativa, o tradutor opta em alguns momentos por soluções de cunho centrifugal, movido não tanto por um propósito assimilador, antes pela preocupação de respeitar o carácter literário e garantir a correcta apreensão do texto ⁶².

Atente-se, antes de mais, no tratamento das formas antroponímicas e toponímicas, onde Lopes-Graça manifesta uma atitude de compromisso, apresentando a forma institucionalizada, no caso de nomes e designações existentes na língua portuguesa,

Tristan (TM, 194) / Tristão (LG, 81)
 Isolde (TM, 194) / Isolda (LG, 81)
 Brangäne (TM, 193) / Brangania (LG, 80)
 Gabriele (TM, 173) / Gabriela (LG, 17)
 Anton (TM, 196) / António (LG, 90)
 Ostsee (TM, 196) / Báltico (LG, 89),

e transcrevendo, sem qualquer adaptação à fonética e morfologia do português, os nomes e as designações destituídos de equivalentes translatórios:

Spinell,	Klöterjahn,	Eckhof,
Spatz,	Höhlenrauch,	Osterloh,
Leander,	Müller,	Einfried.

O tradutor recusa neste caso o procedimento substantivo ⁶³, preferindo uma atitude dissimiladora. Esta opção revela-se a um tempo louvável e insatisfatória, pois que, se garante, por um lado, a coloração local, veda, por outro, ao leitor português a riqueza conotativa das formas originais que, pela sua carga cómico-grotesca e/ou sociocultural, assumem marcada relevância no delineamento de personagens e situações ⁶⁴.

⁶² Koller sublinha que qualquer tradução patenteia, em maior ou menor grau, traços de heterovalência, resultantes da especificidade do sistema linguístico e público-receptor, da ambiguidade e historicidade do texto de partida, que permita interpretações distintas, e da não-coincidência dos objectivos de autor e tradutor (cf. KOLLER, W. — *Op. cit.*, p. 92).

⁶³ Sobre o conceito de «substituição» e o tratamento da antroponímia, vd. LEVY, J. — *Op. cit.*, pp. 86-95.

⁶⁴ O recurso à explicação em nota-de-rodapé teria colmatado parcialmente a insuficiência da simples transcrição.

3.2. Formas de tratamento e cortesia

Também na transposição das formas de tratamento e cortesia Lopes-Graça patenteia o propósito de garantir a coloração local sem dificultar a compreensão do texto. Deste modo, traduz, com algumas adaptações ao contexto linguístico-cultural de chegada, «Herr» (TM, 172; *passim*) por «sr.» (LG, 12; *passim*), «Frau» (TM, 177; *passim*) por «senhora» (LG, 30; *passim*), «Doktor» (TM, 170; *passim*) por «Dr.» (LG, 8; *passim*), limitando-se a transcrever «Fräulein» (LG, 8; *passim*), termo sobejamente conhecido do leitor português de então⁶⁵.

3.3. Pronomes pessoais na 3.ª pessoa

Exemplo significativo da atenção de Lopes-Graça ao código pragmático constitui ainda a substituição pontual dos pronomes pessoais «er/sie» por nomes próprios ou substantivos correspondentes, para evitar qualquer sugestão de indelicadeza:

Sie spielte das Nocturne in Es-Dur, opus 9, Nummer 2. (TM, 191)

A mulher do sr.ª Klöterjahn tocou o Nocturno em mi bemol maior, op. 9., n.º 2. (LG, 72)

Sie trug das Kleid vom Tage ihrer Ankunft. (TM, 191)

A jovem enferma trazia o mesmo vestido do dia em que chegara. (LG, 72/73)

(...) und sie wandte die Seiten und begann mit dem zweiten Aufzug. (TM, 193)

(...) e a *pianista* voltou as páginas e começou a tocar o segundo acto. (LG, 78)

In gelblicher Dämmerung saß er über die Platte des Sekretärs gebeugt und schrieb

(...) (TM, 197)

No crepúsculo amarelado, o *sr. Spinell*, inclinado sobre a secretária, escrevia (...) (LG, 92)

Ein großer, starker Bogen (...) den er mit einer kleinen, sorgfältig gemalten und

überaus reinlichen Handschrift bedeckte. (TM, 197)

(...) uma folha de papel grande e grossa (...). O *escritor* cobria-a de uma letra miúdinha, muito bem desenhada e extraordinariamente correcta. (LG, 92)

Da war er mit einem Schritt an der Tür und riß sie auf. (TM, 204)

O *sr. Klöterjahn* deu um salto para a porta e abriu-a bruscamente. (LG, 113).

⁶⁵ O regime nacional-socialista e a 2.ª Guerra Mundial motivaram a entrada de numerosos refugiados alemães e austriacos em Portugal.

3.4. Delicticos espácio-temporais

No tratamento do aspecto técnico-narrativo Lopes-Graça evidencia uma tendência anti-ilusionística, impedindo que o leitor estabeleça uma relação empática com o universo ficcional.

No capítulo inicial de *Tristan* o narrador insinua, por um lado, a sua integração no espaço físico e humano do sanatório e, por outro, a proximidade da instância receptora, em quem, aliás, pressupõe algum conhecimento prévio. O texto português atenua uma e outra das facetas, deixando-as transparecer apenas em alguns momentos, como nos casos seguintes:

Hier ist «Einfried», das Sanatorium! (TM, 170)

Eis-nos em Einfried. Alvinente e rectilíneo, o Sanatório ergue-se (...) (LG, 7)

Er hatte seine Gattin hierher geleitet; (TM, 175)

Tinha vindo apenas para acompanhar a mulher; (LG, 25)

Oftmals saß sie, wie das ihre Vorschrift war, stundenlang im sonnigen Frost auf der Terrasse. (TM, 181)

Fazia frequentes repousos de algumas horas, conforme lhe tinha sido prescrito, cá fora no terraço gelado, mas cheio de sol. (LG, 42)

(...) eine anschauliche Art, den K-Laut ganz hinten im Schlunde Zu bilden und 'Buttersemeln' zu sagen, daß jedermann Appetit bekommen mußte. (TM, 173)

(...) pronunciava estas palavras de tal maneira, com uma sonoridade tão do fundo da garganta, que até *nos* abria o apetite... (LG, 18).

É certo que nos dois últimos exemplos o tradutor até acentua o posicionamento homodiegético da instância narrativa e a proximidade narrador/narratário, ao introduzir, respectivamente, o autodiegético e o pronome inclusivo. De um modo geral, contudo, Lopes-Graça opta pela substituição e obliteração dos autodiegéticos:

Aber es halten sicht nur Phtisiker, es halten sich Patienten aller Art, Herrn, Damen und sogar Kinder hier auf (...) Es gibt hier gastrisch Leidende (...) (TM, 170)

Mas não existem apenas tuberculosos *em Einfried*; há outros doentes — homens, senhoras e até crianças (...). *No Sanatório* encontram-se gastrálgicos (...) (LG, 9)

Ja, es geht lebhaft zu *hierselbst*. (TM, 171)

Reina grande animação *em Einfried*. (LG, 10)

(...) denn Herr Spinell ließ wissen, daß er *heute* nachmittag arbeiten wolle; (TM, 187)

(...) o sr. Spinell, com efeito, alegou que *nessa tarde* tinha muito que fazer (...) (LG, 63)

(...) *hier* unbekannter Platten (...) (TM, 175)

(...) acepipes totalmente desconhecidos (...) (LG, 22)

(...) Mittagessen, das *heute* schon gegen zwölf Uhr stattgefunden hatte (...) (TM; 188)

(...) almoço que, por causa do passeio, tinha sido servido ao meio-dia (...) (LG, 64)

An der Tür *dort* hinten machte er halt (...) (TM, 195)

Ao chegar à porta do fundo, parou (...) (LG, 84)

Esta atitude não só determina a atenuação da perspectiva figural, como acentua o distanciamento espaço-temporal do universo diegético em relação à instância receptora.

4. Estruturação e dimensão do texto

4.1. Organização de capítulos e parágrafos

Passados em revista os domínios estilístico-formal, semântico-denotativo e pragmático, abordarei, a finalizar, o aspecto não menos importante da estruturação textual.

Seguindo o manuscrito, várias edições de *Tristan* dividem a novela em partes numeradas de um a doze. Não assim o texto português que apresenta catorze capítulos, resultando os dois suplementares da subdivisão da sexta e da sétima partes. Tal atitude, que contraria, aliás, a preocupação de fidelidade de Lopes-Graça, poderá resultar de um eventual propósito enfático-diferenciador. Com efeito, através da primeira subdivisão, o tradutor autonomiza o último dos três diálogos de Spinell e Gabriele, cujo tema é, já não, como nos precedentes o ascetismo do escritor, mas sim a sua relação com o sexo feminino, de especial relevância na trajectória diegética. Por sua vez, ao subdividir o sétimo capítulo, o tradutor destaca a mudança na saúde e no comportamento de Gabriele, despoletada pela conversa sobre a sua infância e adolescência.

Ainda que não respeitando rigorosamente o número de parágrafos, Lopes-Graça não desvirtua a organização do texto manniano. É certo que não assinala catorze dos duzentos e setenta e dois parágrafos originais e introduz vinte e oito. Note-se, contudo, que a diferença no número de parágrafos de cada capítulo é, em nove capítulos ≤ 1 ⁶⁶. Por outro lado, onze dos parágrafos criados são constituídos apenas por um período relativamente curto. A constatada alteração das relações quantitativas e distributivas de parágrafos não afecta, por isso, negativamente o perfil narrativo da novela. Pouco aceitável parece-nos, no entanto, a supressão do segundo parágrafo no capítulo 3, por originar um bloco excessivamente longo.

⁶⁶ São apenas três os casos em que a diferença é > 1 : no original o capítulo 6 apresenta vinte e sete parágrafos (contra trinta e dois na tradução), o capítulo 7 sessenta e cinco (contra sessenta e oito na tradução) e o capítulo 8 sessenta e um (contra setenta e nove na tradução).

4.2. Casos pontuais de omissão

Lopes-Graça não amputa o texto de partida, transpondo-o integralmente para a língua de chegada. Só no décimo primeiro capítulo se detecta a omissão de um período, aliás relevante para a caracterização irónica do esteta:

Es war der einzige Moment dieses Auftritts, in dem er ein wenig Würde an den Tag legte. (TM; 202)

Não atentando o passo suprimido contra a expectativa do leitor ou o código censorial vigente, nem constituindo especial dificuldade translatória, tal supressão parece-nos relevar dum acto involuntário do tradutor.

Os restantes casos de omissão não obliteram sobremaneira valores semânticos ou estilísticos matriciais, tratando-se, na sua maioria, de termos ou expressões facilmente deduzidos a partir do espaço contextual ou repetidos no interior do período em que se situam. Como significativos destacaria apenas os passos abaixo transcritos, onde se esvanece, pela desmontagem da repetição, o tom sermonístico-oratório de Spinell:

Ich hätte sie gesehen, hätte sie deutlich in Ihrem Haar gesehen (...) (TM, 185)
Tê-la-ia visto, sem dúvida, pousada nos seus cabelos (...) (LG, 56)

(...) das, was ich sehe, was seit Wochen als eine unauslöschliche Vision vor meinen Augen steht (...) (TM, 198)
(...) o que a meus próprios olhos se apresenta há algumas semanas como uma visão inefável (...) (LG, 94)

Sie sahen sie, diese Todesschönheit: sahen sie, an, um ihrer zu begehren. (TM, 199)
O senhor contemplou esta beleza de morte para a desejar (LG, 97),

e a intensidade emotiva de Klöterjahn,

Aber Sie haben gegen mich intrigiert, hinter meinem Rücken gegen mich intrigiert (...) (TM, 203)
(...) o senhor andou a fazer intrigas nas minhas costas a meu respeito... (LG, 109),

e se abranda, pela supressão das marcas de carácter socioetnológico (que servem o «image-work») e da partícula justificativa-argumentativa, a postura interesseiramente submissa da Rätin Spatz:

Ich ziehe nur meine Stiefeln an, wenn sie erlauben. Ich habe nämlich auf dem Bette gelegen, müssen sie wissen.
Apenas o tempo de calçar os sapatos; estava deitada em cima da cama. (LG, 66).

4.3. Redução textual: concisão e aditamentos esporádicos

Não obstante a especificidade dos dois sistemas linguísticos, o texto português não se afasta sobremaneira, na sua dimensão, da obra original ⁶⁷. Tal facto fica a dever-se, em primeiro lugar, ao pendor sintetizante de muitas das soluções translatórias. Pelo recurso a equivalentes lexicais e morfossintáticos, Lopes-Graça transmite, de forma sucinta, os valores semântico-denotativos da matriz, garantindo a concisão (e fluidez) do texto de chegada. Salientem-se alguns exemplos:

(...) sprach mit weicher Stimme einen *an alle gerichteten* Gruß (...) (TM, 177)
(...) fez um cumprimento *geral* numa voz velada (...) (LG, 29)

mit Buchstaben, von denen *einen jeder* aussah wie *eine* gothische Katedrale. (TM, 176)

(...) com letras que pareciam catedrais góticas. (LG, 28)

(...) daß er noch nicht *mehr* Bücher verfasst hatte *als dieses eine* (...) (TM, 176/77)

(...) que ainda não tivesse escrito *outros* livros (...) (LG, 28)

Da *machte* Herr Spinell *kehrt* und *ging von dannen*. (TM, 206)
Então o sr. Spinell *arreprou* caminho. (LG, 121).

No caso seguinte o tradutor opta pela referência breve ao momento litúrgico, suficientemente explícita para um público tradicionalmente católico, prescindindo assim duma descrição mais pormenorizada:

(...) wie der Priester *das Allerheiligste über sein Haupt erhebt*. (TM, 192)
(...) como um padre *no momento da elevação*. (LG, 77).

Em alguns momentos o tradutor dilui orações coordenadas e subordinadas pela supressão das respectivas conjunções e formas verbais, favorecendo assim a plasticidade do discurso, sem prejudicar sobremaneira as equivalências denotativa e rítmica:

Er war mittelgroß, breit, stark und kurzbeinig *und* besaß ein volles rotes Gesicht mit wasserblauen Augen, *die* von ganz hellblonden Wimpfern beschattet waren (...) (TM, 175)

Era *meão* de corpo, forte, atarracado, de pernas curtas, um *carão* vermelho com olhos azul-marinho, *sombreados* por pestanas completamente loiras (...) (LG, 21).

⁶⁷ Koller refere que o habitual alargamento dos textos de chegada radica, por um lado, na incongruência estrutural das duas línguas e, por outro, na integração, para promover a legibilidade, de informações suplementares (cf. KOLLER, W. — *Op. cit.*, p. 86). Lopes-Graça contraria o procedimento usual: às 13899 palavras do texto alemão correspondem 13430

Veja-se ainda o passo seguinte, onde a atitude sintetizante do tradutor dá azo a um jogo de palavras que salienta a comicidade do esteta:

Ich habe die Dame mit Vorübergehen nur mit einem halben Blicke gestreift, ich habe sie in Wirklichkeit nicht gesehen. (TM, 181)
Ao passar, mal a vi; na verdade, não a vi. (LG, 45).

Determinante para o não alargamento do texto português é, por outro lado, a quase inexistência de informações suplementares. Com efeito, os aditamentos que se detectam, além de pontuais, reduzem-se, na sua maioria, a termos ou expressões isolados que explicitam valores latentes no passo matricial,

(...) an einem Frosttage, reiner und leuchtender als alle, die vorhergegangen waren (...) (TM, 187)

(...) num dia gelado, *mas* mais puro e límpido do que os anteriores (...) (LG, 62)

Sie hüstelte und sagte dann (...) (TM, 191)

Tossiu um pouco, *fez ligeira pausa* e depois continuou (...) (LG, 71),

ou enfatizam a carga emotiva do discurso das personagens:

(...) so setzen Sie Ihrer Abgeschmacktheit die Krone auf! (TM, 203)

(...) então *digo-lhe* que atingiu o cúmulo da insensatez!

(...) erzähle sie ohne Kommentar, ohne Anklage und Urteil, nur mit meinen Worten. (TM, 198)

Faço-o sem comentários, sem acusar nem julgar, *conto-a* apenas nas minhas *próprias* palavras (LG, 94).

Mesmo em casos de informação adicional Lopes-Graça introduz apenas um termo, um sintagma ou uma pequena oração:

(...) drei hübsche Kinder mit ihrer nurse (...) (TM, 175)

(...) três lindas crianças, com a sua *competente* 'nurse' (...) (LG, 22)

Ein grünausgeschlagener Spieltisch war vorhanden (...) (TM, 179)

Mais longe, uma mesa de jogar com um tampo de pano verde (...) (LG, 36)

Wir saßen alle auf kleinen Feldsesseln rund um den Springbrunnen herum... (TM, 184)

Sentávamo-nos todas em bancos (*ou como podíamos...*) à volta do tanque. (LG, 55).

CONCLUSÃO

O estudo comparativo-descritivo-valorativo a que vim procedendo permitiu-me assinalar méritos e deficiências da versão portuguesa de *Tristan*. Com base nas informações assim obtidas, procurarei agora, em jeito conclusivo, elaborar uma apreciação global do trabalho de Lopes-Graça, evidenciado a estratégia translatória subjacente.

No processo de transposição intersistémica, Lopes-Graça atende prioritariamente ao domínio estilístico-formal, conservando e, por vezes, intensificando os requisitos matriciais. Apenas esporadicamente se verificam casos de atenuação ou nivelamento estilístico que, por isso mesmo, não contrariam a equivalência conotativo-formal, nem desmentem a sensibilidade estética do tradutor.

Idêntico propósito de fidelidade manifesta Lopes-Graça no domínio semântico-denotativo, onde a fuga ao jargão tradutório e o carácter conciso de muitas soluções atestam a competência do tradutor na língua portuguesa. Os casos de interpretação viciada e os erros filológicos que, sem impedirem a equivalência denotativa, esbatem pontualmente o rigor da tradução, revelam dum conhecimento deficiente da língua de partida ou de eventuais faltas de atenção.

A preocupação de fidelidade manifesta-se ainda no facto de Lopes-Graça não amputar, salvo a omissão de um período e de termos isolados, o texto de partida e conservar, mesmo alterando ligeiramente as relações quantitativas e distributivas de capítulos e parágrafos, o perfil narrativo da novela.

Pelo aproveitamento das potencialidades lexicais e morfossintácticas do português e o recurso criterioso à técnica compensatória, o tradutor não apenas supera a falta de equivalentes adequados, como actualiza valores latentes no texto de partida.

Não obstante a sua intenção de fidelidade à matriz, Lopes-Graça não descarta o sistema linguístico-cultural de chegada, optando esporadicamente por equivalentes funcionais que favorecem a legibilidade do texto. Contudo, o tratamento das formas antroponímicas, toponímicas e de cortesia mostra a relutância do tradutor em adoptar um procedimento centrifugal.

Na sábia conjugação da natural exigência de fidelidade translatória com a legítima imposição de ajustamento recepional, *Tristão* constitui, em meu entender, recomendável¹ via de acesso à obra original e, deste modo, importante contributo para a recepção portuguesa de Thomas Mann. Se o privilégio das equivalências conotativa e formal se explica pela natureza estética do texto de partida, a recusa da orientação predominantemente assimiladora releva, assim o julgo, duma estratégia anti-ilusionística, justificada pelo horizonte de expectativa do novo público-receptor.

Ana Isabel Gouveia Boura

Parade, 23.7.87

Exma Senhora:

Respondo, na medida em que é possível fazê-lo corretamente, às perguntas que me fez a respeito de traduções portuégas de novela Tristão, de T. Mom.

1. Não me lembro qual a edição original que utilizei para o texto.
2. Não usei outras traduções além da original, em língua alemã, no que foi secundado por Hildegard Bellenkort, amiga de nacionalidade alemã. A tradução teve duas edições: a primeira, em 1941; a segunda (ilustrada), ~~em 1941~~ ^{bastante} mais tarde, mas em data não consignada no livro - ambos a cargo de Inquérito.
2. Antes do Tristão, traduzi, de espanhól, o Conto Ruivo (Lisboa, 1941) - Além destas, fiz, posteriormente, traduções de G. Keller (ainda com Hildegard Bellenkort); A Viagem de Mozart a Praga, de Edouard ~~Hallé~~ ^{Hallé}, utilizando uma edição bilingue (alemão-francês); As confissões, de Jean-Jacques Rousseau; Ifigénia em Táurida, de Goethe, com Maria Antónia Pulido Valente (nunca editada); e Pierrette e O Prior de Tours, de Balzac - além de uma meia dúzia de obras sobre esse

tos musicais, como, por exemplo, o monumental Beethoven - Grande Período, Crisóforo, de Romain Rolland.

3. Lector com certa constância de T. Mann, é possível que tenha sido a matéria musical da novela *Tristão* que me levou a abordar a sua tradução.
 4. Não compreendo o que possa ser "a intenção de facilitar a leitura aos leitores" de uma obra traduzida para além da "fidelidade ao original", que H. Bethencourt e eu procuramos seguir na *Tradução Tristão*.
 5. Está, desde 1973, ^{em curso} a edição em 18 vols. das minhas *Obras Literárias*, através dos editores Cosmos e Cominho. Para a matéria literária propriamente dita aí haverá - mas, enfim, é essa a designação corrente para aqueles escritores que não são ^{apenas} ~~que~~ é usual chamar "literatos"; isto é, cultores de literatura.
- Deixo V. Exa. recitar os meus ardorosos cumprimentos.

Amândio Lopes-França

OITAVO DIA DA CRIAÇÃO

(A propósito de *Entre a Cicuta e o Mosto*¹
de Albano Martins. Com um depoimento inédito do Autor)

α. «Eis como grávidas, / voláteis, as formas / se organizam» (p. 7). Tendo criado o mundo e o homem, Deus descansou e cedeu-lhe o lugar. *Entre a Cicuta e o Mosto*: o que este conjunto de poemas antes dispersos em revistas ou colectâneas² e agora sabiamente reunidos em livro re-instaura é o eterno retorno do génesis como permanente limite da experiência humana e poética. De uma escrita estranhamente coerente em que, sem margem para qualquer gratuidade, ao longo de quarenta anos, nunca as modas efémeras, as abruptas viragens, encontraram brecha por onde assolassem o limite tendencialmente omnipresente de uma crença no homem e na linguagem. Linguagem nunca perturbada pelo vazio da significação, mas forja onde permanentemente o real é chamado e se refaz, intensificação perfeita, como notou Fernando Guimarães³, entre o núcleo estruturante da metaforização e a mais extrema concisão verbal. *Secura verde*⁴. Oitavo dia da criação, incessante dia do homem.

Atentemos neste breve livro, tão enganosamente tranquilo e tranquilizador. Peça emprestadas para esta análise necessariamente rápida algumas palavras do Autor: «... é como exercício, mas também como desafio, que a tradução dum texto (...) primeiramente se nos impõe. Como uma aposta (...) na qual estão implicados uma ânsia de conhecimento a diversos níveis, algum atrevimento, uma parcela (grande) de prazer e outra (também grande) de paixão⁵». E aqui registo o que o meu atrevimento e ânsia de saber parecem propor.

Entre a Cicuta e o Mosto pode definir-se como um volume de chegada, um texto síntese e um metatexto no percurso poético do Autor. «Devagar» (p. 23). Entre o amargo e o doce, o inebriante e o letal, o livro desfolha-se em três partes onde o olhar atento buscando «O nítido / perfil da sede» (p. 10) vem encontrar «O magma / decantado» (p. 10). «Descalço / [como também em *Vertical o desejo*⁶] venho / para a noite» (p. 23) escreve Albano Martins. Descalços, disponíveis, entremos na primeira parte do livro.

¹ Lisboa, Átrio, Colecção «o lugar da pirâmide», 1992. O presente texto é a versão ampliada do que foi lido no lançamento do livro no Porto (Galeria Nasoni, 3 de Abril de 1992). O título cita os dois últimos versos do poema «Génesis ou os painéis de Avelino Rocha no Colégio de Gaia», integralmente transcrito no final. A simples indicação de páginas, ao longo do texto, remete para o livro em questão.

² A saber: «Hifen», «Espacio / Espaço Escrito», «A Cidade», «Mealibra», «Jornal do Fundão», «Jornal Notícias de Gaia» e «Abel»; e *Aproximação ao Silêncio, Rosalírica e Antologia de Homenagem a Cesário Verde*.

³ *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 66.

⁴ Título do primeiro livro do Autor, Porto, Colecção «Germinal», 1950.

⁵ «Jornal do Fundão», 7-2-92, p. 13.

⁶ Porto, Galeria Nasoni Edições, 1988.

β. Estrutura-se esta à volta de um horizonte frequentemente detectável na poética do Autor, a que, num primeiro momento, chamaríamos diálogo com as artes plásticas. E o exemplo que mais prontamente nos ocorre é o de *Inconcretos Domínios*⁷. Mas, muito mais do que tão só reflectir sobre pintura ou escultura, normalmente centrando-se em obras ou autores concretos, lucidíssimos faróis por onde tenta esquiisar «Entre o disforme e o informe, / a forma / solenemente exacta» (p. 11), Albano Martins demanda, a partir desses núcleos biográficos luminosos, num jogo de espelhos subtil, rigorosamente equilibrado entre a imagem única e as imagens infinitas, os limites de expressão destas linguagens; de toda a arte.

Assim, aqui ou ali aflora a tranquilidade substantiva, apolínea, de uma linguagem que parece traduzir outra linguagem que traduz exactamente um referente. É o caso de «Rosa de Guadalupe» de Manuel Ribeiro de Pavia: «Os olhos, luas breves / de esmeralda. Lua / de sombra, o rosto. / Rosa, a sua boca» (p. 8).

Mas nos outros poemas predomina um esboço tenso de contrários — «Entre a luz e a parede / oblíqua» (p. 11), «A morte / em declive. / A matriz / do fogo» (p. 9). Outras vezes acontece o «golpe de asa»⁸ de uma Oração Condicional: «Se uma libélula / pousasse / agora / sobre a água, / nasceriam / flores (p. 9)». Outras, ainda, o poema estrutura-se como uma grande pergunta, inquirição simultânea sobre as duas práticas artísticas em confronto. Sirvam de exemplo «Numa exposição de Francisco Laranjo» (p. 6) e «Quatro perguntas, seguidas de um epílogo, ao escultor José Rodrigues» (p. 10). Cito o primeiro:

De que meandros de luz
intemporal se molda
esta cegueira?

Para

que vértice ou plano
inclinado apontam
estas rosáceas?

Que

pálpebras ali
nos vêem? Que
lânguidas pupilas?

O segundo:

1. Tens na ponta do lápis uma chave
para abrir o poema.
Por onde é que ela o abre?
2. Se um besouro de asas
translúcidas entrasse
agora no poema
— tu deixavas?
3. Sabes
como se esculpe um poema
fechado a sete chaves?
4. E se uma pomba
roçasse o ângulo
raso do poema
— prendê-la-ias?

⁷ Porto, Ed. Nova Renascença, 1980.

⁸ Sá-Carneiro, Mário de — «Quase», *Poesias*, Lisboa, Ática, 1978, p. 68.

A este «perfil de [continuada] sede» (p. 9) só a equação metafórica do epílogo parece fazer aportar uma afinal enganadora resposta:

Tu que esculpes
com mãos de água o corpo
e a sombra dos dias (p. 10).

γ. Constitui-se a breve segunda parte de *Entre a cicuta e o Mosto* com três poemas respectivamente intitulados «Rosalia», «José Régio» e «Cesário — A constelação dos frutos». A sua unidade é evidente. A corda do arco estende-se aqui, voando alto sobre os biografemas, entre a linguagem poética de Albano Martins e a diversidade de linguagens poéticas outras. Os limites da linguagem poética, ainda em causa, em poemas que espelham diferentes universos poéticos.

Só destes textos e de um da primeira parte («Para uma aguarela de Fayga Ostrower») quis o acaso que o Autor conservasse as pistas materiais da sua escrita. Rigorosíssima «Paixão Medida» (para citar Drummond de Andrade⁹) de que usualmente só vemos o ponto de chegada e que vamos ter o privilégio de tocar, na sua obstinada sede de sol, lá onde as hesitações, recusas, rasuras, se fazem à nossa vista¹⁰. No processo patente, lento como o da formação de um cristal a partir de uma solução quimicamente saturada, reconstituído com base no percurso genético provável, que tive o privilégio de trabalhar com o Autor, espero que o leitor encontre o prazer de uma progressiva descoberta¹¹. Uma descoberta que esta potente lente de aumento revele como a de algumas precoces cristalizações poemáticas do livro, mas também como o fundo mergulho no íntimo, remoto poço da criação.

Começemos pelo poema em cuja génese a luz jorra de uma qualquer suposta providencial clarabóia e o poema se constela para ficar: «Cesário — a constelação dos frutos» (p. 18)¹². No verso de uma folhinha de papel timbrado do Ministério da Educação encontra-se o primeiro embrião do poema

⁹ 4.ª ed., Rio de Janeiro, J. Olympio, 1983.

¹⁰ E aqui o limitado número de poemas de que pretendo dar o percurso genético levou-me a, sem deixar-me prender por caminhos mais consagrados, propor o seguinte: uma vez que disponho apenas dos materiais de quatro poemas breves, tentar, com o mesmo rigor com que estabeleceria listas de variantes segundo uma qualquer solução gráfica, refazer aos olhos do leitor — de um modo táctil e decerto mais intuitivo — os sucessivos estádios de formação do texto. Mesmo quando não discriminados, foram permanentemente tidos em conta os suportes materiais e os instrumentos da escrita, bem como a progressão rítmico-sintáctico-semântica do poema; complementarmente, algum testemunho do Autor e o conhecimento do seu *usus scribendi*. Neste processo, onde entendi que a liberdade assumida era conforme à especificidade do material tratado, foi da maior importância o conhecimento dos trabalhos de Ivo Castro e Luiz Fagundes Duarte.

¹¹ Para cada um destes poemas foram os suportes materiais e as várias fases de elaboração poética que cada um documenta identificados por siglas que as respectivas notas esclarecem (cf. notas 12, 13, 15 e 16). Cf. também os *facsimile* anexos.

¹² Leitura das siglas utilizadas para o estudo da génese deste poema:

Ms A 1.º manuscrito
Ms B 2.º manuscrito
Dc A 1.º dactiloscrito
Ed. Av Edição avulsa (*Antologia de Homenagem a Cesário Verde*, Câmara Municipal de Oeiras, 1991, p. 9).
Dc Mc Dactiloscrito num computador Macintosh, rigorosamente conforme as opções textuais e gráficas do Autor
Ed CM *Entre a Cicuta e o Mosto*, p. 18.

O algarismo que segue a letra, na sigla, permite identificar as diferentes lições na mesma página.

Ms A1 Sabias que o real

rasurado para

Ms A2 trazias o real
nos olhos como quem

Uma cruz inutiliza o fragmento nas suas duas versões. Abaixo anota o Autor outro possível início

Ms A3 *O tempo — o cancro enorme,*
o grande agente
como também disseste.

Nova cruz o inutiliza completamente, um semi-círculo como que o arranca da página. Então, abaixo, ocupando todo o espaço disponível na vertical e, depois, a margem vaga — a esquerda — surge, naquela bela forma narrativa que lhe dará o cunho genésico e definitivo, embora ainda com emendas a ser feitas, a versão

Ms A4 Foi assim: naquele
jeito de *preguiça*
iluminada, os frutos
do real, *o tempo —*
o cancro enorme entraram
no poema
e ali ficaram.

Até encontrar a perfeição desejada, sobretudo no que diz respeito ao final, verdadeiro achado poético, o texto sofrerá ainda outras transformações

Ms A5 Foi assim: naquele
jeito de *preguiça*
iluminada, os frutos
suculentos do real, a cor
do tempo entraram
no poema
e lá ficaram.

Ms A6 Foi assim: naquele
jeito de *preguiça*
iluminada, os frutos
suculentos do real, a cor
do tempo entraram
no poema
e ali
se fixaram.

Ms A7 Foi assim: naquele
jeito de *preguiça*
iluminada, os frutos
suculentos do real, a cor
do tempo entraram
no poema
e o constelaram.

Na página ficou um apontamento tardio, solto, sem sequência posterior

A superfície, lento,
o tempo

Ignorada esta nota solta, o poema foi passado a limpo no espaço mais à mão: o rosto da folha. A consciência implícita de que se trata já de um texto em fase adiantada é-nos mostrada pela presença dos três elementos paratextuais — título, data e rubrica. Além disso, o texto amplia-se um pouco com uma apóstrofe Caeriana que vem, logo depois, a ser suprimida.

Ms B1 CESÁRIO — A CONSTELAÇÃO DOS FRUTOS

Foi assim: naquele
jeito de preguiça
iluminada, ó Cesário
Verde, ó mestre..., os frutos
suculentos do real entraram
no poema
e o constelaram.

24.01.91
AM

Ms B2 apenas suprime

ó Cesário
Verde, ó mestre...

Dc A respeita inteiramente esta lição sendo apenas de salientar que só numa fase posterior os três elementos paratextuais referidos lhe foram acrescentados. Trata-se de anotações autógrafas. Ed Av mantém igualmente esta lição suprimindo-lhe a data, processo usual nos livros de Albano Martins. À medida que vão ganhando em essencialidade, os objectos vividos que são os poemas afastam discretamente o seu peso referencial, nomeadamente o tempo que não o da pura cintilação lírica. Dc Mc, fiel a uma mesma versão que se tornou definitiva, reincorpora o itálico em *preguiça / iluminada*; Ed CM é igual.

O primeiro olhar sobre «Para uma aguarela de Fayga Ostrower» (p. 13)¹³ suscita uma pronta reminiscência: a de Valéry afirmando que o primeiro verso os deuses o dão por nada; e que depois nos fica o dever de os outros versos o mereceram¹⁴. Desde o início o poema possui título e numeração interior; os três primeiros versos, limpos de rasuras a não ser as duas barras

¹³ Leitura das siglas utilizadas:

Ms A..... 1.º manuscrito
Dc A..... 1.º dactiloscrito
Dc B..... 2.º dactiloscrito
Ed Av Edição Avulsa (*Ideias*, Suplemento do «Jornal do Fundão, n.º 1, 23.03.90)
Dc Mc..... 3.º dactiloscrito (em computador Macintosh)
Ed CM..... *Entre a Cicuta e o Mosto*, p. 13

¹⁴ «Les dieux, gracieusement, nous donnent *pour rien* tel premier vers; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné sumaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don» («Au sujet D'Adonis». *Variété I et II*, Paris, Gallimard, 1978, p. 64).

verticais indicando uma diferente disposição versal, aparecem feitos; o resto do poema é trabalhado deste modo:

Ms A1 FAYGA OSTROVER

1. No perfil da luz, a pauta
— a flauta
de sete cores.
2. Um cisne
inventá.
Um pincel
de espuma.

Ms A2

1. No perfil
da luz,
a pauta
— a flauta
de sete cores.
2. Um cisne
inventá.
Um pincel
de espuma.

Na asa
de um cisne

No processo de perdas e ganhos, por vezes quase cruéis, que manifestam os sucessivos passos da gênese, só a 1.ª estrofe se mantém intocada. Pelo contrário, motivos como «Um pincel / de espuma» simplesmente desaparecem em favor de outras tentativas. A 2.ª estrofe, por exemplo, ganha em ampliação rítmica, sintáctica e semântica: num cromatismo caleidoscópico, o plural «cisnes» plana sobre sequências onde a aliteração do /a/ é estruturante até mergulhar nas sete (como na primeira estrofe) cores do arco-íris. É assim:

Ms A3

1. No perfil
da luz,
a pauta
— a flauta
de sete cores.
2. Cisnes
de água
abrem
no espaço
as suas asas.
3. Um fósforo
azul
incendiou

VARIA

Ms A4

1. No perfil
da luz,
a pauta
— a flauta
de sete cores.
2. Cisnes
de prata
lavram
o espaço
do arco-íris.
3. No fósforo
da mão

Ms A5

1. No perfil
da luz
a pauta
— a flauta
de sete cores.
2. Cisnes
de prata
lavram
o espaço
do arco-íris.
3. Voluptuosa
mente.

AM

Repare-se que só agora surge, pela primeira vez, uma rubrica atribuindo ao poema, ainda que implicitamente, a ideia de acabamento. Acabamento que, no entanto, se revelará absolutamente provisório. Num espaço um pouco tardio mas relativamente indeciso da página, fica o apontamento solto

no espaço
azul

para assistirmos, de novo, à total reescrita da terceira estrofe. Durante as próximas fases, 1 e 2 mantendo-se inalteráveis, apenas transcrevo as transformações de 3.

Ms A6

3. Entre o azul
se faz líquido

Ms A7

3. Entre o ocre
se faz líquido

Ms A8.....

3. Mais verde
do que o verde
e mais líquido
o azul.

Dc A traz duas alterações significativas — a de fazer num verso só o equilíbrio tenso e paronomástico de «a pauta — a flauta» e a de alterar a ordem estrófica entre 2 e 3. Começamos, assim, a aperceber-nos que certas emendas podem não ser irreversíveis.

Dc A1 FAYGA OSTROWER

1. No perfil
da luz
a pauta — a flauta
de sete cores.
2. Entre o ocre
e o verde
— líquido,
o azul.
3. Cisnes
de prata
lavram
a sombra
do arco-íris.

Sobre o dactiloscrito (tão limpo!) uma caneta ampliou o título, corrigiu a estrofe mais recente, repôs a ordem estrófica aqui alterada e depois assinou; o texto ficou pronto.

Dc A2 Para uma aguarela
de

FAYGA OSTROWER

1. No perfil
da luz
a pauta — a flauta
de sete cores.
2. Cisnes
de prata
lavram
a sombra
do arco-íris.
3. Mais verde
do que o verde
e mais líquido
— o azul.

Albano Martins

A não ser na disposição gráfica do título, Dc B, Ed Av, Dc Mc e Ed CM seguem rigorosamente esta resolução textual.

O poema dedicado a Rosalia de Castro ¹⁵ (p. 16) coloca o investigador perante a abundância de materiais conducentes ao estudo da génese, sendo no entanto de notar a lacuna de, pelo menos, um manuscrito anterior. Com efeito, interrogando eu o Autor sobre a estranheza de encontrar um dactiloscrito como o mais antigo documento de «Rosalia», este respondeu que

tinha por hábito elaborar mentalmente os poemas, só depois os passando ao papel, e que não se lembrava de alguma vez ter escrito algum directamente à máquina (processo que temos visto implicar aqui, de facto, a ideia de um já evidente acabamento). Constatada a perda provável de (pelo menos) um manuscrito, analisemos o documento seguinte. Com alguma surpresa notamos que a versão dactilografada sofrerá sucessivas correcções autógrafas, podendo com certa dose de hipérbole dizer-se que se trata de um texto em movimento entre dois pontos fixos: o desdobramento do nome próprio em «Rosa lírica», reinvenção tão determinante que viria a servir de título à Antologia, e a fina rede de rimas e reminiscências do final «Vigo»/ «amigo». Vejamos, pois como a rosa se abre em lírio para voltar a ser uma rosa, uma rosa, uma rosa.

Dc A1 ROSALÍA

Rosa lírica, lírio
feminino dos jardins
da Galiza, rosa,
ainda, dos ventos
da tua, nossa fala. Onde tu
cantas cantam
verdes rouxinóis, a flor
do verde pino, as ondas
do mar de Vigo.
Escreves, trovadora,
o teu cantar de amigo.

Dc A2 Rosa lírica dos
jardins da Galiza, rosa,
ainda, dos ventos
da tua, nossa fala, garganta
de água [ilegível]

A data, anotação autógrafa, só irá provavelmente ser aposta e manter-se a partir da primeira versão dactilografada com correcções autógrafas completa, isto é, da seguinte.

Dc A3 Rosa lírica dos
jardins da Galiza. Rosa
dos ventos da
nossa fala. Em tua
gargantam cantam
verdes rouxinóis, a flor
do verde pino, as ondas
do mar de Vigo.
Em tua campá escrevo
este cantar de amigo.

28. Jan.º 84

¹⁵ Leitura das siglas utilizadas:

- Dc A..... 1.º dactiloscrito
Ms A..... 1.º manuscrito
Dc B..... 2.º dactiloscrito
Dc C..... 3.º dactiloscrito
Dc D..... 4.º dactiloscrito
Ed Av..... Edição Avulsa (*Rosalírica*, Homenagem de 27 poetas portugueses a Rosalia no Centenário da sua morte, Corunha, 1985, p. 27)
Dc Mc..... 5.º dactiloscrito (em computador Macintosh)
Ed CM..... *Entre a Cicuta e o Mosto*, p. 16.

Dc A4 apenas difere de Dc A3 no dístico final, que transcrevo.

Dc A4
Nelas te envio
este cantar de amigo.

O único manuscrito disponível de «Rosalia», datado de dois meses depois, propõe assinaláveis diferenças, numa folha absolutamente limpa mas que não será, de modo algum, definitiva.

Ms A1 ROSALÍA

Rosa lírica dos
jardins da Galiza.
Em tua
garganta cantam
verdes rouxinóis, a flor
do verde pino, as ondas
do mar de Vigo.
Canta,
enamorado
um trovador
antigo.
Cantigas de amor.
Cantigas de amigo.

27. Março.84
Albano Martins

Na incessante procura da perfeição patente em todo o processo que a análise vem tentando tornar mais claro, Ms A1 contém propostas únicas, por exemplo, a da colocação à direita, com um novo realce gráfico, de alguns vocábulos. Observam-se, no entanto, alterações que serão para ficar, de futuro: as que incluem um efeito de aproximação das reminiscências linguístico-literárias em detrimento do esbater do «eu» enunciador e do «tu» enunciatário. Esse efeito será irreversível a partir daqui, mantendo-se nos dois dactiloscritos seguintes, quase gémeos, onde, como veremos, a diferenciação se faz em vista da maior ou menor proximidade com as versões posteriores.

Dc B1 ROSALÍA

Teu nome é rosa
e lírio — rosa lírica
dos jardins da Galiza. Em tua
garganta cantam
verdes rouxinóis, a flor
do verde pino, as ondas
do mar de Vigo.
Canta,
enamorado,
um trovador
antigo.
Cantigas de amor.
Cantigas de amigo.

27/3/1984
Albano Martins

Dc C1 apenas difere de Dc B1 porque transforma o que era um verso em dois:

Dc C1.....
 dos jardins
 da Galiza. Em tua

Novamente passado a limpo, o poema de novo altera aspectos pontuais da disposição gráfica, mostrando como na poesia o efeito a que chamarei de lineação não é de modo algum gratuito, mas um subtil processo de criar tensões ou distensões fónico-sintáctico-semânticas. O poema está acabado, fazendo-se a separação dos versos finais agora por uma vírgula.

Dc D1 ROSALIA

Rosa lírica dos
 jardins
 da Galiza. Em tua
 garganta cantam
 verdes rouxinóis, a flor
 do verde pino, as ondas
 do mar de Vigo.
 Canta,
 enamorado,
 um trovador
 antigo.

Cantigas de amor,
 Cantigas de amigo.

27.03..1984

Ed Av propõe o mesmo texto com ponto final no penúltimo verso; Dc Mc e Ed CM voltam a colocar-lhe a vírgula. E, nesta longa hesitação entre o ritmo e a sintaxe, o Autor, já depois da publicação de *Entre a Cicuta e o Mosto*, testemunhou que ultimamente sentia necessidade de uma grave e longa pausa entre os dois versos. A manter-se essa atitude, uma reedição do poema voltará a conter «Cantigas de amor».

Chegamos assim a «José Régio»¹⁶ (p. 17) que, a despeito de um material aparentemente mais escasso, é decerto o mais torturado destes poemas, absorvendo, como que por osmose, a dramática luta da expressão regiana, que se prolonga até ao presente, sem término, da escrita. O texto, manuscrito no verso de uma fotocópia da capa de *Rumor* de António Luís Moita, suporte quase casual para um poema já começado a compor *in mente*, tem apenas, facilmente legíveis e sem rasuras, os primeiros e os últimos versos. O resto é o itinerário de uma complicada génese, não linear, onde o poema avança passo a passo, verso a verso, sintagma a sintagma, degrau a degrau. Dramaticamente procurando, num tipo de verso livre onde uma cascata de cavalgamentos (crescente à medida que a génese avança) produz uma violenta descoincidência

¹⁶ Leitura das siglas utilizadas:

Ms A..... 1.º manuscrito
 Dc A..... 1.º dactiloscrito
 Ed Av..... Edição Avulsa («A Cidade», n.º especial dedicado a José Régio, Portalegre, Outubro de 1984, p. 21)
 Dc Mc..... 2.º dactiloscrito (em computador Macintosh)
 Ed CM *Entre a Cicuta e o Mosto*, p. 17.

da pausa versal e da pausa semântica, «entre sebes / de relâmpagos», a intensidade máxima com que «o touro e o cordeiro / mugem a mesma fome». Essa procura faz-se assim:

Ms A1 JOSÉ RÉGIO

Onde é mais fundo
o abismo, onde mais altas voam
as pombas, tu moras onde deus
e o diabo, teus parceiros

Ms A2 Onde é mais fundo
o abismo, onde mais altas [voam
as pombas, onde [deus
e o diabo

Ms A3 Onde é mais fundo
o abismo, onde mais altas [voam
as pombas, onde
os cordeiros e os touros
pastam lado a lado

Ms A4 Onde é mais fundo
o abismo, onde mais altas [voam
as pombas, onde
o touro e o cordeiro
mugem a mesma fome e deus
e o diabo alimentam

Ms A5 Onde é mais fundo
o abismo, onde mais altas [voam
as pombas, onde
o touro e o cordeiro
mugem a mesma fome e deus
e o diabo urdem
a insónia, urdem

Ms A6 Onde é mais fundo
o abismo, onde mais altas [voam
as pombas, onde
o touro e o cordeiro
mugem a mesma fome e deus
e o diabo urdem
a insónia da carne incendiada, (abrasada)
o drama e o cenário
dos relâmpagos,

Ms A7 Onde é mais fundo
o abismo, onde mais altas [voam
as pombas, onde
o touro e o cordeiro
mugem a mesma fome e deus
e o diabo urdem
a insonia da carne
incendiada, aí

entre sebes
de relâmpagos tu moras, perto
dos coruchéus do tempo, filho
do Homem

VARIA

Ms A8 Onde é mais fundo
o abismo, onde mais altas [voam
as pombas, onde
o touro e o cordeiro
mugem a mesma fome e deus
e o diabo urdem
a insónia da carne
incendiada, aí
entre sebes
de relâmpagos, tu moras, perto
dos coruchéus do tempo, irmão
das subterrâneas tempestades, filho
do Homem, como tu disseste.

Ms A9 só difere em

Ms A9
das nocturnas, subterrâneas [tempestades, filho
23 Junho 84
AM

Dc A1 introduz ainda no texto algumas alterações:

JOSÉ RÉGIO

Dc A1 Onde é mais fundo
o abismo, onde mais altas
voam as pombas, onde
o cordeiro e o touro
mugem a mesma fome e deus
e o diabo urdem
a insónia da carne
incendiada, aí,
entre sebes
de relâmpagos, tu moras, perto
dos coruchéus do tempo, irmão
das nocturnas, subterrâneas
tempestades, filho
do Homem, como tu disseste.

28.06.1984
Albano Martins

Dc A2 comporta algumas correcções autógrafas nos versos 4/5 e 8, ficando assim o texto final:

Dc A2
o touro e o cordeiro mugem
a mesma fome e deus
e o diabo urdem
a insónia da carne
dilacerada, aí,
.....

Ed Av publica exactamente esta lição com uma diferença de pontuação no verso 8: «dilacerada — aí,». Esta alteração não vai ter futuro em Dc Mc nem em Ed CM onde os termos virão a ser, de novo, separados por uma vírgula.

δ, ω. Chegamos agora à terceira parte do livro onde, sem qualquer inocência, mas fruindo uma pausa durante a qual fica elidida a reflexão teórica aparente, se descansa. Por um momento — que o Autor como que eterniza suprimindo às vezes o verbo (os títulos falam de «Instantâneos» (p. 21) ou de «Haicais» (p. 22), por exemplo) — o homem descansa, rente à paisagem.

Campos do Coura — Marinhas

1. Alfange de água, o rio.
Rentes, as árvores. De pé.
2. Entre margens lavradas, uma cobra
busca a sua cabeça: o mar.
3. As sílabas do verde soletradas
de ramo em ramo, no alfabeto das folhas.
4. E no limite, soprado
por um vento de pedra,
um papagaio azul.

(p. 20)

Instantâneos, apenas. O último poema, «Devagar. / Entre a cicuta / e o mosto» (p. 23), repõe em cena o homem, herdeiro de uma gênese sem tréguas a não ser as da serena respiração do poema. «A mão / desenha / o lápis» (p. 23) escreve o Autor. Como fazê-lo sem refazer os mesmos passos, retomando «Gênesis ou os painéis de Avelino Rocha no Colégio de Gaia» (p. 7)?

Eis como grávidas,
voláteis, as formas
se organizam. E a matéria
se faz seiva. E sangue
E sal. E sol. É outra vez
manhã, primeira
infância e arca
e harpa genesíacas. O homem
tirou de si as águas,
as sementes. E ao ar e ao fogo
as lançou. Terminada
a obra, assinou
seu nome com as tintas
do arco-íris.
Oitavo dia
da criação.

Vera Vouga

UMA TEIA DE MÚSICA E DE SILÊNCIO

Perguntaram-me há dias, numa entrevista, se eu escrevia por impulsos ou em obediência a uma peculiar disciplina interior.

Respondi que sou, a esse nível, totalmente indisciplinado. Digamos que eu não tenho — por muito que isso possa surpreender ou escandalizar alguns ouvintes — um projecto de escrita, mas que esta se me impõe, às vezes, ou que ela se me torna imperativa. O seu fluxo vem da memória e do inconsciente. São partículas, resíduos, sinais, que trazem consigo o peso das estações, dum tempo de maturação. O tempo dos frutos que nós também somos.

Há um magnetismo nas palavras. Sexuadas, atraem-se ou repelem-se, acasalam ou repudiam-se. Têm, além disso, um ritmo, um peso, um sabor e uma coloração próprios. Mantenho com elas uma relação erótica e fecunda. Creio que desse magnetismo e dessa relação é que nasce o poema.

Em certos momentos, como digo na referida entrevista, sinto que uma teia invisível, feita de música e de silêncio, se tece à minha volta. Do caos (ou da lava incandescente), uma ordem, às vezes difícil, começa então a instaurar-se. É o cosmos, a harmonia implícita em todo o processo de criação.

Rio, 30. Julho.1990

Albano Martins

A Superfície, Lent,
o tempo

~~Trabalho
de atraso o real
no atraso com preço~~

~~o atraso e o constataram.~~

~~O tempo - o caso morue,
o grande agente
em também absente.~~

~~o atraso e o constataram.~~

Exi assim: napole
juiz de prejuizo
iluminado, o fruto
do real, a baixa a cor
o tempo, a baixa
o caso morue absente
no preço

Cesário - A CONSTELAÇÃO DOS
FRUTOS

Foi assim: naquele
jeito de pesquisa
iluminista, ~~que buscava~~
~~o conhecimento~~ os frutos
suculentos do real interior
na pessoa
e o contemplar.

24.01.91

Fayga OSTROWER

1. no pupil / de luz, / a panta
 - a planta
 de sete cores.

2. Uma Cisnel / de ^{prato} ~~agua~~
 usacion.

Uma pincel
 de ~~expansão~~

~~Ah esta~~

~~de novo visuel~~
 / ~~aparece~~
~~atual~~

no espaço
 de arco-íris.
 em ~~avaliação~~

no ~~pincel~~
 axial ~~prato~~
 usacion

no espaço, ~~o~~ ~~verdade~~
 de ~~acho~~ ~~mais~~ ~~atual~~
 3. ~~atual~~
 do que ~~impossível~~
 e ~~se~~ ~~for~~ ~~ligando~~
 atual.

~~plástico~~
 mente!

~~plástico~~

Para uma aguarela
de

FAYGA OSTROWER

1.

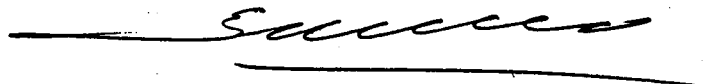
No perfil
da luz
a pauta - a flauta
de sete cores.

2. ~~Mais verde~~
~~Mais verde~~

o que o verde
é mais líquido
- o azul.

3.

Cisnes
de prata
lavram
a sombra
do arco-íris.



Para uma aguarela de Fayga Ostrower: Dc A (Dc A1 e Dc A2)

ROSALIA

des

Rosa lírica (1868)

~~em jardins~~ jardins

da Galiza, Rosa.

como dos ventos

de tua, nossa fala,

as canções cantam

verdes rouxinóis, a flor

do verde pino, as ondas

do mar de Vigo.

estas canções de amigo.

Jayanta

la
de
Em tua

28. Jan. 84

ROSALIA

Rosa linca dos

jardim da baliza.

Em tua

zangada carinhosa

meles rouxinol, a flor

do verde pin, as ondas

do mar de Vigo.

Canta

enamorado

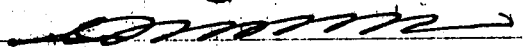
um trovador

antigo

Canções de amor

Canções de amigo

27. Maio. 84



ROSALÍA

Teu nome é rosa
e lírio - rosa lírica
dos jardins da Galiza. Em tua
garganta cantam
verdes rouxinóis, a flor
do verde pino, as ondas
do mar de Vigo.

Canta,
enamorado,
um trovador
antigo.

Cantigas de amor.
Cantigas de amigo.

27/3/1984

Albano Martins.

ROSALIA

Teu nome é rosa
e lírio - rosa lírica
dos jardins
da Galiza. Em tua
garganta cantam
verdes rouxinóis, a flor
do verde pino, as ondas
do mar de Vigo.

Canta,
enamorado,
um trovador
antigo.

Cantigas de amor.
Cantigas de amigo.

27/3/1984

Albano Martins

Rosalia: Dc C (Dc C1)

JOSÉ RÉGIO

Onde é mais fundo
o abismo, onde mais altas
voam as pombas, onde
e o cordeiro, o touro,
mugem a mesma fome e deus
e o diabo urdem
a insônia da carne
dilacerada, aí,
entrê sebes
de relâmpagos, tu moras, perto
dos coruchêus do tempo, irmão
das nocturnas, subterrâneas
tempestades, filho
do Homem, como tu disseste.

23.06.1934

Albano Martins

— *Albano Martins* —
José Régio: Dc A (Dc A1 e Dc A2)

VERDADES DO TEMPO E MÁXIMAS DO SÉCULO: DOIS MANUSCRITOS INÉDITOS DE SOROR MARIA DO CÉU

Algumas palavras de apresentação aos dois textos que agora se divulgam: *Verdades do Tempo e Máximas do século repetidas em doze contos* da autoria da Madre Maria do Céu ¹.

Trata-se de textos que permaneceram inéditos ², ao longo dos seus duzentos anos de existência ³, mas cuja circulação manuscrita lhes assegurou uma difusão provavelmente intensa no seu tempo, a avaliar pelas duas versões (nenhuma delas autógrafa e nenhuma delas

¹ A determinação da correcta autoria destes textos não deixa de ser, no mínimo, melindrosa. De facto, o primeiro contacto que tivemos com as *Verdades do Tempo* foi feito através do Ms. 3141, fl. 31 a 36, da B.G.U.C., que o apresenta atribuído a Soror Violante (sic) do Céu, Religiosa do Mosteiro da Esperança de Lisboa. Neste Mosteiro da Esperança da Ordem de S. Francisco, existiu, efectivamente, uma Soror Violante do Céu, contemporânea da sua homónia dominicana. Todavia, o desconhecimento de talento literário em Soror Violante do Céu do Mosteiro da Esperança levou-nos, num primeiro momento, a supor tratar-se de um texto de Soror Violante do Céu, Religiosa no Convento da Rosa ou de Nossa Senhora do Rosário da mesma cidade — cuja obra literária foi largamente conhecida — e que o engano do copista situara no Mosteiro da Esperança, apesar de o texto em questão apresentar uma forte preocupação doutrinal, um pouco lateral ao conjunto conhecido da obra de Soror Violante do Céu, e que foi específica de uma espiritualidade mais tardia. Posteriormente, o conhecimento do Ms. da Livraria do A.N.T.T., que apresenta o mesmo texto atribuído a Soror Maria do Céu, esclareceu algumas dúvidas: a coincidência do nome de religião (do Céu) e o enorme prestígio literário de que, quer Soror Violante do Céu, quer Soror Maria do Céu gozaram justificou, certamente, a confusão do copista. Parece tratar-se, de facto, de um texto de Soror Maria do Céu, embora o manuscrito da B.G.U.C., além de o atribuir a Violante do Céu, o apresente com uma «assinatura», no final da carta preambular: «Soror Violante do Céu». É difícil pensar que um copista se tenha enganado a copiar uma assinatura... No entanto, uma vez que não se trata do autógrafa de Violante do Céu (que aparece, unicamente, numa carta da autora, que se encontra na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, registada com a cota LVII/1-26, fl. 373 e 373 v.), é legítimo pensar que o copista, levado por uma informação errada quanto à autoria do texto em questão, terá colocado o nome de Soror Violante do Céu, no final da carta, para efeitos de verosimilhança e de coerência dentro do género literário em causa. Pelo facto do manuscrito da Torre do Tombo evidenciar uma organização discursiva provavelmente mais próxima do texto original (sobretudo, como veremos, pelo que diz respeito à adução de títulos objectais, que inscrevem estas obras numa filiação tipológica curiosa) e pelo facto do estilo dos textos em causa estar muito próximo do estilo de Soror Maria do Céu (feitas as devidas ressalvas a quanto de subjectivo, de tendencioso ou de equivocado poderá existir na apreciação estilística de uma obra), somos levados a pensar que a sua atribuição também estará mais conforme à verdade dos factos. Todavia, lidamos apenas com suposições.

² Desconhece-se qualquer edição destas *Verdades do Tempo*, se bem que este texto, com toda a probabilidade, tivesse obtido, na corte, uma certa difusão, como o sugere a carta que acompanha os dois textos de Soror Maria do Céu e o leva a supor as afirmações do *Livro da Fundação ampliação e stio do Convento de N. Sr.ª da Piedade da Esperança da Cidade de Lisboa o qual mandou escrever a Abadeça Soror Francisca dos Anjos, no anno de 1620* (Iluminado 103 da B.N.L.), onde, no fólio 78, se afirma que «todas estas obras em varios treslados se tem divulgado por muitas pessoas». Se bem que as *Verdades do Tempo* e as *Máximas do Século* não figurem no inventário que a cronista aí faz das obras desta religiosa, podemos pensar que o mesmo aconteceu com os textos que agora se publicam.

³ Se bem que nenhum destes manuscritos seja datado, sabe-se que Soror Maria do Céu produziu quase toda a sua obra entre 1676 (data em que professou, no Mosteiro da Esperança de Lisboa, com 18 anos de idade) e 1753 (ano da sua morte).

coincidente) que destes textos nos chegam, no Manuscrito da Livraria n.º 2122, fl. 66 a 68 do A.N.T.T. e no manuscrito 3141, fl. 31 a 36 da B.G.U.C..

Perante a divergência das duas lições apresentadas ⁴, e colocados perante a necessidade de estabelecer o texto que nos parecesse mais próximo do original que desconhecemos, optámos pela lição apresentada pelo manuscrito do A.N.T.T., que considerámos como mais fiel a esse modelo, partindo de algumas pistas fornecidas pelo estudo comparativo de ambas as versões entre si e de cada uma delas com o seu paratexto e de que passamos a dar conta.

A letra das versões permite-nos concluir que o manuscrito da Torre do Tombo é anterior ao da B.G.U.C., apesar de ambos serem do século XVIII. Esta anterioridade, que poderá levar a supor uma maior proximidade do texto original, poderá também justificar a sua maior fidelidade, relativamente a esse modelo.

As *Verdades do Tempo* do Ms. do A.N.T.T. constituem um texto bem mais curto que o do Ms. da B.G.U.C.. Esta diversidade estrutural — inicialmente intrigante, se atendermos a que este último texto, apesar de ser mais tardio, nos apresentava uma versão aparentemente mais completa — é todavia esclarecida pela leitura dos fólhos do Ms. da Livraria do A.N.T.T., que se seguem a estas *Verdades do Tempo*. Aí se encontra um outro texto da Madre Maria do Céu, as *Máximas do século recolhidas em doze contos*, que corresponde exactamente à sequência do Ms. da B.G.U.C., que inicialmente tomáramos como mais completo. Todavia, este último Ms. da B.G.U.C. não termina por aí, prolongando-se ainda com mais seis máximas ⁵, para além das que constituem a totalidade destes dois textos encontrados: *Verdades do Tempo* e *Máximas do Século*. Tal facto permite-nos supor que o Ms. da B.G.U.C., até pelo simples motivo de ser mais tardio, constitui uma espécie de síntese, não só destas duas obras citadas, que aí se apresentam como se constituíssem uma só ⁶, mas também de algumas outras máximas de Soror Maria do Céu, que o tempo terá perdido, mas que provavelmente circularam entre a sociedade da altura e

⁴ Só muito raramente a clivagem existente entre as duas versões nos coloca perante textos radicalmente diversos (veja-se a nota (IV), que acompanha a edição do texto em causa). Todavia, entre elas existem diferenças significativas, que passamos a enumerar, e que se prendem, antes de mais, com problemas de grafia, cuja repercussão se faz sentir a nível do sentido. Efectivamente, a lição do A.N.T.T. grafa sempre com maiúscula todos os substantivos de cada máxima ou verdade enunciada, concedendo deste modo uma maior atenção aos conceitos e referências sobre os quais se pretende esclarecer os homens, para além de ser esta uma forma pela qual o próprio texto constrói o seu efeito de verdade. Além deste aspecto, são de salientar algumas diferenças sistemáticas, verificadas ao nível da estrutura sintáctica: a forma assindética da versão do A.N.T.T. opõe-se, em grande parte dos casos, à estrutura de coordenação que, sem excepção, remata o terceiro membro de cada máxima («e more esquecimento», «e morre pena», «e acaba coroa», v.g.), no manuscrito da B.G.U.C.. Uma última chamada de atenção vai para o facto de se verificar, em *Verdades do Tempo* como nas *Máximas do Século*, uma inversão da ordem do texto. Assim, em *Verdades do Tempo* do manuscrito de Coimbra, a História da Esperança antecede a História da Fortuna, o mesmo acontecendo nas *Máximas do Século*, onde o Conto da Fama antecede o do Merecimento. Por último, é de assinalar, no manuscrito da B.G.U.C., a ausência sistemática do título objectal que, invariavelmente, antecede cada sentença, nos dois manuscritos da Torre do Tombo.

⁵ A estrutura destes seis textos é em tudo semelhante à dos vinte e quatro textos que os antecedem, pelo que não se toma pertinente reivindicar para eles uma autoria diversa da dos anteriores. Tal facto pode levar-nos, isso sim, a suspeitar, na autora em questão, uma produção maior deste tipo de discurso, do que o que nos é dado conhecer hoje.

⁶ Esta apresentação conjunta das duas obras como se fossem uma só não distorce o perfil essencial de cada uma delas, pois em nada altera o seu sentido ou a sua função. Aliás, em vários momentos desta apresentação, referimo-nos-lhes também conjuntamente, pois, tratando-se de textos sequenciais e submetidos à mesma construção e ao mesmo espírito de base, é natural e necessário que partilhem também dos mesmos parâmetros de avaliação. Aliás, uma análise atenta e conjunta das *Verdades do Tempo* e das *Máximas do Século* destaca uma existência de doze sentenças em cada um destes dois textos, o que de imediato os coloca numa situação de similaridade.

de que o copista terá recolhido (ou, quem sabe, por sua vez também copiado) algumas ⁷. Por isso, e apesar de termos optado pela lição do Ms. da Torre do Tombo, acrescentaremos, também, em apenso, as seis máximas finais ocorrentes no Ms. da B.G.U.C., não só porque cada um destes microtextos evidencia grande qualidade literária — nesse aspecto confirmando o perfil literário de Soror Maria do Céu —, mas também porque importa divulgar a produção literária feminina conventual ⁸, que permanece, até hoje, um enigma cultural ⁹ e, ainda, porque há que precisar — até quanto mais não seja por «acumulação» — este tipo de textos, para entender tanto a sua dimensão literária como a sua função, no contexto conventual em que foram produzidos.

Relativamente às *Verdades do Tempo*, importa levar em consideração que se trata de um texto que se faz acompanhar de uma carta, que a sua autora dirigiu à Marquesa de Marialva. Este paratexto torna-se peça fundamental, não só para que o texto adquira a sua total dimensão, como também para ajudar ao estabelecimento da versão mais adequada. De facto, a carta de Soror Maria do Céu surge como apresentação do texto, deste modo comandando toda a sua leitura: «Vossa Excelência pediu-me um livro; e desdenhando-me as Fábulas de Hizopo, lhe ofereço as verdades do tempo» ¹⁰. Parece tratar-se de uma segunda resposta da Madre ao pedido da Marquesa, onde as *Verdades* assumem um papel de alternativa, relativamente às *Fábulas*

⁷ O fl. 73 v. do já citado *Livro da Fundação...* refere, a propósito da vida de Santa Catarina Mártir, escrita por Soror Maria do Céu, que esta autora mistura «o Grave das máximas com o elegante do estillo, melhorando o ser das sentenças, com o adorno dos conceitos». Tal comentário da cronista constitui talvez a explicação para o sucesso e a aceitabilidade deste tipo de textos, no ambiente de corte.

⁸ Essa divulgação é objecto da dissertação de Doutoramento que temos vindo a elaborar.

⁹ Sobre o extenso material conventual que, na sequência da exclausuração ordenada por decreto de Joaquim António de Aguiar, em 1834, recolheu aos mais diversos arquivos, cartórios e bibliotecas distritais e nacionais, paira uma pesada interrogação, relativamente ao destino dado aos fundos dos mosteiros e conventos femininos. Explicação para essa omissão será, talvez, a diversidade da lei que obrigava à exclausuração imediata das Ordens masculinas, mas permitia à Ordens femininas que prolongassem a sua existência até à morte da última religiosa professa da comunidade. Este facto terá provocado uma maior dispersão do espólio feminino, que, por não dar entrada nos depósitos legais criados para o efeito, na imediata sequência da lei, se extraviou, nuns casos, ou terá sido vendido para sobrevivência das próprias freiras, noutros casos. As doações que alguns particulares têm feito, desde o início do século, a algumas bibliotecas e arquivos nacionais são prova de que terá sido provavelmente esse o destino de uma certa franja das produções literárias dos conventos femininos (basta pensar no *Apocalipse* do Lorvão, adquirido por Alexandre Herculano), uma vez que a documentação de natureza administrativa mais facilmente deu entrada em cartórios e arquivos.

¹⁰ Por que razão terá D. Catarina recusado as *Fábulas* de Hizopo que a Madre lhe enviava? Ou, formulando de outro modo: De que estaria à espera a Marquesa de Marialva, ao pedir um livro a Soror Maria do Céu? Vários factores nos levam a crer que D. Catarina pretendia um texto da autoria de Soror Maria do Céu, que, juntando a humildade à intenção moralizadora, lhe terá enviado as *Fábulas* de Hizopo. De facto, a renovação, por parte da Marquesa, do pedido que haveria de dar origem, algum tempo depois, às *Máximas do Século*, leva-nos a pensar que era o estilo e a mensagem de Soror Maria do Céu que a corte desejava nessa altura (a carta que antecede as *Máximas do Século* alude ao sucesso das *Verdades do Tempo*, o que aponta claramente para uma larga circulação e recepção do mesmo texto, junto da sociedade da altura). De facto, se compararmos a natureza destas máximas com textos semelhantes de autores masculinos, que os séculos XVII e XVIII publicaram ou difundiram (veja-se por exemplo, o Ms. 377 [Sentenças de varios Autores], da B.P.B., com letra do século XVIII, que recolhe, ao longo dos seus 265 fólhos inumerados, sentenças do género: «Melhor he fazer bem que prometerlo», «Ninguem se deve ter por culpado, enquanto por sentença não o he», ou, por exemplo, as *Máximas e pensamentos*, do Códice B.2.20, na catalogação antiga, actual Cod. 278, fl. 56 v. da B.N.L., verificamos o quanto os textos de Soror Maria do Céu suavizam ou tomam de algum modo mais receptivos os conteúdos veiculados, pelo bunilamento literário do texto. Saliente-se ainda que este tipo de discurso fez fortuna, durante os séculos XVII e XVIII, sobretudo no âmbito da filosofia política — e sobretudo em Espanha, sendo raras as obras portuguesas conhecidas nesse domínio — tomando relativamente inovador o objectivo moral com que, neste caso, se apresenta.

anteriormente desdenhadas. Torna-se, por isso, necessário o estabelecimento de uma aproximação entre os dois textos em causa, pois o texto ausente impõe-se, de alguma forma, sobre o texto presente, determinando-lhe direcções de leitura.

Assim, as *Fábulas* de Hisopo, pequenas pequenas narrativas (na sua generalidade), de onde se extrai uma lição de moral, são substituídas pelas máximas ou sentenças que são as *Verdades do Tempo* (estas pressupostamente aceites por D. Catarina de Meneses, à falta de prova em contrário), retendo-se, daquela primeira proposta, a intenção declaradamente moralizadora¹¹, que subjaz à relação destinatário/destinatário, neste caso traduzível na relação Madre/Marquesa ou convento/mundo (corte). Efectivamente, a fábula, apesar do horizonte popular que cobria e a que se destinava, exige um maior esforço de leitura, ao implicar a associação ficção/vida, do que a sentença, que, proferida «ex cathedra» (apesar do tópic de humildade com que aqui se faz acompanhar: «dou a ler o que só devo estudar»), implica, por parte do seu leitor, uma descodificação imediata e clara, que o próprio tecido retórico toma mais convincente, ultrapassando em eficácia a própria moralidade. Através da manutenção de uma estrutura narrativa mínima, circunscrita à ideia de evolução, assistimos assim, nestes textos, à reiteração, tão obsessivamente barroca, de «nasce, cresce, morre» ou «nasce, vive, acaba», que veicula, nesta progressão disfórica, os ideais, tão entrosadamente sociais e espirituais nesta época, de efemeridade e de aniquilação do ser, decorrentes de uma leitura enganada do mundo¹².

Mas a projecção interventiva deste texto, na sua preocupação com a virtude dos homens de corte (não percamos de vista que se trata de um texto oferecido à Marquesa de Marialva e pragmaticamente alicerçado em torno de certos códigos de honra, referências, virtudes e vícios sociais de classe: vaidade, beleza, fortuna, merecimento) não deve impedir a sua leitura como texto que serve duplamente o convento e o mundo. Neste ponto, e contrariamente às *Fábulas* de Hisopo, que almejavam a instrução dos homens, relativamente a comportamentos sociais, as *Verdades do Tempo* afirmam-se como texto de preocupação com a perfeição interior, que, exemplificando a precaridade da virtude social, apontam, progressivamente, para a virtude individual, confirmada na própria evolução que se sente latente das *Verdades do Tempo* para as *Máximas do Século* e até, embora sem qualquer alicerce cronológico a confirmar esta hipótese, para as seis máximas que encerram o manuscrito da B.G.U.C.: «O arrependimento nasceo auxilio, viveo virtude, e acabou exemplo», «A virtude nasce mortificação, vive desprezo, e acaba bemaventurança». Só assim se entende a remissão que para si mesma faz do texto a sua própria autora, ao dar a ler o que só deve estudar. Para além disso, note-se que estes pequenos textos apresentam, de forma condensada, a metodologia espiritual da altura, neste caso de raiz fortemente inaciana, pela proposta da mortificação, que Santo Inácio via como meio seguro de depuramento da vileza do homem.

A esta luz, quer as *Verdades do Tempo*, quer as *Máximas do Século*, exigem uma reavaliação da funcionalidade em que as encerra o género literário que as modela. No Ocidente moderno, remonta aos séculos XV e XVI o renovado interesse pelas colecções de Provérbios,

¹¹ Será necessário ponderar, neste texto, a possível «barroquização» da fábula, aqui reduzida apenas à sua moralidade.

Para além disso, algumas questões se colocam, relativamente a estas sentenças, substitutos das moralidades das Fábulas, que se nos apresentam sem a história, embora submetidas a um título que as intitula como tal: História da Vida, História da Esperança, etc.. Haveria um anteprojecto de escrita de umas Fábulas, de que soror Maria do Céu tivesse enviado apenas as conclusões ou moralidades? Ou, o que nos parece mais plausível, pelo menos para o caso das *Verdades do Tempo*, terá Soror Maria do Céu utilizado o conceito de história, no sentido de divisa alegórica ou emblema histórico, de tanta fortuna no Barroco?

¹² Se bem que este tópico do desengano tenha sido bastante glosado na literatura deste período, não esqueçamos a enorme fortuna que, desde as suas origens renascentistas, este filão tem conhecido na literatura portuguesa (basta pensar no expoente de expressão que lhe concedeu, muito mais tarde, por exemplo, o Decadentismo-Simbolismo). É este aliás um tópico que se encontra fortemente enraizado numa certa visão cristã da história.

Máximas e Ditados, justificadas pela corrente humanista, que deste modo manifestava a sua preocupação por todas as vertentes da vida humana. Desde sempre se surpreende, neste género, uma forte preocupação pedagógica, empenhada na descoberta e revelação da verdade e do bem e que estes textos de Soror Maria do Céu continuam, séculos mais tarde. E se a ironia se vislumbra, nas subtis apreciações que, na carta que antecede as *Verdades do Tempo*, se fazem à formação literária e cultural da Marquesa («Vossa Excelência, como melhor talento...») — que invertem, por instantes, a relação destinador/destinatário, pautada pela autoridade literária e moral do primeiro sobre o segundo — é clara, apesar de tudo, a força duplamente perlocutória que o paratexto concede ao seu texto, permitindo-lhe uma circulação intra e extra convento. Aliás, a estrutura discursiva destes textos assemelha-os a outros que a autora usou como síntese de amplos segmentos discursivos das suas obras em prosa e cujo público era, pelo menos numa primeira instância, essencialmente o das religiosas do seu Mosteiro. Veja-se, por exemplo, a sua obra *A Feniz Aparecida na Vida, Morte, Sepultura, & Milagres da Gloriosa S. Catarina Rainha de Alexandria, Virgem & Martyr, com sua Novena & Peregrinação ao Sinay*¹³. É este, aliás, também, um procedimento que em tudo se insere na malha ideológico-cultural de certa literatura de corte: basta ler, por exemplo, *Corte na Aldeia* de Rodrigues Lobo, onde o final dos diálogos apresenta, em síntese, um estilo sentencial, para verificarmos o quanto esta estrutura sintética funciona como meio eficaz de retenção de conteúdos. Tais constalações permitem-nos estabelecer uma aproximação entre literatura da corte e uma certa literatura convencional, pelo menos do ponto de vista das estratégias utilizadas.

No entanto, subjacente e necessário à criação de fábulas ou de máximas, para além da preocupação de ordem pedagógico-moral já referida, reside um certo empirismo, fundamental para a construção da sabedoria que estes textos são supostos difundirem. Como articular então, no caso concreto das *Máximas do Século* e das *Verdades do Tempo*, este empirismo com a separação que a vida conventual opera, na sua renúncia do mundo, entre este e a reclusão monástica? A resposta a este aparente paradoxo poder-se-á encontrar na reavaliação destes textos como veículos de uma espiritualidade conventual, no que esta pressupõe de progressiva libertação, relativamente às normas do mundo, e que constituía, de facto, o maior obstáculo, na caminhada para «Perfeita Religiosa»¹⁴, por que pugnaram, por esses tempos, algumas obras.

Finalmente, no caso do Ms. do A.N.T.T., a vinculação genérica das *Verdades* e das *Máximas* ao género narrativo que é a fábula, estabelecida pela adução de um título reiteradamente objectal¹⁵, que antecede cada uma delas (História da Vida, História do Valor,

¹³ Obra publicada sob o pseudónimo de Marina Clemência, Religiosa de S. Francisco no Convento da Ilha de S. Miguel, Lisboa, Officina Real Deslandesiana, 1715.

¹⁴ As relações entre o convento e o mundo são bem mais complexas e intensas do que o levaria a suspeitar a vertente contemplativa das religiosas. A sua condição de mulheres e de religiosas da altura é muitas vezes ultrapassada, pela necessidade de reger e administrar dinheiros, dotes e propriedades, actividades estas indispensáveis à sobrevivência dos conventos. Curiosamente, sendo cada Abadessado caracterizado por uma intensa actividade das Madres Escrivãs, estas multiplicaram os papéis de natureza administrativa e económica, deixando, no entanto, uma lacuna hoje dificilmente preenchida, no que diz respeito a aspectos da vida espiritual do convento, que algumas crónicas e biografias isoladas não chegam para clarificar. Aliás, relativamente às biografias destas mulheres de santidade, é necessário repensar a ideia, talvez para a desfazer, de que este tipo de textos conheceu uma produção vertiginosa, ao longo dos séculos XVII e XVIII. As ordens de grandeza deste tipo de literatura são efectivamente e flagrantemente menores, pelo menos no contexto português.

¹⁵ Sobre esta terminologia, leia-se o que diz GENETTE, Gérard — *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 74: «Or cette variante, disons plus lourdement ce type particulier de relation *sémantique* entre titre et texte, qui n'apparaît plus dans le livre (1981) de Hock, avait été fort bien repérée par cet auteur dans son article de 1973, et j'avoue ne pas percevoir les raisons de cet abandon muet. Hock, donc, distinguait autrefois, sur le plan qu'il appelle justement *sématique*, deux classes de titres: les «*subjectaux*», qui désignent le «*sujet du texte*», comme *Madame Bovary*, et les «*objectaux*», qui «*réfèrent au texte lui-même*» ou «*désignent le texte en tant qu'objet*», comme *Poemes saturniens*».

etc., Conto da Prudencia, Conto do merecimento, Conto da Paciencia, etc.), justificou a nossa opção por esta lição, pela construção de uma coerência que, deste modo, se estabeleceria entre a proposta das *Fábulas* e a criação das *Máximas* e que, de outra forma, não se manifestaria. De facto, a estrutura narrativa das *Verdades* e das *Máximas* a que já atrás nos referimos ressalta com mais evidência neste manuscrito, permitindo-nos entender quer as *Verdades do Tempo* quer as *Máximas do Século* como sínteses ou interpretações de uma outra história, a que só se tem acesso de uma forma necessariamente oblíqua: a vida social do seu tempo. Pode, deste modo, suspeitar-se que a indicação das *Fábulas* à Marquesa era uma proposta intencional e orientada de leitura, que visava a remissão da obra para o ambiente social da altura, com vista a um refazer de atitudes e de percursos ¹⁶.

Convém ainda referir os critérios que presidiram à edição deste texto. Pareceu-nos que, atendendo a que se tratava de um texto manuscrito (ele próprio já com oscilações, a nível da ortografia, conforme se trate da versão encontrada na B.G.U.C. ou no A.N.T.T., facto aliás bastante corrente na época, em que, para uma mesma palavra, se encontram, no mesmo texto, divergências gráficas...) e a que, no capítulo das reformas ortográficas, a História nos tem ensinado que não há critérios definitivos, no que concerne aos sistemas ortográficos, era preferível manter, dentro do possível, a versão fornecida pela cópia manuscrita que possuímos. Deste modo, o texto aparece a público na sua versão original, sem que, com isso, se corra o risco de diminuir o seu horizonte de leitura, uma vez que as fronteiras da legibilidade acabam por variar, em muito curtos espaços de tempo.

Constatando que entre as lições fornecidas pelos dois manuscritos se verificam variações, a nível lexical, estrutural e semântico, registá-la-emos, em nota de rodapé, sempre que essas oscilações permitam entrever um outro texto (quem sabe o original...), ou avaliar da difusão mais ou menos alargada que o mesmo texto possa ter tido.

Conscientes de que qualquer leitura ou interpretação dos textos é necessariamente, apenas, uma aproximação a redes de sentido profundas e complexamente estruturadas, resta-nos apenas apresentar os textos em questão, para que o seu conhecimento e a sua circulação cumpram o papel de reconstituir ou suspeitar meandros de uma História sempre necessariamente fragmentada.

Isabel Morujão

Bolseira do I.N.I.C.

¹⁶ As diversas cópias que, com toda a probabilidade, foram feitas desta carta-livro de Soror Maria do Céu à Marquesa de Marialva são de algum modo indicadores interessantes das práticas de leitura em sociedade, na sua relação com os objectos lidos. É óbvio, no caso destas *Verdades do Tempo* e das *Máximas do Século*, que a produção literária de Soror Maria do Céu não foi objecto de uma prática de leitura individual e privada, pois o paratexto das *Máximas do Século* assim o admite: «Querer o Século solicitar com *Máximas* o que soube conseguir com *Verdades do Tempo*...». Tratar-se-ia de um processo inerente à produção literária conventual, que justificasse com a fama de santidade de suas produtoras o alargamento do horizonte de leitura?

Resta-nos supor o que o público leitor reteve da utilização que fez destas máximas. Da história das maneiras de ler e dos objectos lidos, sabemos apenas que, para o caso concreto dos textos que agora nos preocupam, a segunda proposta de leitura feita pela Madre, ao substituir as *Fábulas* de Hisopo — que a Marquesa visivelmente não conseguiu ler — pelas *Verdades do Tempo*, deve ter conseguido os objectivos iniciais da sua autora.

VARIA

Manuscrito da Livraria, n.º 2122, fl. 66 a 68 do A.N.T.T.

Verdades do Tempo Escritas em doze Historias Pela Madre Maria do Ceo, offerecidas A Ex.ma Senhora Marqueza de Marialva D. Catherina Gonsalves de Menezes. Depois da Autora lhe haver mandado as Fabulas de Hizopo, que a dita Senhora desdenhou.

Ex.ma S.ª

V. Ex.ª pedio-me hum livro, e desdenhandome as Fabulas de Hizopo, lhe offereço as Verdades do Tempo, que conhecendo-se como fermoza, as podia ter descuidadas, mas como discreta as ha de ter advertidas, eu dou a ler, o q. só devo estudar, V. Ex.ª, como melhor luz, já terá aprendido antes de ler.

(Sem assinatutra)

VERDADES do TEMPO

1ª História da Vida

A Vida nasce ao que foy, vive ao que será, morre do que he.

2ª Historia do Engano

O Engano nasceo com todos, viveo com m.tos, e não acabou comsigo.

3ª Historia da Vaydade

A Vaydade nasceo Fumo, viveo Ar, acabou nada.

4ª Historia da Beleza

A Beleza nasceo Luz, viveo Fogo, acabou Cinza.

5ª Historia do Amor

O Amor nasceo Loucura, viveo Engano, acabou Mentira.

6ª Historia da Ingratidão

A Ingratidão nasceo Monstro, viveo Pedra, acabou Ruyna.

7ª Historia da Fortuna

A Forma nasceo a quem a não quiz, viveo a quem a fugio, e morreo a quem a buscou.

8ª Historia da Esperança

A Esperança nasceo Dezejo, vive Receyo, e acabou Desengano.

9ª Historia do descuido (sic)

O Descuido nasceo Ingratidão, viveo Lethargo, acaba Arrependimento. (I)

10ª Historia da Alegria

A Alegria nasce hum Alento, vive huma Respiração, morre hum Suspiro. (II)

11ª Historia do Mundo

O Mundo fez-se Desterro, fazem-no Patria, desfarse-ha Perigo.

12ª Historia do Desengano

O Desengano nasceo Dor, viveo Remedio, durou Saudade.

FIM

NOTAS:

(I) O confronto com a lição da B.G.U.C. permite confirmar a gralha que se regista no manuscrito do A.N.T.T., onde se escreveu «descuido» por «descuido».

(II) «A alegria nasceo alento, vive respiração, e morre suspiro» é a versão que se encontra no manuscrito da B.G.U.C..

**Maximas do Seculo Repetidas em doze Contos.
Pela mesma Autora**

Querer o Seculo solicitar com Maximas, o que soube conseguir com verdades o Tempo, maes que empenho do merecimento, parece pertença da Curiozidade; Tem porem o abono, em que a Perola tendo a principal influencia na Lua, não goza menos quilates que o ouro, que tem por aggente o Sol. Então seraõ Maximas quando breve suplemento a tanta Historia lhe concede V. Ex^a, o mesmo agrado; pois nem eu terei maes q. pertender no emporio das Muzas, nem ellas q. conseguir no domicilio das Graças.

1.^o

Conto da Auzencia

A Auzencia nasce Dor, vive Soledade, morre Esquecimento. (III)

2.^o

Conto da Saudade

A Saudade nasce Auzencia, vive Lembrança, morre Martirio. (IV)

3.^o

Conto da Prudencia

A Prudencia nasce Cautella, vive Segurança, e acaba Respeito: (V)

4.^o

Conto do Merecimento

O Merecimento nasce sem Ventura, vive sem Amparo, e acaba sem Premio.

5.^o

Conto da Fama

A Fama nasceo Idolo de vento, viveo gostoza Vaydade, e acabou credulo Engano. (VI)

6.^o

Conto da Paciencia

A Paciencia nasce tentação, vive Triunfo, acaba Coroa.

7.^o

Conto do Odio

O Odio nasce (no Entendimento, digo nasce) Relampago, vive Trovaõ e acaba Rayo. (VII)

8.^o

Conto do Cuidado

O Cuidado nasce no entendimento, vive na Memoria, morre na Vontade.

9.^o

Conto do Zello

O Zello nasce Desconfiança, vive Receyo, acaba Tormento.

10.^o

Conto do Amor

O Amor nasce Dezejo, vive Agrado, morre Interece.

11.^o

Conto do Tempo

O Tempo nasce Ouro, vive Prata, acaba Barro.

12.^o

Conto de Desengano

O Desengano nasceo Auxillio, viveo Virtude, acabou Exemplo.

**Máximas finais que ocorrem no manuscrito da B.G.U.C.
e que não se repetem no manuscrito da Livraria do A.N.T.T.:**

- O valor nasce brio, vive perigo, e morre precipício.
- A sabedoria nasce applauzo, vive inveja, e morre desterro.
- A ambição nasce dezascego, vive hidropezia, e morre miséria.
- A Magestade nasce purpura, vive flor, e acaba mortalha.
- A virtude nasce mortificação, vive desprezo, e acaba bemaventurança.
- A morte nasce temor, vive arrependimento, e morre vida.(VI)

NOTAS:

(III) «A auzencia nasce pranto, vive soledade, e morre esquecimento» é a versão que nos é apresentada no manuscrito da B.G.U.C..

(IV) «A soledade nasce auzencia, vive lembrança, e morre pena», no manuscrito da B.G.U.C..

(V) A B.G.U.C. regista o seguinte: «A cautella nasce prudencia, vive segurança, e acaba conveniencia.»

(VI) A oscilação das duas lições é flagrante, nesta máxima, podendo levar a supor que outra ou outras versões coexistiram na altura. De facto, embora a ideia de base permaneça intacta, a sua força expressiva é radicalmente diversa. Confronte-se, por isso, a máxima transcrita acima com a seguinte versão da B.G.U.C.: «A fama nasce idolo do vento, vive deidade do mundo, e acaba ludíbrio do fado».

(VII) A correcção efectuada pelo copista («digo nasce Relampago») atesta uma considerável difusão destas máximas, uma vez que é óbvio que o erro que se corrige decorreu do facto do copista ter saltado duas linhas e ter lido o que se encontrava registado no Conto do Cuidado. Comprova-se assim que este texto não é a fixação de uma transmissão oral e de cor, mas a transcrição de outro texto escrito, que não é, evidentemente, o que esteve na base da cópia encontrada no manuscrito da B.G.U.C..

(VIII) Este conjunto de seis máximas, ausente, como se disse, da versão do A.N.T.T., constitui um todo digno de interesse, pela forma como inverte a ordem tópica dos elementos de euforia e disforia. Aqui, a subversão final dessa ordem, nas últimas máximas, concede ao texto uma coerência interna curiosa, veiculando assim o texto uma mensagem espiritual inequívoca, aliás perfeitamente enquadrada no espírito da altura. A morte, entendida como desprezo do mundo e despojamento do próprio ser, é a via única de alcançar a vida em Cristo, sem O qual as coisas gravitam fora da sua essência. É a esta luz que se deve entender «A morte nasce temor, vive arrependimento, e morre vida».

LE GENRE NOIR EN FRANCE: UNE ESTHÉTIQUE DE L'EXTRAVAGANCE ET DE LA HANTISE

Le roman gothique, ou roman noir, qualifié aussi de «frénétique», connaît en France pendant presque trente ans un succès considérable, surtout auprès d'un public féminin traditionnellement tourné vers le roman genre décrié et réputé «facile».

Apparu à la fin du XVIII^e siècle et illustré surtout en Angleterre par Horace Walpole (*Le Château d'Otrante*, 1764), par Mathew Gregory Lewis (*Le Moine*, 1795) et Ann Radcliffe (*Les Mystères d'Udolpho*, 1794; *L'Italien ou le Confessionnal des Penitents noirs*, 1797) le genre n'en est pas moins moribond en France après la parution, en 1829, de la première traduction des *Contes fantastiques* d'Hoffmann. S'il est vrai qu'en 1820, Maturin a connu encore le succès avec *Melmoth, l'homme errant*, les écrivains au confluent de plusieurs autres types de préoccupations chercheront à se débarrasser de cet héritage encombrant que néanmoins certains historiens de la littérature admettent comme ayant largement influencé les critères esthétiques du fantastique et ayant constitué un champ de recherche particulièrement adéquat à la naissance de ce genre de textes qui s'imposent en France aux environs de 1830.

Mais le roman noir anglais enthousiasma, pour un temps, les lecteurs français. En 1797, Ann Radcliffe eut en France plus d'admirateurs que Shakespeare, Goethe et Schiller réunis. Doués d'une imagination singulière, le succès de Lewis et de Radcliffe fut décisif répondant, en somme, aux exigences d'une génération. Ils avivèrent et orientèrent le goût déjà assez «noir» mais encore hésitant des littérateurs français.

Outre l'épouvante créée par le sumaturel et la forme raffinée de persécution exercée par un tyran — le mauvais personnage — sur une jeune fille, pure et persécutée, l'Angleterre a fourni aux français un certain nombre de décors précieux: toute une ambiance gothique et les ramifications de passages secrets, les plus souvent souterrains. Mais rien confirme mieux un succès que les parodies qu'en donnèrent en France les humoristes et les chansonniers. Le roman était fondé sur l'utilisation d'un petit nombre d'éléments fixes, de personnages stéréotypés et d'événements dont a pu faire ironiquement la liste dès la fin du XVIII^e siècle. Voici comment le *Spectateur du Nord*, en Mai 1798, établit la recette:

- « — Un vieux château dont la moitié est en ruine;
- un long corridor, avec beaucoup de portes, dont plusieurs doivent être cachées;
- trois cadavres encore tout sanglants;
- trois squelettes bien emballés;
- une vieille femme pendue, avec quelques coups de poignard dans la gorge;
- des voleurs et des bandits à discrétion;
- une dose suffisante de chuchotements, de gémissements étouffés et d'horribles fracas;
- tous ces ingrédients, bien mêlés et partagés donnent une excellente mixture que tous ceux qui n'ont pas le sang noir pourront prendre dans leur bain immédiatement avant de se coucher. On en sentira le meilleur effet. *Probatum est*».

Chaque écrivain «noir» puisera à sa guise dans le vaste fond commun que composent toutes ces données. Il n'en reste pas moins qu'à mesure que les thèmes atroces et terrifiants prirent pied en France, on perdit de vue la fin morale et l'intérêt se concentra presque exclusivement sur la description de scènes déchirantes et effroyables.

Assimilant le roman gothique anglais, à force d'imitations, le roman et le théâtre du boulevard en France se mirent ainsi en devoir de fonder une nouvelle école.

Il est bien connu que c'est avec deux écrivains, à la fois pionniers et champions, que le genre noir s'épanouit dans ce pays: le romancier Ducray-Duminil et le dramaturge Pixérécourt. Doués tous les deux d'une prodigieuse souplesse de plume, ils firent leur, dès sa première vogue, le roman gothique. Ducray-Duminil créa, dans *Coelina, ou l'Enfant du Mystère* (1799) un personnage de pur méchant. Pixérécourt tira, de Lewis, *Le Moine, ou la Victime de l'orgueil* (1797).

La mise en scène mélodramatique de *Coelina ou l'Enfant du Mystère*, adapté par Pixérécourt, en 1800, fit époque. La pièce remporta un succès inouï, autant d'ailleurs que le roman.

Cette union du roman et du mélodrame est bien caractéristique; ces deux genres forment un ensemble de la littérature populaire. C'est dans leur communauté que la vogue «noir» se nourrit et se développe. Son ambition de rester à portée du peuple lui permet une liberté quasi-totale: il ne s'impose pour règle que d'amuser et de plaire à ses consommateurs.

Toujours en expansion, les spectacles du boulevard, où s'était installé le genre noir, occupaient une place irremplaçable dans la vie nationale. La recette générale des principaux théâtres du boulevard (Vaudeville, Variétés, Gaîté, etc) égalait celle des grands théâtres d'Etat (Académie Royale, Théâtre Français, Opéra-Comique, Odéon et Opéra-Buffera). Certains auteurs du mélodrame étaient devenus de grands personnages: on appelle Pixérécourt «le prince du boulevard, le Comeille du mélodrame»¹.

Le genre romanesque, plus bourgeois que populaire à l'époque, fut lui aussi atteint par ce raz de marée: en 1803, Dampmartin, en face de «la monstrueuse et stérile abondance qui, depuis quelques années, nous inonde de Romans», est tenté de la ranger «parmi les suites des événements extraordinaires dont durant le long cours de violens orages, les François ont à-la-fois été les témoins, les acteurs et les victimes»². Mme de Genlis, à son retour de l'émigration, constate la prolifération de ces orphelins romanesques et théâtraux de la Révolution qui vient de ravager le pays: «Paris fut inondé de brochures politiques, de romans *philosophiques*, de drames pathétiques, et de mélodrames»³; cette inondation, d'après elle, dégrada lamentablement le goût et la sensibilité des littérateurs.

Mais le genre noir ne saurait être appréhendé qu'en fonction de l'époque où il est apparu. Il est, à notre avis, étroitement dépendant des conditions politiques et culturelles d'une société à un moment donné de son histoire. La spécificité de cette littérature singulière doit être vue dans une perspective historique mais aussi en tant qu'image — archétype de l'inconscient collectif de son temps.

En 1818, Nardouet, dans une perspective rétrospective, attribue le «noircissement» du goût littéraire aux expériences nationales de la Révolution, «où presque tout le monde a été témoin ou acteur de scènes terribles»⁴.

Plusieurs de nos lecteurs, en lisant cet Ouvrage, diront: encore des châteaux, des souterrains, des revenans! la plupart regardent les aventures de ce genre comme de pures fictions, comme un résultat de l'imagination délirante des auteurs, dont le seul but,

¹ MARSAN, J. — *Le Mélodrame de Guilbert de Pixérécourt*, 1900, p. 7.

² DAMPMARTIN, A.-H.-C. — *Des Romans*, 1803, p. 56.

³ M^{me} DE GENLIS — *Mémoires*, éd. de 1928, t. II, p. 121. Le soulignement est de Mme de Genlis.

⁴ CONTESSE DU NARDOUET, «Remarques», *Barbarinski, ou les Brigands du château de Wissegrade*, 1818, t. II, p. 194.

pensent-ils, est de produire un plus grand effet; avant la révolution, effectivement, il n'était pas aussi nécessaire de noircir les pinceaux ⁵.

De la même façon Sade dans *L'Idée sur les romans*, en se penchant sur le roman noir, ne pouvait que rencontrer le problème du bouleversement et d'une déstabilisation du monde, effectivement à la base du genre.

Sans la préparation du terrain par les perturbations révolutionnaires, le roman gothique anglais n'aurait pu obtenir la faveur des écrivains et des lecteurs français. En effet, Horace Walpole et Clara Reeve, précocement introduits (en 1767 et 1787, respectivement) laissèrent peu de traces et tombèrent vite dans l'oubli. Ce sont Lewis et Radcliffe qui franchirent la Manche au bon moment.

Après la Terreur qui les avait saturés d'horreurs réelles, les français se précipitèrent sur les horreurs imaginaires pour donner pâture aux instincts que les massacres avaient éveillés en eux et pour trouver une inavouable compensation à ce que leur inconscient réclamait. Après avoir subi mille persécutions, les français eurent besoin de livres qui leur proposent des images de violence et de sang en concordance avec cette génération violemment révolutionnaire et qui se permettait d'exprimer leur idéal de «frenésie».

Dampmartin en témoigne:

«Tandis qu'un monstre, sous le masque de la liberté, usurpa la confiance du peuple qu'il écrasait, la terre fut imbibée de sang; les rivières charrièrent des cadavres; le crime plana sur toute la société, les cœurs furent brisés par la crainte et par le désespoir» ⁶.

Les horreurs sanglantes de la Révolution avaient dépravé les sens et le goût des esprits. Si la vision du Moyen Age français avait déjà fourni un certain nombre d'ingrédients qui s'accommodait au goût et au décor nécessaire de ce genre de littérature comme les châteaux forts, les tours en ruine, les montagnes lugubres, les ravins, les précipices, les auteurs anglais y ajouteront les brigands, les moines criminels et les nonnes sanglantes, les cachots de l'Inquisition et les chaînes, ce qui assouvira les désirs de sacrilège, de libertinage et de cruauté auxquels les excès révolutionnaires ont permis de changer en actes. Le roman noir anglais dépassait l'attente des français: tout ce qu'on avait rêvé s'y trouvait exaucé, et même au-delà. La littérature d'infraction que nos passions ont toujours souhaitée, mais que les lois, les bonnes moeurs et les structures sociales contraignent au silence, à la clandestinité tout au moins, s'étalait à la devanture des libraires. L'esprit qui a vécu cette folie collective ne peut plus se contenter du cadre quotidien et banal de la vie. L'homme baptisé par le sang cherche des stimulations: l'expérience nationale qui a consisté en un perpétuel dépassement des limites conduit à l'esthétique de l'extravagance.

L'avènement de la classe populaire est un phénomène non moins important: l'acteur des scènes révolutionnaires était, avant tout, cette foule qui réunissait bourgeois et ouvriers. Cette classe nouvelle-venue, libre de tous préjugés esthétiques et passionnée pour les émotions fortes, réclame son propre art et s'empare tôt au tard du théâtre du boulevard. L'art théâtral, en général, fut, dès le déclenchement de la Révolution, délivré de la surveillance instituée par les décrets de l'ancien régime. Le théâtre, était devenu «un puissant moyen de propagande» ⁷ et l'illustration des scènes, parfois sanglantes, de la Terreur.

Pénétrant ainsi dans la vie des français le genre noir répondra encore sous la Restauration à un nouveau besoin populaire: celui de revivre en imagination les périodes atroces, mais

⁵ *Ibid.*, t. II, p. 193.

⁶ DAMPMARTIN, A.-H.-C. — *Fragments moraux et littéraires*, 1797, p. 46.

⁷ HÉRISSAY, Jacques — *Législation et police des spectacles pendant la Révolution 1789-1900*, 1909, p. 6.

pleines de promesses. Sous un régime relativement stable, l'exaltation populaire dans l'action n'est plus possible. Cette classe, une fois exaltée à l'excès et retombée dans la routine, venait satisfaire, dans les spectacles du bouvelard, sa nostalgie croissante pour les tumultes révolutionnaires et l'expansion militaire napoléonienne: les mélodrames la faisaient parcourir toutes les scènes sanglantes du passé.

Le genre noir est ainsi le miroir de l'imaginaire d'une époque cruciale de l'Histoire de France, prise de vertige devant un monde de menaces et suffisamment irrationnel. Liée à l'expression de la crise des valeurs qui se manifeste, cette littérature devient, en outre, la formulation esthétique des abîmes de l'esprit ou, plus exactement peut-être, le symptôme du déclin de l'humanité et de la dégénérescence de l'individu. L'homme est en régression vers l'animalité originelle et ose exprimer ses pulsions primitives et la toute-puissance de l'instinct.

La découverte d'une potentialité insondable ébranle désormais la conception optimiste de l'homme équilibré. Celui-ci, lorsqu'il est manipulé par la partie ténébreuse de son psychisme ne connaît pas de limites dans son action: il est «capable des plus belles actions et des plus grands excès»⁸. La Raison a perdu sa royauté. Au temps de Descartes et de Boileau elle demeurerait vigilante, même lorsque l'oeuvre d'art se parait des prestiges du merveilleux, désormais les écrivains expriment ces aspects de l'homme qui demeurent irréductibles à la raison logique.

A bien y regarder, l'homme est devenu un être opaque et insaisissable et cette opacité est traduite par le divorce entre le «paraître» et «l'être»: il n'y a pas un roman noir, pas un mélodrame où des personnages ne dissimulent leur identité, ne se travestissent.

Par ailleurs, la construction des oeuvres fait appel à la notion à la fois naïve et élémentaire de l'homme tiraillé entre deux forces en apparence antagonistes: le bien et mal. En adoptant la notion nanichéenne de la dialectique universelle du bien et du mal, le genre noir met en présence deux types bien distincts: les méchants qui personnifient «grosso-modo» la partie obscure du psychisme humain et les bons qui préfigurent la partie lumineuse et harmonieuse de l'homme. Le lecteur ou le spectateur, invité à une double identification, inconsciente au méchant et consciente au bon peut alors savourer en imagination et sans remords sa propre potentialité ténébreuse, tout en se croyant du côté de la partie éclairée et digne de l'être humain. Cette double identification — grâce à la persécution que le méchant met en oeuvre sans cesse contre le bon — lui procure une double satisfaction: assouvissement du désir, dans une certaine mesure sado-masochiste, d'exalter et de subir à la fois l'énergie indomptable que les ténèbres humaines possèdent. Et c'est pour illustrer cette structure fondamentale que la terreur due au surnaturel intervient dans les ouvrages «noirs» et que la méchanceté y prend parfois une allure d'extrême véhémence.

Le héros de *Han d'Islande* de Victor Hugo déclare sa révolte et son mépris du monde sans se soucier des lois humaines et divine: «Ma nature est de haïr les hommes, ma mission de leur nuire»⁹.

Le goût exacerbé du macabre et du bizarre et les fantasmes de l'animalité latente en tout individu constituent donc, à la fin du siècle, les signes et les symptômes d'un dérèglement qui, en profondeur, témoigne d'une brisure à l'intérieur de la représentation du monde et de la conception même que l'on se fait du phénomène humain.

Le genre noir annonce déjà, en quelque sorte, la thèse darwinienne sur l'origine animale de l'homme, d'un animal déterminé par la toute-puissance de l'instinct. Comme autant de variations autour d'un thème singulièrement fascinant, ce fantasme latent en tout individu fournira les images et les personnages à cette littérature du «noir» qui ne cesse d'exalter la déviance, la cruauté, la toute-puissance de l'instinct et de la perversité, la présence sous-jacente en l'homme de l'animalité, que Dostoïevski en 1864 dans *Le Sous-sol* évoquera à son tour:

⁸ PIXERÉCOURT, G. De — *Les Mines de Pologne*, 1803, A. I. S. I., p. 4.

⁹ HUGO, V. — *Han d'Islande*, éd. Intégrale, Seuil, Paris, chap. XLV, 1963, p. 136.

VARIA

«Si l'on vous démontre, par exemple, que vous descendez du singe, inutile de faire la grimace! Vous devez l'accepter»¹⁰.

On ne peut certes pas considérer la découverte de l'horreur, en tant que source de plaisir et de beauté, comme propre au XVIII^e siècle mais nul doute que c'est vers la fin de ce siècle qu'on prit pleinement conscience qu'on pouvait extraire beauté et poésie des sujets que l'on considérait généralement comme ignobles et répugnants.

Maria do Nascimento Oliveira

¹⁰ DOSTOÏEVSKI — *L'Adolescent et autres récits*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1956, p. 694.

O UNIVERSO ELEGÍACO:

MITOLOGIA DA INFELICIDADE E MIMESIS DA MORTE

Explícita ou implicitamente, a filosofia das Luzes, ao protagonizar a substituição do teocentrismo agustiniano e malebranchista pelo fisiocentrismo da inquietação, ao rejeitar, em nome do sensualismo lockiano e do sensorialismo de Condillac, as ideias inatas sobre as quais repousava a certeza cartesiana, ao afirmar-se newtoniana, recusando os alicerces ontológicos da criação divina e preferindo a dimensão psicológica de uma existência de causas e efeitos, ao pretender fundar a existência humana numa dupla temporalidade interna (dimensiona-se o «instante» em intensidade sensorial e a «duração» na sua multiplicidade) que acabará por metamorfosear-se em quietismo religioso e rousseauísta, vê edificar-se e cimentar-se, à medida que o século caminha para o seu epílogo, o sentimento crescente da fragmentação do indivíduo.

A permanente dissolução do acto criador (a continuidade teocêntrica dá lugar à descontinuidade antropomórfica) e a impossibilidade de uma alquimia memorial testemunham, em finais do século XVIII, nas artes em geral e na literatura, em particular, as deficiências de um Ser em recriar-se a ele próprio em cada momento e provam a descontinuidade temporal e espacial que se transmutam na experiência do precário, do efémero e do vazio. Jean Starobinski di-lo-á na análise que faz da Revolução de 1789 — evidente (auto)punição do *Ancien Régime* — e a propósito do *Don Giovanni* de Mozart: «A la veille de la crise où allait disparaître l'univers baroque (et son succédané rococo), il fallait presque nécessairement que cette condamnation se renouvelât et que la mauvaise conscience pût s'infliger une expiation imaginaire en vouant à la mort Valmont et Don Juan». E continua: «Les hommes de 1787 pouvaient sans doute mieux reconnaître, dans le foudroiement de Don Giovanni, le dernier instant, l'instant suprême d'une existence entièrement composée d'instant fugitifs; ils savaient d'expérience que le désir, dans la chasse infinie du plaisir, aspire sombrement à finir, à trouver le repos, et à calmer par la mort la fatigue du temps»¹.

É, com efeito, através das pinturas de David, dos quadros de Guardi e de Giandomenico de Tiepolo, das óperas de Mozart, das esculturas de Canova e Füssli, que este crítico suíço refere, com acuidade, o sentimento nocturno que já penetra as manifestações excessivas que encontram o apogeu no rocóco e no estilo mais sóbrio de Louis XVI: um mundo de prazeres hiperbólicos (pensa-se nas dispendiosas festas aristocráticas, na teatralização progressiva de cada acto humano, na submissão à retórica da máscara, na libertagem e em cada prática perversa e excessiva, no contínuo dispêndio material e espiritual) encontra-se já minado por estados de nihilismo e de esgotamento. O «retour de l'ombre» dar-se-á pela transposição das categorias antropológicas do permanente, do transcendente e do imutável nas do descontínuo, do inconstante e do instável.

Jean-Marie Domenach diria que é nesta época que se dá o «glissement du tragique dans l'Histoire». Em *La Pensée Indéterminée*, Georges Poulet repete-o, de outro modo: «Ces amateurs de jouissances, et surtout de la jouissance de soi, se sentent menacés jusqu'au fond d'eux-mêmes par deux maux dont il faut absolument se guérir: d'une part, le caractère de plus en plus anxieux de la recherche d'eux-mêmes, et d'autre part, l'affaiblissement progressif de

¹ STAROBINSKI, Jean — 1789, *les emblèmes de la raison*, Paris, Ed. Champs Flammarion, 1979, p. 28.

leur faculté de sentir. Un double phénomène les afflige: une inquiétude grandissante et l'usure générale de leurs sentiments»².

É a alma romântica que se delinea já então nessa vontade impossível de ultrapassar a usura da vida e dos sentimentos: preso entre a utópica ressurreição de um passado (o neoclassicismo oscilando entre a humanização sonhada do mito e a sacralização cobiçada do humano) e o desejo de antecipar um futuro idealizado, o Homem confronta-se com o irreversível carácter póstumo e espectral de uma memória que, ao ser responsável pela gestação da momentaneidade da posse, mais não faz do que corroborar o sentimento de uma perda renovada. Simulacros do inesgotável tomam-se assim premonições de «épuisement» e de «ennui»: nem o vislumbre ficcional de um tempo edénico (que a estética neolássica identificará obsessivamente com a antiguidade greco-latina) nem a maximização do prazer e da «jouissance» que continuamente erotizam o quotidiano e civilizam Eros, abdicam da hiperbolização existencial. Ambos se esgotam, afinal, na inquietação crepuscular que se pressentirá tanto no sadismo da perversão como no narcisismo romântico: nas últimas décadas do século dos Enciclopedistas, Eros e Thanatos sobrepõem-se, em clímax fatal: «Jusque dans ses plaisirs les plus excessifs, il [o mundo dos finais setecentistas] est travaillé par le sentiment de la mort et par la fascination de la fin. Il n'a rien à opposer à ses adversaires, il cède. Il a mauvaise conscience, il écoute ses accusateurs (Rousseau, Figaro, etc.) et il rêve de réformes, de philanthropie, de régénération. Mais il ne se déshabitude pas de ses fêtes dispendieuses et il court tête baissée à sa ruine»³.

É esta fascinação da morte, esta hiperconsciência do fim que gostaríamos de delinear nesta breve reflexão, tomando como ponto de partida algumas considerações sobre a **tonalidade elegíaca** que, à medida que o «mal de vivre» vai integrando, em profundidade, o universo setecentista, se espria em todos os domínios artísticos. Atentaremos, no entanto, tão somente, nas *Elégies* de André Chénier. A poética melancólica do maior poeta francês do século XVIII servir-nos-á de paradigma imagístico de um «fin de siècle» excessivo, onde se cultivarão, em mórbido deleite, metamorfoses do «memento mortis».

A reivindicação prometaica do individualismo, a exigência quase absoluta de subjectividade que se prolonga (ou é prolongada) pela noção kantiana do «imperativo categórico» — exigência fundamental da Aufklärung —, presidem ao que intuímos enquanto círculo vicioso da psicologia das Luzes. O século dominado pelo filosofismo, pelo enciclopedismo e pela razão, acreditando nos valores supremos da justiça, da ordem e da humanidade, universal e cosmopolita «de surcroît», é também o século da nostalgia e da melancolia: a generosidade intelectual e a «douceur de vivre» alternam, pelos caminhos ambíguos do paradoxo iluminista, com um sentimento nocturno que as alegorias picturais, grotescas e patéticas de um Hogarth e de um Goya irão epilogar. Todo o movimento barroco as prefacia, ao transmutar, em magia sinuosa e arabesca, uma realidade contaminada na sua materialidade e espiritualidade.

«Le romantisme du XVIIIème siècle n'est qu'un ensemble incoordonné de pressentiments, de désirs, de rêves, de fantômes. Un certain nombre d'hommes et de femmes découvrent que leur moi est prisonnier de l'ordre galiléen, et que le modèle de vérité qui régit l'ordre matériel de l'univers scientifique ne saurait prévaloir dans l'espace du dedans. Contre la statue de Condillac, contre le Dieu des savants et des philosophes déistes, contre le monde mathématisé de Newton, des protestations s'élèvent, sur le mode de la déraison et de la nostalgie»⁴. Segundo Georges Gusdorf, a experiência de um agudo desencanto expressa-se já

² POULET, Georges — *La Pensée Indéterminée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 191.

³ STAROBINSKI, Jean — *Op. cit.*, p. 15.

⁴ GUSDORF, Georges — *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Col. Les Sciences Humaines et la Pensée Occidentale, Paris, Ed. Payot, 1976, pp. 445-446.

nas margens do espaço mental das Luzes: as obras de Jean-Jacques Rousseau, de Marivaux, de Choderlos de Laclos, do Abbé Prévost, de André Chénier, de Diderot, de Bernardin de Saint-Pierre, do próprio Voltaire, prefaciam a revolta, em nome das evidências da sensibilidade e do desejo, contra as certezas da razão e da ciência, ilustram a exaltação dos aspectos subterrâneos e nocturnos da realidade humana e antecipam o culto romântico da interioridade.

A estética intelectualista do classicismo vinha-se revelando inoperante face à exigência da vida profunda. Ao nivelar as individualidades, a moral racionalista esquecera a urgência da subjectividade. Na Alemanha, o «Sturm und Drang» reclama a evasão, a fuga pela imaginação, a dimensão do protesto e da recusa, o espaço nocturno e solitário da confessionalidade. Em França, ao coincidirem quase no ano da publicação, o *Candide ou l'Optimisme* de Voltaire e *La Nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau, (o primeiro em 1759 e o segundo um ano depois) testemunham, paradigmaticamente, a antropologia da ambivalência setecentista. Da consciência dolorosa dessa dualidade inultrapassável se alimentará, afinal, toda a poética elegíaca. Robert Mauzi explicita, deste modo, a negatividade que a infere: «Vers la fin du siècle se constitue une mythologie du malheur. L'alchimie de l'amour propre, selon Baculard d'Arnaud, transforme le malheur en une sorte de gloire. L'adhésion enthousiaste du malheureux à sa propre souffrance n'est pas irraisonnée. Elle se fonde sur une doctrine du malheur. Celui-ci est la source de prodigieuses vertues: le don d'aimer et aussi la sagesse»⁵.

A fascinação da morte, a atracção pelo sofrimento e pela dor, o diálogo abortado entre a expectativa e a desilusão, a esperança e a melancolia, o ardor e a nostalgia, a crença e a solidão, eis apenas algumas das múltiplas vertentes caracterizadores de toda a corrente elegíaca que, nas últimas décadas do século XVIII, em França, conjugará e altermará a pesada herança de um género petrificado na sua tradicional codificação — o artificialismo oratório, a erudição pedante, o erotismo frívolo — com um registo diarístico, autobiográfico, onde despontam já prenúncios de um movimento dramático de interioridade. Saint-Lambert, Delille, Gabriel Legouvé, Collin d'Harleville, Gilbert, Bertin, Parny e tantos outros⁶ circundados por Hölderlin, Goethe e Senancour, cristalizam, na escrita poética e literária, o mesmo *taedium vitae*, uma similar mitologia da infelicidade que as pinturas de Piranesi, de Joseph Vernet e de Jean-Baptiste de Greuze, as óperas de Mozart ou de Gluck saberão interpretar.

Mas serão sobretudo (se nos detivermos apenas no domínio poético) as composições elegíacas de André Chénier os mais fiéis intérpretes dessa poesia da melancolia que, enquanto neoclássico convicto, o autor de *Hermès* vai herdar dos grandes elegíacos gregos e latinos: Mimnermo, Horácio, Virgílio, Tibulo, Propécio, Catulo, Ovídio, teriam já cantado, em tonalidade fúnebre, a impossibilidade de realizar o Desejo. Jean Starobinski dirá na obra sobre Jean-Jacques Rousseau: «Dans le regret élégiaque, l'être découvre qu'une part essentielle de lui-même appartient à un monde disparu. Il se sent fasciné par ce qu'il a été; mais ni le présent ni le passé ne peuvent offrir un appui réel. Le passé n'en est pas moins révolu, et le présent devient un lieu d'exil»⁷.

O sentimento elegíaco crepuscular acrescentará a essa impossibilidade desiderativa a proibição desse mesmo Desejo se realizar. Ou seja, cultivando-se na desilusão permanente, o Ser petrifica-se num *taedium vitae* e interioriza um *fatum* que masoquisticamente a sua consciência mórbida perpetua: a consciência infeliz do século das Luzes cria-se pois numa inversão de valores protagonizada pela dialéctica da morbidez. Narcisicamente se assume a centralidade do indivíduo, cada vez mais distante de uma periferia hostil e quase sempre ausente.

⁵ MAUZI, Robert — *L'idée du bonheur dans la Littérature et la Pensée françaises au XVIII^{ème} siècle*, Paris, Lib. Armand Colin, 1969, p. 24.

⁶ Gostaríamos de remeter para um artigo por nós publicado em 1988, na «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», II^a série, vol. V, T. 2, Porto, 1988, pp. 413-432, intitulado *Poètes bien-disants, poésie maudite*.

⁷ STAROBINSKI, Jean — *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Ed. Gallimard, 1971, pp. 113-114.

A decepção com o Outro (amada, amigos, pátria distante) transforma-se assim em decepção de si próprio e o «ennui» resultará numa contínua descentralização alicerçada na dispersão amorosa, na inconstância erótica, na alucinação instável, na procura desenfreada de um prazer adiado, na impossível recuperação de um passado de felicidade. Georges Gusdorf interpreta, deste mesmo modo, esta categoria antropológica: «Le sens de l'ennui se trouve dans le défaut de toute justification de la vie; le sujet ne parvient pas à coïncider avec la situation qui lui est faite». E mais adiante acrescenta: «L'ennui est le retour sur soi, le retour à soi, d'une conscience refusée par le monde et la société»⁸. André Chénier di-lo-á, a esse «superbe ennui», em verso elegíaco:

«Chacun ne plaint que soi. Chacun dans son ennui
Envie un autre humain qui se plaint comme lui.
Nul des autres mortels ne mesure les peines
Qu'ils savent tous cacher comme il cache les siennes.
.....
Ils changent; et bientôt, versant de nouveaux pleurs,
Ils trouvent qu'ils n'ont fait que changer de malheurs»⁹.

Nas cerca de 50 *Elégies* que compõem, numa quase perfeita tonalidade elegíaca (porque mais sincera, mais autêntica, mais longínqua dos esteriótipos epocais), o diário de uma alma, assistimos, pelo sofrimento e pela dor, à afirmação da individualidade. A sujeição do «eu» poético a um tempo suspenso (utópica a ressurreição do passado e enganadora a memória da futuração) e a uma infinidade de espaços (confundindo-se o misticismo topográfico com a geografia patética e ambos convergindo num «pathos d'exil»), projecta-o num universo hostil de desencanto e toma irreversível o abismo que irá separar o indivíduo e a sociedade.

A Diferença ultrapassa então o tom puramente elegíaco (lamento em que a tensão procura, através de todo um processo de alquimia poética, resolver-se numa transmutação em que desejo e dor, prazer e sofrimento, gozo e dilaceração acabam por (con)fundir-se e até mesmo identificar-se) para se metamorfosear em espaços de violência. A conquista da alteridade depara sempre com a experiência dolorosa da (auto)desconstrução e a aprendizagem do exílio faz-se na violência:

«Je vis. Je souffre encor. Battu de cent naufrages
Tremblant, j'affronte encor la mer et les orages.
Quand je n'ai qu'à vouloir, pour atteindre le port.
Lâche! aime donc la vie, ou n'attends pas la mort»¹⁰.

Se o Ser quer reivindicar uma constante lucidez (a loucura e a alucinação serão apenas deleites consentidos momentaneamente), se o domínio cobiçado da interioridade é rigoroso, tais anseios permitem-lhe sobretudo exprimir as armadilhas que a realidade cria e recria: eis pois a lição da violência que se espraia em figuras nocturnas e crepusculares. Face à perpétua ausência do Outro, o indivíduo é obrigado a exceder-se: mutiplicam-se então, ultrapassando o mero jogo estético, as imagens da morte, da noite, da desintegração, da petrificação, do caos, da obscuridade, da opacidade, do selvático. Por conseguinte, como não deixar de pôr em causa as palavras de Lionello Sozzi, obviamente desmentidas pela análise do universo nostálgico:

⁸ GUSDORF, Georges — *Les Principes de la pensée au siècle des Lumières*, Col. Les Sciences Humaines et la Pensée Occidentale, Paris, Ed. Payot, 1971, p. 545.

⁹ CHÉNIER, André — *Oeuvres Complètes* (Texte, notes et variantes établis par Gérard Walter), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1958. O excerto referido insere-se na XXIII *Elégie*, p. 75. A partir de agora, todas as citações deste autor remetem para esta Edição. Só dentro de dois anos será publicada por Edouard Guillon uma nova edição comemorativa do Bicentenário da morte de André Chénier (1762-1794).

¹⁰ CHÉNIER, André — *Op. cit.*, «XXX Fragments d'Elégies», p. 555.

VARIA

«André Chénier est le poète des images lumineuses, transparentes, limpides, aériées, animées cependant d'un frémissement dynamique. La netteté des contours, l'éclat étincelant des détails sont toujours associés chez lui à l'expression du coulant, du liquide, du souple. L'image claire et limpide est par conséquent, très souvent, une image claire et dansante, agile et glissante, aux mouvements sinueux»¹¹.

Esquece, portanto, este autor, que a atmosfera melancólica elege motivos crepusculares a sugerirem impulsos no seu estertor, ausência de harmonia e transparência, anulação de qualquer dinamismo que permita ultrapassar um espaço de morte interior e exterior. É o que significam estes versos sobre a traição do Feminino:

«Toujours trahi, toujours je me laisse trahir.
Je leur crois des vertus dès que je les vois belles
.....
De Carybde à Seylla toujours vague et flottant,
Et toujours loin du bord, jouet de quelque orage
Je ne sais que périr de naufrage en naufrage»¹².

E estes, em que um ideal de «carpe diem» horaciano se confunde com um desejo de paz campestre e a fuga à agitação cidadina:

«Douce mélancolie! aimable mensongère,
Des antres, des forêts Déesse tutélaire,
Qui vient d'une insensible et charmante langueur
Saisir l'ami des champs et pénétrer son coeur,
Quand, sorti vers le soir des grottes reculées,
Il s'égaré à pas lents au penchant des vallées,
Et voit des derniers feux le ciel se colorer,
Et sur les monts lointains un beau jour expirer...»¹³.

Quantas vezes, na poética elegíaca, o momento da morte se teme e deseja a antevisão de um espaço redentor e regenerador. À *morte obsessiva* que recusa o dilaceramento da destruição se alia ainda a imagem de uma *morte fascinante* a insurgir-se contra o aniquilamento, antevendo e exaltando uma outra vida para além do instante final. A violência do estertor quer diluir-se numa ânsia de imortalidade, numa vontade de eternidade. Ao *panteísmo* que é crença da expansão do indivíduo numa totalidade e plenitude natural, se junta então um desejo de *metempsicose* que prevê, em pleno século XVIII, a perpetuação da vida numa infinidade de metamorfoses: ameaçados pela morte, o Amor e o Erotismo querem expandir-se num movimento de volúpia universal. É o que sugerem as palavras de Robert Favre, no seu pertinente ensaio sobre na França das Luzes. «...Par delà la mort, subsiste dans la nature une âme imatérielle qui se résout en un souffle de désir, réalité incorporelle rendue sensible mais fugitive comme l'étincelle, la caresse, une musique, un battement d'aile...»¹⁴.

Mas se este impulso de dilatação é sobretudo evidente a nível das *Bucoliques*, no universo elegíaco de André Chénier a crença na imortalidade tem também muito a ver com os momentos de «rêverie» e de êxtase amoroso: à semelhança de Sade, Chénier imaginará ainda

¹¹ SOZZI, Lionello — *Tradition néo-classique et renouvellement des images dans la poésie de Chénier*, in «Cahiers de l'Association Internationale d'Etudes Françaises», Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», n.º 20, juillet de 1968, pp. 55-71. A citação é da p. 60.

¹² CHÉNIER, André — *Op. cit.*, «XII Ebauches d'Elégies», p. 543.

¹³ CHÉNIER, André — *Op. cit.*, «II Elégie», p. 57.

¹⁴ FAVRE, Robert — *La mort dans la Littérature et la Pensée française au siècle des Lumières*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 505.

uma vingança sobre o próprio instante da desintegração, ao querer transfigurá-lo, vezes sem conta, num espaço de deleite:

«Oh! puisse le ciseau qui doit trancher mes jours
Sur le sein d'une belle en arrêter le cours!...
Qu'au milieu des languers, au milieu des délices
Achevant de Vénus les plus doux sacrifices,
Mon âme sans efforts, sans douleurs, sans combats,
Se dégage, et s'envole et ne le sente pas!...»¹⁵.

Evidente pois a aliança entre Eros e Thanatos que investe toda a época barroca e que também invade, pelo sema do excesso, o século crepuscular: violência e erotismo congregam-se em voluptuosidade e paroxismo. Importa que as experiências amorosas frustradas se vejam anuladas por um desejo de morte «expansiva», pela ideia de um fim glorioso a querer lutar contra o irreversível aniquilamento. Os amigos, um túmulo eloquente, a própria poética responderão a essa ânsia de permanência: «Un même espoir de survie indirecte s'exprime par le voeu de subsister non seulement dans le coeur des êtres chers, mais grâce à eux dans une sépulture auprès de laquelle puisse se manifester leur fidélité; leur culte funèbre rendrait tangible une sorte de présence virtuelle, la garantirait du moins d'une chute définitive dans le néant...»¹⁶.

Eros e Thanatos: se ambos participam de uma mesma vontade de destruição, também ambos traduzem um paroxismo de vida, nos limites do impossível e do infinito: ao provocar a dilaceração do ser, o amor gera uma violência interior, onde à fascinação do fim se associam os impulsos eróticos. E é ainda Favre quem reconhece: «Renouvelant l'image de l'ombre chère qui «se plaît» comme Julie à «revenir parmi les siens», qui aime à errer «sur les lieux de ses peines ou de ses joies», qui «suit les pas» de l'être aimé, des hommes évoquent par delà la dissolution des corps une présence impalpable qui traduit matériellement la pérennité de l'amour...»¹⁷. André Chénier di-lo-á, de modo semelhante:

«Quand d'un souffle jaloux la Parque meurtrière
Viendra de mon flambeau dissiper la lumière,
Si tu viens près de moi, sur mon lit de douleurs
Ta présence pourra répandre des douceurs...»¹⁸,

e ainda:

«Pour apaiser l'effroi que cet instant réveille
Que le son de ta voix flatte encor mon oreille
Qu' autour de toi mes bras soient encor attachés;
Que tes yeux sur les miens soient encor penchés;
Que ta bouche se joigne à ma bouche expirante;
Que je tienne ta main dans ma main défaillante!»¹⁹.

¹⁵ CHÉNIER, André — *Op. cit.*, «VII Elégie», p. 61.

¹⁶ FAVRE, Robert — *Op. cit.*, p. 513. Nas palavras de Robert Favre adivinha-se já todo o impulso crescente de erotismo fúnebre que alia o regresso à natureza à recuperação da antiguidade formulada em termos de veneração de túmulos. Importa que estes se tornem «monumentos» e permitam imortalizar e distinguir os seres, inscrevendo-os na eternidade. Não é Jean Deprun quem pergunta até que ponto serão os túmulos pré-românticos exemplos petrificados de silogismo apologético e provas materiais do instinto de sobrevivência, testemunhos irrefutáveis de uma ânsia de permanecer que atravessa todo o século das Luzes? (cf. DEPRUN, Jean — *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIIIème siècle*, Paris, Lib. Vrin, 1979, p. 135).

¹⁷ *Ibidem*, p. 506.

¹⁸ CHÉNIER, André — *Op. cit.*, «VIII Elégie», p. 61.

¹⁹ *Ibid. Ibidem*.

Georges Bataille analisará assim a linha contínua e paralela que, pela hiperbolização, se tece entre o erotismo e a morte: «Il y a dans le passage de l'attitude normale au désir, une fascination fondamentale de la mort. Ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées». E mais adiante salienta: «Mais dans l'érotisme la vie discontinue n'est pas condamnée, en dépit de Sade, à disparaître: elle est seulement mise en question. Elle doit être troublée au maximum. Il y a recherche de la continuité [...] si la continuité, que seule établirait définitivement la mort des êtres discontinus, ne l'emporte pas»²⁰. O desejo e a morte equivalem-se na abolição da descontinuidade existencial. Por isso, a procura (e a invasão) de um espaço de morte não será apenas uma consequência da esperança de vida, ela é, fundamentalmente, um derivado da esperança de felicidade.

Mas quer o instante final quer a prática erótica se revelam inoperantes nessa busca da felicidade. Como vimos, a consciência elegíaca é mórbida, narcísica e masoquista: ao cultivar e alimentar a negatividade que a destrói, ela vive num permanente estado de desencanto. Tudo e todos se volatilizam na ausência e o ser tem cada mais a certeza de que se move num universo de aparências, num horizonte de sedução enganadora e de teatralidade. A máscara que endossa, cultiva-a ele no âmbito dessa mitologia da infelicidade que já foi referida.

As grandes almas forjam-se na infelicidade. Da consciência trágica desta certeza nasce, então, *ab inverso*, o desejo de atingir, através do oposto do desregramento sensorial — a existência medíocre — um ideal de sabedoria e repouso. Mas este duplo ideal moral representa sempre uma conquista dolorosa: na poética elegíaca de André Chénier, ele só se obterá pela renúncia ao Amor e à Volúpia, herança violenta de toda uma antiguidade greco-latina onde a problemática da infelicidade não se dissociava nunca do problema ético²¹.

O epicurismo que investe todo o século XVIII pretende ser, antes de mais, uma filosofia de prazeres tranquilos: no repouso, tanto sentimental quando moral, reside o sentido profundo da doutrina de Epicuro que antevê, na ausência de paixões e de inquietações, uma conjuração contra o «mal de vivre» que Prévost, Rousseau e o próprio Chénier tão tragicamente irão pressentir. Oposta a um ideal de vida hiperbólica, delírio vertiginoso da consciência elegíaca que, a todo o custo, quer negar a destruição, a existência tranquila aposta na imobilidade de um corpo, mas também e sobretudo de uma alma que antevê, na recusa de um estado de exaltação, a única hipótese de salvação.

Por isso o ser oscilará entre um desejo de expansão e outro de contracção: o sonho de insulariedade que Rousseau manifesta ao escolher o Ermitage e as Charmettes enquanto redutos edénicos onde o indivíduo pode, finalmente, encontrar-se consigo próprio, é o mesmo pressentido pelo «eu» nostálgico e melancólico ao evocar a unidade perdida. Nas *Elégies* o ambiente bucólico servirá de refúgio e nele se operará a anulação da desnaturalização do homem. Apenas por momentos a magia resulta e a «aurea mediocritas» parece então ressuscitar:

«Là, je veux, ignorant le monde et ses travaux,
Loin du superbe ennui que l'éclat environne,
Vivre comme jadis, aux champs de Babylone,
Ont vécu, nous dit-on, ces pères des humains
Dont le nom aux autels remplit nos fastes sains...»²²

Ao opor o ideal de felicidade do princípio do século ao do final do século, Robert Mauzi reconhece que, por volta de 1730-1740, a felicidade é ainda possível pela crença na natureza e

²⁰ BATAILLE, Georges — *L'Erotisme*, Col. 10/18, Paris, Ed. Minuit, p. 23.

²¹ Com efeito, as principais fontes ideológicas da concepção da perfeição no século XVIII continuam a ser, juntamente com Locke, com o filósofo inglês Shaftesbury e com toda a tradição moral cristã, Platão, Epicuro e os Estóicos.

²² CHÉNIER, André — *Op. cit.*, «XV Elégie», p. 67.

na razão. Ela depende, essencialmente, do equilíbrio entre a virtude, o amor-paixão e o erotismo mundano. Mas pouco a pouco o ideal de realização do ser irá supor, pelo contrário, uma sucessão de renúncias e um quase ascetismo: «...En 1770, en revanche, le bonheur dépend d'abord d'un certain nombre de refus: refus des passions, refus de certains plaisirs, jugés périlleux ou indignes, refus également de la vie sociale sous un grand nombre de ses formes. Surtout les éléments du bonheur sont rassemblés autour d'un pôle unique: la vertu...»²³.

Para a consciência dolorosa do «eu» elegíaco, este ideal de virtude, ainda que ambíguo e equívoco, afirma-se na renúncia ao instinto, na resistência à natureza humana²⁴. A sabedoria, essa tal unidade interior concebida no além da diversidade de experiências momentâneas, só pelo desencanto se atinge:

«J'ai suivi les conseils d'une triste sagesse.
Je suis donc sage enfin; je n'ai plus de maîtresse.
Sois satisfait, mon cœur, Sur un si noble appui
Tu vas dormir en paix dans ton sublime ennui...»²⁵.

Um ideal de estoicismo²⁶, a pretender manter a alma elegíaca em equilíbrio, ao abrigo das paixões: «La sagesse stoïcienne est donc précisément exercice permanent de préparation à la mort. Elle se rapproche, par bien des traits, de l'ascétisme brahmaniste et yoguiste. Comme lui, la sagesse stoïcienne méprise la mort en méprisant la vie, et se forge une méthode d'indifférence à l'avènement et à la fortune...»²⁷. Só que, no universo da poesia da melancolia, essa indiferença resulta sempre utópica:

«O mon cœur, ó mes sens, laissez-moi respirer.
Laissez-moi, dans la paix de l'ombre solitaire.
.....
Mais non! j'implore en vain un repos favorable:
Je t'appartiens, Amour, amour inexorable;
E tu ne permets pas à ton esclave amant
De pouvoir loin de loi se distraire un moment»²⁸.

Surge então, decorrente do tema epicurista da «aurea mediocritas», recuperando um ideal de impassibilidade estoíca e na esteira da própria doutrina moral cristã, a apologia de uma *existência medíocre*: quer-se atingir a felicidade num estado semi-elegíaco, semi-heróico, espécie de compromisso entre sentimentos que foram dominados e o império de uma razão que a existência negativa evoca enquanto salvação.

²³ MAUZI, Robert — *Op. cit.*, p. 78.

²⁴ Ao sonhar com um homem mítico que resolvesse, pela aliança entre movimento e repouso, entre sentimento e razão, as contradições e ambiguidades do homem mundo e real, todo o século XVIII procura, no além de uma filosofia hedonista e utilitarista, na rejeição da certeza lockiana de que a existência tem a sua parte primeira na inquietação e na instabilidade, atingir um ideal de sabedoria que Shaftesbury tenta definir em termos de uma doutrina da sociabilidade à defesa de um naturalismo antiascético e a um idealismo estético que confundirá, ao postular a unidade do mundo, o belo, o verdadeiro e o bem.

²⁵ CHÉNIER, André — *Op. cit.*, «XV Elégie», p. 67.

²⁶ A vontade estoíca querará negar e assim dominar o mundo pelo poder de uma razão. Pelo espírito se elimina a inquietação moral, se anula a profusão e dinamismo dos desejos, se destrói o cinismo do luxo. A alma elevar-se-á a um universo de insensibilidade, muito próximo desse ideal de morte que todo o século persegue, num movimento que recusa a instabilidade e procura a imortalidade.

²⁷ MORIN, Edgar — *L'Homme et la Mort*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, p. 269.

²⁸ CHÉNIER, André — *Op. cit.*, «VIII Ebauches d'Elégies», p. 540.

A melancolia será por conseguinte um espaço de morte através do qual vibra uma ausência longínqua, e o ser escolherá este dilaceramento «delicioso», a indecisão entre a vida e a morte, procurando, na apoteose triste da felicidade, a autenticidade almejada. O drama elegíaco não consiste apenas numa impossibilidade de identificação mas, e sobretudo, no alcance que podem atingir sucessivas desidentificações. Surge assim a **Inquietação** crepuscular, tão bem delineada nas palavras de Jean Deprun: «A mesure qu'on passe du déisme des lumières au matérialisme des lumières, et d'un matérialisme encore inconsciemment religieux, fondé sur une transposition naturaliste de la Providence [...] au mutabilisme radical de Sade, [...] l'homme se trouve plus démuní d'aide extérieure à son propre conseil, plus radicalement voué à l'inquiétude». E acrescenta: «Dans cette perspective, il est permis d'interpréter le romantisme comme une vibration ou crispation des Lumières...»²⁹.

Face ao caos de que foge mas no qual se deleita, o ser elegíaco sabe que nem o repouso nem a vida mediana nem o ideal de sabedoria poderão anular a sua fragmentação. **Mimesis de morte** e perdições do «eu», eles antecedem e seguem a procura desenfreada das paixões e a deflagração contínua de desejos incontrolados. Por isso, e não raras vezes, a velhice (outra evidente metáfora da morte) é tão implorada, já que prefigura o repouso cobiçado:

«Sage vieillesse, accours, ô Déesse tranquille,
De ma jeune saison éteins ces feux brûlants,
Sage vieillesse! Heureux qui, dès ses premiers ans,
A senti de son sang dans ses veines stagnantes
Couler d'un pas égal les ondes languissantes;
Dont les désirs jamais n'ont troublé la raison...»³⁰.

Na grande crise melancólica que marca os finais de Setecentos, **mitologia da infelicidade** e **mimesis da morte** traduzem então a substituição do «sentimento da existência» lockiano pelo «sentimento do eu» malebranchista. Num século que é, concomitantemente, sensível e científico, filosófico e experimental, místico e racional, sensualista e inésta, o sentimento romântico do «eu» começa pois por se (con)fundir com a dor e o dilaceramento. A sua modernidade antevê-se já nas palavras da Julie de Jean-Jacques Rousseau: «Le bonheur m'ennuie». Os ecos desta confissão invadirão todo o final do século: hedonismo, epicurismo e sabedoria estóica serão apenas outros tantos lugares utópicos da realização adiada.

As *Elégies* de André Chénier assim o denunciam, antecipado também os acentos da intimidade nocturna e patética que o movimento romântico irá privilegiar.

Maria do Rosário Pontes

²⁹ DEPRUN, Jean — *La Philosophie de l'Inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris, Lib. Vrin, 1979, p. 45.

³⁰ CHÉNIER, André — *Op. cit.*, «VIII Ebauches d'Elégies», p. 541.

AS TRÊS PRIMEIRAS VERSÕES DE *DER TOD DES VERGIL* DE HERMANN BROCH *

Hermann Broch, um mestre da moderna narrativa, demonstrava, nas suas reflexões teóricas sobre o romance, ter plena consciência da crise em que se encontrava este género literário. De facto, a partir do período finissecular, o romance emancipa-se dos modelos «clássicos» de narração, e, no dizer de Aguiar e Silva, «[o] propósito primário e tradicional da literatura romanesca — contar uma história — oblitera-se e desfi-gura-se»¹. Sobrepondo-se à criação da ilusão de realidade, o discurso toma-se crescentemente no centro de atenção do romance moderno, e o leitor já não pode fazer dessas obras uma leitura «realista». Assim, o género literário que fora o mais acessível ao grande público transforma-se num dos mais difíceis e esotéricos.

Broch dá repetidamente voz a esta problemática na correspondência redigida durante o período de feitura de *Der Tod des Vergil*, considerando este romance inacabado e imperfeito, porque não depurado de todas as concessões ao leitor. Se continuasse porém a burilá-lo, eliminando com radicalismo todos os traços «romanesco», este tomar-se-ia substancialmente mais esotérico, acessível a um público ainda mais restrito².

O leitor de Broch depara com uma dificuldade adicional, esta adveniente da especificidade da sua obra literária. Se por um lado Broch tem o gosto confessado de «contar histórias»³, por outro considera que esse impulso lhe rouba tempo para uma actuação mais efectiva em prol da sociedade. De facto, vida e obra deste autor revelam o conflito interior decorrente da tentativa de influenciar eficazmente o seu tempo, marcado, segundo as suas palavras, por uma total «desagregação de valores»⁴. Dedicar-se assim, a par da obra de ficção, a uma série de escritos de teor ensaístico, que vão desde estudos sobre estética até artigos sobre psicologia de massas e teoria do conhecimento. A intertextualidade homo-autoral que se regista na produção de Broch confere uma carga teórica significativa à sua obra ficcional, sendo imprescindível uma decodificação prévia do discurso filosófico utilizado para uma compreensão plena dos textos literários.

Assim se explicará a opinião generalizada de que Hermann Broch é um autor hermético, bem como o facto de nunca ter conseguido uma vasta implantação junto do público-leitor.

* Este artigo foi elaborado durante o Curso de Mestrado em Literatura Alemã e Comparada (1986-88) da Faculdade de Letras de Coimbra, no âmbito do seminário orientado pelo Prof. Doutor Ludwig Scheidl, a quem a autora agradece sugestões críticas.

¹ SILVA, V. Aguiar e — *Teoria da Literatura*, 4.^a ed., Coimbra, 1982, p. 705.

² Cf. carta de 10-5-1945 a A. Huxley, bem como a de 25-8-1945 dirigida a Y. Goll, in LÜTZELER, P. Michael (Hrsg.) — *Materialien zu Hermann Broch «Der Tod des Vergil»*, Frankfurt/Main, 1976, pp. 225 e 229.

³ Cf. carta de Broch ao escritor Fr. Torberg, apud DURZAK, Manfred, *Der «Geschichtelerzähler» Hermann Broch*, in KISS, Endre (Hrsg.) — *Hermann Broch. Werk und Wirkung*, Bonn, 1985, p. 13.

⁴ Conceito central no pensamento de Broch, a que se dedica, p. ex., na trilogia *Die Schlafwandler* (cf. BROCH, H. — *Die Schlafwandler. Kommentierte Werkausgabe*, vol. 1, Frankfurt/Main, 1978, pp. 418 ss.).

Mesmo nos círculos académicos se verifica um abrandamento de interesse após uma fase de recepção intensa e polémica, sobretudo nos anos 60 e 70⁵.

A dificuldade de leitura de Broch acentua-se quanto a *Der Tod des Vergil*. Embora com um percurso diegético linear e coerente — «Das Buch schildert die letzten achtzehn Stunden des sterbenden Vergil, beginnend mit seiner Ankunft im Hafen von Brundisium bis zu seinem Tod am darauffolgenden Nachmittag im Palast des Augustus»⁶ (O livro descreve as últimas dezoto horas de Virgílio moribundo, começando com a sua chegada ao porto de Brundísio até à sua morte na tarde seguinte no palácio de Augusto) —, este adquire, perante o discurso narrativo, um peso subalterno na organização do «romance»⁷, exigindo-se ao leitor um grande esforço de compreensão, num desafio constante à sua capacidade de diálogo com o texto. Considerada a obra mais complexa do autor, *Der Tod des Vergil* tomou-se objecto duma recepção controversa que oscila entre o aplauso entusiástico e a rejeição total⁸.

Mas toda a dificuldade desta obra lírica resulta de uma génese prolongada e complexa, modelo que subjaz normalmente aos romances de Broch. No ensaio *James Joyce und die Gegenwart* (1936), Broch salienta que a compreensão de uma obra literária é facilitada através do acesso à sua génese técnica⁹, o que se aplica com justeza a *Der Tod des Vergil*. Como esboço primitivo encontra-se um conto de dimensão reduzida, que percorre várias fases de transformação objectivadas através das diversas versões existentes, de que resulta por fim o romance — o 5.º texto —, com uma estrutura, dimensão e complexidade muito distantes da versão primitiva¹⁰.

Segundo refere em carta a Weigand, Broch fora abordado em 1935 pela Rádio Viena para a leitura radiofónica de um trabalho próprio, e sugerira para esse efeito o ensaio *Die Kunst am Ende einer Kultur* (1933). Como fosse recusado, concretizou ficcionalmente o tema ensaístico¹¹, tendo-se processado a leitura deste conto, com o título de *Die Heimkehr des Vergil*, em 17 de Março de 1937. Ainda na mesma carta acentua que a escolha de Virgílio como protagonista foi casual¹² — a Broch interessava sobretudo a temática, uma vez que pretendia

⁵ Cf. DURZAK, M. — *Art. cit., op. cit.*, p. 9.

⁶ BROCH, H. — *Bemerkungen zum «Tod des Vergil»*, in BROCH, H. — *Der Tod des Vergil, Kommentierte Werkausgabe*, vol. 4, Frankfurt/Main, 2.ª ed., 1978, p. 473.

⁷ Deve-se salientar que Broch não considerava *Der Tod des Vergil* um romance, referindo-se-lhe repetidamente, p. ex., como uma «obra lírica» («lyrisches Werk») (*idem, ibidem*, p. 473).

⁸ Cf. LUBE, Barbara — *Sprache und Metaphorik in Hermann Brochs Roman «Der Tod des Vergil»*, Frankfurt/Main, 1986, p. 9.

⁹ Cf. BROCH, H. — *James Joyce und die Gegenwart*, in LÜTZELER, P. M. (Hrsg.) — *H. B. Schriften zur Literatur I. Kritik, Kommentierte Werkausgabe*, vol. 9/1, Frankfurt/Main, 1975, p. 74.

¹⁰ Cf. DURZAK, M. — *Hermann Brochs Vergil-Roman und seine Vorstufen*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 9, 1968, p. 285. Durzak compara neste artigo aquelas que pensam serem as 1.ª, 3.ª e 4.ª versões de *Der Tod des Vergil*. Verifica-se contudo a falsidade do seu ponto de partida, quando se atenta na datação dos vários textos. A 1.ª versão tratada é de facto *Die Heimkehr des Vergil*. Mas o que considera ser o 2.º texto (ao qual não teve acesso) revela, pelo contexto de produção, ser o 3.º. Assim, a 3.ª versão que o ocupa é afinal a 4.ª (da qual Lützelzer publica, aliás, apenas as elegias), e aquela que Durzak refere como 4.ª, dado tratar-se do romance, é, como hoje se sabe, a 5.ª versão (DURZAK, M. — *Art. cit., op. cit.*, pp. 285-317).

¹¹ Cf. carta a Weigand de 12-2-1946, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, pp. 233 ss. É no entanto de notar a relativização a que Lützelzer procede quanto à relação imediata estabelecida por Broch entre o ensaio e a 1.ª versão (cf. *idem, ibidem*, p. 239, 2.ª nota de rodapé). Para a génese de *Der Tod des Vergil* veja-se ainda Lützelzer — *Hermann Broch. Eine Biographie*, Frankfurt/Main, 1985, pp. 213 ss., bem como Lützelzer, in BROCH, H. — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., pp. 509-518.

¹² Cf. carta a Weigand, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 234. Interessante neste contexto é a afirmação de Canetti: «Broch hat aus Sonne seinen Vergil gemacht.» («Broch fez de Sonne o seu Virgílio.») (CANETTI, E. — *Das Geheimnis der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*, München, Wien, 1987,

demonstrar, numa forma encapotada, as suas teorias histórico-filosóficas e considerações de crítica epocal. O paralelismo que, como se verá, sentia entre o século I a. C. e a época em que vivia, impeliu-o a delinear Virgílio como uma encarnação literária, com roupagem histórica, da sua própria problemática. Broch comenta: «Die erste Niederschrift, die Radio-Kurzgeschichte, war also eine recht rudimentäre Angelegenheit von etwa 20 Seiten. Doch es war nur natürlich, daß mir schon während dieser ersten Niederschrift der Reichtum des Themas aufgegangen ist»¹³. («A primeira versão, o conto radiofónico, era pois bastante rudimentar, com cerca de 20 páginas. Mas era natural que já durante esta primeira versão se me revelasse a riqueza do tema»). Nesta época Broch deve ter conhecido a lenda medieval, segundo a qual Virgílio teria querido destruir a *Eneida*, o que o levou a alterar a trajectória diegética. Decisiva também terá sido a situação pessoal do autor, numa Europa onde as manifestações de crise se agudizavam e o levavam a uma dúvida extrema quanto ao sentido da actividade artística em tal época. Assim nasce a 2.ª versão, sem título, muito aumentada, concebida entre a Primavera e o Outono de 1937.

A estas, outras motivações se vêm aliar: enquanto se dedicava à terceira refundição, iniciada nos finais de 1937, a Áustria é anexada em Março de 1938 pela Alemanha, e a ditadura encapotada de Schuschnigg é substituída pela de Hitler. Broch sente uma ameaça de morte cada vez mais concreta e, sob o efeito de choque provocado pela sua prisão imediata, o tema literário toma-se no símbolo da sua situação existencial. O processo de escrita deixa de se orientar para um público¹⁴ e transforma-se, no dizer do autor, numa preparação individual para a morte¹⁵. Durante as cerca de três semanas em que permanece detido em Bad Aussee, continua o trabalho nesta 3.ª versão. Após ser libertado, refugia-se na Escócia, aí concluindo o manuscrito. No entanto, hoje apenas temos acesso às duas primeiras partes do texto, com o título de *Erzählung vom Tode*.

Da 4.ª versão, produzida já no exílio nos Estados Unidos entre Dezembro de 1938 e Março de 1940, apenas as elegias se encontram publicadas. A 5.ª versão, definitiva, foi concluída em 1945; vinda a lume em simultâneo na versão alemã e inglesa na última semana de Junho desse ano, constituiu um fracasso económico na Europa, onde conheceu uma divulgação muito reduzida, ao contrário do que sucedeu nos Estados Unidos¹⁶.

Como P. M. Lützel, podemos perguntar-nos qual a relação do romance de Broch com a figura histórica de Virgílio e sua obra¹⁷.

Públio Virgílio Marão¹⁸, nascido em Andes, no território de Mântua, a 15 de Outubro de 70 a.C., era oriundo duma família de proprietários rurais de classe média; recebeu uma boa educação, tendo estudado em várias cidades medicina, astronomia, filosofia e literatura. Após ter tentado outras profissões, dedicou-se à produção literária. Adquiriu notabilidade com as *Éclogas* (ca. 37 a.C.) e *Mecenas*, um dos mais proeminentes partidários de Octávio, atraiu-o para o seu círculo literário. Conclui as *Geórgicas* (ca. 29 a.C.), e de 29 a.C. a 19 a.C. dedica-se à

p. 179). Em *Das Augenspiel*, Canetti procede a uma apresentação pomenorizada de Dr. Sonne, denotando este, com efeito, traços análogos aos do protagonista do romance de Broch (cf. CANETTI — *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, München, Wien, 1985, pp. 123-165).

¹³ Carta a Weigand, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 235.

¹⁴ Cf. carta de 10-5-1945 a Huxley, *Idem, idem*, p. 222.

¹⁵ Cf. carta a Weigand, *idem, ibidem*, p. 235. Veja-se ainda carta de 23.-1-1946 a M. Krell, *idem, ibidem*, p. 232.

¹⁶ Cf. LÜTZELER — *H. B. Eine Biographie*, pp. 300 ss.

¹⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 297.

¹⁸ Para a vida e época de Virgílio, cf. BROCH, H. — *Hermann Brochs Kommentare*, in B., H. — «Der Tod des Vergil», ed. cit., pp. 457 ss.; veja-se também BELLESSERT, A. — *Introduction*, in VIRGILE — «Énéide. Livres I-VI», Paris, 1961, pp. V-XXVI; ou ainda KOMAR, K. L. — *The Politics of Subject Matter: History as Subject in Hermann Broch's «Der Tod des Vergil»*, in «Modern Austrian Literature», 18 (1) 1985, pp. 53 ss.

feitura da *Eneida*. Considerando ser útil uma viagem à Ásia Menor, local onde decorre parte da acção da epopeia, aí pensa deslocar-se; interrompe todavia a viagem em Atenas onde se encontra com Octávio e, doente, regressa com o Imperador a Itália, vindo a falecer em Brundísio (21 de Setembro de 19 a.C.).

Parte da vida de Virgílio decorreu assim durante a guerra civil desencadeada nos últimos anos da República, quando se vivia uma atmosfera de desordem geral e de grande insegurança. Finalmente Octávio impõe-se em 29 a.C. a todos os romanos cansados de lutas internas, pacifica o território e há de novo segurança e prosperidade. Parece ter-se entrado numa nova época áurea da história de Roma. No entanto, esta «pax romana» tem o seu preço: é uma paz ditatorial, armada, conseguida através da escravização de vários povos e da perpetuação do estado de guerra nas zonas limítrofes do Império; é uma política que se apoia apenas nos grandes latifundiários e no exército e que, cautelosamente, vai concentrando todos os poderes nas mãos de Augusto.

Neste contexto, admirando e apoiando o ditador Augusto, sobretudo porque conseguira impor fim à guerra civil, Virgílio compõe a *Eneida*. Recorrendo à lenda de Eneias, uma história guerreira e romanesca familiar aos romanos, Virgílio produz um poema cujo tempo narrado se situa três séculos antes da fundação de Roma, mas através do qual glorifica programaticamente a época de Augusto ao profetizar o renascimento duma idade de ouro sob a sua égide.

Seria contudo redutor abordar a *Eneida* unicamente como um apoio à acção de Augusto, assim como ver em Virgílio um mero propagandista da política imperial. Contextualizando a feitura da epopeia, A. Bellessort salienta que esta apenas poderia ter sido concebida neste momento, quando Roma estava no apogeu, mas, simultaneamente, nas vésperas de um momento de viragem crucial para o mundo latino, chamando ainda a atenção para o pressentimento de Virgílio quanto ao despontar de uma nova era ¹⁹.

Com uma sensibilidade apurada ao contexto sociopolítico da sua época, Broch considerava paralelas a situação de Virgílio na Roma imperial e a que ele próprio vivia. Ao recorrer à figura histórica do poeta latino como protagonista do romance, dá voz à analogia sentida, decorrente da sua concepção cíclica de história: num processo ao longo do qual se dá um afastamento crescente do «valor central» uno e harmonioso previamente existente, chega-se a uma fase onde se verifica uma total «desagregação de valores», mas também uma nova demanda por um «valor central». E para Broch, quer Virgílio, quer ele próprio se encontram neste estágio final do processo — um período conturbado, de decadência ética, religiosa e cultural, mas que será simultaneamente um ponto de transição para o renascimento de novos tempos e de uma nova ordem ²⁰. Acresce o lendário impulso de Virgílio para destruir a *Eneida*, resultado de uma atitude — pelo menos implícita — de rejeição quanto à arte a favor de preocupações mais amplas de carácter intelectual e espiritual ²¹, o que constitui também, de certo modo, uma analogia com Broch.

K. L. Komar problematiza este paralelismo ²², e de facto há divergências que importa salientar: apesar do terror interno reinante nas duas épocas e apesar de a figura de Augusto apontar com clareza para Hitler, no entanto, ao contrário deste, o Imperador romano é um

¹⁹ Cf. BELLESSORT — *Loc. cit.*, pp. VIII s. Este mesmo pressentimento surgira, aliás, já na 4.^a Écloga, recorrentemente interpretada como um anúncio do Cristianismo, visto Virgílio profetizar o nascimento duma criança messiânica que trará consigo a transformação da anarquia que marca o presente num restabelecimento da Idade de Ouro. Para o mito da Idade do Ouro, cf. COLLMANN, T. — *Zeit und Geschichte in Hermann Brochs Roman «Der Tod des Vergil»*, Bonn, 1967, pp. 159 ss.

²⁰ Quanto à concepção cíclica de história de Broch, cf. *idem*, *ibidem*, pp. 155 ss. Para o paralelismo sentido por Broch entre a sua própria época e a de Virgílio, cf., p. ex., carta de 1943 a Wolff, bem como carta a Weigand, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, pp. 216 e 234.

²¹ Cf. carta a Huxley, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 226.

²² Cf. KOMAR, K., L. — *Art. cit.*, *op. cit.*, pp. 56 ss.

ditador portador de paz — por isso Virgílio o apoiou, contrariamente a Broch, que sempre se demarcou com firmeza do nacional-socialismo. Contudo, e numa forma global, a analogia sentida pelo escritor austríaco é evidente. Recorrendo ao modelo do poeta latino, Broch cria não só um «romance de artista» de carácter histórico, mas também um romance de dimensão parabólica quanto à problemática existencial do artista, senão da humanidade, num período de crise histórico-cultural e de mudança.

Ao cotejar as três primeiras versões, e ressaltando sempre o carácter fragmentário da 3.^a, verifica-se que, paralelamente a diferenças nítidas, a 1.^a versão contém já, numa forma global e «in nuce», uma grande parte dos motivos essenciais dos textos posteriores, assim como a sua macro-estrutura, decorrente dum percurso diegético basicamente idêntico ²³.

É certo que nas versões iniciais Broch não conferiu títulos aos quatro «andamentos» ²⁴ nem tão-pouco procedeu a uma divisão em capítulos. Contudo, desde *Die Heimkehr des Vergil* se reconhece a estrutura quadripartida que irá marcar explicitamente o romance ²⁵, correspondendo cada parte a uma estação na consumação da morte de Virgílio, i.é., no seu derradeiro processo de amadurecimento.

Quanto ao início émico da sintagmática narrativa, análogo ao começo tradicional dum romance, constata-se que é muito semelhante em todas as versões. Um narrador transmite-nos os preliminares expositivos: apresenta um corte espacial e temporal da complexa realidade exterior — o leitor visualiza a chegada da frota de Augusto a Brundísio —, sucedendo-se, através duma visão mais panorâmica, a descrição da frota e a introdução formal do protagonista.

Já na evolução posterior dos três textos se verificam divergências que implicam uma alteração estrutural. Reportando-se a Weigand, Durzak observa que, embora se possa atribuir ao romance uma estrutura de acordo com a definição clássica de novela, o mesmo não sucede surpreendentemente com a 1.^a versão. O acontecimento inaudito («unerhörte Begebenheit» goethiana) representado pelo desejo de Virgílio moribundo de destruir a *Eneida*, a viragem inesperada do gesto conciliatório ao entregar afinal a sua obra a Augusto, até mesmo a existência de um «falcão» de acordo com a teoria de Heyse (o surgimento repetido na acção do manuscrito da *Eneida*), são momentos inexistentes na 1.^a versão ²⁶. Questionando embora a literatura e a sua própria obra em *Die Heimkehr des Vergil*, o poeta não tira daí a consequência de ter de queimar a *Eneida*, não existindo portanto na 1.^a versão a situação de intenso conflito interior que marca as seguintes e lhes confere um maior dinamismo. Efectivamente, o texto primitivo apresenta um excerto estático da vida de Virgílio, residindo o carácter extraordinário desta situação apenas no estado psicofísico do poeta.

Nas grandes metamorfoses realizadas na transição do 1.^o para o 2.^o texto são introduzidos os referidos momentos estruturais que marcam o romance. As duas versões posteriores denotam assim uma transformação em dois sentidos. Se por um lado se pode apontar uma «interiorização» do tema, visível sobretudo pelo grande crescimento dos passos em que o leitor parece ter acesso imediato à interioridade da personagem através do seu discurso interior, por outro lado há, de certa forma, uma «exteriorização»: a primitiva situação de dúvida de Virgílio quanto à literatura assume a dimensão dum grande conflito anímico que, por seu turno, cria

²³ Para uma panorâmica sucinta sobre semelhanças e diferenças nas três versões, cf. LÜTZELER, in BROCH, H. — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., pp. 509-512.

²⁴ A divisão em capítulos das versões iniciais é da responsabilidade do editor (cf. LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 365). Quanto à estrutura musical do romance, repetidamente referida por Broch, cf., p. ex., carta a D. Brody de 23-11-1949, *idem, ibidem*, p. 245.

²⁵ Recorde-se que os subtítulos duplos atribuídos por Broch às quatro partes do romance apontam para um parentesco místico entre os quatro elementos da filosofia da Antiguidade e as várias fases do processo anímico de Virgílio, sublinhando o último subtítulo o final eufórico do protagonista.

²⁶ Cf. DURZAK, M. — *Hermann Brochs Vergil-Roman...*, loc. cit., p. 293.

conflitos com o mundo exterior — a problemática da destruição do manuscrito da *Eneida* adquire um peso muito significativo ²⁷.

Estes dois movimentos em conjunto implicam uma expansão crescente assim como alterações no percurso diegético.

Enquanto no texto primitivo Augusto surge apenas indirectamente através das reflexões de Virgílio, e a uma luz empática ²⁸, já na 2.ª versão existe um longo conflito dialogado entre os dois. Por seu turno, o diálogo entre o poeta e Mecenas, existente apenas em *Die Heimkehr des Vergil*, não constitui um prelúdio da discussão entre Virgílio e Augusto, sendo antes continuado no diálogo, introduzido na 2.ª versão, com os dois amigos, Plotius Tucca e Lucius Varius. É com estes, sobretudo com Lucius, uma projecção da existência de esteta de Virgílio ²⁹, que o poeta questiona o valor a atribuir à poesia, como fizera anteriormente com Mecenas.

Notória é também nas três versões a diferente tónica dada à problematização da literatura. Em qualquer dos textos Virgílio é um reflexo e porta-voz dos escrúpulos de Broch quanto à função e legitimidade da literatura numa época de desumanidade, o que denota a componente política subjacente às primeiras versões do romance. Mas é em *Die Heimkehr des Vergil* que sobressaem as alusões aos eventos do nacional-socialismo, cujo final catastrófico Broch previu com sensibilidade ³⁰. Numa clarividência febril, Virgílio tem o pressentimento agudo da derrocada do seu tempo (cf. I, 15), e é abalado especialmente pelo papel que a massa humana, na sua ameaça por ora latente, aí desempenhará: «[...] noch trinken sie Wein, doch bald werden sie Blut saufen, noch leuchten sie mit Fackeln, doch bald werden ihre Dächer brennen und flammen, brennen, brennen, brennen» (I, 15) («[...] ainda bebem vinho, mas em breve irão sorver sangue, ainda alumiam com fachos, mas em breve os seus telhados irão arder em chama, arder, arder, arder»). Atormentado pela barbárie animalesca que sabe existir à sua volta, Virgílio questiona a capacidade interventiva da literatura num período de terror político (cf. I, 20). Também a visão nocturna de um auto-de-fé (ausente nas versões posteriores), bem como a imagem apocalíptica e visionária de Tróia a arder (cf. I, 16), símbolos da destruição de Roma e de toda a história e cultura da humanidade, são para Virgílio prova da inutilidade da sua obra literária, que sucumbirá juntamente.

De igual forma em tomo da problemática da obra de arte gira o diálogo em desencontro com Mecenas, o esteta por excelência. Enquanto Mecenas confere um valor absoluto à beleza, Virgílio, espelhando as considerações de Broch, para quem a dicotomia ético/estético é crucial, afirma: «Was nur um der Schönheit willen geschieht, das ist nichts und ist verdammenswürdig... was aber um der Ahnung willen geschieht, das vermag das Herz des Menschen erklingen zu lassen, so daß es bereit wird für die kommende Verkündigung...» (I, 18) («O que se faz apenas por amor da beleza é nada e é condenável... o que se faz porém por amor do pressentimento consegue fazer ressoar o coração do homem, de forma que fique preparado para a revelação futura...»).

De facto, recorrentemente Broch se demarcou da atitude esteticizante que apenas tem como finalidade a beleza, considerando o estético não um fim em si, mas o efeito acessório e automático duma acção ética. Assim, na medida em que da absolutização da esfera estética surge o não-ético, o «Kitsch», Broch propõe que a arte se deva orientar pela ética ³¹. E na óptica

²⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 295.

²⁸ Cf. BROCH, H. — *Die Heimkehr des Vergil*, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien*, pp. 14-15. De futuro, todas as citações de qualquer dos três textos, que se referem sempre a esta edição, serão apenas seguidas da indicação da versão (I, II ou III) e do número da página.

²⁹ Cf. HINDERER, W. — *Grundzüge des «Tod des Vergil»*, in DURZAK, M. (Hrsg.) — *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*, München, 1972, p. 133.

³⁰ Cf. LÜTZELER — *H. B. Eine Biographie*, p. 215.

³¹ Cf. BROCH — *Das Böse im Wertsystem der Kunst*, in LÜTZELER (Hrsg.) — *H. B. Schriften zur Literatur 2. Theorie, Kommentierte Werkausgabe*, vol. 9/2, Frankfurt/Main, 1975, pp. 131 ss.

do autor austríaco, Virgílio representava o exemplo perfeito do poeta ético ³². O protagonista reconhece assim ter a sua actividade literária resultado num esteticismo estéril (cf. I, 21), visto ter-se furtado à tarefa ética que deveria ter norteado a sua vida: uma participação efectiva contra a realidade sangrenta da época.

Todavia, apesar da autocritica a que procede da recusa quanto a uma futura actividade literária (cf. I, 18), o protagonista de *Die Heimkehr des Vergil* supera as dúvidas que manifestara, dado que por trás da beleza entrevê um valor ético escondido, contido existente, na sua poesia (cf. I, 21). Significativa dentro deste contexto é a segunda aparição do anjo. Já anteriormente «visitara» o protagonista quando, citando palavras da 4.^a Écloga de Virgílio ³³, tinha preludiado a visão onírica que o poeta, após uma noite povoada de imagens apocalípticas, tem duma nova época áurea (cf. I, 17). Agora, utilizando a mesma citação e acrescentando-a — «Wachse, kleiner Knabe, wachse, klinge und führe, Führer durch die Zeiten, ahnend im Zeitlosen.» (I, 22) («Cresce, rapazinho, cresce, e conduz, condutor através dos tempos, pressentindo no atemporal.») —, confirma o pressentimento de Virgílio e confere legitimidade plena ao poeta-vate ao anunciar também uma idade de ouro para a sua obra.

Apenas nos textos seguintes se encontra, paralelamente a um maior relevo dado à experiência da morte, o desenvolvimento pleno desta problemática, perspectivada, aliás, de modo diverso. Na 2.^a versão, Virgílio encarrega os amigos Plotius e Lucius de queimarem a *Eneida* (cf. II, 51), o que estes recusam, sendo de prever que *Erzählung vom Tode* evoluisse no mesmo sentido. Indicia-o uma voz ouvida pelo protagonista, ordenando a destruição do manuscrito (cf. III, 151), bem como a maior dimensão dada à reflexão autocritica quanto à função da literatura — embora já bastante tematizada no 2.^o texto — que antecede essa resolução. Nestes textos, Virgílio questiona radicalmente e até às últimas consequências o valor da literatura.

Já na acostagem a Brundísio Virgílio, o artista ético «impaciente pelo conhecimento» («ungeduldig nach Erkenntnis») (II, 66) mas fadado a pressenti-lo apenas, chegara à conclusão do seu fracasso múltiplo ³⁴: marcado por uma antinomia interior, como homem é um marginal, como artista não atingiu o conhecimento. Mas para o seu grande conflito existencial são cruciais os momentos — amplamente desenvolvidos na 3.^a versão — em que é confrontado com a brutalidade do mundo real ³⁵. Ainda a bordo, Virgílio vivenciara a problemática de valores da sociedade romana, sem união quanto a um objectivo comum, sem crença num «valor central», unificador. Contudo, é apenas no transporte através da «ruela dos bairros miseráveis» («Mietskasernengasse») (III, 108) e do aglomerado dos seus habitantes que Virgílio é progressivamente humilhado e retirado do seu esteticismo narcisista, pleno de «hybris»: «[...] jede Schmähung riß ein Stück Überheblichkeit von seiner Seele, so daß sie nackt wurde, [...]» (III, 109) («[...] cada injúria arrancava um pedaço de arrogância da sua alma, de forma que ficava nua, [...]»). Por fim, no isolamento nocturno do quarto, o poeta recapitula toda a sua vida numa última clarividência. Depois de observar os três embriagados — «Abgesandte der Hölle»

³² Cf. carta de 2-10-1939 à Fundação «John Simon Guggenheim Memorial», in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 204.

³³ Cf. LÜTZELER — *Nachweis der Vergil-Zitate aus «Der Tod des Vergil», idem, ibidem*, pp. 306-307.

³⁴ Cf. FUCHS, A. — *Broch. Der Tod des Vergil*, in VON WIESE, B. (Hrsg.) — «Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart», Düsseldorf, 1965, pp. 326 s.

³⁵ Esta confrontação directa com a massa humana, omissa na 1.^a versão, parece-me reveladora do interesse de Broch pela problemática social da época. Enquanto na 1.^a versão existia apenas a nível da reflexão de Virgílio (cf. I, 14), nos textos subsequentes o «Inferno» é crescentemente concretizado. Para a «desintegração de valores» que marca o povo romano, cf. KNOWLTON, J. — *Die Spätzeitproblematik in H. Brochs Roman «Der Tod des Vergil», in «Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft», XII (1) 1981, pp. 135 ss.*

(III, 136) («emissários do Inferno») —, cuja disputa parece quase acabar num assassinio, Virgílio é levado a um grande conflito anímico, questionando lapidamente a sua existência e o valor cognitivo da sua arte.

Para Broch, a literatura só possuirá legitimidade enquanto for conhecimento, pois apenas pelo conhecimento se supera a perda de realidade que acompanha uma época de «dissolução de valores»³⁶. Virgílio pensara poder atingir o conhecimento, captar a totalidade através da realização da obra de arte, a única actividade humana que engloba o conhecimento da morte (cf. III, 125). Alcançaria assim o seu alvo metafísico: a superação do tempo e da morte (cf. III, 131). Transpusera a sua existência para a arte subtraindo-se à realidade da vida; mas, como não atingiu o conhecimento, o poeta moribundo reconhece numa grande meditação dramática que, produto do seu «auto-engano» («Selbsbetrug») (III, 138, 146), se tomou num desertor da vida [cf. III, 146], num literato em busca de mera beleza. Apenas alcançou uma «atemporalidade aparente» («Schein-Zeitlosigkeit») (III, 112), resultado duma tentativa vã de, pela beleza, transformar a transitoriedade em eternidade³⁷. Incapaz de amor (quer para com Plotia Hieria, quer para com a humanidade), culpado de «perjúrio» («Meineid») (III, 146) porque cúmplice na «desagregação de valores», não assumiu a sua responsabilidade social — a *Eneida*, que apenas idealizara a massa humana (cf. II, 27; III, 97) sem a ajudar efectivamente a evoluir para uma «comunidade» («Gemeinschaft») (III, 139) de pessoas, resultou num mero artefacto estético (cf. III, 142), num fracasso trágico sob o ponto de vista ético.

Reconhecendo assim ter levado apenas «uma vida aparente» («ein Scheinleben») (III, 148) que o conduzirá a uma «morte aparente» («Scheintod») (III, 148), Virgílio procura ultrapassar o seu erro e tira, perante esta experiência nocturna vital, uma primeira consequência: impulsionado pela sua responsabilidade ética, deve sacrificar a *Eneida* como acto expiatório de uma vida falhada. E na manhã seguinte, é este primeiro impulso que prevalece nos diálogos com os dois amigos e sobretudo com Octávio.

Por outro lado, quer na 2.ª, quer na 3.ª versão, Virgílio duvida da possibilidade de uma intervenção efectiva da arte na realidade caótica do quotidiano: «[...] [E] r ermtet bloß dann Ruhm, wenn er die Welt verherrlicht.» (II, 25; cf. III, 92) («[...] [E] le apenas colhe fama quando glorifica o mundo»), considera, numa alusão clara à relação da arte com o poder. De facto, a arte é encarada pelos detentores do poder como um tributo devido (cf. III, 92), e também Augusto — na 2.ª versão — defende a legitimidade do aproveitamento político da arte. Mas enquanto Augusto entende pela palavra «dever» a ordem e a obediência, exigindo a subjugação da *Eneida* à política (cf. II, 68-69), Virgílio vê na mesma palavra a negação do que o Imperador pensa; não quer assim permitir que abusivamente se utilize a poesia como um ornamento do poder, como um meio de glorificação política se, afinal, a *Eneida* apenas falseara a realidade. Assim, o diálogo entre Augusto e Virgílio provocado pelo intenso conflito existencial do poeta, e portanto só existente na 2.ª versão, gira em torno desta problemática. Augusto, o ditador pragmático que despreza os homens e para quem a arte é símbolo não do Absoluto, mas da realidade e glória terrenas, e Virgílio, o idealista para quem a literatura é um acto cognitivo e que quer atingir o conhecimento do Absoluto — figuras antagónicas que só se encontram a nível humano³⁸ —, lutam pela posse da *Eneida*.

Mas a história da morte de Virgílio é também a história da salvação da sua obra. Assim, Virgílio acaba por a entregar inesperadamente a Augusto, insistindo, aquando da feitura do testamento, para que não se proceda a qualquer alteração dos seus escritos. A maioria dos críticos aborda esta viragem na atitude de Virgílio, podendo-se distinguir basicamente duas perspectivas: a que condena o acto do poeta como uma pura capitulação perante o Imperador,

³⁶ Cf. COLLMANN — *Op. cit.*, p. 3, *passim*.

³⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 93.

³⁸ Cf. HINDERER, W. — *Art. cit., op. cit.*, p. 124.

fornecendo-lhe uma poderosa arma de propaganda política através da cedência da obra de arte ³⁹; e de várias outras interpretações que, por seu turno, salientam os momentos de esperança e de amor como estando na origem da peripécia do romance ⁴⁰.

Num processo gradual de amadurecimento, Virgílio reconhece não ser a destruição da *Eneida* que mais o aproximará do seu alvo metafísico. Se se recordar que a segunda experiência da noite febril de pesadelo fora a incapacidade de amar, verifica-se que o protagonista segue agora esse impulso. Num acto de antiprometeísmo e de tributo à vida, gesto dum nova humanidade que representa um avanço no seu processo gnóstico, entrega a *Eneida* a Augusto, pois presente que a epopeia, sobrevivendo, poderá vir a ajudar os seus semelhantes. Espelhando a posição ambivalente de Broch quanto ao sentido da literatura, a *Eneida* passa a ser para Virgílio portadora do pressentimento de uma nova ética e humanidade. Se na perspectivização do futuro e nas visões apocalípticas — muito alargadas na 3.ª versão — Virgílio fora, dentro do universo diegético, o único a prever o final da ordem social existente, também é o único a ter consciência da sua época como uma fase de mudança, antevendo o dealbar de novos tempos e de novas esperanças. Tal facto, transposto para termos da história contemporânea e de acordo com a intenção de Broch, aponta para a perspectiva de um futuro para além da falta de esperança do presente, marcado pelo totalitarismo do nacional-socialismo.

B. Lube, um dos raros críticos que atende às várias versões existentes, atribui a dimensão de esperança apenas ao romance, onde é de facto manifesta ⁴¹. Mas esta perspectiva de novos tempos existe já embrionariamente nas versões iniciais. Recorde-se que em *Die Heimkehr des Vergil* o anjo não só permite a Virgílio, nas duas aparições, uma visão paradisíaca, como lhe confere uma missão de condutor. No 2.º texto uma voz opõe-se ao desespero do poeta, afirmando: «Hat der Gesang deiner Einsamkeit nicht die Einsamkeit vieler Herzen gesprengt, [...] hast du sie nicht zum Aufklingen gebracht?» (II, 47) («Não rompeu o cântico da tua solidão com a solidão de muitos corações, [...] não os levaste a vibrar?»); e pouco depois, como Virgílio oferecesse resistência, prossegue: «[...] 'Hoffnung will Mithoffnung'» (II, 47) (II, 47) («[...] 'esperança requer co-esperança'»). Na 3.ª versão, para além do motivo do salvador (cf. III, 167-168), é sobretudo Lysanias, a «outra voz» do subconsciente do protagonista, que abre novas perspectivas, quer retomando alargadamente esta última expressão (cf. III, 161), quer procedendo à leitura dum parte central da *Eneida* acerca da Idade do Ouro ⁴² (cf. III, 157 ss.), uma hipodiegese já existente no 2.º texto (cf. II, 57) e que reflecte a esperança dum futuro melhor. Também numa alusão anacrónica ao texto bíblico, Virgílio reconhece ser necessário chegar ao fundo do precipício para que, dialecticamente, do caos do presente surja uma nova época (cf. III, 166) ⁴³. Regista-se assim já nas primeiras versões, a par dum diagnóstico muito pessimista que Broch faz do seu tempo, uma crença na força renovadora da alma humana com vista à recriação dum novo «valor central».

³⁹ Cf. KOMAR, K. L. — *Art. cit., op. cit.*, p. 56.

⁴⁰ Cf., p. ex., FUCHS — *Art. cit., op. cit.*, pp. 341 s.; HINDERER — *Art. cit., op. cit.*, p. 118; ou ainda COLLMANN — *Op. cit.*, pp. 101 ss.

⁴¹ Cf. LUBE — *Op. cit.*, pp. 109 s. Partindo da evidência de que uma epígrafe é uma pista de leitura importante, e olhando ao passo da *Divina Comédia* que Broch antepôs ao romance — o final do canto 34 quando, depois da passagem pelo Inferno, se erguem os olhos para as estrelas —, verifica-se que já a nível paratextual se abre uma perspectiva de esperança. Também o anúncio simbólico pelo escravo sírio de uma nova época áurea, ou ainda a profecia de um salvador, que culmina numa visão relacionada com o motivo da Idade do Ouro, são momentos plenos de esperança quanto à recriação de um novo «valor central» (cf. BROCH — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., pp. 397, 358 e 452).

⁴² Cf. COLLMANN — *Op. cit.*, pp. 159 s.

⁴³ Interessante é a semelhança flagrante entre esta atitude de Virgílio e aquela que S. Zeitblom, o narrador na 1.ª pessoa da biografia de A. Leverkühn, toma no final do romance *Doktor Faustus* (1947), ao considerar a realidade histórica da Alemanha nacional-socialista (cf. MANN, Thomas — *Doktor Faustus*, Reutlingen, 1967, p. 676).

Estabelecida de novo a ponte para a humanidade através da desistência de sacrificar a *Eneida*, um acto ético, continuado no impulso para modificar as estruturas sociais existentes (como transparece no seu testamento, libertando os escravos), Virgílio encontra-se finalmente em estado de poder prosseguir para uma morte eufórica, em união com o universo.

No seu percurso rumo ao conhecimento e tendo aceitado que nem a literatura, nem a destruição da sua obra lho proporcionavam, cumprido finalmente o acto solícito de ajuda que é um acto de conhecimento, Virgílio abre-se à vivência mística da morte, esperando, na compreensão desta, poder olhar o mistério da vida. «Ich sterbe und weiß nichts vom Tode.» (II, 68) («Eu morro e nada sei acerca da morte.»), dissera a César Augusto, o que denota que a sua ânsia de conhecimento ultrapassa o âmbito terreno. De facto, a grande nostalgia deste poeta obcecado pelo conhecimento é, na tradição dos desejos místicos de êxtase e na senda do Romantismo alemão, ultrapassar os limites do seu eu e da realidade empírica, procurando no Absoluto a revelação de conhecimentos mais vastos. E no 4.º «andamento» da 2.ª versão desenvolve-se o que já se encontrava embrionariamente em *Die Heimkehr des Vergil* — a dissolução do seu eu, o deslizar de Virgílio para o âmbito onde se sente a harmonia pré-estabelecida entre o eu e o todo, para a morte, a única instância que permite uma consciência do Absoluto. Os contrastes em que Virgílio vivera são abolidos, o Nada, que na 2.ª parte era só horror, é agora o ponto de união último, e a antinomia aparente entre vida e morte é superada numa «coincidentia oppositorum».

Mas, espelhando o cepticismo de Broch quanto à linguagem, só para além desta Virgílio alcança o Absoluto: «[...] je mehr er in den flutenden Klang eindrang und von ihm durchdrungen wurde, desto unerreichbarer und größer wurde das Wort: er konnte es nicht festhalten, und er durfte es nicht festhalten; unaussprechbar war es für ihn, denn es war unaussprechlich» (II, 87) («[...] quanto mais ele penetrava na torrente dos sons e por eles era perpassado, tanto mais inalcançável e grandiosa se tomava a Palavra: ele não a podia reter e não a devia reter; ela era indizível para ele, porque era inexprimível»). Significativamente, esta problemática da insuficiência da linguagem para atingir o conhecimento é entretecida na 3.ª versão no questionamento feito à literatura (cf. III, 132, 167), numa atitude muito semelhante à de Lord Chandos⁴⁴ e na tradição da mística.

Verifica-se assim que dos dois movimentos em conjunto inicialmente apontados — «interiorização» e «exteriorização» do tema — resulta uma crescente expansão temática assim como a sua focalização diferente. Esta mesma tendência de «crescimento» revela-se logicamente a outros níveis.

Motivos, símbolos e mesmo figuras essenciais nas versões posteriores, e como tal largamente trabalhados, são inexistentes ou encontram-se, como atrás referi, apenas em gérmen em *Die Heimkehr des Vergil*.

É este, p. ex., o caso do motivo do Psicopompo com que se depara a partir do 2.º texto (cf. II, 80). Lysanias, tal é o nome deste «condutor de almas» como o Hemen mítico, surge na 1.ª versão ainda anónimo, um «escravo músico» («Musikantensklave») (I, 12) ligado apenas ao cenário realista da chegada a Brundísio. Na 2.ª versão é um jovem bonito e perfumado que acompanha e guia Virgílio na travessia da cidade, vindo a introduzir-se no palácio de Augusto. Mas gradualmente vai adquirindo uma dimensão simbólica, ao assumir uma função de condutor no plano imaginário (cf. II, 80), e ao fundir-se, na realidade interior do protagonista, com a imagem de Plotia Hieria (cf. II, 81), a amada de juventude de Virgílio. Contudo, é apenas em *Erzählung vom Tode*, oscilando entre o real e o imaginário e diluindo a sua identidade terrena — «Ich bin dein Weg, [...] ich bin das Mitklingen, das zu dir gehört für ewiglich und über jeden Tod hinaus.» (III, 161) («Eu sou o teu caminho, [...] eu sou o eco que faz parte de ti

⁴⁴ Cf. VON HOFMANNSTHAL, Hugo — *Ein Brief*, in v. H., H. — *Gesammelte Werke. Prosa II*, Frankfurt/Main, 1951, pp. 7-12.

eternamente e para além de qualquer morte.» —, que se toma na figura abertamente simbólica com múltiplas funções, como surgirá no romance. Lysanias, que parece a Virgílio «estranhamente conhecido e familiar» («verwunderlich bekannt und vertraut») (III, 99), é não só o mensageiro da morte e condutor do protagonista, indicando-lhe o caminho, também interior, necessário para alcançar um mundo que transcenda a realidade terrena; é também a personificação da infância e da juventude do poeta; é ele ainda que despoleta as recordações de Virgílio, que o levarão à auto-acusação; é finalmente ele, cujo anel se transformará no romance na estrela indicando o caminho ⁴⁵, que aponta para o futuro, um arauto de novos tempos ⁴⁶.

Paralelamente regista-se que o antagonista e complemento de Lysanias da 5.ª versão, o escravo, um mensageiro da morte que, entre outras funções, tem a de exortar Virgílio ao cumprimento responsável do dever, está ausente dos textos iniciais como figura independente.

Também Plotia Hieria, a única personagem sem qualquer relação com o plano real e que adquire crescentemente uma função de relevo, falta em *Die Heimkehr des Vergil*, surgindo pela primeira vez nos atormentados sonhos de Virgílio na 3.ª versão (cf. III, 118).

Verifica-se assim que a dimensão simbólica e transterrena que várias figuras ostentam na 5.ª versão, onde chegam a fundir-se umas nas outras, é fruto dum processo que se desenvolve a partir da base realista de *Die Heimkehr des Vergil*, numa inserção e expansão crescente de novos motivos e nova simbologia.

Em paralelo com estas diferenças, devem-se referir as linguístico-estruturais. Sob um aspecto técnico nota-se a inclusão progressiva de citações directas da *Eneida* e das *Éclogas* de Virgílio, praticamente inexistentes em *Die Heimkehr des Vergil* ⁴⁷.

Também a evolução rumo ao virtuosismo linguístico que culmina em *Der Tod des Vergil* se pode acompanhar a partir da versão primitiva. Embora B. Lube considere que apenas no 4.º texto a linguagem de Broch abandona os limites da tradição (o que relaciona com a experiência traumatizante do exílio), não deixa de chamar a atenção para o facto de, já na 1.ª versão, se detectarem os traços linguísticos básicos do romance, como sejam, estilo nominal, riqueza de adjectivos, verbos de movimento e construções participais ⁴⁸. Tratar-se-á assim de um processo gradual «ascendente» em direcção à versão final, relacionado com as tomadas de posição estéticas do autor ⁴⁹.

Entre outros ensaios, também em *Das Weltbild des Romans* (1933) Broch defende que aquilo que constitui a qualidade específica do romance, a sua semântica ética, não decorre da utilização de «vocabulos de realidade» («Realitätsvokabeln»), mas da sua sintaxe gramatical e semântica. Só assim se poderá atingir uma nova capacidade de expressão e novas esferas da realidade ⁵⁰, reflectindo-se, a nível das considerações teóricas de Broch sobre a linguagem, a «impaciência pelo conhecimento» que distingue Virgílio.

Atentando-se no início da sintagmática narrativa em qualquer das versões disponíveis (cf. I, 11; II, 23; III, 88) ⁵¹, verifica-se que este aponta para a sintaxe gramatical e semântica peculiar preconizada por Broch e através da qual justifica também a dimensão desusada das frases: «{...]

⁴⁵ Cf. BROCH — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., p. 422.

⁴⁶ Para a figura de Lysanias no romance, cf., p. ex., HINDERER — *Art. cit., op. cit.*, pp. 114, 125 ss.

⁴⁷ Cf. LÜTZELER — *Nachweis der Vergil-Zitate...*, op. cit., pp. 306 ss.

⁴⁸ Cf. LUBE — *Op. cit.*, pp. 105 ss.

⁴⁹ Para as considerações de Broch quanto à linguagem numa época de «dissolução de valores», cf. KNOWLTON, James E. — *Hermann Brochs Sprachtheorie*, in «Literatur und Kritik», 106/107, 1976, pp. 405 ss.

⁵⁰ Cf. BROCH, H. — *Das Weltbild des Romans*, in LÜTZELER (Hrsg.) — *H. B. Schriften zur Literatur 2. Theorie*, ed. cit., pp. 105 ss.

⁵¹ Para uma análise pormenorizada do início do romance, cf. COLLMANN — *Op. cit.*, pp. 58 ss.; LUBE — *Op. cit.*, pp. 20 ss.; e ainda WIENOLD, G. — *Die Organisation eines Romans: «Der Tod des Vergil»*, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, pp. 254 ss.

ein Gedanke — ein Satz, ein Satz — ein Gedanke»⁵² («[...] uma ideia — uma frase, uma frase — uma ideia»). Num longo parágrafo bipartido, sempre referido pela crítica como modelar, um narrador neutro, embora numa posição muito próxima da de Virgílio (cf. deícticos), observa intensamente o mundo exterior e anota com precisão toda a complexidade do que se vê e ouve aquando da aproximação da frota a Brundísio. De acordo com o desejo programático de Broch de transmitir a totalidade através da captação da simultaneidade do acontecer, as várias facetas da realidade são iluminadas no seu dinamismo — sobretudo em alinhamento paratáctico — dominando, em consonância com a posição de Virgílio, as impressões ópticas. Tudo se encontra em movimento, quer espacial, quer temporalmente: a frota desliza com leveza, o mundo quase não oferece resistência — apenas sopra um ligeiro vento ponteiro —, tudo se insere numa transitoriedade que denota, na senda de Mauthner⁵³, que o presente é apenas uma categoria ficcional na confluência do passado e do futuro. E para o estado psíquico de Virgílio bem como para a sua experiência última é determinante saber que está sujeito às leis da temporalidade.

Se a profusão de substantivos concorre para a sensação de objectividade na transmissão duma realidade que só é afinal apreensível subjectivamente, já a riqueza dos adjectivos seleccionados, possibilitando diferenciações e cambiantes, aponta para uma interpretação subjectiva do mundo. Dos poucos adjectivos cromáticos utilizados resulta a impressão global de luminosidade, embora amortecida pelo cair da noite e pela morte já presente; importa neste âmbito salientar que, nas leves alterações a que Broch procedeu, o brilho que nas 2.^a e 3.^a versões abarca toda a paisagem advém «da proximidade do ser humano [...]» («von der Nähe menschlichen Seins [...]»). Assim sendo, a ideia de tranquilidade e de satisfação que enforma este parágrafo⁵⁴, primeiramente expressa através dos elementos da natureza inanimada, liga-se no final, a um nível superior, ao mundo humano. Numa articulação perfeita de todos os elementos constitutivos deste início em prosa rítmica, detectável até em micro-análise fonética, o 1.^o parágrafo obedece, como toda a composição do romance, ao princípio da espiral⁵⁵.

Só em retrospectiva, mas de uma forma intensa, o leitor descobre a potencialidade simbólica deste «incipit». A temática do romance é anunciada neste primeiro acorde, que na sua unidade contém em si o embrião do que irá ser desenvolvido. Salientarei que já na acostagem a Brundísio — que simboliza o emergir do eu de Virgílio do mar da escuridão e indica o começo do seu processo de consciencialização⁵⁶ se encontram os dois movimentos que marcarão o percurso do poeta latino no seu empreendimento gnóstico: o olhar horizontal é completado pelo vertical, o final do romance é prenunciado, pois «a concha do céu» («die Muschel des Himmels») encontra-se aberta, indiciando o «regresso», a transição final para a esfera do Absoluto. Esta viagem de barco para Brundísio antecipa, afinal, a viagem final de Virgílio, a bordo de um batel, para uma morte eufórica.

Acresce notar que imagens e símbolos aqui utilizados irão, em combinatórias sempre novas, abranger uma grande parte da simbologia do romance.

Resta ao leitor seguir Virgílio, o seu «psicopompo» através do texto. Mas a dificuldade deste empreendimento revela ser crescente de versão para versão. O texto de *Die Heimkehr des Vergil* ainda se mantém profundamente preso à realidade empírica, justificando, se comparado a nível de discurso sobretudo com a 5.^a versão, a afirmação de Broch quanto ao seu carácter rudimentar. A metafórica é extremamente reduzida e, duma forma global, ainda ligada a uma base realista dentro da tradição; a prosa lírica, tão marcante nas versões posteriores e através da qual se ultrapassam as limitações cronotópicas da situação concreta e se abrem novas esferas da

⁵² BROCH — *Stilprobleme im «Tod des Vergil»*, in BROCH — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., p. 48.

⁵³ Cf. LUBE — *Op. cit.*, p. 26.

⁵⁴ Cf. FUCHS, A. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 349.

⁵⁵ Cf. WIENOLD, G. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 269.

⁵⁶ Cf. JAFFÉ, A. — *Hermann Broch: Der Tod des Vergil. Ein Beitrag zum Problem der Individuation*, in DURZAK (Hrsg.) — *H. Broch. Perspektiven...*, p. 137.

realidade, é apenas esboçada, como p. ex.: «Wie weich war die Luft, Bad des Innen und Außen, Bad der Seele, fließend aus dem Ewigen ins Irdische, Wissen vom Kommenden im Diesseitigen und im Jenseitigen!» (I, 12) («Como era suave o ar, banho do interior e do exterior, banho da alma, fluindo do eterno para o terreno, conhecimento do porvir neste mundo e no além!»).

Nas versões ulteriores regista-se a utilização crescente de recursos retóricos que, num infundável jogo de variações e combinações tenta, na senda do misticismo medieval⁵⁷, transmitir o intransmissível — o discurso torna-se o centro de atenção do leitor.

A este abandono gradual da convenção literária não é alheia uma certa alteração relativa à estratégia narrativa, embora esta seja basicamente idêntica nos três textos. Compelido pela sua situação psicopsíquica e existencial, Virgílio é praticamente obrigado a debruçar-se sobre a sua interioridade. Comum às três versões é assim o facto de Virgílio ser o centro orientador da narração; a sua perspectiva é dominante — mesmo quanto aos acontecimentos do mundo exterior, que percepção sobretudo através de sinais acústicos e ópticos —, o seu fluir de pensamento é o centro de atenção do leitor. Todavia, confrontando as três versões, verifica-se que em *Die Heimkehr des Vergil* há um equilíbrio entre as inserções do narrador, normalmente em consonância com a personagem, e o monólogo narrado⁵⁸, o leitor não se perde no labirinto da interioridade de Virgílio. Nos dois textos subsequentes este equilíbrio quanto ao perfil narrativo desestabiliza-se de forma gradual: aderindo proximamente à mente febril do protagonista, o texto dá-nos conta minuciosa do seu quase constante fluir de consciência. Esta concentração no processo interior de Virgílio, a que o leitor parece ter acesso imediato através do monólogo narrado, resulta num grande crescimento da expressão de interioridade desta figura reflectora, tendendo a submergir todo o resto. O grande peso dado ao discurso interior é particularmente sensível no 2.º «andamento», quando o protagonista desce ao mais profundo do seu ser, e com especial acuidade no 4.º, quando desliza para o âmbito transterreno; a voz do narrador, audível especialmente no 1.º «andamento», bem como o seu mais-saber ocasional, diluem-se, o leitor é cada vez mais «sugado» pela interioridade da personagem, corroborando-se a opinião de Broch quanto à excepcional aproximação da sua obra em relação ao fenómeno da morte⁵⁹. Embora tecnicamente as 2.ª a 3.ª versões, assim como o romance, não possam ser encaradas como um monólogo narrado ininterrupto, há no entanto toda uma impressão de homogeneidade que advém da sintonização da ocasional voz do narrador com a da personagem⁶⁰.

Pela utilização do que designava como monólogo interior⁶¹ — técnica que, como afirmou repetidamente, decorre com necessidade da temática —, Broch foi com recorrência colocado sob influência próxima do romance *Ulysses* de James Joyce. Deve realmente a Joyce o exemplo de coragem que este demonstrou quanto à dissolução da técnica narrativa tradicional, articulando um tempo narrado extremamente curto com um tempo de narração muito longo e privilegiando o fluir de pensamento das suas personagens. Mas essa influência deve ser relativizada⁶², tratando-se antes de um processo dialéctico. O próprio Broch, embora reconheça afinidades, procura com frequência demarcar-se de Joyce, como atesta, p. ex., uma carta dirigida a H. Sahl: enquanto Joyce, erradamente segundo o autor austríaco, utiliza uma técnica de

⁵⁷ Para o relacionamento da linguagem de *Der Tod des Vergil* com a da mística medieval, cf. LUBE — *Op. cit.*, p. 37, *passim*; ou ainda HINDERER — *Art. cit.*, *op. cit.*, pp. 102 ss.

⁵⁸ Quanto ao conceito de monólogo narrado, cf. COHN, Dorrit — *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, 1978, pp. 99-140.

⁵⁹ Cf. BROCH — *Bemerkungen...*, *op. cit.*, p. 473.

⁶⁰ Cf. COHN — *Op. cit.*, p. 12A.

⁶¹ Cf. BROCH — «*Erzählung vom Tode*» («*Der Tod des Vergil*») (I) und (II), in BROCH — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., p. 458.

⁶² Cf. DURZAK — *Hermann Broch und James Joyce. Zur Ästhetik des modernen Romans*, in «*Deutsche Vierteljahrsschrift*», 40 (3) 1966, pp. 425-428 especialmente.

colagem, um «pontilismo psicanalítico» («psychoanalytischer Pointillismus») ⁶³, colocando em paralelo elementos antagónicos sem procurar interligá-los, Broch pretende dar ao complexo fuir de consciência, às sensações e vivências antagónicas de Virgílio uma lógica peculiar que unirá o contraditório ⁶⁴. Não se cansando de salientar o carácter lírico, musical da sua obra, que aponta como apto para solucionar o problema épico central da transmissão de simultaneidade, Broch procura assim superar a falha que apontara em *Ulisses*, ganhando *Der Tod des Vergil* um ímpeto lírico, senão hínico.

As três versões iniciais de *Der Tod des Vergil* são testemunho duma génese morosa rumo à versão definitiva, verificando-se, paralelamente à complexidade crescente, um abandono cada vez mais nítido do tradicional modelo de narração do século XIX.

Característica de Broch é a relativa insatisfação que demonstra, mesmo após a conclusão da 5.ª versão: repetidamente foca a necessidade — a que não cede por considerar imoral «perder» mais tempo com um texto literário numa época de tão intensa crise moral e política — de retrabalhar todo o romance ⁶⁵. Nesta luta nunca acabada por uma realização artística válida da temática que se propôs, Broch procura uma resposta à problemática sentida da «dissolução de valores»; na sua atitude de base, *Der Tod des Vergil* é o testemunho duma demanda por um caminho salvador ⁶⁶, quer a nível temático, quer de discurso. As várias versões marcam assim etapas artísticas indispensáveis que o autor austríaco teve de percorrer no longo caminho do seu próprio amadurecimento.

Que Broch não considera o seu objectivo como totalmente conseguido, reconhece-se pela ambivalência que manifesta quanto a *Der Tod des Vergil*: se por um lado não duvida do valor da sua realização ⁶⁷, por outro, preocupado com o esoterismo crescente da obra pergunta-se, numa atitude semelhante à do protagonista, se o romance deu aos contemporâneos algo de mais substancial do que «um narcótico metafísico» («ein metaphysisches Narkotikum») ⁶⁸.

Sublinhe-se a pertinência da questão colocada, sobretudo se se atentar no contexto histórico-político da produção de *Der Tod des Vergil*. Contudo, recordando a capacidade que Broch atribuía à arte, mesmo quando esotérica, de apontar para o futuro e de tocar os homens nas suas crenças e esperanças ⁶⁹, dever-se-á reconhecer que as versões iniciais constituem certamente muito mais do que «um narcótico metafísico».

Maria Antónia Gaspar Teixeira

⁶³ Carta de 11-11-1943 a H. Sahl, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 213.

⁶⁴ Cf. *idem, ibidem*, pp. 213 s.

⁶⁵ Cf. carta de 28-9-1943 a Huxley, *idem, ibidem*, p. 212.

⁶⁶ Cf. FUCHS — *Art. cit., op. cit.*, p. 359.

⁶⁷ Cf. carta de 7-8-1940 a Huebsch, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 208.

⁶⁸ Carta de 6-2-1950 a W. Ebel, *idem, ibidem*, p. 246.

⁶⁹ Significativo neste contexto creio ser o facto de Broch — no após-guerra imediato — pretender que se utilize o romance no âmbito do programa de reeducação da Alemanha, promovido pelas forças de ocupação americanas (cf. LÜTZELER — *H. B. Eine Biographie*, p. 301).

AS TRÊS PRIMEIRAS VERSÕES DE *DER TOD DES VERGIL* DE HERMANN BROCH *

Hermann Broch, um mestre da moderna narrativa, demonstrava, nas suas reflexões teóricas sobre o romance, ter plena consciência da crise em que se encontrava este género literário. De facto, a partir do período finissecular, o romance emancipa-se dos modelos «clássicos» de narração, e, no dizer de Aguiar e Silva, «[o] propósito primário e tradicional da literatura romanesca — contar uma história — oblitera-se e desfi-gura-se»¹. Sobrepondo-se à criação da ilusão de realidade, o discurso toma-se crescentemente no centro de atenção do romance moderno, e o leitor já não pode fazer dessas obras uma leitura «realista». Assim, o género literário que fora o mais acessível ao grande público transforma-se num dos mais difíceis e esotéricos.

Broch dá repetidamente voz a esta problemática na correspondência redigida durante o período de feitura de *Der Tod des Vergil*, considerando este romance inacabado e imperfeito, porque não depurado de todas as concessões ao leitor. Se continuasse porém a burilá-lo, eliminando com radicalismo todos os traços «romanesco», este tomar-se-ia substancialmente mais esotérico, acessível a um público ainda mais restrito².

O leitor de Broch depara com uma dificuldade adicional, esta adveniente da especificidade da sua obra literária. Se por um lado Broch tem o gosto confessado de «contar histórias»³, por outro considera que esse impulso lhe rouba tempo para uma actuação mais efectiva em prol da sociedade. De facto, vida e obra deste autor revelam o conflito interior decorrente da tentativa de influenciar eficazmente o seu tempo, marcado, segundo as suas palavras, por uma total «desagregação de valores»⁴. Dedicar-se assim, a par da obra de ficção, a uma série de escritos de teor ensaístico, que vão desde estudos sobre estética até artigos sobre psicologia de massas e teoria do conhecimento. A intertextualidade homo-autoral que se regista na produção de Broch confere uma carga teórica significativa à sua obra ficcional, sendo imprescindível uma decodificação prévia do discurso filosófico utilizado para uma compreensão plena dos textos literários.

Assim se explicará a opinião generalizada de que Hermann Broch é um autor hermético, bem como o facto de nunca ter conseguido uma vasta implantação junto do público-leitor.

* Este artigo foi elaborado durante o Curso de Mestrado em Literatura Alemã e Comparada (1986-88) da Faculdade de Letras de Coimbra, no âmbito do seminário orientado pelo Prof. Doutor Ludwig Scheidl, a quem a autora agradece sugestões críticas.

¹ SILVA, V. Aguiar e — *Teoria da Literatura*, 4.ª ed., Coimbra, 1982, p. 705.

² Cf. carta de 10-5-1945 a A. Huxley, bem como a de 25-8-1945 dirigida a Y. Goll, in LÜTZELER, P. Michael (Hrsg.) — *Materialien zu Hermann Broch «Der Tod des Vergil»*, Frankfurt/Main, 1976, pp. 225 e 229.

³ Cf. carta de Broch ao escritor Fr. Torberg, apud DURZAK, Manfred, *Der «Geschichtelerzähler» Hermann Broch*, in KISS, Endre (Hrsg.) — *Hermann Broch. Werk und Wirkung*, Bonn, 1985, p. 13.

⁴ Conceito central no pensamento de Broch, a que se dedica, p. ex., na trilogia *Die Schlafwandler* (cf. BROCH, H. — *Die Schlafwandler. Kommentierte Werkausgabe*, vol. 1, Frankfurt/Main, 1978, pp. 418 ss.).

Mesmo nos círculos académicos se verifica um abrandamento de interesse após uma fase de recepção intensa e polémica, sobretudo nos anos 60 e 70⁵.

A dificuldade de leitura de Broch acentua-se quanto a *Der Tod des Vergil*. Embora com um percurso diegético linear e coerente — «Das Buch schildert die letzten achtzehn Stunden des sterbenden Vergil, beginnend mit seiner Ankunft im Hafen von Brundisium bis zu seinem Tod am darauffolgenden Nachmittag im Palast des Augustus»⁶ (O livro descreve as últimas dezoto horas de Virgílio moribundo, começando com a sua chegada ao porto de Brundísio até à sua morte na tarde seguinte no palácio de Augusto) —, este adquire, perante o discurso narrativo, um peso subalterno na organização do «romance»⁷, exigindo-se ao leitor um grande esforço de compreensão, num desafio constante à sua capacidade de diálogo com o texto. Considerada a obra mais complexa do autor, *Der Tod des Vergil* tomou-se objecto duma recepção controversa que oscila entre o aplauso entusiástico e a rejeição total⁸.

Mas toda a dificuldade desta obra lírica resulta de uma génese prolongada e complexa, modelo que subjaz normalmente aos romances de Broch. No ensaio *James Joyce und die Gegenwart* (1936), Broch salienta que a compreensão de uma obra literária é facilitada através do acesso à sua génese técnica⁹, o que se aplica com justeza a *Der Tod des Vergil*. Como esboço primitivo encontra-se um conto de dimensão reduzida, que percorre várias fases de transformação objectivadas através das diversas versões existentes, de que resulta por fim o romance — o 5.º texto —, com uma estrutura, dimensão e complexidade muito distantes da versão primitiva¹⁰.

Segundo refere em carta a Weigand, Broch fora abordado em 1935 pela Rádio Viena para a leitura radiofónica de um trabalho próprio, e sugerira para esse efeito o ensaio *Die Kunst am Ende einer Kultur* (1933). Como fosse recusado, concretizou ficcionalmente o tema ensaístico¹¹, tendo-se processado a leitura deste conto, com o título de *Die Heimkehr des Vergil*, em 17 de Março de 1937. Ainda na mesma carta acentua que a escolha de Virgílio como protagonista foi casual¹² — a Broch interessava sobretudo a temática, uma vez que pretendia

⁵ Cf. DURZAK, M. — *Art. cit., op. cit.*, p. 9.

⁶ BROCH, H. — *Bemerkungen zum «Tod des Vergil»*, in BROCH, H. — *Der Tod des Vergil, Kommentierte Werkausgabe*, vol. 4, Frankfurt/Main, 2.ª ed., 1978, p. 473.

⁷ Deve-se salientar que Broch não considerava *Der Tod des Vergil* um romance, referindo-se-lhe repetidamente, p. ex., como uma «obra lírica» («lyrisches Werk») (*idem, ibidem*, p. 473).

⁸ Cf. LUBE, Barbara — *Sprache und Metaphorik in Hermann Brochs Roman «Der Tod des Vergil»*, Frankfurt/Main, 1986, p. 9.

⁹ Cf. BROCH, H. — *James Joyce und die Gegenwart*, in LÜTZELER, P. M. (Hrsg.) — *H. B. Schriften zur Literatur I. Kritik, Kommentierte Werkausgabe*, vol. 9/1, Frankfurt/Main, 1975, p. 74.

¹⁰ Cf. DURZAK, M. — *Hermann Brochs Vergil-Roman und seine Vorstufen*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 9, 1968, p. 285. Durzak compara neste artigo aquelas que pensam serem as 1.ª, 3.ª e 4.ª versões de *Der Tod des Vergil*. Verifica-se contudo a falsidade do seu ponto de partida, quando se atenta na datação dos vários textos. A 1.ª versão tratada é de facto *Die Heimkehr des Vergil*. Mas o que considera ser o 2.º texto (ao qual não teve acesso) revela, pelo contexto de produção, ser o 3.º. Assim, a 3.ª versão que o ocupa é afinal a 4.ª (da qual Lützelzer publica, aliás, apenas as elegias), e aquela que Durzak refere como 4.ª, dado tratar-se do romance, é, como hoje se sabe, a 5.ª versão (DURZAK, M. — *Art. cit., op. cit.*, pp. 285-317).

¹¹ Cf. carta a Weigand de 12-2-1946, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, pp. 233 ss. É no entanto de notar a relativização a que Lützelzer procede quanto à relação imediata estabelecida por Broch entre o ensaio e a 1.ª versão (cf. *idem, ibidem*, p. 239, 2.ª nota de rodapé). Para a génese de *Der Tod des Vergil* veja-se ainda Lützelzer — *Hermann Broch. Eine Biographie*, Frankfurt/Main, 1985, pp. 213 ss., bem como Lützelzer, in BROCH, H. — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., pp. 509-518.

¹² Cf. carta a Weigand, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 234. Interessante neste contexto é a afirmação de Canetti: «Broch hat aus Sonne seinen Vergil gemacht.» («Broch fez de Sonne o seu Virgílio.») (CANETTI, E. — *Das Geheimnis der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*, München, Wien, 1987,

demonstrar, numa forma encapotada, as suas teorias histórico-filosóficas e considerações de crítica epocal. O paralelismo que, como se verá, sentia entre o século I a. C. e a época em que vivia, impeliu-o a delinear Virgílio como uma encarnação literária, com roupagem histórica, da sua própria problemática. Broch comenta: «Die erste Niederschrift, die Radio-Kurzgeschichte, war also eine recht rudimentäre Angelegenheit von etwa 20 Seiten. Doch es war nur natürlich, daß mir schon während dieser ersten Niederschrift der Reichtum des Themas aufgegangen ist»¹³. («A primeira versão, o conto radiofónico, era pois bastante rudimentar, com cerca de 20 páginas. Mas era natural que já durante esta primeira versão se me revelasse a riqueza do tema»). Nesta época Broch deve ter conhecido a lenda medieval, segundo a qual Virgílio teria querido destruir a *Eneida*, o que o levou a alterar a trajectória diegética. Decisiva também terá sido a situação pessoal do autor, numa Europa onde as manifestações de crise se agudizavam e o levavam a uma dúvida extrema quanto ao sentido da actividade artística em tal época. Assim nasce a 2.ª versão, sem título, muito aumentada, concebida entre a Primavera e o Outono de 1937.

A estas, outras motivações se vêm aliar: enquanto se dedicava à terceira refundição, iniciada nos finais de 1937, a Áustria é anexada em Março de 1938 pela Alemanha, e a ditadura encapotada de Schuschnigg é substituída pela de Hitler. Broch sente uma ameaça de morte cada vez mais concreta e, sob o efeito de choque provocado pela sua prisão imediata, o tema literário toma-se no símbolo da sua situação existencial. O processo de escrita deixa de se orientar para um público¹⁴ e transforma-se, no dizer do autor, numa preparação individual para a morte¹⁵. Durante as cerca de três semanas em que permanece detido em Bad Aussee, continua o trabalho nesta 3.ª versão. Após ser libertado, refugia-se na Escócia, aí concluindo o manuscrito. No entanto, hoje apenas temos acesso às duas primeiras partes do texto, com o título de *Erzählung vom Tode*.

Da 4.ª versão, produzida já no exílio nos Estados Unidos entre Dezembro de 1938 e Março de 1940, apenas as elegias se encontram publicadas. A 5.ª versão, definitiva, foi concluída em 1945; vinda a lume em simultâneo na versão alemã e inglesa na última semana de Junho desse ano, constituiu um fracasso económico na Europa, onde conheceu uma divulgação muito reduzida, ao contrário do que sucedeu nos Estados Unidos¹⁶.

Como P. M. Lützel, podemos perguntar-nos qual a relação do romance de Broch com a figura histórica de Virgílio e sua obra¹⁷.

Públio Virgílio Marão¹⁸, nascido em Andes, no território de Mântua, a 15 de Outubro de 70 a.C., era oriundo duma família de proprietários rurais de classe média; recebeu uma boa educação, tendo estudado em várias cidades medicina, astronomia, filosofia e literatura. Após ter tentado outras profissões, dedicou-se à produção literária. Adquiriu notabilidade com as *Éclogas* (ca. 37 a.C.) e *Mecenas*, um dos mais proeminentes partidários de Octávio, atraiu-o para o seu círculo literário. Conclui as *Geórgicas* (ca. 29 a.C.), e de 29 a.C. a 19 a.C. dedica-se à

p. 179). Em *Das Augenspiel*, Canetti procede a uma apresentação pomenorizada de Dr. Sonne, denotando este, com efeito, traços análogos aos do protagonista do romance de Broch (cf. CANETTI — *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, München, Wien, 1985, pp. 123-165).

¹³ Carta a Weigand, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 235.

¹⁴ Cf. carta de 10-5-1945 a Huxley, *Idem, idem*, p. 222.

¹⁵ Cf. carta a Weigand, *idem, ibidem*, p. 235. Veja-se ainda carta de 23.-1-1946 a M. Krell, *idem, ibidem*, p. 232.

¹⁶ Cf. LÜTZELER — *H. B. Eine Biographie*, pp. 300 ss.

¹⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 297.

¹⁸ Para a vida e época de Virgílio, cf. BROCH, H. — *Hermann Brochs Kommentare*, in B., H. — «Der Tod des Vergil», ed. cit., pp. 457 ss.; veja-se também BELLESSERT, A. — *Introduction*, in VIRGILE — «Énéide. Livres I-VI», Paris, 1961, pp. V-XXVI; ou ainda KOMAR, K. L. — *The Politics of Subject Matter: History as Subject in Hermann Broch's «Der Tod des Vergil»*, in «Modern Austrian Literature», 18 (1) 1985, pp. 53 ss.

feitura da *Eneida*. Considerando ser útil uma viagem à Ásia Menor, local onde decorre parte da acção da epopeia, aí pensa deslocar-se; interrompe todavia a viagem em Atenas onde se encontra com Octávio e, doente, regressa com o Imperador a Itália, vindo a falecer em Brundísio (21 de Setembro de 19 a.C.).

Parte da vida de Virgílio decorreu assim durante a guerra civil desencadeada nos últimos anos da República, quando se vivia uma atmosfera de desordem geral e de grande insegurança. Finalmente Octávio impõe-se em 29 a.C. a todos os romanos cansados de lutas internas, pacifica o território e há de novo segurança e prosperidade. Parece ter-se entrado numa nova época áurea da história de Roma. No entanto, esta «pax romana» tem o seu preço: é uma paz ditatorial, armada, conseguida através da escravização de vários povos e da perpetuação do estado de guerra nas zonas limítrofes do Império; é uma política que se apoia apenas nos grandes latifundiários e no exército e que, cautelosamente, vai concentrando todos os poderes nas mãos de Augusto.

Neste contexto, admirando e apoiando o ditador Augusto, sobretudo porque conseguira impor fim à guerra civil, Virgílio compõe a *Eneida*. Recorrendo à lenda de Eneias, uma história guerreira e romanesca familiar aos romanos, Virgílio produz um poema cujo tempo narrado se situa três séculos antes da fundação de Roma, mas através do qual glorifica programaticamente a época de Augusto ao profetizar o renascimento duma idade de ouro sob a sua égide.

Seria contudo redutor abordar a *Eneida* unicamente como um apoio à acção de Augusto, assim como ver em Virgílio um mero propagandista da política imperial. Contextualizando a feitura da epopeia, A. Bellessort salienta que esta apenas poderia ter sido concebida neste momento, quando Roma estava no apogeu, mas, simultaneamente, nas vésperas de um momento de viragem crucial para o mundo latino, chamando ainda a atenção para o pressentimento de Virgílio quanto ao despontar de uma nova era ¹⁹.

Com uma sensibilidade apurada ao contexto sociopolítico da sua época, Broch considerava paralelas a situação de Virgílio na Roma imperial e a que ele próprio vivia. Ao recorrer à figura histórica do poeta latino como protagonista do romance, dá voz à analogia sentida, decorrente da sua concepção cíclica de história: num processo ao longo do qual se dá um afastamento crescente do «valor central» uno e harmonioso previamente existente, chega-se a uma fase onde se verifica uma total «desagregação de valores», mas também uma nova demanda por um «valor central». E para Broch, quer Virgílio, quer ele próprio se encontram neste estágio final do processo — um período conturbado, de decadência ética, religiosa e cultural, mas que será simultaneamente um ponto de transição para o renascimento de novos tempos e de uma nova ordem ²⁰. Acresce o lendário impulso de Virgílio para destruir a *Eneida*, resultado de uma atitude — pelo menos implícita — de rejeição quanto à arte a favor de preocupações mais amplas de carácter intelectual e espiritual ²¹, o que constitui também, de certo modo, uma analogia com Broch.

K. L. Komar problematiza este paralelismo ²², e de facto há divergências que importa salientar: apesar do terror interno reinante nas duas épocas e apesar de a figura de Augusto apontar com clareza para Hitler, no entanto, ao contrário deste, o Imperador romano é um

¹⁹ Cf. BELLESSORT — *Loc. cit.*, pp. VIII s. Este mesmo pressentimento surgira, aliás, já na 4.^a Écloga, recorrentemente interpretada como um anúncio do Cristianismo, visto Virgílio profetizar o nascimento duma criança messiânica que trará consigo a transformação da anarquia que marca o presente num restabelecimento da Idade de Ouro. Para o mito da Idade do Ouro, cf. COLLMANN, T. — *Zeit und Geschichte in Hermann Brochs Roman «Der Tod des Vergil»*, Bonn, 1967, pp. 159 ss.

²⁰ Quanto à concepção cíclica de história de Broch, cf. *idem, ibidem*, pp. 155 ss. Para o paralelismo sentido por Broch entre a sua própria época e a de Virgílio, cf., p. ex., carta de 1943 a Wolff, bem como carta a Weigand, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, pp. 216 e 234.

²¹ Cf. carta a Huxley, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 226.

²² Cf. KOMAR, K., L. — *Art. cit., op. cit.*, pp. 56 ss.

ditador portador de paz — por isso Virgílio o apoiou, contrariamente a Broch, que sempre se demarcou com firmeza do nacional-socialismo. Contudo, e numa forma global, a analogia sentida pelo escritor austríaco é evidente. Recorrendo ao modelo do poeta latino, Broch cria não só um «romance de artista» de carácter histórico, mas também um romance de dimensão parabólica quanto à problemática existencial do artista, senão da humanidade, num período de crise histórico-cultural e de mudança.

Ao cotejar as três primeiras versões, e ressaltando sempre o carácter fragmentário da 3.^a, verifica-se que, paralelamente a diferenças nítidas, a 1.^a versão contém já, numa forma global e «in nuce», uma grande parte dos motivos essenciais dos textos posteriores, assim como a sua macro-estrutura, decorrente dum percurso diegético basicamente idêntico ²³.

É certo que nas versões iniciais Broch não conferiu títulos aos quatro «andamentos» ²⁴ nem tão-pouco procedeu a uma divisão em capítulos. Contudo, desde *Die Heimkehr des Vergil* se reconhece a estrutura quadripartida que irá marcar explicitamente o romance ²⁵, correspondendo cada parte a uma estação na consumação da morte de Virgílio, i.é., no seu derradeiro processo de amadurecimento.

Quanto ao início émico da sintagmática narrativa, análogo ao começo tradicional dum romance, constata-se que é muito semelhante em todas as versões. Um narrador transmite-nos os preliminares expositivos: apresenta um corte espacial e temporal da complexa realidade exterior — o leitor visualiza a chegada da frota de Augusto a Brundísio —, sucedendo-se, através duma visão mais panorâmica, a descrição da frota e a introdução formal do protagonista.

Já na evolução posterior dos três textos se verificam divergências que implicam uma alteração estrutural. Reportando-se a Weigand, Durzak observa que, embora se possa atribuir ao romance uma estrutura de acordo com a definição clássica de novela, o mesmo não sucede surpreendentemente com a 1.^a versão. O acontecimento inaudito («unerhörte Begebenheit» goethiana) representado pelo desejo de Virgílio moribundo de destruir a *Eneida*, a viragem inesperada do gesto conciliatório ao entregar afinal a sua obra a Augusto, até mesmo a existência de um «falcão» de acordo com a teoria de Heyse (o surgimento repetido na acção do manuscrito da *Eneida*), são momentos inexistentes na 1.^a versão ²⁶. Questionando embora a literatura e a sua própria obra em *Die Heimkehr des Vergil*, o poeta não tira daí a consequência de ter de queimar a *Eneida*, não existindo portanto na 1.^a versão a situação de intenso conflito interior que marca as seguintes e lhes confere um maior dinamismo. Efectivamente, o texto primitivo apresenta um excerto estático da vida de Virgílio, residindo o carácter extraordinário desta situação apenas no estado psicofísico do poeta.

Nas grandes metamorfoses realizadas na transição do 1.^o para o 2.^o texto são introduzidos os referidos momentos estruturais que marcam o romance. As duas versões posteriores denotam assim uma transformação em dois sentidos. Se por um lado se pode apontar uma «interiorização» do tema, visível sobretudo pelo grande crescimento dos passos em que o leitor parece ter acesso imediato à interioridade da personagem através do seu discurso interior, por outro lado há, de certa forma, uma «exteriorização»: a primitiva situação de dúvida de Virgílio quanto à literatura assume a dimensão dum grande conflito anímico que, por seu turno, cria

²³ Para uma panorâmica sucinta sobre semelhanças e diferenças nas três versões, cf. LÜTZELER, in BROCH, H. — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., pp. 509-512.

²⁴ A divisão em capítulos das versões iniciais é da responsabilidade do editor (cf. LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 365). Quanto à estrutura musical do romance, repetidamente referida por Broch, cf., p. ex., carta a D. Brody de 23-11-1949, *idem, ibidem*, p. 245.

²⁵ Recorde-se que os subtítulos duplos atribuídos por Broch às quatro partes do romance apontam para um parentesco místico entre os quatro elementos da filosofia da Antiguidade e as várias fases do processo anímico de Virgílio, sublinhando o último subtítulo o final eufórico do protagonista.

²⁶ Cf. DURZAK, M. — *Hermann Brochs Vergil-Roman...*, loc. cit., p. 293.

conflitos com o mundo exterior — a problemática da destruição do manuscrito da *Eneida* adquire um peso muito significativo ²⁷.

Estes dois movimentos em conjunto implicam uma expansão crescente assim como alterações no percurso diegético.

Enquanto no texto primitivo Augusto surge apenas indirectamente através das reflexões de Virgílio, e a uma luz empática ²⁸, já na 2.ª versão existe um longo conflito dialogado entre os dois. Por seu turno, o diálogo entre o poeta e Mecenas, existente apenas em *Die Heimkehr des Vergil*, não constitui um prelúdio da discussão entre Virgílio e Augusto, sendo antes continuado no diálogo, introduzido na 2.ª versão, com os dois amigos, Plotius Tucca e Lucius Varius. É com estes, sobretudo com Lucius, uma projecção da existência de esteta de Virgílio ²⁹, que o poeta questiona o valor a atribuir à poesia, como fizera anteriormente com Mecenas.

Notória é também nas três versões a diferente tónica dada à problematização da literatura. Em qualquer dos textos Virgílio é um reflexo e porta-voz dos escrúpulos de Broch quanto à função e legitimidade da literatura numa época de desumanidade, o que denota a componente política subjacente às primeiras versões do romance. Mas é em *Die Heimkehr des Vergil* que sobressaem as alusões aos eventos do nacional-socialismo, cujo final catastrófico Broch previu com sensibilidade ³⁰. Numa clarividência febril, Virgílio tem o pressentimento agudo da derrocada do seu tempo (cf. I, 15), e é abalado especialmente pelo papel que a massa humana, na sua ameaça por ora latente, aí desempenhará: «[...] noch trinken sie Wein, doch bald werden sie Blut saufen, noch leuchten sie mit Fackeln, doch bald werden ihre Dächer brennen und flammen, brennen, brennen, brennen» (I, 15) («[...] ainda bebem vinho, mas em breve irão sorver sangue, ainda alumiam com fochos, mas em breve os seus telhados irão arder em chama, arder, arder, arder»). Atormentado pela barbárie animalesca que sabe existir à sua volta, Virgílio questiona a capacidade interventiva da literatura num período de terror político (cf. I, 20). Também a visão nocturna de um auto-de-fé (ausente nas versões posteriores), bem como a imagem apocalíptica e visionária de Tróia a arder (cf. I, 16), símbolos da destruição de Roma e de toda a história e cultura da humanidade, são para Virgílio prova da inutilidade da sua obra literária, que sucumbirá juntamente.

De igual forma em tomo da problemática da obra de arte gira o diálogo em desencontro com Mecenas, o esteta por excelência. Enquanto Mecenas confere um valor absoluto à beleza, Virgílio, espelhando as considerações de Broch, para quem a dicotomia ético/estético é crucial, afirma: «Was nur um der Schönheit willen geschieht, das ist nichts und ist verdammenswürdig... was aber um der Ahnung willen geschieht, das vermag das Herz des Menschen erklingen zu lassen, so daß es bereit wird für die kommende Verkündigung...» (I, 18) («O que se faz apenas por amor da beleza é nada e é condenável... o que se faz porém por amor do pressentimento consegue fazer ressoar o coração do homem, de forma que fique preparado para a revelação futura...»).

De facto, recorrentemente Broch se demarcou da atitude esteticizante que apenas tem como finalidade a beleza, considerando o estético não um fim em si, mas o efeito acessório e automático duma acção ética. Assim, na medida em que da absolutização da esfera estética surge o não-ético, o «Kitsch», Broch propõe que a arte se deva orientar pela ética ³¹. E na óptica

²⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 295.

²⁸ Cf. BROCH, H. — *Die Heimkehr des Vergil*, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien*, pp. 14-15. De futuro, todas as citações de qualquer dos três textos, que se referem sempre a esta edição, serão apenas seguidas da indicação da versão (I, II ou III) e do número da página.

²⁹ Cf. HINDERER, W. — *Grundzüge des «Tod des Vergil»*, in DURZAK, M. (Hrsg.) — *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*, München, 1972, p. 133.

³⁰ Cf. LÜTZELER — *H. B. Eine Biographie*, p. 215.

³¹ Cf. BROCH — *Das Böse im Wertsystem der Kunst*, in LÜTZELER (Hrsg.) — *H. B. Schriften zur Literatur 2. Theorie, Kommentierte Werkausgabe*, vol. 9/2, Frankfurt/Main, 1975, pp. 131 ss.

do autor austríaco, Virgílio representava o exemplo perfeito do poeta ético ³². O protagonista reconhece assim ter a sua actividade literária resultado num esteticismo estéril (cf. I, 21), visto ter-se furtado à tarefa ética que deveria ter norteado a sua vida: uma participação efectiva contra a realidade sangrenta da época.

Todavia, apesar da autocritica a que procede da recusa quanto a uma futura actividade literária (cf. I, 18), o protagonista de *Die Heimkehr des Vergil* supera as dúvidas que manifestara, dado que por trás da beleza entrevê um valor ético escondido, contido existente, na sua poesia (cf. I, 21). Significativa dentro deste contexto é a segunda aparição do anjo. Já anteriormente «visitara» o protagonista quando, citando palavras da 4.^a Écloga de Virgílio ³³, tinha preludiado a visão onírica que o poeta, após uma noite povoada de imagens apocalípticas, tem duma nova época áurea (cf. I, 17). Agora, utilizando a mesma citação e acrescentando-a — «Wachse, kleiner Knabe, wachse, klinge und führe, Führer durch die Zeiten, ahnend im Zeitlosen.» (I, 22) («Cresce, rapazinho, cresce, e conduz, condutor através dos tempos, pressentindo no atemporal.») —, confirma o pressentimento de Virgílio e confere legitimidade plena ao poeta-vate ao anunciar também uma idade de ouro para a sua obra.

Apenas nos textos seguintes se encontra, paralelamente a um maior relevo dado à experiência da morte, o desenvolvimento pleno desta problemática, perspectivada, aliás, de modo diverso. Na 2.^a versão, Virgílio encarrega os amigos Plotius e Lucius de queimarem a *Eneida* (cf. II, 51), o que estes recusam, sendo de prever que *Erzählung vom Tode* evoluisse no mesmo sentido. Indicia-o uma voz ouvida pelo protagonista, ordenando a destruição do manuscrito (cf. III, 151), bem como a maior dimensão dada à reflexão autocritica quanto à função da literatura — embora já bastante tematizada no 2.^o texto — que antecede essa resolução. Nestes textos, Virgílio questiona radicalmente e até às últimas consequências o valor da literatura.

Já na acostagem a Brundísio Virgílio, o artista ético «impaciente pelo conhecimento» («ungeduldig nach Erkenntnis») (II, 66) mas fadado a pressenti-lo apenas, chegara à conclusão do seu fracasso múltiplo ³⁴: marcado por uma antinomia interior, como homem é um marginal, como artista não atingiu o conhecimento. Mas para o seu grande conflito existencial são cruciais os momentos — amplamente desenvolvidos na 3.^a versão — em que é confrontado com a brutalidade do mundo real ³⁵. Ainda a bordo, Virgílio vivenciara a problemática de valores da sociedade romana, sem união quanto a um objectivo comum, sem crença num «valor central», unificador. Contudo, é apenas no transporte através da «ruela dos bairros miseráveis» («Mietskasernengasse») (III, 108) e do aglomerado dos seus habitantes que Virgílio é progressivamente humilhado e retirado do seu esteticismo narcisista, pleno de «hybris»: «[...] jede Schmähung riß ein Stück Überheblichkeit von seiner Seele, so daß sie nackt wurde, [...]» (III, 109) («[...] cada injúria arrancava um pedaço de arrogância da sua alma, de forma que ficava nua, [...]»). Por fim, no isolamento nocturno do quarto, o poeta recapitula toda a sua vida numa última clarividência. Depois de observar os três embriagados — «Abgesandte der Hölle»

³² Cf. carta de 2-10-1939 à Fundação «John Simon Guggenheim Memorial», in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 204.

³³ Cf. LÜTZELER — *Nachweis der Vergil-Zitate aus «Der Tod des Vergil», idem, ibidem*, pp. 306-307.

³⁴ Cf. FUCHS, A. — *Broch. Der Tod des Vergil*, in VON WIESE, B. (Hrsg.) — «Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart», Düsseldorf, 1965, pp. 326 s.

³⁵ Esta confrontação directa com a massa humana, omissa na 1.^a versão, parece-me reveladora do interesse de Broch pela problemática social da época. Enquanto na 1.^a versão existia apenas a nível da reflexão de Virgílio (cf. I, 14), nos textos subsequentes o «Inferno» é crescentemente concretizado. Para a «desintegração de valores» que marca o povo romano, cf. KNOWLTON, J. — *Die Spätzeitproblematik in H. Brochs Roman «Der Tod des Vergil», in «Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft», XII (1) 1981, pp. 135 ss.*

(III, 136) («emissários do Inferno») —, cuja disputa parece quase acabar num assassinio, Virgílio é levado a um grande conflito anímico, questionando lapidamente a sua existência e o valor cognitivo da sua arte.

Para Broch, a literatura só possuirá legitimidade enquanto for conhecimento, pois apenas pelo conhecimento se supera a perda de realidade que acompanha uma época de «dissolução de valores»³⁶. Virgílio pensara poder atingir o conhecimento, captar a totalidade através da realização da obra de arte, a única actividade humana que engloba o conhecimento da morte (cf. III, 125). Alcançaria assim o seu alvo metafísico: a superação do tempo e da morte (cf. III, 131). Transpusera a sua existência para a arte subtraindo-se à realidade da vida; mas, como não atingiu o conhecimento, o poeta moribundo reconhece numa grande meditação dramática que, produto do seu «auto-engano» («Selbsbetrug») (III, 138, 146), se tomou num desertor da vida [cf. III, 146], num literato em busca de mera beleza. Apenas alcançou uma «atemporalidade aparente» («Schein-Zeitlosigkeit») (III, 112), resultado duma tentativa vã de, pela beleza, transformar a transitoriedade em eternidade³⁷. Incapaz de amor (quer para com Plotia Hieria, quer para com a humanidade), culpado de «perjúrio» («Meineid») (III, 146) porque cúmplice na «desagregação de valores», não assumiu a sua responsabilidade social — a *Eneida*, que apenas idealizara a massa humana (cf. II, 27; III, 97) sem a ajudar efectivamente a evoluir para uma «comunidade» («Gemeinschaft») (III, 139) de pessoas, resultou num mero artefacto estético (cf. III, 142), num fracasso trágico sob o ponto de vista ético.

Reconhecendo assim ter levado apenas «uma vida aparente» («ein Scheinleben») (III, 148) que o conduzirá a uma «morte aparente» («Scheintod») (III, 148), Virgílio procura ultrapassar o seu erro e tira, perante esta experiência nocturna vital, uma primeira consequência: impulsionado pela sua responsabilidade ética, deve sacrificar a *Eneida* como acto expiatório de uma vida falhada. E na manhã seguinte, é este primeiro impulso que prevalece nos diálogos com os dois amigos e sobretudo com Octávio.

Por outro lado, quer na 2.ª, quer na 3.ª versão, Virgílio duvida da possibilidade de uma intervenção efectiva da arte na realidade caótica do quotidiano: «[...] [E] r ermtet bloß dann Ruhm, wenn er die Welt verherrlicht.» (II, 25; cf. III, 92) («[...] [E] le apenas colhe fama quando glorifica o mundo»), considera, numa alusão clara à relação da arte com o poder. De facto, a arte é encarada pelos detentores do poder como um tributo devido (cf. III, 92), e também Augusto — na 2.ª versão — defende a legitimidade do aproveitamento político da arte. Mas enquanto Augusto entende pela palavra «dever» a ordem e a obediência, exigindo a subjugação da *Eneida* à política (cf. II, 68-69), Virgílio vê na mesma palavra a negação do que o Imperador pensa; não quer assim permitir que abusivamente se utilize a poesia como um ornamento do poder, como um meio de glorificação política se, afinal, a *Eneida* apenas falseara a realidade. Assim, o diálogo entre Augusto e Virgílio provocado pelo intenso conflito existencial do poeta, e portanto só existente na 2.ª versão, gira em torno desta problemática. Augusto, o ditador pragmático que despreza os homens e para quem a arte é símbolo não do Absoluto, mas da realidade e glória terrenas, e Virgílio, o idealista para quem a literatura é um acto cognitivo e que quer atingir o conhecimento do Absoluto — figuras antagónicas que só se encontram a nível humano³⁸ —, lutam pela posse da *Eneida*.

Mas a história da morte de Virgílio é também a história da salvação da sua obra. Assim, Virgílio acaba por a entregar inesperadamente a Augusto, insistindo, aquando da feitura do testamento, para que não se proceda a qualquer alteração dos seus escritos. A maioria dos críticos aborda esta viragem na atitude de Virgílio, podendo-se distinguir basicamente duas perspectivas: a que condena o acto do poeta como uma pura capitulação perante o Imperador,

³⁶ Cf. COLLMANN — *Op. cit.*, p. 3, *passim*.

³⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 93.

³⁸ Cf. HINDERER, W. — *Art. cit., op. cit.*, p. 124.

fornecendo-lhe uma poderosa arma de propaganda política através da cedência da obra de arte ³⁹; e de várias outras interpretações que, por seu turno, salientam os momentos de esperança e de amor como estando na origem da peripécia do romance ⁴⁰.

Num processo gradual de amadurecimento, Virgílio reconhece não ser a destruição da *Eneida* que mais o aproximará do seu alvo metafísico. Se se recordar que a segunda experiência da noite febril de pesadelo fora a incapacidade de amar, verifica-se que o protagonista segue agora esse impulso. Num acto de antiprometeísmo e de tributo à vida, gesto dum nova humanidade que representa um avanço no seu processo gnóstico, entrega a *Eneida* a Augusto, pois presente que a epopeia, sobrevivendo, poderá vir a ajudar os seus semelhantes. Espelhando a posição ambivalente de Broch quanto ao sentido da literatura, a *Eneida* passa a ser para Virgílio portadora do pressentimento de uma nova ética e humanidade. Se na perspectivação do futuro e nas visões apocalípticas — muito alargadas na 3.ª versão — Virgílio fora, dentro do universo diegético, o único a prever o final da ordem social existente, também é o único a ter consciência da sua época como uma fase de mudança, antevendo o dealbar de novos tempos e de novas esperanças. Tal facto, transposto para termos da história contemporânea e de acordo com a intenção de Broch, aponta para a perspectiva de um futuro para além da falta de esperança do presente, marcado pelo totalitarismo do nacional-socialismo.

B. Lube, um dos raros críticos que atende às várias versões existentes, atribui a dimensão de esperança apenas ao romance, onde é de facto manifesta ⁴¹. Mas esta perspectiva de novos tempos existe já embrionariamente nas versões iniciais. Recorde-se que em *Die Heimkehr des Vergil* o anjo não só permite a Virgílio, nas duas aparições, uma visão paradisíaca, como lhe confere uma missão de condutor. No 2.º texto uma voz opõe-se ao desespero do poeta, afirmando: «Hat der Gesang deiner Einsamkeit nicht die Einsamkeit vieler Herzen gesprengt, [...] hast du sie nicht zum Aufklagen gebracht?» (II, 47) («Não rompeu o cântico da tua solidão com a solidão de muitos corações, [...] não os levaste a vibrar?»); e pouco depois, como Virgílio oferecesse resistência, prossegue: «[...] 'Hoffnung will Mithoffnung'» (II, 47) (II, 47) («[...] 'esperança requer co-esperança'»). Na 3.ª versão, para além do motivo do salvador (cf. III, 167-168), é sobretudo Lysanias, a «outra voz» do subconsciente do protagonista, que abre novas perspectivas, quer retomando alargadamente esta última expressão (cf. III, 161), quer procedendo à leitura dum parte central da *Eneida* acerca da Idade do Ouro ⁴² (cf. III, 157 ss.), uma hipodiegese já existente no 2.º texto (cf. II, 57) e que reflecte a esperança dum futuro melhor. Também numa alusão anacrónica ao texto bíblico, Virgílio reconhece ser necessário chegar ao fundo do precipício para que, dialecticamente, do caos do presente surja uma nova época (cf. III, 166) ⁴³. Regista-se assim já nas primeiras versões, a par dum diagnóstico muito pessimista que Broch faz do seu tempo, uma crença na força renovadora da alma humana com vista à recriação dum novo «valor central».

³⁹ Cf. KOMAR, K. L. — *Art. cit., op. cit.*, p. 56.

⁴⁰ Cf., p. ex., FUCHS — *Art. cit., op. cit.*, pp. 341 s.; HINDERER — *Art. cit., op. cit.*, p. 118; ou ainda COLLMANN — *Op. cit.*, pp. 101 ss.

⁴¹ Cf. LUBE — *Op. cit.*, pp. 109 s. Partindo da evidência de que uma epígrafe é uma pista de leitura importante, e olhando ao passo da *Divina Comédia* que Broch antepôs ao romance — o final do canto 34 quando, depois da passagem pelo Inferno, se erguem os olhos para as estrelas —, verifica-se que já a nível paratextual se abre uma perspectiva de esperança. Também o anúncio simbólico pelo escravo sírio de uma nova época áurea, ou ainda a profecia de um salvador, que culmina numa visão relacionada com o motivo da Idade do Ouro, são momentos plenos de esperança quanto à recriação de um novo «valor central» (cf. BROCH — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., pp. 397, 358 e 452).

⁴² Cf. COLLMANN — *Op. cit.*, pp. 159 s.

⁴³ Interessante é a semelhança flagrante entre esta atitude de Virgílio e aquela que S. Zeitblom, o narrador na 1.ª pessoa da biografia de A. Leverkühn, toma no final do romance *Doktor Faustus* (1947), ao considerar a realidade histórica da Alemanha nacional-socialista (cf. MANN, Thomas — *Doktor Faustus*, Reutlingen, 1967, p. 676).

Estabelecida de novo a ponte para a humanidade através da desistência de sacrificar a *Eneida*, um acto ético, continuado no impulso para modificar as estruturas sociais existentes (como transparece no seu testamento, libertando os escravos), Virgílio encontra-se finalmente em estado de poder prosseguir para uma morte eufórica, em união com o universo.

No seu percurso rumo ao conhecimento e tendo aceitado que nem a literatura, nem a destruição da sua obra lho proporcionavam, cumprido finalmente o acto solícito de ajuda que é um acto de conhecimento, Virgílio abre-se à vivência mística da morte, esperando, na compreensão desta, poder olhar o mistério da vida. «Ich sterbe und weiß nichts vom Tode.» (II, 68) («Eu morro e nada sei acerca da morte.»), dissera a César Augusto, o que denota que a sua ânsia de conhecimento ultrapassa o âmbito terreno. De facto, a grande nostalgia deste poeta obcecado pelo conhecimento é, na tradição dos desejos místicos de êxtase e na senda do Romantismo alemão, ultrapassar os limites do seu eu e da realidade empírica, procurando no Absoluto a revelação de conhecimentos mais vastos. E no 4.º «andamento» da 2.ª versão desenvolve-se o que já se encontrava embrionariamente em *Die Heimkehr des Vergil* — a dissolução do seu eu, o deslizar de Virgílio para o âmbito onde se sente a harmonia pré-estabelecida entre o eu e o todo, para a morte, a única instância que permite uma consciência do Absoluto. Os contrastes em que Virgílio vivera são abolidos, o Nada, que na 2.ª parte era só horror, é agora o ponto de união último, e a antinomia aparente entre vida e morte é superada numa «coincidentia oppositorum».

Mas, espelhando o cepticismo de Broch quanto à linguagem, só para além desta Virgílio alcança o Absoluto: «[...] je mehr er in den flutenden Klang eindrang und von ihm durchdrungen wurde, desto unerreichbarer und größer wurde das Wort: er konnte es nicht festhalten, und er durfte es nicht festhalten; unaussprechbar war es für ihn, denn es war unaussprechlich» (II, 87) («[...] quanto mais ele penetrava na torrente dos sons e por eles era perpassado, tanto mais inalcançável e grandiosa se tomava a Palavra: ele não a podia reter e não a devia reter; ela era indizível para ele, porque era inexprimível»). Significativamente, esta problemática da insuficiência da linguagem para atingir o conhecimento é entretecida na 3.ª versão no questionamento feito à literatura (cf. III, 132, 167), numa atitude muito semelhante à de Lord Chandos⁴⁴ e na tradição da mística.

Verifica-se assim que dos dois movimentos em conjunto inicialmente apontados — «interiorização» e «exteriorização» do tema — resulta uma crescente expansão temática assim como a sua focalização diferente. Esta mesma tendência de «crescimento» revela-se logicamente a outros níveis.

Motivos, símbolos e mesmo figuras essenciais nas versões posteriores, e como tal largamente trabalhados, são inexistentes ou encontram-se, como atrás referi, apenas em gérmen em *Die Heimkehr des Vergil*.

É este, p. ex., o caso do motivo do Psicopompo com que se depara a partir do 2.º texto (cf. II, 80). Lysanias, tal é o nome deste «condutor de almas» como o Hemen mítico, surge na 1.ª versão ainda anónimo, um «escravo músico» («Musikantensklave») (I, 12) ligado apenas ao cenário realista da chegada a Brundísio. Na 2.ª versão é um jovem bonito e perfumado que acompanha e guia Virgílio na travessia da cidade, vindo a introduzir-se no palácio de Augusto. Mas gradualmente vai adquirindo uma dimensão simbólica, ao assumir uma função de condutor no plano imaginário (cf. II, 80), e ao fundir-se, na realidade interior do protagonista, com a imagem de Plotia Hieria (cf. II, 81), a amada de juventude de Virgílio. Contudo, é apenas em *Erzählung vom Tode*, oscilando entre o real e o imaginário e diluindo a sua identidade terrena — «Ich bin dein Weg, [...] ich bin das Mitklingen, das zu dir gehört für ewiglich und über jeden Tod hinaus.» (III, 161) («Eu sou o teu caminho, [...] eu sou o eco que faz parte de ti

⁴⁴ Cf. VON HOFMANNSTHAL, Hugo — *Ein Brief*, in v. H., H. — *Gesammelte Werke. Prosa II*, Frankfurt/Main, 1951, pp. 7-12.

eternamente e para além de qualquer morte.» —, que se toma na figura abertamente simbólica com múltiplas funções, como surgirá no romance. Lysanias, que parece a Virgílio «estranhamente conhecido e familiar» («verwunderlich bekannt und vertraut») (III, 99), é não só o mensageiro da morte e condutor do protagonista, indicando-lhe o caminho, também interior, necessário para alcançar um mundo que transcenda a realidade terrena; é também a personificação da infância e da juventude do poeta; é ele ainda que despoleta as recordações de Virgílio, que o levarão à auto-acusação; é finalmente ele, cujo anel se transformará no romance na estrela indicando o caminho ⁴⁵, que aponta para o futuro, um arauto de novos tempos ⁴⁶.

Paralelamente regista-se que o antagonista e complemento de Lysanias da 5.^a versão, o escravo, um mensageiro da morte que, entre outras funções, tem a de exortar Virgílio ao cumprimento responsável do dever, está ausente dos textos iniciais como figura independente.

Também Plotia Hieria, a única personagem sem qualquer relação com o plano real e que adquire crescentemente uma função de relevo, falta em *Die Heimkehr des Vergil*, surgindo pela primeira vez nos atormentados sonhos de Virgílio na 3.^a versão (cf. III, 118).

Verifica-se assim que a dimensão simbólica e transterrena que várias figuras ostentam na 5.^a versão, onde chegam a fundir-se umas nas outras, é fruto dum processo que se desenvolve a partir da base realista de *Die Heimkehr des Vergil*, numa inserção e expansão crescente de novos motivos e nova simbologia.

Em paralelo com estas diferenças, devem-se referir as linguístico-estruturais. Sob um aspecto técnico nota-se a inclusão progressiva de citações directas da *Eneida* e das *Éclogas* de Virgílio, praticamente inexistentes em *Die Heimkehr des Vergil* ⁴⁷.

Também a evolução rumo ao virtuosismo linguístico que culmina em *Der Tod des Vergil* se pode acompanhar a partir da versão primitiva. Embora B. Lube considere que apenas no 4.^o texto a linguagem de Broch abandona os limites da tradição (o que relaciona com a experiência traumatizante do exílio), não deixa de chamar a atenção para o facto de, já na 1.^a versão, se detectarem os traços linguísticos básicos do romance, como sejam, estilo nominal, riqueza de adjectivos, verbos de movimento e construções participais ⁴⁸. Tratar-se-á assim de um processo gradual «ascendente» em direcção à versão final, relacionado com as tomadas de posição estéticas do autor ⁴⁹.

Entre outros ensaios, também em *Das Weltbild des Romans* (1933) Broch defende que aquilo que constitui a qualidade específica do romance, a sua semântica ética, não decorre da utilização de «vocabulos de realidade» («Realitätsvokabeln»), mas da sua sintaxe gramatical e semântica. Só assim se poderá atingir uma nova capacidade de expressão e novas esferas da realidade ⁵⁰, reflectindo-se, a nível das considerações teóricas de Broch sobre a linguagem, a «impaciência pelo conhecimento» que distingue Virgílio.

Atentando-se no início da sintagmática narrativa em qualquer das versões disponíveis (cf. I, 11; II, 23; III, 88) ⁵¹, verifica-se que este aponta para a sintaxe gramatical e semântica peculiar preconizada por Broch e através da qual justifica também a dimensão desusada das frases: «{...]

⁴⁵ Cf. BROCH — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., p. 422.

⁴⁶ Para a figura de Lysanias no romance, cf., p. ex., HINDERER — *Art. cit., op. cit.*, pp. 114, 125 ss.

⁴⁷ Cf. LÜTZELER — *Nachweis der Vergil-Zitate...*, op. cit., pp. 306 ss.

⁴⁸ Cf. LUBE — *Op. cit.*, pp. 105 ss.

⁴⁹ Para as considerações de Broch quanto à linguagem numa época de «dissolução de valores», cf. KNOWLTON, James E. — *Hermann Brochs Sprachtheorie*, in «Literatur und Kritik», 106/107, 1976, pp. 405 ss.

⁵⁰ Cf. BROCH, H. — *Das Weltbild des Romans*, in LÜTZELER (Hrsg.) — *H. B. Schriften zur Literatur 2. Theorie*, ed. cit., pp. 105 ss.

⁵¹ Para uma análise pormenorizada do início do romance, cf. COLLMANN — *Op. cit.*, pp. 58 ss.; LUBE — *Op. cit.*, pp. 20 ss.; e ainda WIENOLD, G. — *Die Organisation eines Romans: «Der Tod des Vergil»*, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, pp. 254 ss.

ein Gedanke — ein Satz, ein Satz — ein Gedanke»⁵² («[...] uma ideia — uma frase, uma frase — uma ideia»). Num longo parágrafo bipartido, sempre referido pela crítica como modelar, um narrador neutro, embora numa posição muito próxima da de Virgílio (cf. deícticos), observa intensamente o mundo exterior e anota com precisão toda a complexidade do que se vê e ouve aquando da aproximação da frota a Brundísio. De acordo com o desejo programático de Broch de transmitir a totalidade através da captação da simultaneidade do acontecer, as várias facetas da realidade são iluminadas no seu dinamismo — sobretudo em alinhamento paratáctico — dominando, em consonância com a posição de Virgílio, as impressões ópticas. Tudo se encontra em movimento, quer espacial, quer temporalmente: a frota desliza com leveza, o mundo quase não oferece resistência — apenas sopra um ligeiro vento ponteiro —, tudo se insere numa transitoriedade que denota, na senda de Mauthner⁵³, que o presente é apenas uma categoria ficcional na confluência do passado e do futuro. E para o estado psíquico de Virgílio bem como para a sua experiência última é determinante saber que está sujeito às leis da temporalidade.

Se a profusão de substantivos concorre para a sensação de objectividade na transmissão duma realidade que só é afinal apreensível subjectivamente, já a riqueza dos adjectivos seleccionados, possibilitando diferenciações e cambiantes, aponta para uma interpretação subjectiva do mundo. Dos poucos adjectivos cromáticos utilizados resulta a impressão global de luminosidade, embora amortecida pelo cair da noite e pela morte já presente; importa neste âmbito salientar que, nas leves alterações a que Broch procedeu, o brilho que nas 2.ª e 3.ª versões abarca toda a paisagem advém «da proximidade do ser humano [...]» («von der Nähe menschlichen Seins [...]»). Assim sendo, a ideia de tranquilidade e de satisfação que enforma este parágrafo⁵⁴, primeiramente expressa através dos elementos da natureza inanimada, liga-se no final, a um nível superior, ao mundo humano. Numa articulação perfeita de todos os elementos constitutivos deste início em prosa rítmica, detectável até em micro-análise fonética, o 1.º parágrafo obedece, como toda a composição do romance, ao princípio da espiral⁵⁵.

Só em retrospectiva, mas de uma forma intensa, o leitor descobre a potencialidade simbólica deste «incipit». A temática do romance é anunciada neste primeiro acorde, que na sua unidade contém em si o embrião do que irá ser desenvolvido. Salientarei que já na acostagem a Brundísio — que simboliza o emergir do eu de Virgílio do mar da escuridão e indica o começo do seu processo de consciencialização⁵⁶ se encontram os dois movimentos que marcarão o percurso do poeta latino no seu empreendimento gnóstico: o olhar horizontal é completado pelo vertical, o final do romance é prenunciado, pois «a concha do céu» («die Muschel des Himmels») encontra-se aberta, indiciando o «regresso», a transição final para a esfera do Absoluto. Esta viagem de barco para Brundísio antecipa, afinal, a viagem final de Virgílio, a bordo de um batel, para uma morte eufórica.

Acresce notar que imagens e símbolos aqui utilizados irão, em combinatórias sempre novas, abranger uma grande parte da simbologia do romance.

Resta ao leitor seguir Virgílio, o seu «psicopompo» através do texto. Mas a dificuldade deste empreendimento revela ser crescente de versão para versão. O texto de *Die Heimkehr des Vergil* ainda se mantém profundamente preso à realidade empírica, justificando, se comparado a nível de discurso sobretudo com a 5.ª versão, a afirmação de Broch quanto ao seu carácter rudimentar. A metafórica é extremamente reduzida e, duma forma global, ainda ligada a uma base realista dentro da tradição; a prosa lírica, tão marcante nas versões posteriores e através da qual se ultrapassam as limitações cronotópicas da situação concreta e se abrem novas esferas da

⁵² BROCH — *Stilprobleme im «Tod des Vergil»*, in BROCH — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., p. 48.

⁵³ Cf. LUBE — *Op. cit.*, p. 26.

⁵⁴ Cf. FUCHS, A. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 349.

⁵⁵ Cf. WIENOLD, G. — *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 269.

⁵⁶ Cf. JAFFÉ, A. — *Hermann Broch: Der Tod des Vergil. Ein Beitrag zum Problem der Individuation*, in DURZAK (Hrsg.) — *H. Broch. Perspektiven...*, p. 137.

realidade, é apenas esboçada, como p. ex.: «Wie weich war die Luft, Bad des Innen und Außen, Bad der Seele, fließend aus dem Ewigen ins Irdische, Wissen vom Kommenden im Diesseitigen und im Jenseitigen!» (I, 12) («Como era suave o ar, banho do interior e do exterior, banho da alma, fluindo do eterno para o terreno, conhecimento do porvir neste mundo e no além!»).

Nas versões ulteriores regista-se a utilização crescente de recursos retóricos que, num infundável jogo de variações e combinações tenta, na senda do misticismo medieval⁵⁷, transmitir o intransmissível — o discurso torna-se o centro de atenção do leitor.

A este abandono gradual da convenção literária não é alheia uma certa alteração relativa à estratégia narrativa, embora esta seja basicamente idêntica nos três textos. Compelido pela sua situação psicopsíquica e existencial, Virgílio é praticamente obrigado a debruçar-se sobre a sua interioridade. Comum às três versões é assim o facto de Virgílio ser o centro orientador da narração; a sua perspectiva é dominante — mesmo quanto aos acontecimentos do mundo exterior, que percepção sobretudo através de sinais acústicos e ópticos —, o seu fluir de pensamento é o centro de atenção do leitor. Todavia, confrontando as três versões, verifica-se que em *Die Heimkehr des Vergil* há um equilíbrio entre as inserções do narrador, normalmente em consonância com a personagem, e o monólogo narrado⁵⁸, o leitor não se perde no labirinto da interioridade de Virgílio. Nos dois textos subsequentes este equilíbrio quanto ao perfil narrativo desestabiliza-se de forma gradual: aderindo proximamente à mente febril do protagonista, o texto dá-nos conta minuciosa do seu quase constante fluir de consciência. Esta concentração no processo interior de Virgílio, a que o leitor parece ter acesso imediato através do monólogo narrado, resulta num grande crescimento da expressão de interioridade desta figura reflectora, tendendo a submergir todo o resto. O grande peso dado ao discurso interior é particularmente sensível no 2.º «andamento», quando o protagonista desce ao mais profundo do seu ser, e com especial acuidade no 4.º, quando desliza para o âmbito transterreno; a voz do narrador, audível especialmente no 1.º «andamento», bem como o seu mais-saber ocasional, diluem-se, o leitor é cada vez mais «sugado» pela interioridade da personagem, corroborando-se a opinião de Broch quanto à excepcional aproximação da sua obra em relação ao fenómeno da morte⁵⁹. Embora tecnicamente as 2.ª a 3.ª versões, assim como o romance, não possam ser encaradas como um monólogo narrado ininterrupto, há no entanto toda uma impressão de homogeneidade que advém da sintonização da ocasional voz do narrador com a da personagem⁶⁰.

Pela utilização do que designava como monólogo interior⁶¹ — técnica que, como afirmou repetidamente, decorre com necessidade da temática —, Broch foi com recorrência colocado sob influência próxima do romance *Ulysses* de James Joyce. Deve realmente a Joyce o exemplo de coragem que este demonstrou quanto à dissolução da técnica narrativa tradicional, articulando um tempo narrado extremamente curto com um tempo de narração muito longo e privilegiando o fluir de pensamento das suas personagens. Mas essa influência deve ser relativizada⁶², tratando-se antes de um processo dialéctico. O próprio Broch, embora reconheça afinidades, procura com frequência demarcar-se de Joyce, como atesta, p. ex., uma carta dirigida a H. Sahl: enquanto Joyce, erradamente segundo o autor austríaco, utiliza uma técnica de

⁵⁷ Para o relacionamento da linguagem de *Der Tod des Vergil* com a da mística medieval, cf. LUBE — *Op. cit.*, p. 37, *passim*; ou ainda HINDERER — *Art. cit.*, *op. cit.*, pp. 102 ss.

⁵⁸ Quanto ao conceito de monólogo narrado, cf. COHN, Dorrit — *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, 1978, pp. 99-140.

⁵⁹ Cf. BROCH — *Bemerkungen...*, *op. cit.*, p. 473.

⁶⁰ Cf. COHN — *Op. cit.*, p. 12A.

⁶¹ Cf. BROCH — «*Erzählung vom Tode*» («*Der Tod des Vergil*») (I) und (II), in BROCH — *Der Tod des Vergil*, ed. cit., p. 458.

⁶² Cf. DURZAK — *Hermann Broch und James Joyce. Zur Ästhetik des modernen Romans*, in «*Deutsche Vierteljahrsschrift*», 40 (3) 1966, pp. 425-428 especialmente.

colagem, um «pontilismo psicanalítico» («psychoanalytischer Pointillismus») ⁶³, colocando em paralelo elementos antagónicos sem procurar interligá-los, Broch pretende dar ao complexo fuir de consciência, às sensações e vivências antagónicas de Virgílio uma lógica peculiar que unirá o contraditório ⁶⁴. Não se cansando de salientar o carácter lírico, musical da sua obra, que aponta como apto para solucionar o problema épico central da transmissão de simultaneidade, Broch procura assim superar a falha que apontara em *Ulisses*, ganhando *Der Tod des Vergil* um ímpeto lírico, senão hínico.

As três versões iniciais de *Der Tod des Vergil* são testemunho duma génese morosa rumo à versão definitiva, verificando-se, paralelamente à complexidade crescente, um abandono cada vez mais nítido do tradicional modelo de narração do século XIX.

Característica de Broch é a relativa insatisfação que demonstra, mesmo após a conclusão da 5.ª versão: repetidamente foca a necessidade — a que não cede por considerar imoral «perder» mais tempo com um texto literário numa época de tão intensa crise moral e política — de retrabalhar todo o romance ⁶⁵. Nesta luta nunca acabada por uma realização artística válida da temática que se propôs, Broch procura uma resposta à problemática sentida da «dissolução de valores»; na sua atitude de base, *Der Tod des Vergil* é o testemunho duma demanda por um caminho salvador ⁶⁶, quer a nível temático, quer de discurso. As várias versões marcam assim etapas artísticas indispensáveis que o autor austríaco teve de percorrer no longo caminho do seu próprio amadurecimento.

Que Broch não considera o seu objectivo como totalmente conseguido, reconhece-se pela ambivalência que manifesta quanto a *Der Tod des Vergil*: se por um lado não duvida do valor da sua realização ⁶⁷, por outro, preocupado com o esoterismo crescente da obra pergunta-se, numa atitude semelhante à do protagonista, se o romance deu aos contemporâneos algo de mais substancial do que «um narcótico metafísico» («ein metaphysisches Narkotikum») ⁶⁸.

Sublinhe-se a pertinência da questão colocada, sobretudo se se atentar no contexto histórico-político da produção de *Der Tod des Vergil*. Contudo, recordando a capacidade que Broch atribuía à arte, mesmo quando esotérica, de apontar para o futuro e de tocar os homens nas suas crenças e esperanças ⁶⁹, dever-se-á reconhecer que as versões iniciais constituem certamente muito mais do que «um narcótico metafísico».

Maria Antónia Gaspar Teixeira

⁶³ Carta de 11-11-1943 a H. Sahl, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 213.

⁶⁴ Cf. *idem, ibidem*, pp. 213 s.

⁶⁵ Cf. carta de 28-9-1943 a Huxley, *idem, ibidem*, p. 212.

⁶⁶ Cf. FUCHS — *Art. cit., op. cit.*, p. 359.

⁶⁷ Cf. carta de 7-8-1940 a Huebsch, in LÜTZELER (Hrsg.) — *Materialien...*, p. 208.

⁶⁸ Carta de 6-2-1950 a W. Ebel, *idem, ibidem*, p. 246.

⁶⁹ Significativo neste contexto creio ser o facto de Broch — no pós-guerra imediato — pretender que se utilize o romance no âmbito do programa de reeducação da Alemanha, promovido pelas forças de ocupação americanas (cf. LÜTZELER — *H. B. Eine Biographie*, p. 301).

UMA «IRMANDADE» VOLANTE DO SÉCULO XVIII O FOLHETO «LÁGRIMAS DAS ALMAS» *

O Concílio de Trento, na sessão XXV, 1563, proclama a existência do Purgatório e a eficácia do Purgatório e a eficácia do sufrágio pelos defuntos. Embora esta concepção atravesse toda a história da Igreja desde os seus primórdios, as contestações da Reforma, nomeadamente de Lutero, levaram os Padres Conciliares a reafirmar a veracidade do Purgatório, instituindo o dogma de fé, por decreto publicado em 1580.

«*Praecepta Sanctae Synodus Episcopis ut Sanam de Purgatorio doctrinam, à Sanctis Patribus et Sacris Concilijs traditam, à Christi fidelibus credi, teneri, doceri et ubique praedicari diligenter studeant*»¹. O documento exorta, como se vê, à pregação e catequização do tema. Em consequência, o apostolado post-conciliar insufla uma nova vida nas práticas da oração pelas almas do Purgatório. Na tentativa de animar a consciência católica e despertar a piedade nos fiéis, a Igreja promove certas devoções, na sua maioria anteriores a Trento, mas que ganham amplitude desde finais do século XVI e séculos seguintes, sobretudo no que Pierre Chauvu denominou a «cristandade latina». Entre elas, avulta, como sugerimos, a das almas do Purgatório.

Em plena época «barroca» dá-se grande apreço ao sentimento devoto de expressão forte e é usual recorrer a formas sugestivas e elaboradas para influenciar, comovendo, os fiéis. Tornam-se mais abundantes os livros de orações, especialmente depois de 1650, e outros pequenos produtos de imprensa: estampas, pagelas, folhas volantes².

Em Portugal, onde o chamado período «barroco» abrange um largo arco que vai desde os anos 20 do século XVII mesmo até fins do século XVIII, as expressões piás revestem o tom usual da época e, entre elas, naturalmente, as que dizem respeito às almas do Purgatório. Era esta uma devoção que, entre nós, como noutros países, remontava a tempos pré-conciliares; o movimento doutrinário da Contra-Reforma vai reanimar e fomentar essas práticas religiosas, encontrando nas nossas gentes um grande acolhimento quer a nível popular quer erudito, nos meios urbanos e rurais. Em Lisboa, em finais de seiscentos, temos o exemplo de um leigo que se destaca numa zelosa pastoral em favor das almas do Purgatório: Luís Álvares de Andrade, (1550-1631). Homem de fé intensa, pintor de modestas qualidades, através da sua arte, procura divulgar as orientações do Concílio de Trento no que respeita ao Purgatório³. O que em

* Comunicação feita no Instituto de Cultura Portuguesa (FLUP) em Dezembro de 1991.

¹ VACANT, A.; MANGENOT, E. — *Dictionnaire de Théologie Catholique*. Tomo 13, 1ère partie — Purgatoire, pp. 1163-1280, Paris, s/d.

JEDIN, Hubert — *Manual de la Historia de la Iglesia*, Barcelona, 1972, Tomo V, pp. 94-105.

² AMON, Karl — *El culto, la pastoral y la piedad*, in «História da Igreja Católica», Barcelona, 1989, pp. 628 e seguintes.

³ GONÇALVES, Flávio — *Os Painéis do Purgatório e as Origens das «Alminhas» Populares*, in «Boletim da Biblioteca Municipal de Matosinhos», Matosinhos, 1959, pp. 92-95-97.

Luís Álvares de Andrade, chamado o «Pintor Santo», é o autor das tábuas a óleo, representando as almas no meio das chamas, que mandou pendurar pelas portas da cidade e lugares públicos com a legenda: «Irmãos lembrai-vos das almas que estão no Purgatório com hum Pater Noster e Avé Maria».

particular interessa ao nosso trabalho é o caso do dito Luís Álvares de Andrade ter mandado imprimir «Mais de vinte mil papéis com a oração do Santo Sudário, e Indulgência do Papa Clemente VII, que distribui pelo reino e fora dele, procurando por esta via despejar o Purgatório, recitando-se em graça»⁴. Importa sublinhar o recurso à folha volante para espalhar a devoção às almas, já que irá ter continuidade no século seguinte, como iremos ver.

Em setecentos, a devoção às almas alcança uma dimensão extraordinária, no nosso país. As igrejas, de Lisboa ao Minho, ostentam retábulos consagrados às almas; nas encruzilhadas e paredes multiplicam-se os nichos das «alminhas»; crescem as Confrarias das Almas com a aprovação eclesiástica e as cerimónias religiosas ligadas ao sufrágio pelos que penam no fogo do Purgatório; numerosíssimas preces e jaculatórias entram a fazer parte do devocionário quotidiano das nossas gentes; implora-se e agradece-se uma esmola «pelas alminhas de quem lá tem», «pelo amor de Deus e das Almas do Purgatório», «pela sua saúde e pelas alminhas dos seus». O argumento entra mesmo na poesia e música populares: nas toadas lúgubres dos «encomendadores de almas», em quadras soltas repletas de saudades pelos que partiram e de piedade pelas suas almas sofredoras⁵.

Em todo este contexto, natural seria também que se imprimissem obras sobre o assunto e circulassem pagelas e folhetos a alimentar essa prática religiosa⁶. Estamos em presença dum desses exemplares, do séc. XVIII. Trata-se duma raríssima folha volante de que não conseguimos localizar qualquer outra cópia.

A folha em causa, provavelmente, foi herdada por uma família de S. João da Madeira, de parentes clérigos que se refugiaram em sua casa nos tempos conturbados das lutas liberais⁷.

Apresenta-se em bom estado de conservação e tem 25 cm x 35 cm. Foi impressa em Coimbra, na oficina de Luís Seco Ferreira, no ano de 1740. Na Biblioteca Nacional há referência a esta oficina desde 1732 até 1764, com um razoável número de títulos⁸.

Anónima, uma rápida análise leva a concluir que o seu autor (ou autores) pelos conhecimentos doutrinais e literários demonstrados, devia ser eclesiástico — regular ou secular.

Sobressaem de imediato, ao alto e centro da folha, a vinheta e a frase *Lágrimas das Almas*, conjunto expressivo que o torna quase emblemático. A primeira reproduz as almas entre labaredas com os anjos esvoaçando sobre as suas cabeças, tudo rodeado de uma bordadura floral. A iconografia mantém elementos típicos das representações do Purgatório na arte dos fins da Idade Média — o pormenor ígneo, a postura das almas, os anjos que as conduzem à glória e que permitem distinguir que se trata do reino da expiação das faltas e não das penas eternas⁹. Aqui, a pedagogia da imagem forma com a legenda um reclamo perfeito, conjugando com maestria os elementos necessários para impressionar e comover.

Depois da citação latina do Livro de Job, em cursiva, em maiúsculas, bem destacado, o assunto do folheto — *alegre e bem divertida Irmandade, erigida e novamente levantada*. Os

⁴ CARDOSO, Jorge — *Agiologia Lusitano*, Tomo II, Lisboa, 1657, pp. 408.

⁵ CHAVES, Luís — *O Culto das Almas*, no jornal «Novidades», suplemento Artes e Letras, 7 de Novembro, 1937.

Lembramos, já nos nossos dias, a poesia *As Alminhas* do P. Moreira das Neves.

⁶ Lembremos, entre outras: *Socorro das Almas do Purgatório* de Amaro de Reboredo — Lisboa, 1620-1627. *Estado de las Almas del Purgatorio. Correspondencia que hacen a sus bienfactores* de Martin de Rua S. J., Lisboa, 1621, 1624, 1627, 1641; *Devocionário da Virgem N. S. Socorro das Almas do Purgatório* de António Cardoso do Amaral, Lisboa, 1627; *Rosário das Almas do Purgatório* de Nicolau Maria de Azevedo, Lisboa, 1643.

⁷ Informação do P. António Maria Cabral Ferreira S. J. que, gentilmente, nos cedeu o original.

⁸ A oficina operava desde 1710, com o nome de Bento Seco Ferreira. B. N. L. Reservados. Índices.

⁹ Os artistas da Contra-Reforma seguiram, em parte, a tradição das obras anteriores, deixando o tema de constituir um detalhe incluído noutras composições e adquirindo autonomia iconográfica. As características comuns repetem-se independentemente dos lugares a que se destinam ou onde se elaboram. In GONÇALVES, Flávio — *Ob. cit.*, pp. 86-88.

adjectivos *alegre e bem divertida*, em princípio, não se adaptariam nem às *Lágrimas* nem à vinheta e mais pareceriam introduzir uma representação teatral que uma associação piedosa. Todavia, esta era uma fórmula bem corrente na literatura de cordel imprensa em Portugal no século XVIII, mesmo em alguns casos de assunto dramático — *novo e divertido entremez; novo e gracioso entremez*¹⁰. Parece tratar-se do recurso a um modelo expressivo e assaz experimentado com o fim de pressionar à leitura e divulgação da obra.

Segue-se o texto. Destacado, um corpo de sete linhas que indica os objectivos da Irmandade e a sua matriz inspiradora.

Primeiro ponto — Transladar almas do Purgatório para o céu. E bem fácil seria já que *não custa mais que bolir os beijos*.

Segundo ponto — Tal devoção trará duplas vantagens a quem a praticar: *prémio no Tribunal Divino* e intercessores no Paraíso para as súplicas *temporae e espirituales*. Logo se acrescenta — *como consta de hum livrinho de pouco custo com o título Gritos das Almas*. Por conseguinte, o anónimo autor da folha pretende mostrar que quanto pede e promete se baseia em obra a circular livremente, o que pressupunha, ao tempo, as devidas aprovações. Não se remete a obra de grande vulto e preço, nem chama à causa, directamente, qualquer figura de nome da Igreja, apenas um *Livrinho*. Bastaria para os destinatários da folha volante, criando assim a suficiente respeitabilidade e afastando temores e escrúpulos.

Ora, o dito *Livrinho*, é a obra *Gritos das Almas no Purgatório e meios para as aplacar* do aragonês Joseph Boneta y Laplana (1638-1714). Este sacerdote e teólogo deixou várias obras entre as quais, traduzidas em Português, *Gritos do Inferno para despertar o mundo*, (Saragoça, 1705, Lisboa 1715) e *Gritos das Almas...* (Saragoça, 1689; Lisboa, 1702); esta última alcançou grande divulgação. Dela se fizeram 15 edições em castelhano, 14 em Italiano, 1 em Francês, 3 em Português (Lisboa, 1702, Coimbra, 1711; Porto, 1849) e 1 em Chinês¹¹. Quer os *Gritos das Almas*, como os *Gritos do Inferno*, desenvolvem, com matizes vários, o filão tradicional da literatura de «espiritualidade de terror» que passará pelo célebre *Desengano de Pecadores* do Pe Alexandre Perrier e terminará em muitas páginas da *Missão Abreviada para despertar os Descuidados e Converter os Pecadores e sustentar o fruto das Missões* do Pe Manuel José Gonçalves do Couto.

A tradução Portuguesa dos *Gritos das Almas* deve-se ao Pe Manuel de Coimbra, um clérigo do Patriarcado de Lisboa cuja grande actividade entre 1686-1720 como autor e tradutor de «casos» de espiritualidade e hagiografia, fazem dele um bom representante desse período em que a difusão das práticas de oração mental só teve paralelo na reacção a um dos seus propagadores — entendamos Miguel de Molinos.

A licença do Santo Ofício para a edição de 1702, assinada por Francisco de Santa Maria — Fr. Francisco de St.ª Maria, um cônego de S. João Evangelista (Lóios) — autor do *Céu aberto na Terra*, considera a obra «muito doura e a tradução não menos fiel»; o editor do Porto, em 1849, na dedicatória diz que se trata de trabalho «erudito útil e piedoso».

Embora «Livrinho de pouco custo», *Gritos das Almas no Purgatório*, fonte inspiradora da folha que apresentamos, é obra de autor considerado, trabalho que, ao tempo, mereceu apreciação e louvores; atente-se à sua difusão. Por certo tocou profundamente largas camadas de leitores e, então, alguém decidiu criar uma irmandade destinada a prolongar e a tomar ainda

¹⁰ *Catálogos. Literatura de Cordel*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, MCMLXXX.

Neste catálogo a fórmula *novo e divertido entremez* aparece bem 16 vezes e *novo e gracioso entremez*, 20 vezes.

¹¹ In PALAU Y DULCET, Antonio — *Manual del Libro Hispano-Americano*, Barcelona, 1949, pp. 327-328. *Enciclopédia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid-Barcelona, 1910, Vol. VIII, p. 1596.

Outras obras BONETA, Joseph de — *Cursus philosophicus continens sumulas, logicam...* Zaragoza, 1675; *Vidas de Santos y Venerables de la Religion de Nuestra Señora del Carmen de la antigua observancia*. Zaragoza, 1680; *Crisol del Crisol de desengaños*, Zaragoza, 1700.

mais acessível a lição das piedosas orientações do Pe Boneta. No seu livro há um capítulo, *Do proveito da devoção às Almas* em que refere que esta encerra em si todas as virtudes e praticando-as se exercita a fé, a Esperança e a Caridade e todas as obras de Misericórdia e em grau mui heróico¹². Ao rezar pelos mortos caminha-se para uma maior perfeição, enraiza-se a Fé, progride-se na vida da salvação.

Não se esquece o Pe Boneta de dar realce à mutualidade do socorro, num outro capítulo do livro em causa: *Bens deleitáveis que grangea esta devoção*. Afirma, explicando-o, que para conseguir quanto se pretende é mais poderosa a intercepção de uma Alma do Purgatório que a da maior santa do céu¹³. A satisfação de mercês de vária ordem, desde o prolongamento da vida, ao aumento de riquezas, exemplifica-as o Pe Boneta, recorrendo à citação de passos da vida de santos e veneráveis, alguns seus contemporâneos¹⁴.

Outras referências directas e indirectas a Joseph Boneta se podem ainda detectar na folha imprensa. A frase inicial — *Lágrimas das Almas* — responde perfeitamente ao espírito que impregna a obra do sacerdote aragonês. Nos *Gritos das Almas* mira-se ao envolvimento dos fiéis através das emoções provocadas pelo medo, a angústia, a pena¹⁵. Os vivos são responsabilizados pela permanência de familiares e amigos nos tormentos do fogo purificador. As almas gritam, clamam no meio das suas agonias¹⁶. Entre tanta dor, as *lágrimas* são a sua natural manifestação. Não querendo talvez copiar na íntegra, o título do Pe Boneta, a folha usa a expressão *Lágrimas das Almas*. Sugerida, senão mesmo copiada, terá sido a citação latina do livro de Jacob, incluída na obra em causa no capítulo: *Gritos das Almas aos seus inimigos: Bradamos destas enxovias e ninguém nos ouve. Job. 17 — Ecce clamabo vim patiens et nemo audit*¹⁷.

De igual modo, na sua parte final, a página reproduz, mais uma vez, frases dos *Gritos das Almas*; *Excede esta devoção a outras, a qual canoniza literalmente o Espírito Santo, em muitas partes da Escritura, especialmente Machad. 2 Cap. 12 Sancta ergo, et salubris est cogitatio pro defunctis exorare, ut à peccatis salvantur*¹⁸.

De quanto fica dito, parecem bem patentes os nexos entre os *Gritos das Almas* e o folheto, como aliás se depreende logo da parte introdutória do mesmo, como atrás dissemos.

A orgânica da irmandade proposta na folha merece, igualmente, algumas notas. A ela pode pertencer qualquer pessoa sem restrição de sexo, idade ou condição social. A que se obrigam os irmãos? A quando se avistar alguém lhe pedir um P.N. e uma A.M. pelas almas do Purgatório. O Padre Nosso e a Avé Maria, como as orações mais usuais dos crentes, já vinham aconselhados nos citados painéis das almas de Luís Álvares de Andrade, no século anterior. São também a prece mais recomendada pelo Pe Boneta. Os angustiados apelos com que pais, esposos, filhos e amigos terminam os seus *Gritos* suplicam: *rezai-me logo a Oração do Padre Nosso e Avé-Maria. Rezai-nos o credo com a oração de um Padre Nosso e uma Avé-Maria... Ai de mim! Ai, Ai, Ai, Padre Nosso, Avé-Maria*¹⁹.

¹² BONETA, Joseph — *Gritos das Almas do Purgatório e meios para os aplacar*, Porto, 1849, pp. 89-99.

¹³ BONETA, Joseph — *Op. cit.*, p. 113.

¹⁴ BONETA, Joseph — *Ob. cit.* Prólogo VII; pp. 128-139; pp. 284-296.

¹⁵ Mário Martins, na revista «Brotéria», vol. 32, Lisboa, 1941, no artigo *Espiritualidade de cordel* cita umas «Cartas chegadas do Purgatório», folhas que, apesar de não sabermos a data de impressão pelo tom e estilo se aproximam do folheto do século XVIII que apresento.

¹⁶ Note-se quanto Joseph Boneta, ao comprazer-se nas descrições terríficas dos sofrimentos do Purgatório, está bem longe da serenidade com que, por exemplo, uma St.^a Gertrudes de Hefta, ainda editada e citada nos fins do século XVII, se comportava relativamente ao desenvolvimento da devoção às Almas do Purgatório e abordava a importância do sufrágio caritativo. CARVALHO, A. Freitas de — *St.^a Gertrudes de Hefta e Espanha*, Porto, 1981.

¹⁷ BONETA, Joseph — *Ob. cit.*, p. 480.

¹⁸ BONETA, Joseph — *Op. cit.*, p. 48.

¹⁹ BONETA, Joseph — *Ob. cit.* Capítulos: «Gritos das Almas dos maridos a suas mulheres», p. 17; «Gritos das Almas aos que foram seus amigos», p. 35. «Gritos das Almas das mães aos seus filhos», p. 57.

O texto não explicita onde ou quando se deveria dar cumprimento ao pedido do P.N. e A.M.. Imediatamente? Na rua? Em qualquer lugar público? Em casa? Um pouco à frente, o texto diz que o *estilo mais praticado desta devoção é rezar pela manhã, ao meio-dia e às Avé-Marias conforme for o ajuste e a ocasião em que se encontrarem*. Quer dizer, a partir do encontro e da solicitação da reza, institui-se a obrigação diária cujo momento se acertará entre ambos. Há imprecisões que, no entanto, conferem, quase paradoxalmente, ao folheto e logo à devoção que propõe, um carácter de urgência. Qualquer lugar... Todos os lugares... o que importa é rezar, criar o hábito da oração. Pode começar-se a fazê-lo pelas almas do Purgatório, mas entrevê-se que, por detrás desta devoção, se persegue, em concomitância, o enraizamento do que poderia dizer-se uma *ars orandi* mínima quotidiana. Com efeito, todo o fiel, desde o sacerdote e o letrado ao mais humilde e ignorante, podem, com um simples P.N. e uma A.M. sufragar uma alma, trasladá-la ao céu. A finalidade última, repetimos, parece ser a de envolver o maior número possível de pessoas, abranger camadas cada vez maiores da população; não «pregando» uma doutrina, mas insistindo numa devoção que, por sua vez, devia funcionar como uma prática e ajudar a ritmar e comprometer o dia-a-dia. A qualidade poderia ser obtida, até certo ponto, através da quantidade. Erasmo e outros tinham reagido... mas há muito tempo...

Um outro item da folha nos obriga a uma breve reflexão.

Esta forma de Irmandade he meio muy eficaz para desterrar inimizades... A sugestão de que o simples pedido dum P.N. e duma A.M. pelas Almas do Purgatório devia ajudar a *desterrar inimizades* afigura-se ingénua. Não será tanto assim. Dirigir uma palavra a outrem, seja quem for, um inimigo mesmo, pode exigir um grande, por vezes até violento esforço interior de perdão, de misericórdia, de fraternidade. O pedido não se faz sem uma paragem, por breve que seja, mais do que isso, um encontro, em que ambos se identificam na Fé que os une. Assim, o pio conselho do folheto poderá ser olhado, para além do sentido mais imediato e proclamado, como um contributo novo para uma distensão social.

Uma das advertências da folha trata da forma como se deverão distribuir e divulgar os exemplares; que se coloquem nos guarda-ventos das igrejas, bem resguardados de chuvas e vento e se mandem com a correspondência *para estes Reynos e suas conquistas*. Dar cumprimento à difusão dos ditos papéis impressos constitui obrigação grave cuja falta se sujeita a castigo — *mandar dizer ou dizer sendo sacerdote huma Missa pelas Almas*. A amostra pública e o envio com a correspondência para o país e ultramar, constituíam meios correntes de informação e propagação na época e já em tempos anteriores, como vimos. Um grande número de folhas terão sido postas a circular? Quantos destes papéis se encontrarão em velhos arquivos paroquiais, em gavetas de família, no país, nas ilhas, no Brasil? Até ao momento, não conseguimos o menor indício sobre a existência de outros exemplares desta folha ²⁰.

O folheto *Lágrimas das Almas* oferece um interessante exemplo dos métodos da Igreja post-tridentina para proceder a uma «cristianização» em profundidade. Uma simples folha, fazendo apelo ao sentimento devoto, exposta nos guarda-ventos das igrejas, passada de mão em mão, torna-se instrumento adequado para ajudar a atingir esse objectivo. A partir duma prática devocional — a das Almas do Purgatório —, ia-se abrindo estrada para uma solidificação doutrinária e um envolvimento do quotidiano pela oração, para criar legames e hábitos que tornassem cada vez mais difícil o abandono ou a ruptura. A Contra-Reforma, estabilizando fronteiras e princípios, prolonga-se e estende-se por meio de devoções. Devoções que caminhavam espalhadas, até, por folhas volantes como esta.

Maria Gabriela Gomes de Oliveira

²⁰ Na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e na sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras de Coimbra nada consta sob o título «*Lágrimas das Almas alegre e bem divertida Irmandade*». Cf. informação verbal, atenciosamente prestada pelo Exmo. Sr. Doutor José Barata em Julho de 1991.

Nada consta também na Biblioteca Nacional e na Biblioteca Municipal do Porto.

Pelos instrumentos de busca disponíveis não foi possível encontrar qualquer referência no A.N.T.T.

LAGRIMAS

Ecce clamabo vim patiens, & est qui iudicet.

ALEGRE, E BEM

IRMANDADE

EREGIDA, E NOVA



DAS ALMAS

nemo audiet: vocerabor, & noni Job. cap. 17. ver. 7.

DIVERSA

DA DE.

MENTE LEVANTADA

Para remedio eficaz de aliviar as Almas que estão no Purgatorio, e tresladas para o Ceo, com tanta facilidade, que não custa mais que boir com os beijos, e de tanto bem para as Almas, que não he menos que tirallas de hum lugar de tantas penas, para hum de tantas glorias, como he o Ceo, mediante Deos, e os devotos que são instrumentos, certissimo acharão o premio no Tribunal Divino, e as bemditas Almas por oradoras, em todos os seus particulares, assim temporaes, como espirituaes, como consta de hum Livrinho de pouco custo, com o titulo de Gritos das Almas, que faz compungir o mais duro coração, ainda que seja de bronze.



NESTA Irmandade se podem, e devem admitir todas as pessoas de hum, e outro sexo, e de qualquer estado, e occupação que seja, para o que em modo de contrato, e ajuste observação a forma seguinte. Qualquer pessoa que primeiro avistar a outra, lhe diga, reze hum Padre nosso, e Ave Maria, pelas Almas do Purgatorio, seja pelo amor de Deos; o estillo mais praticado desta devoção he huma vez pela manhã, outra a meio dia, e outra às Ave Marias, e outras, ou menos conforme for o ajuste, e a occasião em que se encontrarem, e o fruto que se espera he a satisfação.

Pelo amor de Deos, nenhum Irmao, depois de o mandarem rezar seja tão desatento, que diga, (ainda que seja por modo de galantaria,) reze v.m. por que eu não tenho lugar, ou semelhantes graças, pois são de grave consequencia, e satisfação ao que se lhes encarrega com animo alegre, e sincero, mostrando que tem muito gosto, por que neste jogo espiritual, quem mais perde, mais ganha, e se for teimoso seja advertido, e reprehendido pelos Irmaons prudentes, dizendolhe que não queira o com seu mau exemplo frustrar os suffragios das Almas, que os pedem com lagrimas de sangue, *miseremini mei, saltem vos amici mei.* Job.

1 Advertencias: Se ao mesmo tempo dous Irmaons se mandarem rezar juntos devem concluir, e dixerem a contenda, rezando ambos.

2 Se algum Irmao tomar algum destes papeis para o fazer manifesto dará a isso cumprimento com a brevidade possivel, fechando-as nas partes publicas livres de chuvas em lugar alto aonde se não tire facilmente, e o mais proprio lugar, será o guardavento das Igrejas, e o que a isto saltar sem legitima causa, será obrigado a mandar dizer, ou dizer, sendo Sacerdote, huma Missa pelas Almas, por que haverá quem agradeça que tendo hum

Pede pelo amor de Deos, hum Padre N. e Ave M. o devoto que introduz. esta devoção.

papel destes na sua gaveta, tem huma reliquia, o que não deve fazer, por ser em prejuizo do terceiro, e tal terceiro como são as bemditas Almas, que estão padecendo tantas penas.

3 O meio mais acertado para se manifestarem estes papeis, he que qualquer devoto remeta nas cartas que escrever a seus correspondentes para estes Reynos, e suas Conquistas hum, ou mais papeis destes, que o custo he pouco, e fruto será muito. Estes se acharão em Coimbra em casa de Bento de Souza Carneiro, na rua dos Ospateiros.

4 Esta forma de Irmandade he meio muy eficaz para desterrar inimidades, por que com esta politica christa se desvanecem as desconfianças de que ordinariamente resultão os maiores odios, assim o sentem muitos, e graves Authores.

5 Pede-se aos Senhores Reverendos Sacerdotes, Parocos, e Mestres, que ensinão os miנים, expliquem com charidade, e zello a forma desta Irmandade às pessoas de menos intelligencia, e sejaõ os primeiros que a pratiquem para que todos o sigão.

6 Irmaons charissimos, mãos à obra, que na consideração, que esta Irmandade he geralmente aceita, parece que com os olhos da consideração vejo treslarem-se as bemditas Almas do Purgatorio para o Ceo, e lirem povoalo, e lá com a mesma consideração estaõ solicitando com Deos lugar para os seus devotos.

7 Sejamos constantes na devoção, que he muito do agrado de Deos, e de muita utilidade para as Almas.

Excede esta devoção a outras, a qual canoniza literalmente o Espirito Santo, em muitas partes da Escritura, especialmente Machab. 2. cap. 12. *Sandta ergo, & salubris est cogitatio pro defunctis exorare, ut a peccatis solvantur.*

Demos principio à devoção, com hum P. N. e Ave Maria, e Salve Rainha, seja pelo amor de Deos.

NOTÍCIAS

INTERNATIONALES MEDIÄVISTISCHES COLLOQUIUM

Organizado pelo Instituto de Estudos Germanísticos da Faculdade de Letras, teve lugar de 13 a 20 de Setembro de 1992, o XX encontro anual do Internationales Mediävistisches Colloquium, que integra investigadores da área da germanística medieval. Neste encontro apresentaram comunicações os seguintes professores:

Ingrid Bennewitz (Salzburgo), Helmut Birkhan (Viena), Alfred Ebenbauer (Viena), Winfried Frey (Francoforte), John Greenfield (Porto), Ingrid Kasten (Berlim — Freie Universität), Hartmut Kokott (Francoforte), Hartmut Kugler (Cassel), John Margetts (Londres — King's College), Lydia Miklautsch (Viena), Nigel Palmer (Oxford — Oriel College), Dietmar Peschel-Rentsch (Erlangen-Nuremberga), Hans-Herbert Räkel (Montreal), Elisabeth Schmid (Wurtzburgo), Michael Shields (Galway), Peter Stein (Salzburgo), Norbert Voorwinden (Leida), Ulrich Wyss (Erlangen-Nuremberga) e Sonja Zöllner (Francoforte); esteve ainda presente Annie Faugère (Paris-Vincennes).

A organização do colóquio contou com o apoio da Reitoria da Universidade do Porto e do Conselho Directivo da Faculdade de Letras.

J. G.

*

COLÓQUIO INTERDISCIPLINAR DE HOMENAGEM A VERGÍLIO FERREIRA

Cumprem-se em 1993 cinquenta anos de vida literária de Vergílio Ferreira. Cinquenta anos de uma actividade literária constante e densa de que resultou uma das obras mais originais e marcantes de toda a nossa literatura. Querendo assinalar um tão significativo momento, a Faculdade de Letras da Universidade do Porto, por iniciativa da Secção de Línguas e Literaturas Modernas, vai promover, em 28, 29 e 30 de Janeiro de 1993, a realização de um *Colóquio de Homenagem a Vergílio Ferreira*.

Unificando a temática desse Colóquio sob a égide da *Linguagem*, deseja-se proporcionar a ocasião de um encontro interdisciplinar em que possa ser avaliada a profunda representatividade literária, filosófica e cultural da obra vergiliana.

CURSOS DE PORTUGUÊS PARA ESTRANGEIROS

Informação

1. A Faculdade de Letras do Porto, através do seu Instituto de Língua Portuguesa, tem em funcionamento um *Curso de Português para Estrangeiros*.

O Curso organiza-se em semestres (1.º Semestre — Outubro/Fevereiro; 2.º Semestre — Fevereiro/Junho), distribui-se pelo *nível elementar* e pelo *nível médio* e tem, em cada um destes níveis, uma carga semanal de seis horas lectivas.

O *nível elementar* visa o domínio das estruturas básicas do Português, atendendo às necessidades comunicativas ligadas às situações correntes do uso da língua.

O *nível médio* orienta-se para o reforço do domínio dos recursos básicos do Português e para o alargamento desse domínio a elementos de crescente complexidade, cobrindo situações de comunicação mais variadas e, eventualmente, especializadas, ao mesmo tempo que se abre progressivamente à consideração de dimensões culturais.

2. Cumulativamente, a Faculdade de Letras do Porto, também através do seu Instituto de Língua Portuguesa, organiza, de 28 de Junho a 23 de Julho de 1993, um *Curso de Verão — Língua e Cultura Portuguesa para Estrangeiros*.

Contactar:

Instituto de Língua Portuguesa
Faculdade de Letras
Rua do Campo Alegre, 1055
4100 Porto
Tel. (02) 698441
Fax (02) 6005883

*

NÚCLEO DE ESTUDOS MEDIEVAIS

A segunda reunião do Núcleo de Estudos Medievais teve lugar em 4 de Maio de 1992, nas instalações do Circulo Universitário do Porto, com a presença de dez investigadores. Apresentaram comunicações Américo António Lindeza Diogo (Universidade do Minho), Clara Barros (Universidade do Porto), José Azevedo Ferreira (Universidade do Minho) e Olinda Santana (Universidade de Trás-os-Montes).

A terceira reunião do Núcleo teve lugar em 10 de Dezembro, no Complexo de Gualtar, da Universidade do Minho.

J. G.

RECENSÕES

MARION KAPLAN — *The Portuguese. The Land and its People*, Londres, Penguin Books, 1991, 396 pp.

Vai longe o tempo em que a sedução do 'grand tour' — que atraía inapelavelmente todo o jovem britânico, de posses ou de pergaminhos, para as prolongadas visitas ao estrangeiro — estimulava a chamada 'literatura de viagens', que especialmente nos séculos XVIII e XIX se tornou uma das acentuadas marcas da produção literária. Não raramente, os autores desses livros de viagens escreviam sobre lugares que nunca tinham visitado, inspirando-se nas informações colhidas em publicações anteriores.

Foram muitos os autores britânicos que relataram visitas a Portugal ou mais ou menos longas estadias no nosso país, entre eles se destacando os nomes de Robert Southey e William Beckford pela forma empenhada como se envolveram nas coisas portuguesas. Entre os restantes é frequente encontrar-se uma visão chauvinista do nosso país, que é contrastado, pela negativa, no que respeita a costumes, alimentação, alojamento, religião, monumentos, com as superiores realidades britânicas.

Vivendo-se presentemente uma era de grande promoção turística e sabendo-se o lugar relativamente importante que Portugal joga nessa moderna indústria, não surpreende que numerosas publicações tratem do nosso país, procurando guiar o visitante de língua inglesa nas suas deslocações a Portugal. Trata-se especialmente de publicações profusamente ilustradas, mas sem grande interesse, visando um público mais consumidor de sol e comida do que de cultura. No entanto, há excepções.

Não há muitos anos Rose Macaulay publicou *They Went to Portugal*, que tem especialmente a ver com a história da presença britânica em Portugal, mas onde se encontra grande objectividade e muita simpatia no tratamento das coisas portuguesas e, recentemente, este livro de Marion Kaplan.

Da autora sei apenas que nasceu na Grã-Bretanha e que é uma fotojornalista com trabalhos publicados em algumas das mais prestigiadas publicações inglesas e americanas e que passa muito do seu tempo numa casa rural que possui no Algarve. Mas ler *The Portuguese*, mesmo para um português, torna-se uma experiência enriquecedoramente informativa, visto Marion Kaplan se revelar, capítulo a capítulo e página a página, uma profunda conhecedora da nossa história, dos nossos costumes, da nossa política, dos nossos lugares, dos nossos defeitos e das nossas virtudes, tudo isso apresentado numa linguagem marcada pela fluência clara e pela precisão lexical.

A obra está organizada em 12 capítulos, os seis primeiros dos quais tratando predominantemente da história de Portugal, que a autora estudou com muito cuidado e que aproveita todas as oportunidades para relacionar, a propósito de acontecimentos e personalidades, com a própria história inglesa, o que, dado o velho relacionamento entre os dois países, se julga mais do que justificado. E porque o livro se destina obviamente a ser lido pelo grande público, Kaplan soube muito bem temperar a história 'séria' com a história anedótica, entremecendo os grandes acontecimentos com os episódios e factos mais leves, assim tomando a leitura mais agradável, sem deixar de ser proveitosa. Poderia citar, a título exemplificativo, a greve que os barbeiros decretaram após a morte de D. João II em 1495 para desse modo obrigarem os nobres, aparentemente satisfeitos com o desaparecimento do monarca, a exibirem exteriormente um sinal de luto (cabelo e barba compridos) (p. 73). Ou, então, o facto de ter sido

com o casamento de D. Catarina de Bragança com Carlos II que foi introduzido na Inglaterra o hábito, agora tão célebre marca de britanicidade, de tomar chá. Bombaim fazia parte do riquíssimo dote da infanta portuguesa («the largest royal dowry [...] that had ever been conceded» (p. 84)) e representou o início da ligação inglesa àquela que haveria de ser considerada a 'jóia do império'. Ou ainda que foi em homenagem à mesma Catarina de Bragança, como rainha da Inglaterra, que uma parte de Nova Iorque se passou a designar por Queens (p. 85).

No capítulo 9, Marion Kaplan faz uma curiosa apreciação do papel que a família tem representado na sociedade portuguesa. Parece impressionada, favoravelmente, pelo modo como a união familiar, mesmo quando os seus membros estão espalhados pelo mundo em consequência da emigração, continua a condicionar, e a motivar também, os ciclos da vida, tanto no meio rural como na cidade, tanto na actividade bancária como na indústria (pp. 191-216).

No capítulo seguinte («The lovely land»), uma curta frase da autora resume o que ela pensa sobre a beleza paisagística de Portugal: «Judged on physical beauty, Portugal is perfection». Neste capítulo o leitor português sente-se inferiorizado, quase envergonhado, ao verificar que uma estrangeira tem um conhecimento tão completo e pormenorizado dos lugares portugueses: não apenas das rotas tradicionalmente vendidas pelo turismo, mas dos (para muitos de nós) insuspeitados encantos de recônditos cantinhos que ela visitou desde o nordeste transmontano até às praias algarvias, não se esquecendo de nos referir aspectos da nossa rica paisagem humana, através da apresentação de casos nominais, como o do casal de Lagoaça proprietário de um café e o da bruxa/curandeira D. Amélia, perita em mênzinhos e rezas aprendidas e desenvolvidas ao longo dos seus mais de oitenta anos de vida (pp. 224-5).

A propósito da paisagem (e de outras coisas) Marion Kaplan cita, com alguma frequência, os nossos autores e tradu-los para a sua língua: Camões, Sá de Miranda, Fernando Pessoa figuram entre aqueles que a autora parece conhecer bem. Mas está também bem informada acerca das personalidades da nossa política actual, inclusivé daqueles que se têm revelado mais enérgicos na defesa do nosso meio ambiente. Mas não esconde a preocupação com o futuro desse Portugal ainda relativamente autêntico: «But Portugal is small, hungry, vulnerable. All Portugal, it seems at times, is up for sale. Human, social and environmental issues count for little before the powerful engine of free-market wheeling and dealing, the urge for a quick buck» (p. 250).

O livro deve ser também considerado importante como meio de divulgação das realidades da nossa cultura. Marion Kaplan fala, por exemplo, dos nossos pintores passados e actuais, dos executantes da nossa música erudita e ligeira, da emancipação da mulher. Fala dos problemas do nosso ensino, das carências (para ela) surpreendentes das nossas escolas, da expansão do ensino superior e da famigerada P.G.A.. Marion Kaplan fala de tudo ao longo das quase 400 páginas de texto, entremeado com algumas páginas preenchidas por fotografias de que ela própria é autora.

Como defeitos do livro, apontaria a falta de indicação das fontes de onde retirou algumas das citações que faz (v. g. p. 93, acerca do terramoto de 1755). O leitor mais interessado poderá querer desenvolver a sua informação através da leitura dessas fontes. Por outro lado, talvez se compreenda a omissão, se pensarmos no público a que a obra se dirige.

Apesar deste pequeno senão, estamos na presença de um livro de grande interesse: para Portugal pela forma competente, correcta e atraente com que a obra se apresenta; para o mundo de língua inglesa pela oportunidade de conhecer, ou eventualmente reforçar os seus conhecimentos deste país pequenino, que Marion Kaplan tanto parece apreciar. É o livro ideal para satisfazer o bom hábito dos ingleses de lerem por toda a parte: no metro, nos aeroportos, no avião ou no comboio.

R. MARTIN — *Pour une logique du sens*, 2.^a edição, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 319 pp.

Acaba de sair uma segunda edição (Maio de 92) de *Pour une logique du sens*, refundida e alargada que, contemplando alguns desenvolvimentos mais recentes em Semântica linguística, tenta incorporar os trabalhos que o autor foi publicando, quer sob a forma de artigos, quer ainda de livros. No entanto, trata-se de uma obra independente em que o autor retoma as concepções centrais da sua proposta teórica, analisando um grande número de fenómenos linguísticos que vão desde Tempo, Modo, Modalidade e questões de referência nominal até problemas de definição linguística (esteriótipos, polissemia, etc.) e semantismo vago ('flou'). Neste livro há ainda um capítulo dedicado às relações entre Semântica e Pragmática e um capítulo inteiramente novo sobre 'verdade do universo e verdades paradoxais'.

O livro está organizado em seis capítulos que se subdividem em partes, apresentando ainda uma introdução e um pequeno prefácio à segunda edição. No primeiro capítulo o autor expõe as noções fundamentais à luz das quais irá analisar um vasto conjunto de questões linguísticas nos capítulos seguintes. Deste modo, depois de lido o primeiro capítulo, é possível abordar qualquer um dos outros separadamente.

No primeiro capítulo, que foi objecto de algumas reformulações, R. Martin discute uma questão clássica em semântica formal e originária da lógica filosófica que consiste na relação sentido/verdade e a propósito da qual diz o seguinte: «Un énoncé a du sens dès lors qu'il est possible d'énumérer les *conditions* dans lesquelles il peut être déclaré vrai et, conséquemment, dans lesquelles il peut être déclaré faux.»¹ Mas para o autor uma das questões que mais lhe interessa é a da relatividade da verdade em linguagem natural, o que lhe permite falar dos enunciados mais ou menos verdadeiros e das fontes do vago (predicados graduáveis, predicados 'transformativos', pertinência variável dos traços semânticos, quantificação imprecisa ou ainda formas explícitas de vago, como, por exemplo, alguns advérbios de frase ou de enunciação). É este interesse pelo vago e pela relatividade que conduz à utilização do conceito de *mundo possível*, que liga à de tempo ramificado, e finalmente à noção de *Universo de Crença* que define da seguinte forma: «l'ensemble indéfini des propositions que le locuteur, au moment où il s'exprime, tient pour vraies ou qu'il veut accréditer comme telles»².

Note-se, no entanto, que esta noção não se pode confundir com a de Universo do discurso que é, segundo o autor, um subconjunto consistente de proposições no interior do qual é válido o que é dito. Um dos aspectos interessantes desta segunda edição é a reformulação dos tipos de universo, pois, embora mantendo a noção de hetero-universo quando fala de 'imagens de universo', adquire maior importância uma outra conceptualização, nomeadamente a de *universo actual* e a de *universo virtual* que surgem na sequência da forma como R. Martin encara a questão da verdade relativa a um universo de crença. Nesta concepção a verdade de

¹ Citado de MARTIN, R. — *Pour une logique du sens*, 2.^a ed., Paris, 1992, p. 23. O sublinhado é meu.

² *Op. cit.*, p. 38.

uma proposição define-se pela pertença ou não a um universo e nessa medida ela pode ser verdadeira, falsa, mais ou menos verdadeira, possivelmente verdadeira ou nem sequer pertencer a esse universo. Desta forma, o universo actual é o de um locutor num momento determinado do tempo e é constituído pelas proposições às quais ele atribui um valor de verdade, e o universo virtual é constituído pelas proposições acerca das quais ele pode especificar as condições de verdade. No entanto, contrariamente ao que seria de supor, estes dois universos não funcionam em oposição estrita, mas são antes polos organizadores dos valores de verdade, fundamentalmente por duas razões. A primeira está relacionada com a própria concepção da ideia de verdade num enunciado linguístico que é uma verdade assumida pelo próprio locutor e nessa medida o predicado 'ser verdadeiro' é um predicado de dois lugares do tipo «V (*p*, *l*)» em que *p* é uma proposição e *l* um locutor. A segunda razão diz respeito à possibilidade de pertença ou não de uma proposição a um desses universos, podendo-se distinguir graus de pertença. Explicando um pouco melhor: uma proposição pode não pertencer ao universo actual do locutor, mas pode mesmo assim pertencer ao seu universo virtual. Assim, não pertencem ao universo actual as proposições virtuais, as discordantes e as degeneradas e não pertencem ao universo virtual as proposições ininteligíveis e as absurdas, mas, por exemplo, entre o inteligível e o ininteligível há escalas de pertença e uma das consequências reside no facto de um locutor ser capaz de parafrasear enunciados que são para ele enigmáticos.

Quanto à estrutura dos universos de crenças, também há diferenças em relação à primeira edição, pois, considerando que os universos de crença são constituídos por mundos possíveis, distingue dois tipos, os *mundos potenciais* e os *mundos contrafactuais* que por sua vez podem ser de dois tipos: os que o são acidentalmente e os que o são essencialmente. Por outro lado, a sua concepção de mundo possível é extensional e estes estão subordinados aos universos de crença. Por último, há a referir relativamente à conceptualização de R. Martin as *imagens de universo* que podem incluir o hetero-universo (que já surge também na primeira edição), o universo do locutor num tempo diferente do da enunciação, e, fundamentalmente, todas as modalidades epistémicas, considerando que até alguns casos de contrafactual podem ser abrangidos por esta noção, pois os mundos contrafactuais são «des mondes qui étaient possibles, mais que je ne considère plus comme tels»³. Neste capítulo são ainda apresentados dois domínios de aplicação, um deles exactamente nos mesmos moldes que na primeira edição, isto é, a análise de *encore* e *déjà* e a sua articulação com as formas negativas correspondentes. Embora R. Martin deixe de recorrer à noção de anti-universo e a substitua pela de mundos contrafactuais, parece que as observações feitas em Oliveira 84 sobre este assunto se mantêm. O outro domínio de aplicação, a pressuposição, foi grandemente alterado e a sua conceptualização tenta dar resposta à questão da possível cancelabilidade de algumas pressuposições que constituiu um argumento, entre outros, contra um tratamento exclusivamente semântico desta questão⁴. Com efeito, dado que em situação de diálogo temos pelo menos dois interlocutores e cada um terá o seu universo de crenças, então é plausível que algo que é verdadeiro para um deles não o seja para o outro e, assim, seja possível negar um pressuposto num exemplo do tipo:

A: O João deixou de fumar.

B: Mas ele nunca fumou!

Pode-se dizer, portanto, que para R. Martin a verdade é relativa ao mundo de crença e os mundos possíveis estão-lhe subordinados e, assim, mesmo o que é verdade em todos os mundos possíveis não o é necessariamente em todos os universos. Cabe aqui fazer alguns breves

³ *Op. cit.*, p. 48.

⁴ Veja-se a este respeito, por exemplo, KEMPSON, R. — *Presupposition and the Delimitation of Semantics*, Cambridge, CUP, 1975. Ou ainda STALNAKER, R. C. — *Pragmatic Presuppositions*, in MUNITZ, UNGER (orgs.) — *Semantics and Philosophy*, Nova Iorque, N.Y. Univ. Press pp. 197-214.

comentários. Por um lado, quando em teoria dos Modelos se diz que uma proposição é verdadeira tal é relativizado em relação a um determinado Modelo. Por outro lado, parece ser importante ter em conta os estados de conhecimento de um locutor, pois ele não é omnisciente e o seu conhecimento está sempre sujeito a revisões em virtude de novas informações. Mas a proposta de R. Martin parece ser demasiado forte por não só se centrar demasiado no sujeito falante sem ter em conta o que deve haver de invariante ou de comum relativamente a esses universos de um mesmo falante e também de todos os outros, como também a estrutura de um universo é pouco clara, assim como não se explicitam quais as condições de alteração de um universo de crença para que este conceito se tome de facto operacional. Sobre esta questão têm surgido, em especial nos últimos anos, contribuições e propostas em várias áreas que, pondo problemas aparentados com os que R. Martin coloca e tenta resolver, propõem modelos com um maior controle formal sobre estados de conhecimento, assumindo-os como dinâmicos e, em certos casos, tendo em conta expansões, revisões e contracções desses estados. Estou a referir-me, entre outros, aos trabalhos de Stalnaker 84 (embora em artigos anteriores já tivesse abordado algumas destas questões), Gärdenfors 88 ou ainda Velman 90 5.

A multiplicidade de assuntos abordados neste livro não permite no quadro de uma revisão abarcá-los todos. Assim, para algumas questões que se mantêm nesta segunda edição remeto para um trabalho mais extenso de Oliveira 84 6, mas não poderei deixar de referir algumas das modificações interessantes e novas desta edição, mencionando desde já que, a meu ver, a leitura deste livro é verdadeiramente aliciante para pelo menos aqueles que se interessam por questões de semântica linguística (incluindo a semântica lexical), pelas relações entre semântica e pragmática e ainda sobre metáfora, ironia ou até ficção narrativa.

Com efeito, o segundo capítulo, ao trabalhar o problema da definição linguística e sua relação com analiticidade, inclui também a discussão definição mínima/definição estereotípica que vem enriquecer o tratamento desta problemática, para além de tratar também a polissemia, embora aqui retomada a partir da primeira edição.

O terceiro capítulo é muito interessante e constitui, de uma certa forma, a parte central do livro na medida em que aplica as suas propostas fundamentais a vários problemas em Linguística como forma de evidenciar a importância da sua conceptualização exposta no primeiro capítulo e sobre a qual já me debrucei. No entanto, um dos assuntos tratados é o modo conjuntivo que, diferentemente da edição anterior, é agora analisado na sua relação com os mundos contrafactuais. O estudo inclui questões gerais sobre este modo, mas também a sua análise em construções como, entre outras, a concessiva ou certas relativas. Neste capítulo são ainda tratados os contextos epistémicos e a sua relação com a negação e a ideia de denegação e de dúvida. Por último, mantêm o seu tratamento em relação ao Condicional e ao Futuro em francês, mas que um leitor atento verificará que apresenta algumas diferenças em relação ao português 7.

O quarto capítulo é sobre uma questão cara a R. Martin: o semantismo fluido, ou melhor, a questão discutida há muito, mas por algum tempo esquecida, da vaguidade. Assim, a primeira parte deste capítulo inteiramente nova ocupa-se do uso aproximativo e dos seus limites, da relação do vago, do não-dito e da ambiguidade, mostrando que não se podem confundir entre si, e ainda da leitura selectiva implícita. Quanto à segunda parte deste capítulo, sobre os artigos em francês e alguns determinantes indefinidos, podem observar-se algumas alterações,

5 GÄRDENFORS, P. — *Knowledge in Flux*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1988.

STALNAKER, R. C. — *Inquiry*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1984.

VELTMAN, F. — *Defaults in Update Semantics*, DYANA Deliverable R2.5.A, 1990.

6 OLIVEIRA, F. — *Universo de Crenças, Hetero e Anti. Universo: a propósito de «Pour une Logique du Sens»*, Lisboa, «Boletim de Filologia», Tomo XXIX, pp. 555-584.

7 Veja-se a este respeito OLIVEIRA, F. — *O Futuro em português: alguns aspectos temporais e/ou modais* in «Actas» do 1.º Encontro da A.P. de Linguística, Lisboa, pp. 353-374.

nomeadamente a introdução do estudo das interpretações genéricas, o que vem enriquecer bastante este capítulo, embora alguns dos comentários feitos em Oliveira 84 se possam manter relativamente a alguns dos artigos.

Por fim, o capítulo quinto é também muito interessante e do qual salientarei duas das questões equacionadas por R. Martin que me parecem de grande interesse. A primeira diz respeito à pragmática do enunciado sobre a qual o autor considera que é ao mesmo tempo o lugar em que o enunciado impõe uma interpretação, um sistema de representações, de crenças, de convicções e também o lugar em que as representações, as concepções do universo impõem ao enunciado uma re-interpretação. A segunda questão é sobre se os factos pragmáticos serão ou não previsíveis, pois tal constitui uma condição *sine qua non* para lhe atribuir um estatuto científico.

O último capítulo, como já disse anteriormente, é inteiramente novo e tenta articular a sua proposta geral com o estudo da ironia e da ficção, pondo em relevo que aquela pode ser estudada recorrendo à noção de mundo contrafactual e em relação à ficção na narrativa propõe a articulação da noção de imagem de universo com a de «narrador onnisciente».

O livro termina com uma pequena conclusão e uma bibliografia que se subdivide em geral e relativa a diversos aspectos particulares discutidos e analisados, sendo ainda de salientar uma lista dos símbolos utilizados.

Concluindo esta breve recensão, direi que *Pour une logique du sens* é um livro de grande interesse não só pelas propostas apresentadas, como também pela multiplicidade de fenómenos abarcados e questões levantadas que o tornam de leitura aliciante mesmo para quem possa não concordar com a abordagem proposta. Com efeito, é raro um livro sobre questões de semântica linguística abarcar um leque tão variado de assuntos e por outro lado, as propostas de R. Martin constituem um desafio para quem pretenda avançar na análise e conhecimento da complexidade que é o significado, quer do ponto de vista da produção, quer do seu reconhecimento.

Fátima Oliveira

CARL JAMES & PETER GARRET (eds.) — *Language Awareness in the Classroom*, Nova Iorque, Longman, 341 pp.

A habitual busca de títulos novos — nas áreas da metodologia do ensino do Inglês e formação de Professores — no catálogo da Longman para 1992-93 proporcionou o primeiro contacto, inesperado e fugaz com a obra. Cada uma das três palavras-chave, por si só, *language* (língua), *awareness* (consciência) e *classroom* (sala de aula) é capaz de provocar um fulgurante 'brainstorming'. Não é de estranhar que o consórcio no título do livro tivesse activado imediatamente muitas expectativas e questões. Além disso, «*Language awareness*» é um termo que requer precisão de sentido, mas que vem aparecendo cada vez mais nos domínios da educação e da metodologia do Inglês — muito particularmente no Canadá, Grã-Bretanha, Austrália e Estados Unidos — na acepção exposta no catálogo, especialmente na afirmação de que *Language Awareness in the Classroom* trata do impacto do conhecimento explícito da e sobre a língua na aprendizagem, em geral, e na aprendizagem da língua, em particular. O resto do sumário, com a referência a uma perspectiva internacional dada pelos artigos de vários países, distribuídos por quatro capítulos de contornos bem demarcados, prometia informação, especulação, reflexão e investigação sobre «*language awareness*» (*consciência da língua*). Assim, e ainda antes da primeira leitura, já a obra suscitava curiosidade expressa em inúmeras interrogações, ainda indefinidas, das quais salientamos algumas:

- *consciência da Língua (CL)* é a mesma, consoante se trate de língua materna, segunda língua ou língua estrangeira?
- quais os fins práticos de *CL*?
- que relação há entre *CL* e o ensino da gramática? E com a explicitação das regras de funcionamento da língua?
- discutir-se-á o posicionamento de vários «métodos e abordagens» em relação à *CL*? Será uma crítica ao comunicativismo?
- as definições e hipóteses resultam de investigação?
- quais as implicações metodológicas para a sala de aula de Inglês como língua estrangeira?
- terá a *CL* uma dimensão transdisciplinar e transcurricular?
- que ligação há entre *CL* e *análise contrastiva*?
- quais as implicações mais ao nível da formação de professores?

Os objectivos de *Language Awareness in the Classroom*, que resultou directamente das conferências no Seminário da Associação Britânica de Linguística Aplicada realizado em Bangor em 1989, não estão explicitados inicialmente, surgindo apenas nas entrelinhas do final da introdução: encorajar encontros de pessoas de experiência e boa vontade para discutirem «as suas ideias sobre *CL* num seminário de fim de semana» à semelhança do que o próprio seminário de Bangor representa, «um encontro de espíritos» como os editores Carl James e Peter Garrett lhes chamam. O leitor como que é convidado a tornar-se agente activo neste

movimento da *CL*. No início do capítulo final — a conclusão — desvendaram, entretanto, o que pode ser o objectivo principal. James e Garrett afirmam ser absolutamente necessário manter a força do movimento para que não murche como aconteceu a outras ideias prometedoras vítimas «da apatia, cepticismo ou mesmo nítida falta de financiamento.» Como a *CL* tem sido no Reino Unido um movimento de base no qual muitas pessoas têm investido o seu tempo e dinheiro, tentam aprofundar a fé dos convictos e pregar com vista a novas conversões. Julgamos ser esta redefinição totalmente legítima. A adesão de James e Garrett ao movimento da *CL*, de forma racional e emocional, exige a consideração de tudo o que possa promover o sucesso ou o fracasso de um bom projecto. *Language Awareness in the Classroom* é um grande contributo para o sucesso.

O Seminário de Bangor insere-se no pano de fundo que é o Movimento para a Consciência da Língua, um movimento de raízes marcadamente britânicas já com cerca de dez anos. A primeira parte da introdução a cargo dos editores e, sobretudo, os três primeiros artigos do segundo capítulo dão conta dos especialistas e relatórios, destacando-se o trabalho pioneiro de Hawkins (entre 1981 e 1984), que estudou dois problemas do sistema educativo britânico: o analfabetismo funcional de muitos jovens à saída da escolaridade obrigatória e o elevado insucesso na aprendizagem da língua estrangeira, que preocupam a sociedade em geral. Hawkins deixou uma definição prática de *CL*, em termos de objectivos: fazer a transição do ensino primário para o ensino secundário no que dizia respeito ao estudo da língua; fornecer uma metalinguagem comum a todos os campos de ensino/aprendizagem da língua; facilitar a discussão da diversidade linguística como uma forma de compreensão e aproximação das comunidades linguísticas, nacionais e migrantes na Grã-Bretanha. Para Hawkins a implementação da *CL* deveria fazer-se através de programas de estudo sobre língua desde o nível primário ao secundário.

Para Donnall (1985) e o Conselho Nacional para a Língua na Educação *consciência da língua* é, na sua definição pleonástica, «a sensibilidade dum pessoa em relação a e a *consciência consciente* (conscious awareness) da natureza da língua e o seu papel na vida humana.» Os objectivos e finalidades completam os de Hawkins: tornar explícito o conhecimento intuitivo dos alunos da sua língua materna; ver de forma positiva a diversidade linguística prevalente na sala de aula (Reino Unido) e promover melhores relações entre grupos étnicos dentro e fora da escola; ajudar os alunos a ultrapassarem desvantagens decorrentes das discrepâncias entre a língua de casa e a língua da escola; compreender o valor da língua como parte da vida humana.

Os artigos coligidos por James e Garrett ilustram indubitavelmente estas concepções de *CL*. Alguns, contudo, ultrapassam-nas na medida em que assentam em diferentes abordagens e trabalhos de investigação sobre línguas também diferentes (materna, segunda, estrangeira), beneficiando alunos de meios linguísticos e culturais, níveis etários, cursos diferentes, e professores com diferentes sensibilidades em relação a *CL*. A variedade de acepções justifica a procura de uma plataforma comum, só possível com mais investigação.

A língua inglesa é também responsável por algumas dificuldades. As palavras *awareness* e *consciousness*, que têm aparecido neste contexto da *CL*, podem ser traduzidas por *consciência*, mas a primeira indica uma intuição ou sensibilidade que o falante não consegue normalmente explicitar enquanto a segunda se refere a um conhecimento activo que se traduz em decisões tomadas, em comportamentos observáveis. Rutherford usou a expressão *consciousness raising* ou *raising to consciousness* que pode significar elevar à consciência, o que indica um processo activo.

Que *CL* é que se pretende? Das intuições que os alunos têm sobre a sua língua materna e transferi-las para a língua estrangeira? Aqui começamos a sentir uma surpreendente (ou talvez não ...) aproximação da análise contrastiva, mas feita pelos próprios alunos para ganharem consciência das semelhanças e dos contrastes entre a língua materna e a língua estrangeira. Ou *CL* significa tornar explícito um conhecimento já implícito? Apeetece então visitar algumas obras de metodólogos (J. Harmer, A. Doff, Hubbard, Gowers, ...) e repensar, entre outras

coisas, os seus modelos de apresentação de matéria nova, especialmente aqueles momentos, nem sempre obrigatórios, em que se explica, com recurso a metalinguagem ou a uma linguagem simples, a língua que está a ser ensinada/aprendida. Ou estaremos perante um regresso a métodos considerados tradicionais como a tradução e o estudo das regras de gramática? Os diversos artigos afastam esta última interrogação. Mas a maioria parece concordar que é necessário que o aluno pense sobre a língua e aprenda a falar sobre ela com mais ou menos metalinguagem.

Esta problemática das definições possíveis de *CL* com que nos deparamos nos artigos foi objecto de análise na primeira parte da introdução. *Language Awareness in the Classroom* divide-se em seis capítulos: introdução, desenvolvimento (capítulos 2 a 5) e conclusão, sendo o primeiro e último da autoria de James e Garrett. A introdução, sendo retrospectiva, está habilmente construída para fazer o ponto da situação, gerar sentido, clarificar a polémica, definir conceitos. Mas ela é também, de certo modo, prospectiva porque orienta o leitor para a frente, dá-lhe instrumentos para organizar e controlar a sua leitura. Depois de enquadrarem o movimento da *consciência da língua* sobretudo na Grã-Bretanha, os editores levam o leitor à conclusão de que, para definir *CL*, dependemos da finalidade. Exploram então duas linhas diferentes mas complementares: a) a quem se destinam os programas de *CL*? e b) que domínios ou dimensões do indivíduo e da sociedade são afectadas com o trabalho de *CL*? Os primeiros a beneficiarem são os professores, pois é preciso que acreditem. Não há nada de paradoxal nisto, pois uma reforma com sucesso exige professores bem apetrechados. Os relatórios oficiais britânicos — Kingman e Bullock, ambos de 1988 — propunham que, devido à falta de conhecimentos acerca da língua inglesa, todos os professores de Inglês recebam «algum conhecimento explícito das formas e dos usos da língua inglesa.» Como? Incluindo a *CL* nos cursos de formação inicial e em programas de formação contínua. Os editores focam o relatório Bullock, que defendeu a abordagem denominada «língua através do currículo» assente em dois pressupostos: todas as disciplinas são, no fundo, maneiras diferentes de usar a mesma língua e que todos os professores precisam de receber preparação sobre a língua materna. O relatório Kingman reforçou estas propostas.

Os alunos são os destinatários mais importantes, pois estão no centro da reforma. Pretende-se aumentar o seu grau de consciência: — de todo o fenómeno língua (humana, animal, máquina, ...); — da sua língua materna, qualquer que seja (lembremo-nos das muitas comunidades linguísticas que há agora no Reino Unido); — de outras línguas faladas na escola e/ou comunidade. Procura-se ainda ajudá-los a analisar as suas escolhas de formas, funções, registos; a descrever e avaliar o seu uso da língua.

É extremamente útil a forma como os editores responderam à segunda questão acima, a das dimensões do indivíduo e da sociedade, que podem ser alteradas com o trabalho de *CL*. Consideraram cinco domínios que isolam apenas por motivo de clareza:

- a) o afectivo: o aprendente para gostar da língua tem de se envolver como um todo, não só com a cabeça mas também com o coração;
- b) o social: favorecer a tolerância e a harmonização social aproximando pessoas e grupos sociais diferentes, pela compreensão linguística;
- c) o poder: aqui *CL* é semelhante à conscientização de Paulo Freire na medida em que a língua pode ser usada para manipular; é preciso alertar para as armadilhas postas por aqueles que dominam os meios de comunicação, como os políticos, os publicitários, a Igreja, ...;
- d) o cognitivo: é legítimo estudar a língua usada, nas suas formas e funções; a capacidade de analisar a língua é uma estratégia de aprendizagem;
- e) o desempenho: não se sabe se o conhecimento sobre a língua melhora o desempenho; existe, de qualquer modo, a convicção de que o desenvolvimento da consciência aumentará a competência (Donmall, 1985), embora outros apontem que a *CL* só permite ao aprendente explorar um conhecimento já adquirido, explicitar conhecimento implícito, focar o que já sabe.

A introdução aparece como um mapa organizador absolutamente essencial para que os vinte artigos, dada a sua heterogeneidade, surjam bem enquadrados. Por outro lado, fornece uma muito simples lista de verificação que permite ao leitor coligir e tratar a informação principal de cada artigo em apenas meia dúzia de parâmetros, tais como: 1. definição de *CL*; 2. destinatário(s) de *CL*; 3. preparação dada aos professores na experiência em *CL*; 4. domínio(s) do trabalho de *CL*; 5. objectivo(s) de *CL*; 6. resultados obtidos. Pelo uso desta imaginária lista de verificação pode o leitor, confrontado que é nos artigos com propostas claras e fiáveis, recordar as suas concepções e conhecimentos sobre *CL* antes da leitura do livro e compará-las com as concepções e conjecturas avançadas no texto, procedendo assim gradualmente a uma primeira avaliação dos seus objectivos como leitor, da qual podem resultar não só alterações das suas ideias como o esclarecimento dos seus objectivos, assim como linhas para a subsequente leitura, por exemplo, saltando para o capítulo/artigo que melhor corresponda às suas necessidades. Esta possibilidade de auto-avaliação e reflexão do leitor é importante porque ele é autónomo, planificou o seu acto de leitura e controla o processo. Os processos de leitura ajudam-no a focar os seus conhecimentos de *CL* e a tomar explícito o que estava implícito.

Dois pontos ainda a destacar. O primeiro diz respeito às opções pedagógicas. *CL* pode coexistir com metodologias mais tradicionais no sentido da transmissão professor-aluno. Contudo, e apostando na centralidade do aluno aprendente, há, da parte dos editores alguma coragem em afirmar e mostrar que só pode desenvolver a sua *CL* um aluno cujo professor também tenha desenvolvido a sua *CL*. Torna-se imperativo preparar os professores, qualquer que seja o seu grau de ensino, encorajando-os a prosseguirem o seu desenvolvimento pessoal e profissional de forma autónoma e congregando-se em pequenas redes ao nível da escola e a nível local. O segundo ponto refere a forma como se esbate o etnocentrismo de *CL*, sem dúvida ainda muito marcada pelas iniciativas britânicas. A maioria dos artigos relaciona-se com problemas e experiências das Ilhas. Contudo, a conclusão, ao reformular o objectivo inicial, pondo agora a ênfase na defesa, divulgação e justificação de *CL*, pode dar ao leitor não britânico a impressão de que este último capítulo prospectivo não lhe diz tanto respeito quanto os anteriores.

O capítulo final é, apesar desta sensação, uma peça importante na construção da obra. Pelo seu carácter prospectivo os editores conseguiram, a partir dos problemas que detectaram no desenvolvimento de *CL*, sugerir caminhos para a reflexão e investigação. Tendo optado definitivamente pela definição de *CL* no sentido de fazer o conhecimento implícito explícito, acabam perspectivando algumas saídas das quais depende o futuro de *CL*: — instrução indutiva versus instrução dedutiva; — abordagens implícitas e explícitas: — o estilo cognitivo do aprendente, entre estratégias transmissivas e autonomia; — necessidade de uma avaliação de *CL*; — *CL*, uma estratégia que permeia as disciplinas do currículo ou uma nova disciplina?

Language Awareness in the Classroom, uma obra para estar no centro de encontros de gente de boa vontade em Portugal, num momento em que os novos programas do Ensino Básico e Secundário estão a ser generalizados.

SUMMARIES

JOAQUIM FONSECA, «Elogio do sucesso» — A Força da Palavra / O Poder do Discurso (*«Elogio do Sucesso» — The Force of the Word / The Power of Discourse*).

The author analyses the discourse of the press from a pragmatic (argumentative and illocutory) perspective, focusing on the different discursive movements which mould the text and the various levels (local, sequential and global) of its coherence/cohesion.

MARIA DA GRAÇA LISBOA CASTRO PINTO, *Da Afasia à Disortografia: Um percurso Terminológico* (*From Aphasiology to Dis-Orthography: A Terminological Course*).

Different ways of studying an object, either motivated by interdisciplinary trends or by technological advances, are generally followed by a renewal of terminology — as a frame of reference — in order to translate those readings in a more precise way.

The object — oral and/or written language disorders — cannot but reveal terminological adjustments caused by linguistic, psycholinguistic and cognitive neuropsychological readings, enabling the passage from a mere clinical aphasiology to a linguistic aphasiology.

JOHN GREENFIELD, *A Vingança de Sangue no Parzival de Wolfram von Eschenbach* (*Blood Vengeance in Wolfram von Eschenbach's Parzival*).

After a brief reference to blood vengeance in the German Middle Ages, the author goes on to discuss the extent to which this form of justice is present in Wolfram's *Parzival*. He concludes that, although this theme is not commonly associated with German Arthurian literature, Wolfram allows it to play a not insignificant rôle in his poem.

MARIA DE FÁTIMA MARINHO, *O Romance Histórico de Alexandre Herculano* (*The Historical Novel of Alexandre Herculano*).

This study attempts to evince the characteristics of the historical novel of Alexandre Herculano, with reference to its connections with European counterparts, in particular the novels of Sir Walter Scott. Emphasis is also laid on the presence of the principle topics of Romanticism; these topics, to an extent, *distort* historical truth.

ISABEL PIRES DE LIMA, *Camilo e o Fantasma do Naturalismo: «Eusébio Macário» e «A Corja»* (*Camilo and the Ghost of Naturalism: «Eusébio Macário» and «A Corja»*).

Using as a point of departure an analysis of the paratext of *Eusébio Macário* and *A Corja*, the author attempts to analyse Camilo's assemblage and de-assemblage of a strategy of parody, through which naturalism is venerated and contested in his novels. This is the formula which Camilo used in order to exorcize the threatening ghost of naturalism.

SUMMARIES

VERA VOUGA, António Nobre: Les Intimes Containtes (*António Nobre: Les Intimes Contraintes*).

After having given an overall view of António Nobres's writing, the Author, with the support of different versions of Nobre's published poems and unpublished manuscripts etc., (which show fundamental tendencies: sundry notes and structured series), attempts to show how, in the final years of his life, Nobre searched for the path of a poetic form which had, to a large degree, a spatial dimension.

CELINA SILVA, Rotas e Posturas em Demanda da Ingenuidade — Do Poético como Poético (*Routes and Attitudes in Search of Naivety — On the Poetic as Poetic*).

The Author outlines the itinerary of José de Almada Negreiros' literary writings in the successive mutations of their combinations. Stress is laid on the constant articulation practice-theory embodied in the gnomical discursivity of the texts under analysis.

FERREIRA DE BRITO, Pierre Oster, Poète Gnomique (*Pierre Oster, a Gnomical Poet*).

In breaking with contemporary poetry's said overall tendency of negativity and of deconstruction, Pierre Oster attempts to conciliate Nature, History and Grace by the solemn affirmation of the unity of subject and matter.

MANUEL GOMES DA TORRE, Acerca da Tradução da Metáfora (*On the Translation of Metaphores*).

Metaphors are rhetorical devices of very frequent use both in the written and oral forms of languages. Consequently they are also an issue that translators frequently have to cope with.

This paper is an attempt to give an overview of what has been written about metaphors in translation in recent years. At the same time it tries to classify and illustrate several types of metaphors, and discuss their different implications for the work of the translator.

ANA ISABEL GOUVEIA BOURA, Fernando Lopes-Graça, Tradutor Literário: A Versão Portuguesa da Novela Tristan de Thomas Mann (*Fernando Lopes Graça, Literary Translator: The Portuguese Version of the novella Tristan by Thomas Mann*).

The Author attempts to show how Fernando Lopes-Graça, an eminent figure on the Portuguese musical scene, translated Thomas Mann's novella *Tristan*. After having analysed the translation on various levels, the Author concludes that Lopes-Graça's version is faithful to the original, yet also creative from a literary point of view, and that it is well in tune with the Portuguese reading public of 1941 — the year in which it was published.

VERA VOUGA, Oitavo Dia da Criação. (A Propósito de «Entre a Cicuta e o Rosto» de Albano Martins. (*The Eighth Day of Creation. On Albano Martins' «Entre a Cicuta e o Rosto»*).

The author begins by making an overall presentation of this book which she considers to be «an accomplished volume, a text of synthesis and a metatext» in the work of Albano Martins. The analysis emphasizes the importance of the «incessant day of man», which the poet emblematically called the «eighth day/of creation».

SUMMARIES

ISABEL MORUJÃO, **Verdades do Tempo e Máximas do Século: Dois Manuscritos Inéditos de Madre Maria do Céu** (*Truths of Time and Maxims of the World: Two Unpublished Manuscripts by Mother Maria do Céu*).

In this article, a collection of unpublished maxims by the 18th century Franciscan nun Mother Maria do Céu are produced, together with explanations about their context, their production and their diffusion.

ANA PAULA COUTINHO MENDES; GRAÇA MARIA SILVA CRUZ, **Invenções «Au Goût du Jour» — «Invenções» Experimentais «au goût» de Jorge de Sena** (*«Au Goût du Jour» Inventions — Experimental «Invenções» «au goût» of Jorge de Sena*).

In this article the authors demonstrate how Jorge de Sena ambivalently acquiesces and retreats in sight of the limits of experimentalism. Curiously, however, in his *Sequências — Invenções au goût du jour* graphic, combinatory and intertextual experiments can be revealed which lead us to question if they are indeed experimental signs without consequences in Sena's literary output.

MARIA DO NASCIMENTO OLIVEIRA, **Le Genre Noir en France: une Esthétique de l'Extravagance et de la Hantise** (*The Black Genre in France: an Aesthetics of Extravagance and of Obsession*).

Black — or horror — literature has, in France, been largely influenced by English models, and often supported by hollow artistic precepts; it is closely related to a certain historical moment and to a society, and thus presents itself as a projection which has been skilfully metamorphosed from the collective unconscious into a community which, by these means, gives form to impulses which overtake it.

MARIA DO ROSÁRIO PONTES, **O Universo Elegíaco: Mitologia da Infelicidade e Mimesis da Morte** (*The Elegiac Universe: Mythology of Unhappiness and Mimesis of Death*).

Jean Starobinski designates the anthropology of ambivalence in France at the end of the 18th century as a «retour de l'ombre», the categories of the permanent, the transcendental and the immutable being transposed into those of the intermittent, the inconstant and the unstable. It is within this phenomenology of the paradox which André Chénier's *Elégies* are to be understood.

MARIA ANTÓNIA GASPAR TEIXEIRA, **As Três Primeira Versões de Der Tod Des Vergil de Hermann Broch** (*The First Versions of Hermann Broch's «Der Tod Des Vergil»*).

The Author attempts to represent the increasing complexity of the first three versions of *Der Tod des Vergil*. The texts display a progressive tendency of expansion and thematic-structural changes particularly in the transition from the first to the second writing: in parallel, Broch thereby distances himself from narrative convention.

SUMMARIES

MARIA GABRIELA GOMES DE OLIVEIRA, Uma «Irmandade» Volante do Século XVIII. O Folheto «Lágrimas das Almas» (*An 18th Century Travelling Brotherhood. The Leaflet «Lágrimas das Almas»*).

An 18th. century Portuguese leaflet, inspired by the Aragon Joseph Boneta's work *Gritos das Almas do Purgatório e meios para os aplicar*, led to the creation of a «travelling» brotherhood, which represents an interesting example of the methods of the post-tridentine Church to bring about a profound Christianization through the involvement of day-to-day life in prayer.

ÍNDICE

Artigos

JOAQUIM FONSECA — «Elogio do Sucesso»: A Força da Palavra/O Poder do Discurso	7
MARIA DA GRAÇA LISBOA CASTRO PINTO — Da Afasia à Disortografia: Um Percurso Terminológico.....	61
JOHN GREENFIELD — A Vingança de Sangue no Parzival de Wolfram von Eschenbach	83
MARIA DE FÁTIMA MARINHO — O Romance Histórico de Alexandre Herculano	97
ISABEL PIRES DE LIMA — Camilo e o Fantasma do Naturalismo: «Eusébio Macário» e «A Corja»	119
VERA LÚCIA VOUGA — António Nobre: Les Intimes Contraintes (Questions de Métrique).....	139
CELINA SILVA — Rotas e Posturas em Demanda da Ingenuidade — Do Poético como Poética	173
FERREIRA DE BRITO — Pierre Oster, Poète Gnomique	199
MANUEL GOMES DA TORRE — Acerca da Tradução da Metáfora	209
ANA ISABEL GOUVEIA BOURA — Fernando Lopes-Graça, Tradutor Literário: A Versão Portuguesa da Novela Tristan de Thomas Mann	227

Varia

VERA LÚCIA VOUGA — Oitavo Dia da Criação	273
ISABEL MORUJÃO — Verdades do Tempo e Máximas do Século: Dois Manuscritos Inéditos de Soror Maria do Céu.....	299
ANA PAULA COUTINHO MENDES e GRAÇA MARIA SILVA CRUZ — Invenções «Au Goût du Jour» — Invenções Experimentais au goût de Jorge de Sena..	309
MARIA DO NASCIMENTO OLIVEIRA — Le Genre Noir en France: Une Esthétique de L'Extravagance et de la Hantise	319
MARIA DO ROSÁRIO PONTES — O Universo Elegíaco: Mitologia da Infelicidade e Mimesis da Morte.....	325
MARIA ANTÓNIA GASPAR TEIXEIRA — As Três Primeiras Versões de Der Tod des Vergil de Hermann Broch.....	335
MARIA GABRIELA GOMES DE OLIVEIRA — Uma «Irmandade» Volante do Século XVIII. O Folheto «Lágrimas das almas»	349
Notícias	355
Recensões	359
Summaries	373

