

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DO PORTO

LÍNGUAS E LITERATURAS

In Honorem

Doutora Fernanda Irene Araújo Barros Fonseca



II Série • Vol. XXII • 2005

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS

SÉRIE DE

«LÍNGUAS E LITERATURAS»

Publicação anual

Propriedade: Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Organizadores: Ana Maria Brito, Fátima Silva, Francisco Topa e John Greenfield

Tiragem: 500 exemplares

Execução Gráfica: T. Nunes, Lda - Maia

ISSN: 0871-1682

Depósito legal: 84313/94

Os trabalhos publicados são da responsabilidade exclusiva dos seus autores

ISABEL MARGARIDA DUARTE – In honorem *Fernanda Irene Fonseca* XI

Prof.^a Doutora Fernanda Irene Araújo Barros Fonseca – Bibliografia XVII

Artigos

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA – *Une littérature qui va de soi. Cadre contemporain des lettres belges de langue française* 3

ROSA BIZARRO E FÁTIMA BRAGA – *Ser professor em época de mal-estar docente: que papel para a universidade?* 17

MARIA LUÍSA MALATO BORRALHO – *Magister ludi: o jogo no espaço fechado da sala de aula* 29

ANA MARIA BRITO – *Nomes derivados de verbos inacusativos: estrutura argumental e valor aspectual* 47

MARIA JÚLIA CORDAS – *Notícias de encantar: realidade e ficção no discurso jornalístico* 65

JEROEN DEWULF – *L'émigration suisse au Brésil et la question de l'intégration* 89

MARIA BOCHICCHIO – *José Régio e A Chaga do Lado: nota filológica* .. 101

MARÍA EUGENIA DÍAZ TENA – *Seres fantásticos femeninos en leyendas románticas peninsulares: Alexandre Herculano y Gustavo Adolfo Bécquer* 119

ISABEL MARGARIDA DUARTE – *Releitura de textos de Fernanda Irene Fonseca, a propósito do romance O Anjo da Tempestade, de Nuno Júdice: linguística, literatura e cultura* 133

ÍNDICE

PEDRO EIRAS – <i>Scherzo com helicópteros: a metáfora do voo em Herberto Helder</i>	151
FERREIRA DE BRITO – <i>Cadavre exquis</i>	185
OLÍVIA FIGUEIREDO – “ <i>Pobre o que quer é comer</i> ” ou os estereótipos da linguagem em <i>Vagão ‘J’ de Vergílio Ferreira</i>	189
VIII MARIA JOANA GUIMARÃES – <i>Linguística de Texto de Especialidade: o exemplo da Alemanha</i>	207
MARIA DE FÁTIMA MARINHO – <i>Padres e frades: de malditos a corruptos</i>	221
ANA MARTINS – <i>Deixis, tempo e textualização num excerto de Baía dos Tigres de Pedro Rosa Mendes</i>	235
ANA PAULA COUTINHO MENDES – <i>Vergílio Ferreira e António Ramos Rosa: o Encontro entre o romancista e o poeta</i>	271
JORGE A. OSÓRIO – <i>Do Cancioneiro “ordenado e emendado” por Garcia de Resende</i>	291
MARIA DA GRAÇA LISBOA CASTRO PINTO – <i>O oral e a escrita: um espaço de linguagem aberto à interacção de ritmos</i>	337
ROGELIO PONCE DE LEÓN E SÓNIA DUARTE – <i>O contributo da obra lexicográfica de Rafael Bluteau para a História do ensino do Português como língua estrangeira: o Methodo breve, y facil para entender Castellanos la lengua portugueza</i>	373
MARIA JOÃO REYNAUD – <i>Poesia: lugar de doação : Sobre a obra poética de Fernando Guimarães</i>	431
ISABEL GALHANO RODRIGUES – <i>Fala e movimentos do corpo na interacção face a face: uma proposta de análise de meios de contextualização e estruturação de sequências narrativas</i>	483
SÓNIA VALENTE RODRIGUES – <i>A escrita fragmentária da «Revista dos Dois Mundos», de Camilo Castelo Branco: da crónica à polémica</i>	527

ÍNDICE

MARIA DE LURDES MORGADO SAMPAIO – <i>Julietta Monginbo: entre a luz e a sombra, entre os sons e os silêncios</i>	549
CELINA SILVA – <i>Gênero e diferenciação genérica; de uma “Ontologia dos Objectos a uma Pragmática do Uso”</i>	581
FRANCISCO TOPA E ANDREIA AMARAL – <i>Um Tomás contumaz: a prisão de Pinto Brandão na Baía e um inédito de Gregório de Matos sobre o tema</i>	591
FILOMENA VASCONCELOS – <i>A semiótica de Ramón Lull: linguagem, lógica e ciência na Ars Magna</i>	609
JOÃO VELOSO – <i>Considerações sobre o estatuto fonológico de – [ɲ] em português</i>	621
MÁRIO VILELA – <i>O Cabo-Verdiano visto por cabo-verdianos ou contributo para uma leitura da situação linguística em Cabo Verde</i>	633
VERA VOUGA – <i>A Nuvem Prateada das Pessoas Graves ou a existência de um chão que não precisa de voar</i>	655
Abstracts	669
Dissertações recentes	681
Notícias	691

ARTIGOS

BRANCA

UNE LITTÉRATURE QUI VA DE SOI.

Cadre contemporain des lettres belges de langue française

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA
jalmeida@letras.up.pt

0. Avant-propos

En 1991, nous commettions un article¹ quelque peu gauche et hâtif sur les spécificités de la littérature belge francophone qui suscita de justes et encourageantes remarques de la part du plus fin connaisseur de ce domaine, à plus d'un titre mitoyen, de l'écriture contemporaine.

Cette première livraison omettait surtout le sens critique et les implications d'une mise en contexte historial des données de *l'ici* dans les œuvres produites au nord de l'Hexagone.

Entre-temps, quelques articles critiques, des communications en colloques, un mémoire de *Mestrado* et une thèse de doctorat codirigée par Marc Quaghebeur, ont tâché de rectifier le tir. Il s'est agi de recadrer l'objet d'étude en dégageant une possible systématisation, voire une synthèse des données, des outils et du discours d'escorte issus du débat de la *belgitude*, qui s'est tenu dans les années septante et le tournant des années quatre-vingt, surtout à Bruxelles, mais également perçu à Paris, incontournable pôle de légitimation littéraire et symbolique des francophonies.

Ce récent travail, de notre part, tâchait de contribuer, ne fût-ce qu'*a posteriori*, à ce débat désormais daté, par le dégagement de conclusions

¹ Il s'agit de José Domingues de Almeida, «Littérature belge de langue française: aux limites d'une spécificité» in *Intercâmbio*, n° 2, 1991, pp. 151-160.

pertinentes quant aux conditions irrémédiablement mitoyennes de l'écriture en Belgique de ces dernières années, et ce, exemples à l'appui².

Nous en concluons que, même à un certain écart temporel de la tenue de ce débat, les apories identitaires, linguistiques et historiques soulevées sont toujours de mise dans le contemporain littéraire, même si elles n'assument plus un statut revendicatif, voire politique dans le champ littéraire belge. Subtilement, les textes réfèrent un pays d'*entre-deux*, ou dispensent des repères refoulés, mais un tel processus n'est plus mesurable à l'aune d'un malaise enfoui, mais bien plutôt d'une condition assumée, apport nordique à l'(im)probable émergence des francophonies.

4

La périodisation de la belgitude s'estompe dans le tournant des années nonante. Plusieurs facteurs, que nous analyserons succinctement dans ce sous-chapitre, concourent à ce constat optimiste; lequel acte, de par les œuvres, les témoignages des écrivains eux-mêmes et les résultats concrets très positifs de la nouvelle politique culturelle, une heureuse assomption de la «phase dialectique» de l'historiographie littéraire belge.

D'abord, il faut signaler l'infléchissement, parfois palinodique, du discours de la *belgitude*, lié à l'abandon des revendications du discours identitaire belge. Non que le mouvement de la belgitude se soit soldé par un échec politique ou culturel. Bien au contraire, la mise en place des nouvelles structures politiques et culturelles a garanti, dans les faits, la satisfaction de la plupart des revendications et doléances soulevées à partir du dossier «Une autre Belgique». Par ailleurs, cette forte atténuation discursive coïncide avec l'ascension politique, aux commandes des nouvelles instances culturelles et littéraires issues de la communautarisation du Royaume, de la génération de la belgitude. Les nouvelles politiques culturelle, littéraire, éditoriale ou de l'enseignement ont donné corps à la réorientation des priorités en matière littéraire.

C'est de ces résultats, plus qu'encourageants, que rendent désormais compte les dossiers des revues, littéraires notamment, consacrés à l'état des choses dans le domaine littéraire, en Belgique francophone, ou qu'actent les dernières publications qui se sont penchées sur le fait belge *après* la belgitude.

Le succès littéraire de beaucoup d'écrivains belges francophones contemporains, ainsi que le sentiment amplement partagé d'*une littérature*

² Notre thèse porte sur l'œuvre romanesque de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte. Cf. *Id.*, *Auteurs inavoués, Belges inavouables. La fiction, l'autofiction et la fiction de la Belgique dans l'œuvre romanesque de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte. Une triple mitoyenneté*, dissertation de doctorat, Université de Porto, 2004 (inédit).

qui va de soi relèguent au second plan le «détail» du lieu d'édition, et surtout le sens des stratégies de légitimation mises en œuvre.

1. La *belgité*: une *belgitude* sans souci

Les premiers signes d'infléchissement du discours identitaire, autour de la notion «nécessaire» de *belgitude* sont venus paradoxalement par la voix d'un de ses principaux hérauts et théoricien: Marc Quaghebeur, Commissaire au Livre dans une des structures les plus actives au service de la nouvelle politique culturelle. Rappelons qu'en 1979, un écrivain d'origine flamande déplorait déjà le recours obligatoire à un concept dont il appelait de ses vœux le rapide dépassement par le changement des conditions d'écriture de l'écrivain belge francophone: «Cependant, le fait d'avoir été obligé de recourir à un concept, si labile soit-il, prouve finalement que ce malaise subsiste, qu'il faut une 'arme', une 'identité'»³. Et Frans De Haes d'oser anticiper sur le temps où cette notion deviendrait superflue: «J'espère dès lors [...] qu'on pourra bientôt s'en passer»⁴.

Or, l'infléchissement ou la révision du discours quaghebeurien coïncide avec la satisfaction, dans les faits, de ces desiderata. Dans une communication consacrée à l'impact des mutations institutionnelles et de la fédéralisation sur l'évolution des lettres belges (1991), – et toujours fidèle à sa méthode historiographique –, Marc Quaghebeur donne un premier signe afin de faire entendre que la *belgitude* n'est plus vraiment dans l'air du temps. Cet aveu, ou ce constat, ne trahit pas vraiment une rétractation de la part de Quaghebeur. Il s'inscrit davantage dans le cadre fidèle et cohérent d'une fécondation du fait littéraire par l'évaluation historique des événements du Royaume: «Le vocable de *belgitude* [...] n'est plus l'expression qui correspond à l'évolution du temps»⁵.

En 1997, dans un dossier de *La Revue Nouvelle* consacré au fait, nettement acquis alors, que «les écrivains belges sont nés quelque part», le sociologue des institutions littéraires dresse le même bilan. L'«idéologie du creux» quelque «stimulante» qu'elle ait été, demeure associée à une «interrogation angoissée»⁶. Ce numéro de *La Revue Nouvelle* illustre, au

³ A.A.V.V., *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, Bruxelles, AML/Ed. Universitaires de Bruxelles, 1980, p. 32.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Marc Quaghebeur, «Politiquement 1991», tapuscrit, s/d, p. 3.

⁶ Entretien avec Jacques Dubois, «Ecrire en Belgique. Une autonomie à la carte» in *Revue Nouvelle*, n° 3, mars 1997, p. 43.

contraire, une littérature et un panorama culturel en général, très prometteurs et reconnus... à Paris, sans que cela induise un quelconque malaise.

A ce propos, il est très éloquent que pour la réédition, dans la collection Espace Nord, des *Balises pour l'histoire des lettres belges* (1998), seize ans après sa première édition comme polémique avant-propos à l'*Alphabet*, Marc Quaghebeur ait eu le soin de maintenir le texte original, mais aussi d'avertir son lecteur de l'évolution de l'objet et des soucis qu'il véhiculait. L'infléchissement et la nuance conceptuelle sont de rigueur, mais dans la fidélité au projet d'«articulation entre esthétique et histoire»⁷, qu'il s'agit désormais de «moduler de façon plus serrée»⁸. Car, comme le reconnaît le théoricien de la belgitude: «Des faits sont venus préciser ou nuancer certaines assertions»⁹.

C'est le cas de la catégorie identitaire du «creux», très présente dans le débat antérieur, mais dont on admet, à une autre époque, les limites, voire les ambiguïtés. Il ne s'agit pas, pour Quaghebeur, de renoncer à la prégnance du «creux» sur le corpus littéraire belge de langue française, qui constitue, du reste, un «acquis» quasi consensuel dans l'approche du fait littéraire belge. Cela équivaudrait à surdéterminer le déni dont on s'est finalement débarrassé.

La question est ici de savoir si, dans la ferveur du débat identitaire, les tenants de la belgitude n'ont pas trop mis en exergue cette notion comme étant «une force de carence nécessaire»¹⁰; c'est-à-dire un sentiment recherché, voire entretenu, et donc *endogène* au phénomène littéraire belge; alors qu'il était urgent d'en souligner le caractère subi, contraignant, et dès lors *exogène* au champ littéraire.

La notion de *belgité* dont Marc Quaghebeur impute la fabrication à l'universitaire et critique italien Ruggero Campagnoli, conviendrait mieux à la caractérisation théorique des «textualités [des] espaces imaginaires et [des] structures sociétales»¹¹. D'autant plus que, d'une part, le recul permet de complexifier et de préciser ces outils conceptuels, – dont on ne songe pas à nier l'efficace, jusques et y compris à l'heure actuelle. Et, d'autre part, la critique témoigne de la vitalité et de l'inscription non revendicative des textes belges de langue française du moment; ce qui oblige le chercheur en littérature belge à le «dater».

⁷ Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, 1998, p. I.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibid.*, p. IV.

¹¹ *Ibidem*.

Autrement dit, *belgitude* est un mot qui porte en lui sa propre négation. Quaghebeur le reconnaît: la transition lexicale et notionnelle est incontournable, mais «à l'époque, ce mot était sans doute la seule forme d'affirmation possible. Aujourd'hui, c'est historique [...]. Belgité est bien sûr un mot qui convient mieux pour définir une spécificité».

La *belgité* rend donc compte d'une littérature qui a dûment pris conscience des manipulations qui la menacent, des complexités qui lui donnent corps et des particularités de son contexte, sans en faire un malaise. Elle en fait plutôt une «chance», un apport constructif et actif aux voies du projet francophone, que le suffixe positif «té» ne manque pas de conférer et de rappeler. Autrement dit, nous voilà enfin devant une *belgitude* à mi chemin entre positivité et nécessité¹².

Par ailleurs, la tranquille reconnaissance de la *belgité*, positive et non-revendicative, est le fruit d'un nouveau contexte conceptuel et civilisationnel. Il coïncide avec la fin d'une certaine image prestigieuse et idéale de la République Française, sur laquelle Fernand Verhesen anticipait déjà en 1979 dans sa contribution à *Lettres françaises de Belgique. Mutations*: «Je veux dire que la fascination [...] à l'égard de Paris me semble se diluer dans une conception beaucoup plus large du domaine français»¹³.

Ce domaine plus vaste auquel fait allusion le fondateur du Centre International d'Etudes Poétiques n'est autre que le projet francophone, qui ne tardera pas à se doter de moyens et de structures institutionnelles à partir des années quatre-vingt, et constituera même l'un des principaux soucis culturels sous François Mitterrand. Dès lors, le «recul relatif de l'institution française»¹⁴ s'annonce comme une aubaine pour les littératures périphériques en mal de légitimation.

Un éventuel ou idéal *pluricentrisme* francophone pourrait faire se diluer le rapport surmoïque de la Belgique francophone par rapport à la France et à Paris, et surtout atténuer le malaise ressenti en raison du fossé identitaire fondé sur la coexistence d'un pays *en creux* à côté d'un *plein* fascinant et prestigieux.

¹² Cf. *Id.*, «Et si nous cessions d'hypostasier la langue» in *Belgique toujours grande et belle*, Revue de l' Université de Bruxelles, Ed. Complexe, numéro composé par Antoine Pickels et Jacques Sojcher, 1998, p. 208. Voir aussi «cette dialectique du 'soyons-nous'», «Ecrire en Belgique. Une autonomie à la carte» in' *La Revue Nouvelle*, n° 3, mars 1997, p. 42.

¹³ *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, p. 151.

¹⁴ Entretien avec Jacques Dubois, «Ecrire en Belgique. Une autonomie à la carte» in *La Revue Nouvelle*, n° 3, mars 1997, p. 37.

Encore eût-il fallu que ce projet parvînt à détrôner «le rôle monolithique de Paris»¹⁵ qui, sous couvert d'une langue commune ou «en partage», ne cesse de nier les spécificités historiques du travail littéraire dans chaque aire francophone. Marc Quaghebeur, après avoir creusé le problème du côté belge, s'est intéressé à l'Afrique centrale, ce qui touche encore un peu à la Belgique, puis à la Suisse et à la Roumanie, pays qui produit un nombre considérable d'écrivains de langue française.

8

Or, la francophonie suscite bien des réticences dont Marc Quaghebeur fournit un bon suivi du côté belge. Pour les raisons que nous évoquons pour la mise à l'écart ou à mal de la littérature belge de langue française, et qui tiennent pour une bonne part à la quasi exclusivité parisienne des stratégies de reconnaissance et de légitimation, la francophonie risque de manquer son dessein le plus urgent et qui est à inventer, à savoir l'édification d'une authentique pluralité communautaire, d'une *koiné* francophone.

Malheureusement, ces bonnes intentions butent contre le maintien, d'aucuns diront le renforcement, de la dualité Paris-francophonies périphériques. Le maintien et le renforcement aussi, du centralisme éditorial de Paris et du *lutétiotropisme*.

Comme le suggère Quaghebeur, la distinction entre «français» et «francophone», loin d'être effacée se voit paradoxalement soulignée. D'où l'importance de l'invention du polycentrisme en langue française qui fasse le sacrifice des assurances nationale et identitaire françaises; et qui s'ouvre à la diversité des histoires et des modalités identitaires de rapport à la langue.

En outre, la *belgité* n'est pas sans lien avec l'émergence postmoderne d'un certain consensus scriptural à partir des années quatre-vingt, lequel parodie ou minimise le travail moderne de l'écriture, et le contenu revendicatif lié aux démarches textuelles. A ce propos, Jacques Dubois manifeste sa crainte que le «grand consensus scriptural»¹⁶ ne dissipe la littérature belge de langue française dans une espèce de littérature moyenne, et efface ou taise la voix belge dans l'innocuité postmoderne.

Christian Prigent avait déjà sévèrement dénoncé cet infléchissement du moderne qui fait en sorte que, dans un consensus inoffensif et largement partagé, l'écriture tende à «devenir 'lisible', amical[e], apaisé[e]»¹⁷.

¹⁵ Marc Quaghebeur, «Politiquement 1991», tapuscrit, s/d, p. 4.

¹⁶ Entretien avec Jacques Dubois, «Ecrire en Belgique. Une autonomie à la carte», p. 37.

¹⁷ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, Paris, P. O. L., 1991, p. 121.

Dans ce double contexte, il est peu probable que le débat identitaire ait encore les conditions de se tenir. D'ailleurs, l'abandon d'un discours de type identitaire et/ou revendicatif par les acteurs littéraires, qu'attestent les publications ultérieures, devient le dénominateur commun des nouvelles générations d'écrivains (Amélie Nothomb, Eugène Savitzkaya, Jean-Philippe Toussaint, Francis Dannemark, etc.).

La raison qu'en donne Carmelo Virone, rédacteur en chef de *Le Carnet et les Instants*, revue remarquable de divulgation, issue de la nouvelle mouvance culturelle, rend implicitement compte des subtiles mutations en cours dans le champ culturel belge. Le discours identitaire semble avoir épuisé ses arguments face à la réalité contextuelle: «Alors que la génération des années 70/80 a conquis le pouvoir institutionnel et symbolique en revendiquant sa 'belgitude', les jeunes écrivains d'aujourd'hui trouvent davantage leurs références en France»¹⁸.

Mais la raison invoquée est très parlante: «Peut-être parce que, chez nous, toutes les places sont prises, pour un bon moment encore»¹⁹. Cette remarque suggère que la génération de la belgitude s'est bel et bien installée aux commandes de la politique culturelle, qu'elle y entreprend une «intervention contractuelle» fertile et active, mais dont les tout derniers arrivés bénéficient, certes, mais sans s'y sentir *acteurs*, et surtout *décideurs*. Ces contradictions récentes, qui n'impliquent plus le recours à l'argumentaire identitaire, ont été largement et lucidement soulevées par Jacques Dubois dans un article caractérisant le champ culturel belge après la relève de la génération de la belgitude²⁰.

Pour l'heure, le débat de la belgitude semble clos. C'est un débat «avorté» et «un combat d'hier»²¹, diront d'aucuns. Toutefois, les publications postérieures ou tardives, ne cessent de rappeler la dette de la génération d'écrivains d'après la belgitude envers les tenants du débat identitaire, leurs aînés, même si l'heure n'est décidément plus aux revendications, ni aux slogans.

¹⁸ Entretien avec Carmelo Virone, *Prétexte*, n° 10, *Spécial Belgique*, été 1996, p. 34.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34s.

²⁰ Cf. Jacques Dubois, «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine» in *Trajectoires: littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Ed. Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Labor, 1985, pp. 13-20.

²¹ Voir le dossier «Ecrire en Belgique. Une autonomie à la carte» in *La Revue Nouvelle*, n° 3, mars 1997, p. 40.

2. Une politique inventive

Dans *Lettres belges entre absence et magie* (1990), Marc Quaghebeur dressait déjà un premier bilan récapitulatif du chemin parcouru pour inverser la tendance à la dénégation au sein des lettres belges; lequel avait été inauguré par Joseph Hanse et sa thèse de doctorat consacrée à l'auteur de *La Légende d'Ulenspiegel* (1923). Il y joignait une liste exhaustive et impressionnante de «nouveaux argonautes» ayant renoué avec «l'éternel pionnier»²².

10

Il s'agit là d'une série d'universitaires, écrivains, critiques, dramaturges, poètes et intellectuels dont les contributions, à des niveaux divers du champ littéraire et politique belge, constituent la plus belle part de la machine culturelle mise en œuvre par la nouvelle génération issue de la belgitude. On ne s'étonnera pas d'y trouver un bon nombre de tenants de ce débat. Ces nouveaux acteurs culturels²³ ont réussi, en une décennie et à la faveur de la communautarisation de l'Etat, à détrôner l'esprit Bodart et lundiste de la politique littéraire belge, et à prendre en charge les nouvelles structures qui se sont vite mises en place pour répondre aux nouvelles orientations et priorités.

Les fameuses «Cartes blanches» impitoyablement échangées dans les pages du journal *Le Soir*, à l'occasion de la publication de *Balises*, illustrent cette relève qui prit, dans les dires de Charles Bertin, des allures de coup d'état. Le conflit de générations et l'incompatibilité des vues sur le *fait belge* devenaient évidents au sein même du milieu littéraire et des institutions tutélaires.

Les années quatre-vingt et nonante devaient prendre acte de cette rupture culturelle, esthétique, critique et méthodologique des politiques culturelles en Communauté Française de Belgique, et dont plusieurs entretiens²⁴ avec les responsables et dirigeants actuellement en place dressent, à partir des années nonante, un premier grand bilan positif et consistant, rendant compte d'un travail cohérent, diversifié et dont le succès est déjà bien avéré.

²² Marc Quaghebeur, *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, 1990, p. 16.

²³ On trouvera la liste exhaustive. Cf. *Ibidem*.

²⁴ C'est le cas du n° 3 de *La Revue Nouvelle* de 1997; de *Prétexte*, n° 10 (dossier *spécial Belgique*); du témoignage de Marc Quaghebeur dans *Textyles*, n° 13, intitulé «Une arche inachevée», ou encore de l'entretien de Paul Dirckx avec Marc Quaghebeur dans *Francofonía*, n° 5-6.

Ce bilan passe par la reconnaissance d'un chemin parcouru vers le renouvellement des politiques dans le domaine de la réédition, à des prix souvent très accessibles, du patrimoine littéraire belge francophone, et qui a certes permis à une population paradoxalement «démunie» de sa littérature de se retrouver et de se réconcilier avec les textes qui parlent à partir de *l'ici*. A cet égard, il faut forcément rappeler le rôle de collections telles que *Espace Nord*, *Passé Présent*, *Archives du futur* ou encore l'apport critique de *Un livre, une œuvre*.

Au niveau de l'enseignement, où la dénégation était complète, les choses progressent également, surtout pour ce qui touche à la desserte universitaire, comme cours à option en Belgique, mais aussi, et de plus en plus, à l'étranger²⁵. C'est à ce stade qu'intervient l'aide aux colloques universitaires qui, au Portugal, est à l'origine du *Celbuc* de Coimbra, et à laquelle notre exposé doit beaucoup. Il est fort redevable aussi à l'action tout à fait exemplaire²⁶ de la Promotion des Lettres, pour ce qui est de l'animation et de la divulgation de la vie littéraire belge, surtout à l'étranger.

Dès lors, comme l'a bien senti Jacques Dubois, la mise en marche de cette nouvelle politique culturelle creuse le clivage des deux générations en conflit lors du débat de la belgitude. Une querelle des anciens et des modernes, en somme. Les premiers, fidèles à des structures prestigieuses mais, pour une bonne part, accusées par la génération montante de complicité dans la paralysie culturelle et le déni identitaire, se regroupent autour de l'Académie Royale et de l'Association des écrivains belges.

Les modernes se retrouvent plutôt, et ce dans un ton que d'aucuns jugent excessivement «conquérant et célébratif»²⁷, autour des nouvelles instances et du nouvel axe de la politique littéraire: la Commission au Livre, l'activation et redéfinition des Archives et Musée de la Littérature au sein de la Bibliothèque Royale, les Maisons de la Culture, et l'important travail du texte moderne belge entrepris par le Théâtre-Poème de Monique Dorsel.

²⁵ Par exemple, la Faculté des Lettres de Porto peut se vanter d'offrir, dans son cursus, un cours à option consacré aux lettres belges.

²⁶ A ce propos, il faut souligner la place de plus en plus considérable occupée par le «Fonds Belgique» dans nos bibliothèques facultaires au Portugal.

²⁷ Jacques Dubois, «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine», p. 19. Luc Dellisse désigne cette nouvelle politique culturelle par cette expression curieuse: «politique d'intervention raisonnée», «Une Belgique balisée», tapuscrit, s/d.

La vitalité et l'inventivité de cette génération auront donc permis une plus grande visibilité des lettres belges de langue française, et ont surtout «[...] modifié l'attitude du public belge à l'égard de sa propre littérature, vis à vis de laquelle il se montre à présent plus attentif qu'autrefois»²⁸.

Plusieurs revues, aussi bien en Belgique qu'à Paris, ont consacré des dossiers critiques dans les années nonante, mêlant l'entretien aux «fonctionnaires» en poste à l'analyse sociologique ou spécifiquement critique. Ces dossiers rendent compte de la vitalité de cette littérature et actent l'incontestable réussite de la nouvelle génération en place depuis le tournant des années quatre-vingt.

Citons, pour l'exemple, le cas (1996) de l'éphémère revue littéraire et universitaire parisienne *Prétexte* qui consacrait sa dixième livraison à un dossier «Spécial Belgique». Elle avait déjà réservé son n° 8 (1995) à l'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya, et se penchera dans le n° 13 (1997) sur la poétique de Jean-Claude Pirotte. Le dossier sur la littérature belge contemporaine commence, dans son éditorial, par enterrer le procès de la belgitude, et par relativiser le «malaise identitaire». La littérature belge y devient «une littérature parmi d'autres»²⁹, mais dont la vitalité n'est pas questionnable. *Prétexte* fournit quatre cahiers critiques (notamment sur Conrad Detrez et Jean-Pierre Verheggen); des entretiens avec Henry Bauchau, des éditeurs et Carmelo Virone, rédacteur en chef de *Le Carnet et les Instants*.

Par ailleurs, plusieurs notes critiques se chargent de la présentation de prosateurs et poètes actuels. On regrettera, mais c'est là encore une réaction défensive héritée du mouvement de la belgitude, le ton encore très «parisien» avec lequel *Prétexte* continue de juger le parcours des écrivains belges.

Il s'agit encore d'une littérature «mal connue et mal diffuse, réclam[ant] le droit à une reconnaissance [parisienne, s'entend]»³⁰. En outre, on se demande encore si «Paris si absorbé par lui-même saura [...] les découvrir»³¹.

²⁸ Entretien avec Carmelo Virone in *Prétexte*, n° 10, *Spécial Belgique*, été 1996, p. 35.

²⁹ Cf. Editorial de *Prétexte*, n° 10, *Spécial Belgique*, été 1996, p. 5s.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Entretien avec Henry Bauchau in *Prétexte*, n° 10, *Spécial Belgique*, été 1996, p. 29.

De même, le dossier «les écrivains belges sont nés quelque part» de *La Revue Nouvelle* (mars 1997) présente le statut de l'écriture en Belgique comme une «autonomie à la carte» dont la «croissance extraordinaire» est l'exemple ou la preuve la plus parlante.

Enfin, les livraisons 96/97 de *Textyles* consacrées aux «Lettres du jour» (volumes I et II, n° 13 et 14), dossiers dirigés par Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand, se penchent sur l'état de la littérature belge de langue française à l'heure postmoderne. L'éditorial du n° 13 s'intitule, en clin d'œil à la préface quaghebeurienne de l'*Alphabet* «Une littérature qui semble aller de soi».

Ce constat optimiste entend bien évidemment souligner le succès des nouvelles politiques culturelles, même si la modestie est encore de rigueur: «Il n'est pas question ici ni dans les pages qui suivent de dire que tout va bien, mais simplement d'acter ces changements impensables encore il y a vingt ans»³². Ce sont surtout les textes écrits durant les années quatre-vingt qui font l'objet d'articles critiques sur Conrad Detrez notamment.

Le n° 14 fait un premier bilan de l'état des lieux de l'écriture belge de langue française durant les années nonante; fait d'une génération d'écrivains dont les repères se trouvent aussi bien dans la modernité qu'ailleurs; ce qui suggère l'émergence d'une «génération innommable»³³ dont nous dégagions la complexité dans le chapitre premier. Fait marquant: plus rien ne lie ces écrivains ou leurs textes, aux débats identitaires des années précédentes. Les auteurs se réclament d'une littérature qui va de soi.

Par ailleurs, ce numéro entreprend la mise à jour ironique, parce que décalée, de l'*Alphabet* de 1980, par l'ajout de trente-six notices biobibliographiques d'écrivains belges de langue française contemporaine, prouvant que les nouveaux «fonctionnaires» culturels n'entendent pas réitérer la logique de chasse gardée dont ils avaient pâti eux-mêmes. On y trouve, avec plaisir, des noms tels que Philippe Blasband, Francis Danne-mark, Xavier Deutsch, Nicole Malinconi, Amélie Nothomb ou Jean-Philippe Toussaint; à savoir, les noms incontournables du moment, souvent publiés et reconnus à Paris.

³² Paul Aron; Jean-Pierre Bertrand, «Une littérature qui semble aller de soi» in *Textyles*, n° 13, *Lettres du jour* (I), 1996, p. 8.

³³ Cf. Laurent Demoulin, «Génération innommable» in *Textyles*, n° 14, *Lettres du jour* (II), 1997, pp. 7-17.

Outre ces deux numéros de *Textyles*, d'autres publications ont poursuivi dans les années nonante la tâche critique et anthologique des lettres belges de langue française. Le quatrième volume du dictionnaire *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres* paraît en 1994 sous les auspices de la Société d'Etude des Lettres françaises de Belgique. Ouvrage bien intentionné, certes, mais qui suscite lui aussi des réserves légitimes³⁴ au niveau scientifique. La problématique identitaire y est nettement évitée ou niée, alors que les préjugés envers l'œuvre de certains représentants de la modernité belge (Jean-Pierre Verheggen ou Marcel Moreau) demeurent inexplicablement.

Par ailleurs, *Espace Nord. L'anthologie*, célèbre en 1994 le succès de la collection dont il constitue le centième numéro. Cet ouvrage s'inscrit dans la tradition anthologique et de la «machine à découvrir»³⁵ que le mouvement de la belgitude a contribué à renouveler.

Finalement, en 1998, dix-huit ans après le numéro de *La Belgique malgré tout*, document culte de la belgitude, paraît le numéro *Belgique toujours grande et belle* composée par Antoine Pickels et Jacques Sojcher³⁶.

L'ouvrage rassemble, cette fois, non seulement des écrivains mais un grand nombre d'acteurs du champ culturel. Le pays a changé. Le monde aussi, d'ailleurs. La fédéralisation a fait son travail. La Belgique de papa n'est plus. Les anciens tenants de la belgitude sont installés aux commandes des instances culturelles qui mettent en œuvre «une politique inventive». De surcroît, l'affaire Dutroux a fait peur, et tremblé le Royaume. La question identitaire ne se pose plus en termes de «belgitude».

L'ironie et la bonne humeur règnent désormais dans ces textes ne portant plus préjudice à personne; ne dénonçant rien ou ne revendiquant rien. Antoine Pickels y exprime bien toutefois les mutations subtiles depuis *La Belgique malgré tout*: «Si belgitude il n'y a plus, il y a par contre eu ici, ces dernières années, une succession de pièces de théâtre, d'œuvres artistiques ou littéraires, qui ne s'inscrivent pas dans l'idée d'une 'chose en creux', mais plutôt dans la reconstruction d'un imaginaire national»³⁷.

³⁴ Cf. à ce sujet Jacques Carion, «Vol au-dessus d'un dictionnaire», *Le Carnet et les Instants*, n° 87, 15 mars-15 mai 1995, p. 18s, qui en fournit l'ironique errata.

³⁵ Cf. *Espace Nord. L'anthologie*, sous la direction de Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Labor, 1994, p. 10.

³⁶ Cf. A.A.V.V., *Belgique toujours grande et belle*, composé par Antoine Pickels et Jacques Sojcher, Bruxelles, Revue de l' Université de Bruxelles, Ed. Complexe, 1998.

³⁷ Editorial du dit numéro: «Belgiques», *Ibid.*, p. 13.

Cette tâche d'écriture à partir de l'*ici* ne se pose plus de la même façon. La phase dialectique inaugurée par la belgitude a fini par convertir le discours identitaire en statut d'«autonomie à la carte» par lequel les clivages d'hier sont atténués. De fait, le dilemme entre le choix de l'exil et le choix de l'attache au terroir n'est plus de saison. La question de la quête de légitimation n'est pas disparue. Loin s'en faut. Etre publié(e) à Paris demeure un souci d'écrivain belge. Comme le rappelle Carmelo Virone, «il s'agit toujours de séduire Paris», et la plupart des jeunes écrivains parvenus à l'écriture après la belgitude l'ont bien compris. Il suffit de suivre la fulgurante carrière d'écrivaine d'Amélie Nothomb, ainsi que l'édition, à Paris, des textes de la toute nouvelle génération littéraire³⁸.

A cet égard, les jeunes acteurs littéraires belges se montrent souples et jouent le jeu parisien à leur profit et avec une aisance que l'on ne leur connaissait pas. Leurs repères ne sont plus ni seulement en France, ni exclusivement ici. Désormais, dans une logique dialectique, les références sont à chercher ici et en France; ici et partout. Ni centripète, ni centrifuge, la phase actuelle de la littérature belge de langue française ressortit à l'«autonomie à la carte» ou, comme Paul Aron l'a caractérisée, «par procuration [...] et par référence au modèle culturel français»³⁹.

A cet effet, il devient symptomatique de voir les critiques accorder de moins en moins d'importance, voire de pertinence pour l'écriture, au fait que l'écrivain ait choisi d'écrire *ici* au lieu d'opter pour l'exil parisien ou français. Dorénavant, il ne revient qu'aux seuls écrivains de juger des motifs qui les poussent à écrire *ici* ou à Paris; sans que l'on puisse en déduire un quelconque malaise identitaire exprimé ou enfoui. Cet ancien «choix cornélien» indiffère désormais et les auteurs, et les critiques⁴⁰. Preuve que l'*ici* est désormais un acquis: «N'en déplaise à d'aucuns, nous ne sommes pas des écrivains français»⁴¹.

³⁸ Parmi ces romanciers actuels, on citera, J-L. Outers, J-Ph. Toussaint, F. Lalande, J-Cl. Bologne, B. Tirtiaux, G. Bergé, Ph. Blasband, X. Deutsch, A. François, A. Nothomb, C. Lamarche.

³⁹ Postface de Paul Aron à *Balises pour l'histoire des lettres belges*, p. 422.

⁴⁰ Cf. l'éditorial «Les écrivains belges sont nés quelque part» in *La Revue Nouvelle*, n° 3, *Ecrire en Belgique, une autonomie à la carte*, mars 1997, p. 22.

⁴¹ Entretien avec Marc Quaghebeur, «Une arche inachevée», p. 147.

SER PROFESSOR EM ÉPOCA DE MAL-ESTAR DOCENTE: que papel para a universidade?

ROSA BIZARRO e FÁTIMA BRAGA
rpbizar@letras.up.pt e ffbraga@iol.pt

«As situações conflituantes que os professores são obrigados a enfrentar (e resolver) apresentam características únicas, exigindo portanto características únicas: o profissional competente possui capacidades de autodesenvolvimento reflexivo (...).»¹

«Habitamos hoje uma época que está a passar por um acelerado e profundo processo de transformação, um processo que nos confronta, em directo e ao vivo, com situações cada vez mais complexas, com um verdadeiro choque do futuro, onde a nossa sobrevivência enquanto homens e enquanto estrutura social nos obriga a reencontrarmo-nos connosco próprios e com os outros (...).»²

1. Contextualização

Situados numa sociedade pós-moderna e neoliberal, na qual a escola se encontra em crise e a profissão de professor³ é manifestamente desvalorizada, à luz de parâmetros avaliativos que posicionam o *poder* (sobretudo

¹ A. Nóvoa (coord.), *Os professores e sua formação*, Lisboa, Dom Quixote, 1997, p. 27.

² C. Fragateiro, «Utopia da unidade do conhecimento» in C. Pimenta (org.), *Interdisciplinaridade, Humanismo, Universidade*, Porto, Campo das Letras, 2004, p. 169.

³ Teremos de “profissão” o entendimento que dela nos dá a Sociologia, nos seus estudos mais recentes, ao percepcioná-la como um conjunto de saberes (académicos e

económico) à frente do *saber* (apesar de vivermos na era dita do conhecimento...) e do *saber fazer*, impõe-se, no nosso entendimento, reforçar a reflexão sobre os professores, independentemente do nível de ensino tido como referente, e a sua formação.

As sucessivas reformas dos Ensinos Básico e Secundário, a recente alteração da Lei de Bases do Sistema Educativo português e a Declaração de Bolonha são um efeito da deslocação semântica e conceptual que a escola e o professor têm vivido nas últimas décadas.

18

Ao longo dos tempos, aliás, o professor tem sido o actor de diferentes modelos pedagógicos, que bem reflectem a sociedade em que estão inseridos. Do professor magistral, oriundo da escola do século XIX, onipotente e supostamente omnisciente, impermeável à participação de qualquer aluno na construção do acto pedagógico, e porta-voz de um currículo definido de modo centralizado e uniforme pela administração central, ao professor da escola construtivista (nascida na década de 60 do século XX, no decorrer dos estudos levados a cabo por Piaget, Bruner, Novak e Ausebel, entre outros) que se pretende um mediador no processo de ensino-aprendizagem, programando, orientando, proporcionando recursos e animando as diferentes actividades prosseguidas pelos alunos, ajudando o aluno a relacionar os conhecimentos novos com os anteriores, fomentando a sua autonomia e apoiando-se num currículo aberto e flexível, decidido pela sua escola, em função das necessidades específicas dos seus alunos, e tendo em conta as metas fixadas pelo Estado – muitos têm sido os papéis assumidos pelo professor, muitas e variadas as exigências que se lhe faz.

Hoje, o caminho do professor – seja qual for o nível de ensino – abre-se a novos horizontes e, logo, a novas exigências profissionais, a saber:

- i) um conceito de currículo menos compartimentado por disciplinas e mais flexível, de acordo com cada território educativo, com cada contexto e com o seu próprio tempo;
- ii) uma profissão conotada, quer com a execução quer com a concepção/decisão e também com a organização;
- iii) uma deslocação do eixo 'objectivos mínimos/conteúdos' para o eixo 'competências⁴ a desenvolver/experiências educativas a proporcionar'.

pedagógicos) especializados; entendê-la-emos, contudo, também como uma actuação onde a ambiguidade e multiplicidade das funções são o seu melhor traço definidor e a necessidade de práticas reflexivas o seu selo de marca.

⁴ Por competências entenda-se o conjunto dos saberes (ou conhecimentos declarativos), dos saberes-estar, saberes-fazer ou saberes-tornar-se (conhecimentos procedi-

Dito de outro modo, a intervenção coerente dos docentes neste nosso contexto educativo exige que estes se orientem por um paradigma profissional alternativo que rompa com as matrizes disciplinares convencionais que vêem o aluno como um receptor de conhecimentos, as matérias como estando organizadas em compartimentos, o papel da escola como sendo o da transmissão de saberes. Exige, em suma, que os professores perspetivem o trabalho educativo para além das imposições que a ordem neoliberal dominante apresenta, ao espartilhá-lo entre os valores do mercado e os do estado. Impõe que o crescimento do saber, do saber fazer e do saber ser passem por uma acção de reflexão e de formação contínuas, na tentativa de fazer o levantamento, a análise e a interpretação dos traços que marcam, hoje e aqui, esta profissão.

2. Os professores e a falta de prestígio da profissão

As mudanças verificadas no contexto social e económico mundial, em particular nas últimas décadas, têm tido impacto directo na escola. Têm produzido efeitos perversos na vida dos professores, que se vêem pressionados pela sociedade, no sentido de cumprirem um papel que, de acordo com Esteve⁵, se encontra desfasado da realidade.

Exige-se-lhes que ofereçam qualidade de ensino, dentro de um sistema massificado, baseado na competitividade, muitas vezes com recursos materiais e humanos precários, com baixos salários e um aumento exacerbado de funções⁶, o que contribui para um crescente mal-estar entre os professores, reforçado pela perspectiva algo negativa que a sociedade vai construindo de muitos destes profissionais, baseada, frequentemente, em parâmetros, no mínimo, discutíveis.

Hoyle⁷ considera seis factores que permitem determinar o prestígio de uma profissão: *i*) a origem social do grupo; *ii*) o tamanho do grupo;

mentais) numa situação dada (conhecimentos condicionais). (Ph. Jonnaert, *Compétences et socioconstructivisme: un cadre théorique*, Bruxelles, De Boeck, 2002; J. Tardif, *Pour un enseignement stratégique: l'apport de la psychologie cognitive*, Montréal, Les Éditions Logiques, 1992).

⁵ J. M. Esteve, *O mal-estar docente: a sala de aula e a saúde dos professores*, Bauru, EDUSC, 1999.

⁶ J. T. Santomé, «O professorado em época de neoliberalismo: dimensões sociopolíticas de seu trabalho» in C. Linhares (org.), *Os Professores e a reinvenção da escola: Brasil e Espanha*, São Paulo, Cortez, 2001.

⁷ E. Hoyle, «Teachers' social backgrounds» in *The International Encyclopaedia of Teaching and Teacher Education*, 1987, pp. 593-610.

iii) a proporção de mulheres; iv) a qualificação académica de acesso; v) o *status* do cliente; vi) a relação com os clientes.

Confrontando, empiricamente, a profissão docente com estes factores, as conclusões a que chegamos sublinham que:

- i) os docentes formam um grupo profissional numeroso (o que provoca uma diminuição dos salários), onde há muitas mulheres;
- ii) os docentes são maioritariamente oriundos das classes média e baixa;
- iii) relativamente à qualificação académica de acesso, os professores do pré-primário e do 1.º ciclo do Ensino Básico (no caso português) começaram por ter habilitação de nível médio, e há dois tipos de instituições a formar professores para o segundo e 3.º ciclos do ensino básico – o politécnico e o universitário;
- iv) quanto ao estatuto do cliente, verifica-se que «com a massificação do ensino [...] escolarizar cem por cento das crianças de um país implica pôr na escola cem por cento das crianças com dificuldades, cem por cento das crianças agressivas, cem por cento das crianças conflituosas, em suma, cem por cento de todos os problemas sociais pendentes, que se convertem assim em problemas escolares»⁸; o aspecto descrito conduz a que a relação com o “cliente” se tenha passado a basear na obrigatoriedade e não na voluntariedade, afectando toda a relação pedagógica.

Face a estas conclusões, verifica-se que os professores formam um *cluster* profissional que deixou de usufruir de uma reputação social elevada (ainda que se reconheça, globalmente, a importância da missão que desempenha), pelo que, como a imagem social interfere na escolha da profissão, se assiste neste momento a um processo de inferiorização do professorado:

«nos tempos actuais, o “status” social é estabelecido, primordialmente, a partir de critérios económicos. Para muitos pais, o facto de alguém ser professor tem a ver com um clara incapacidade de “ter um emprego melhor”, isto é, uma actividade profissional onde se ganhe mais dinheiro [...] de acordo com a máxima contemporânea “busca o poder e enriquecerás”, o professor é visto como um pobre diabo que não foi capaz de arranjar uma ocupação mais bem remunerada.»⁹.

⁸ J. M. Esteve, «Mudanças sociais e função docente» in A. Nóvoa (org.), *Profissão Professor*, Porto, Porto Editora, 1995, p. 121.

⁹ J. M. Esteve, *idem*, p. 105.

Esta situação, agravada por outros factores que não cabe aqui analisar¹⁰, tem reforçado, como já assinalámos, um crescente mal-estar docente, amplamente estudado¹¹, que precisa de ser se não vencido na totalidade, pelo menos, atenuado.

Na certeza de que a situação não corresponde à importância da tarefa do professor e que urge, após a sua análise, abrir caminhos de transformação e de valorização dessa profissão, a necessidade de uma formação contínua, permanente, de qualidade impõe-se como meio a valorizar.

Registe-se, todavia, que a sua organização tem obedecido, com frequência, ao objectivo de transmitir ao profissional regras, normas, a seguir, de acordo com um modelo de professor *eficaz* ou *bom*, na convicção de que só assim ele verá atenuado o “choque com a realidade” educativa com que se defronta. As acções de formação contínua têm tratado, pois, sobretudo, de abordagens *anxiogénicas*¹², cujo efeito (certamente não previsto) tem sido o aumento do mal-estar a que nos temos vindo a referir, já que levam a que o professor se ponha em causa, enquanto pessoa, em vez de questionar a sua actuação.

Face ao exposto, pensamos que a resposta dada pela formação permanente dos professores deverá consistir numa abordagem analítica, que parta das condicionantes de trabalho e convide o professor a detectar as dificuldades encontradas e, perante elas, a questionar a sua actuação e a identificar possíveis erros sem, em circunstância nenhuma, se anular a si próprio, como pessoa.

Organizados, de preferência, em comunidades reflexivas, os professores, deverão ser agentes da sua própria formação, analisando as situações educativas em que se inserem e procurando as situações concretas da sua prática que precisam de investigar para encontrar hipóteses de solução para os problemas que identificam.

¹⁰ Perspectivas de desemprego, falta de apoios logísticos para a instalação de docentes deslocados do seu local de residência, restrição nos apoios à formação contínua e especializada, indefinição na divisão do trabalho educativo, nomeadamente entre os professores e as famílias, crise de valores, por exemplo.

¹¹ J. M. Esteve, *El malestar docente*, Barcelona, Laia, 1987; M. Cole & S. Walker (ed.), *Teaching and Stress*, Milton Keynes, Open University Press, 1989; R. Gomes, *Culturas de Escola e Identidades dos Professores*, Lisboa, Educa, 1993; D. Martínez, I. Valles & J. Kohen, *Salud y trabajo docente: Tramas do malestar en la escuela*, Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1997, entre outros.

¹² J. M. Esteve, «Mudanças sociais e função docente» in A. Nóvoa (org.), *Profissão Professor*, Porto, Porto Editora, 1995.

O que acaba de ser dito não põe em causa, antes evidencia, a necessidade de formação inicial do professor, só que perspectivando-a de modo diferente do que vem acontecendo com frequência. Segundo dados descritos em diferentes trabalhos de investigação¹³, os professores dominam os conteúdos específicos das disciplinas que ensinam, mas têm dificuldade em estruturá-los e em adaptá-los aos seus alunos, nomeadamente porque apresentam lacunas no que respeita: *i*) ao diagnóstico dos diferentes estilos de aprendizagem dos alunos e dos efeitos que o ensino tem junto deles; *ii*) à identificação dos problemas de organização do trabalho na sala de aula, tornando-o produtivo; *iii*) à capacidade de tornar os conteúdos acessíveis a cada um dos alunos, resolvendo os problemas de aprendizagem.

Assim acontecendo, devemos concluir que, cada vez mais, é preciso valorizar as dimensões pessoal e cultural, e não só os aspectos técnicos da profissão, de molde a que o professor, gestor e organizador da classe, formado num conjunto predeterminado de competências técnicas (*skills*) seja também um professor que toma decisões e seja formado num conjunto de competências adaptadas ao contexto incerto e complexo em que actua¹⁴. Há que rejeitar o entendimento da formação como uma mera aquisição de conhecimentos e técnicas, «perspectiva essa ligada com a ideia do professor como um transmissor de conhecimentos, [devendo-se privilegiar] uma óptica de autonomia na produção de conhecimento e de valores que englobe a inovação, a auto-formação participada, a reflexão na prática e sobre a prática e a cooperação institucional, no sentido da transformação qualitativa dos recursos existentes.»¹⁵.

Pretendemos com isto lembrar que a tarefa dos professores se encontra profundamente alterada. Como a propósito Perrenoud afirma¹⁶, já não se trata de ensinar a todos, na esperança de que alguns aprendam muito e outros aprendam o mínimo exigido para votar, assumir e trabalhar. Trata-se, sim, de colocar o maior número possível de alunos em situações que permitam a quase todos aprender de um modo eficaz. Aprender

¹³ R. Honeyford, *Starting teaching*, London, Guilford, 1982; S. Veenman, «Perceived problems of beginning teacher» in *Review of Educational Research*, 1984, 54 (2), pp. 143-178; J. H. C. Vonk, «Problems of the beginning teacher» in *European Journal of Teacher Education*, 1983, 6 (2), pp. 133-150, entre outros.

¹⁴ J. A. Pacheco, *O pensamento e a acção do professor*, Porto, Porto Editora, 1995.

¹⁵ C. M. Simões, *O Desenvolvimento do Professor e a Construção do Conhecimento Pedagógico*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1996, p. 133.

¹⁶ Ph. Perrenoud, *Práticas Pedagógicas, Profissão Docente e Formação – Perspectivas Sociológicas*, Lisboa, Dom Quixote, Instituto de Inovação Educacional, 1993.

não somente a ler, a escrever, a contar, mas também a tolerar e a respeitar as diferenças, a coexistir, a raciocinar, a comunicar, a cooperar, a mudar, a agir de uma forma eficaz.

Muitos consideram que esta circunstância torna a docência uma profissão impossível¹⁷. Não concordamos, embora tenhamos consciência de que passou a ser uma profissão na qual, por muito boa que seja, a formação não é garante de um desempenho elevado e regular dos gestos profissionais¹⁸ e que, por isso mesmo, exige que ela não possa limitar-se à transmissão de simples soluções encontradas por outros, devendo, antes, desenvolver no professor a capacidade de encontrar soluções fundamentadas para os problemas com que se defronta¹⁹. Assim sendo,

«a competência²⁰ não depende apenas de eventuais conhecimentos e técnicas, adquiridos durante o processo de formação, mas tem a ver, sobretudo, com a pessoa que o futuro professor é e com a maneira como ele organiza e integra as suas capacidades, além da forma como, numa situação específica, opta por agir desta ou daquela forma, sendo entendida, muitas vezes, como um modo de funcionamento mais complexo e associada a um repertório de capacidades mais vasto e diversificado e à possibilidade de analisar as situações de modo mais abrangente e adequado às necessidades dos outros (...),»²¹.

Mais do que um professor “cultural” necessitamos de um professor trans-cultural, que, sendo um profissional exímio no domínio e na transmissão de saberes e saberes-fazer, necessita, para o ser realmente, de perceber os novos contextos culturais em que os indivíduos se vão situando, o que tem a ver com competências crítico-reflexivas²².

¹⁷ Ph. Perrenoud, *ibidem*.

¹⁸ Ph. Perrenoud, *ibidem*.

¹⁹ M. Ben-Peretz, «Teoría y práctica curriculares en programas de formación del profesorado» in L. M. Villar Angulo (dir.), *Conocimiento, creencias y teorías de los profesores*, Alcoy, Ed. Marfil, 1988.

²⁰ Que entenderemos, de acordo com Medley (D. M. Medley, «Teacher effectiveness» in H. E. Mitzel (ed.), *Encyclopedia of Educational Research*, New York, MacMillan, 1982), como o conjunto de conhecimentos, capacidades e princípios de valorização profissional que o docente incorpora no seu trabalho.

²¹ C. M. Simões, *idem*, p. 140.

²² A. Nóvoa, *Dos Professores – Quem são? Donde vêm? Para onde vão?*, Lisboa, ISEF-UTL, 1989, p. 68.

As instituições de formação de professores (com particular destaque para a universidade) deverão, então, ser detentoras de uma lógica organizativa diferente, para abraçarem a tarefa múltipla de educar, instruir, formar e ensinar, de modo substancialmente distinto do que vem acontecendo²³. Deverão assumir-se como instituições onde se aprenda a pensar-se a si próprio, mas também a pensar o mundo e a viver com os outros, cumprindo uma das apostas da sociedade do século XXI²⁴, no respeito pela Diferença e na valorização do ser humano²⁵, a começar por si mesmo: «É que o professor precisa de possuir a capacidade de se conhecer a ele próprio enquanto adulto em desenvolvimento e de dar provas de maturidade moral, pessoal e social.»²⁶.

3. Os desafios múltiplos das universidades enquanto instituições de formação

Numa sociedade cuja universidade se assume como portadora de uma missão plural, com destaque para a científica, a pedagógica, a profissional, a social e a cultural²⁷, há que entender que a formação de professores nela é assegurada, de pleno direito: «Não é por ter uma vertente profissionalizante que a formação de professores deve deixar de ser realizada nas Universidades. Pelo contrário, a sua sólida base cultural, a sua íntima ligação com a investigação sugerem que as Universidades são, na verdade, locais privilegiados para a realizar.»²⁸ – defende o Conselho de Reitores das Universidades Portuguesas.

²³ C. M. Simões, *ibidem*; F. Braga, *Formação de Professores e Identidade Profissional*, Coimbra, Quarteto, 2001.

²⁴ UNESCO, *Universal Declaration on Cultural Diversity*, 2001. Disponível em <<http://www.ohchr.org/english/law/diversity.htm>>

²⁵ Respeito este que permita que a pergunta colocada por Michel Serres – «Combien peu d'hommes dits de culture savent que la vraie culture se reconnaît à ce qu'elle permet à un homme de culture de n'écraser personne sous le poids de sa culture?» (M. Serres, «L'Humanisme Universel Qui Vient» in *Le Monde*, Vendredi, 5 juillet 2002. Disponível em http://coranet.radicalparty.org/pressreview/print_250.php?func=detail&par=2658>) – obtenha a resposta necessária, sem qualquer tipo de hesitação.

²⁶ F. Braga, *idem*, p. 129.

²⁷ CRUP, *A universidade pública portuguesa – Reflexão para uma política de desenvolvimento*, 2005. Disponível em <http://www.crup.pt/Documentos%20PDF/texto_reflexão.pdf>

²⁸ CRUP, *A Formação de Professores no Portugal de Hoje*, Texto policopiado, 1997, p. 11.

E se é verdade que, como referem Coffield e Williamson²⁹, debater o modelo de universidade implica debater o modelo de sociedade em que ela se encontra inserida, o certo é que as obsessões de uma sociedade pós-moderna neoliberal se arriscam a não conduzir à re/i-novação tão necessária. Como afirma Barata-Moura,

«uma mecânica “adaptação” ou “acomodação” de raso voo ao presumido “mercado”, para além de tendencialmente tomar efeitos de representação simbólica pela materialidade mesmo económica das necessidades, induz predominantemente um reforço do factor “reprodução”, em detrimento da função crítica, criativa, transformadora, que ao cultivo universitário dos saberes, por constituição, se encontra associada.»³⁰.

25

Mais do que nunca, parece-nos, de facto, urgente que a universidade cumpra as suas missões e faça jus à sua função «crítica, criativa, transformadora», afastando-se, decididamente das influências que a querem caracterizar como «empresa burocrática»³¹, pautada pela lógica da «prestação de contas»³². Urge assumir a necessária «separação filosófica entre as noções de ‘prestação de contas’ [accountability] e ‘contabilização’ [accounting]. E parece-/nos/ imperativo que a universidade dê resposta à exigência de prestação de contas, recusando-se, ao mesmo tempo, a conduzir o debate sobre a sua responsabilidade apenas na linguagem da contabilização (cuja moeda é a excelência).»³³. Por outras palavras, o apelo à “excelência” não pode escamotear a verdadeira ideia de universidade³⁴. E, nesta perspectiva, relembremos que:

«One of the most important mission of higher education in society is its cultural and ethical mission. Higher education is required to

²⁹ F. Coffield & B. Williamson, «The Challenges Facing Higher Education» in F. Coffield & B. Williamson, *Repositioning Higher Education*, Buckingham, Society for Research into Higher Education and Open University Press, 1997.

³⁰ J. Barata-Moura, *Pensar e Fazer Universidade*, 1999. Disponível em <<http://www.educ.fc.ul.pt/cie/seminarios/universidade/jbmoura.htm>>

³¹ B. Readings, *A Universidade em Ruínas*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

³² B. Readings, *idem*.

³³ B. Readings, *idem*, p. 27.

³⁴ Sobre esta questão, ver, entre outros, S. Rocha-Cunha, «Tópicos sobre o problema do humanismo e da universidade na cidade das coisas» in C. Pimenta (org.), *Interdisciplinaridade, Humanismo, Universidade*, Porto, Campo das Letras, 2004.

preserve and assert cultural identity, promote the propagation and creation of cultural values, protect and encourage cultural diversity and participate actively in the development of intercultural understanding and harmony and the mutual enrichment of cultures. The transmission of cultural values, which is bound up with ethical considerations should permeate all courses in higher education.»³⁵.

Por outras palavras, há que dar à universidade o seu papel social e crítico, entendo-a como um «espaço de conflito em que a verdade é visada de um modo plural e a partir do contributo das várias disciplinas»³⁶, num esforço contínuo de adaptação às exigências da (nova) sociedade e na certeza de que lhe cabe ser «um lugar, um ágorá, um espaço público de cruzamento de inteligências»³⁷, ao serviço da compreensão intercultural, interpessoal.

Necessitando de uma reflexão sobre uma estratégia a curto e médio prazo, a formação de professores (quer inicial quer contínua) a assegurar pela universidade exige a observância de linhas de actuação condizentes com o facto de esta se encontrar marcada pela ciência pós-moderna³⁸. Delas, destacaremos as seguintes:

- «A universidade (...) deverá transformar os seus processos de investigação, de ensino e de extensão segundo três princípios: a prioridade da racionalidade moral-prática e da racionalidade estético-expressiva sobre a racionalidade cognitivo-instrumental; a dupla ruptura epistemológica e a criação de um novo senso comum; a aplicação edificante da ciência no seio de comunidades interpretativas.»³⁹
- (...) A 'abertura ao outro' é o sentido profundo da democratização da universidade, uma democratização que vai muito para além da democratização do acesso à universidade e da permanência nesta.»⁴⁰.

³⁵ UNESCO, *Towards Higher Education in the Twenty-first Century. Vision and Action*, Paris, UNESCO, 1998, p. 6.

³⁶ O. Pombo, *Universidade. Regresso ao Futuro de uma Ideia*, 1999. Disponível em <<http://www.educ.fc.ul.pt/cie/seminarios/universidade/opombo.htm>>

³⁷ O. Pombo, *ibidem*.

³⁸ B. S. Santos, *Pela mão de Alice*, Porto, Edições Afrontamento, 1994.

³⁹ «A prioridade da racionalidade moral-prática e da racionalidade estético-expressiva sobre a racionalidade cognitivo-instrumental significa antes de mais que as humanidades e as ciências sociais, uma vez transformadas à luz dos princípios referidos, devem ter precedência na produção e distribuição dos saberes universitários.» (B. S. Santos, *ibidem*).

⁴⁰ B. S. Santos, *idem*, pp. 194-195.

Só assim o professor que nela se forma poderá romper com o mal-estar em que se encontra e compreender que, na capacidade de **se** conhecer/ reflectir e conhecer/ reflectir **o outro**, reside a chave da revalorização da sua profissão.

MAGISTER LUDI

O jogo no espaço fechado da sala de aula*

MARIA LUÍSA MALATO BORRALHO

mlmalato@gmail.com

À Professora Doutora Fernanda Irene Fonseca e aos deuses comuns da Linguística e da Literatura.

«Em última instância, depende inteiramente do historiador, fixar os primórdios e a pré-história do Jogo dos Avelórios. Como todas as grandes ideias, ele não teve propriamente um princípio, porém, como ideia, sempre existiu.» (Hermann Hesse, *O Jogo das Contas de Vidro*, «Ensaio de Introdução Popular à sua História»)

Na Linguística histórica, estudava-se como, na evolução da linguagem, estavam sempre presentes duas leis: a do menor esforço e a da pertinência. Na evolução da aprendizagem cultural, nem tudo é assim tão diferente que não deva ser igual, nem tudo é assim tão igual que não deva ser diferente: todo o aprendiz tem uma preguiça natural que o leva a procurar o fácil e a ceder aos feitiços. Até que o feitiço se volte contra ele, a matéria perca a forma e um feiticeiro venha repor a ordem, retirando-lhe a varinha das mãos. *Magister ludi*, mestre do jogo, assim designavam os Romanos o mestre-escola, revelando a ligação entre a aprendizagem e o seu sentido lúdico, ou entre a aventura e a autoridade. *Magister ludi*,

* Este artigo é uma versão alargada da primeira parte do texto *Para uma escola com Masmorras e Dragões*, elaborado em conjunto com Ângela Maria Fonseca Viegas, e publicado em *Videtur* 31, 2005, São Paulo/Porto, Centro de Estudos Medievais, IJI, Editora Mandrúvã, com a versão electrónica em <http://www.hottopos.com>.

assim é chamado por Hermann Hesse o mestre que controla as regras de Castália, o utópico reino do conhecimento casto, onde permanentemente se joga *O Jogo das Contas de Vidro*.

Como já foi sublinhado, mesmo a pedagogia do trabalho de Freinet se apoia numa conciliação do trabalho com o prazer como forma de se ultrapassar a passividade do estudo: «preparamos tecnicamente uma escola onde se constrói, onde se edifica, não apenas pelo estudo, mas pelo trabalho, único criador, e, *à falta de melhor*, por certos jogos que são os seus substitutos mais próximos»¹. O melhor dos professores, independentemente do seu nível de ensino, e das suas obras de referência pedagógica, terá sempre um momento da verdade: aquele em que, diante de uma turma passiva, se vê na necessidade de ensinar a quem não quer, ou parece não querer aprender. *À falta de melhor* ou crendo escolher o melhor, é nesse momento que ele atentará no poder da curiosidade, como conciliação de duas estremadas pedagogias: a pedagogia do esforço e a pedagogia do génio. A curiosidade que, segundo Aristóteles, é a base da filosofia e de todo o conhecimento, consistindo simultaneamente numa vontade e num impulso, necessitando simultaneamente do esforço e do génio. Pois como quase todos os génios sabem, a inspiração tem uma alta percentagem de transpiração.

A curiosidade, com efeito, exige esforço. Um esforço desinteressado, certamente, mas ainda assim um esforço que leva o cientista a experimentar para além do óbvio ou do moralmente aceite, que desafia o atleta a ultrapassar os seus limites: mais longe, mais forte, mais depressa. O prazer esforçado do escritor que procura a palavra certa e persistente, ainda quando duvida da sua existência. Ou o do crítico literário, ao embrenhar-se no jogo dos significados literais e metafóricos do texto do escritor. Até o do linguista que vê, na preservação da ortografia etimológica ou fonológica, insuspeitas possibilidades utópicas e lúdicas². É também a diligência da criança que, desde o berço cria e recria obstáculos: o guizo que atira para longe, as pedras negras ou linhas do passeio que não podem ser calcadas, os gradeamentos que não podem ser tocados pelo pau, os heróis que fazem o impossível, as lenga-lengas que fazem dizer tolices...

¹ Freinet *apud* Pierre Ferran; François Mariet; Louis Porcher, *Na Escola do Jogo*, trad. M. Assunção Santos, Lisboa, Editorial Estampa, 1979, p. 75, itálico nosso.

² Marina Yaguello, *Histoire des Lettres. Des lettres et des sons, inédit*, Paris, Seuil, 1990, pp. 35, 83 *et passim*.

É visível em quase todos os seres vivos, mas sobretudo nos que têm um período de infância. Quanto mais complexa é a mente do ser vivo, mais ela parece necessitar de um tempo em que brinca, inventando proibições e exercitando o zelo. E por uma razão de aprendizagem:

«quanto mais longa é a infância, mais aumenta o período de plasticidade durante o qual o animal joga, imita, experimenta, isto é, multiplica as suas possibilidades de acção e enriquece com o fruto da sua experiência individual o fraquíssimo capital que lhe foi transmitido em herança»³.

31

De uma forma ainda mais peremptória, Schiller escreveria: «O homem só se afirma ludicamente quando é homem no pleno sentido da palavra, e só é plenamente homem quando sujeito de uma actividade lúdica»⁴. Nesse sentido, o menino é, pelo seu empenho, zelo e curiosidade, um ser mais próximo da atitude do conhecimento. Já Aristóteles constatava a curiosidade filosófica das crianças, que se diria inata, e depois tantas vezes abafada pelas rotinas da idade madura. Talvez por isso dissessem alguns místicos antigos que o menino era o ser perfeito que depois degenerava em homem... Não tanto por plenitude de conhecimento, como faz crer Rousseau, mas por estar aberto ao conhecimento. É nesse sentido também que é da responsabilidade de cada adulto (e muito especialmente do professor) não esquecer a sua infância.

I. O jogo como apresentação do conhecimento

Esse esforço desinteressado tem, a maior parte das vezes, um outro nome: chama-se jogo. “Pôr em jogo”, “Estar em jogo”, “*Jouer, to play*”, jogar, representar, tocar, interpretar, exercitar”. É neste vasto sentido que ele se confunde com a linguagem e com a maior parte das actividades humanas. Não é por acaso que Wittgenstein escolhe o conceito de jogo para analisar as lacunas de toda e qualquer definição⁵.

³ Jean Chateau, *A Criança e o Jogo*, trad. Joaquim Ferreira Gomes, Coimbra, Atlântida, 1961, p. 8.

⁴ Schiller, 15.^a Carta in AA. VV., *A Literatura Alemã. Textos e Contextos (1700-1900). O Século XVIII. Vol. 1*, sel., trad., introd., notas de João Barrento, Lisboa, Presença, 1989, I, pp. 193-4.

⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tratado Lógico-filosófico. Investigações Filosóficas*, pref., trad. M. S. Lourenço, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, ed. 1987, *max.* pp. 227-236.

Encontramos o jogo como velha estratégia de comunicação. Na pedagogia das ciências ou das artes são muitas as táticas educativas que passam pela percepção do jogo nos problemas/enigmas, desde logo matemáticos mas também métricos. Das proezas algébricas de Beremiz Samir, descritas em *O homem que calculava* por Malba Tahan⁶ (pseudónimo de Júlio César de Mello e Sousa, nascido em 1895), aos Desafios para os meninos da escola, dos primeiros rudimentos da gramática, editados em 1731 por Paulo Gomes da Silva Barbosa: lançando enigmas ou contando histórias, todas procuram ultrapassar a aversão que muitos alunos sentem pelas disciplinas.

Mas o jogo é, na pedagogia, mais do que uma tática: é uma forma de conhecimento e, porque o é, forma e conforma o próprio conhecimento. É nesse sentido ainda que ele se transmite às actividades profissionais, do mundo dos adultos, da arte mais realista à ciência mais exacta. Na Arte, no Direito, na Ciência...

Schiller afirmaria que toda a Arte é um jogo, resultado de uma pulsão lúdica, *Spieltrieb*, resultado de uma conciliação entre a pulsão dos sentidos (que reclama mudança e que o tempo tenha um conteúdo) e a pulsão formal (que exigiria a supressão do tempo e a ausência de mudança): «a pulsão lúdica, portanto, tenderia para suprimir o tempo no tempo, para conciliar o devir com o ser absoluto, a mudança com a identidade»⁷. Em 1991, um colóquio internacional de juristas procurou demonstrar que a metáfora do jogo era suficientemente esclarecedora para formar a matéria de um paradigma, nomeadamente para o Direito⁸. Ainda para as Ciências mais exactas, como a Matemática, as leis matemáticas podem ser concebidas como um imenso jogo algébrico ou geométrico, como decorre da leitura dos livros de vulgarização de Martin Gardner às teses de Ian Stewart em *Deus joga aos dados?*.

Arte, Direito ou Ciência, certamente. Mas até a própria Ética ou a Moral. O filósofo de língua portuguesa Vicente Ferreira da Silva, sublinhando o carácter triste e desajustado do homem contemporâneo (e não dizemos nós que andam assim os nossos alunos? e os nossos professores?), acreditava que a causa de tamanha tristeza e desajustamento

⁶ Malba Tahan, *O Homem que calculava*, ilustr. Thais Linhares, 58.^a ed., Rio de Janeiro, São Paulo, Editora Record, 2002.

⁷ Schiller, 14.^a Carta in AA. VV., *A Literatura Alemã. Textos e Contextos (1700-1900). O Século XVIII. Vol. 1*, sel., trad., introd., notas de João Barrento, Lisboa, Presença, 1989, I, pp. 192.

⁸ François Ost; Michel Van De Kerchove (dir.), *Le jeu: un paradigme pour le Droit*, Paris, Lib. Générale de Droit et de Jurisprudence, 1992, p. 9.

residia nos valores da sociedade: o seu credo positivista (mais até do que racionalista) só lhe permitia valorizar o que julgava imediatamente útil e economicamente rentável; a sua política, nacional e internacional, era concebida como uma “conferência de credores e de devedores”⁹. O *homo ludens* seria para Vicente Ferreira da Silva a salvação para uma moral lúdica, desinteressada, em que o valor das acções não buscaria uma finalidade ulterior mas a realização em si mesmas e por si mesmas. O ser humano, limitado, escravizado pelo olhar do outro, teria no jogo de vontades com o outro uma forma de libertação desse olhar. «O sonho secreto do jogador haveria de ser o de uma absoluta liberdade de gestos, de movimento, de acção», superando deste modo a dialéctica hegeliana do senhor e do escravo: amar seria, afinal, «descobrir-se a si mesmo, descobrindo o outro»¹⁰.

O Jogo das Contas de Vidro é, afinal, o eterno Jogo de todo o conhecimento, cujas regras, bem definidas e controladas pelo *magister ludi*, permitem infinitas combinações. Tal como as notas de um teclado são a matéria de irrepetíveis melodias:

«O órgão de que se trata é de uma perfeição quase inconcebíveis. Seus manuais e pedais taceiam o inteiro cosmos espiritual; seus registos são quase incontáveis (...). Esses manuais, pedais e registos são fixos, e somente em teoria se poderia fazer modificações e tentar aperfeiçoá-los em seu número e ordem: o enriquecimento da linguagem do Jogo pela inclusão de qualquer novo conteúdo, depende do severíssimo controle da Direcção Superior do Jogo. Ao contrário, continuando com a nossa comparação, dentro dessa estrutura fixa, dentro da complicada mecânica desse órgão gigantesco, é dado a cada jogador um número imenso de possibilidades e combinações. É quase impossível, entre milhares de jogos severos, haver dois que se assemelhem, a não ser superficialmente»¹¹.

⁹ Vicente Ferreira da Silva, *Obras Completas*, 2 vols., São Paulo, Instituto Brasileiro de Filosofia, 1966, II, p. 170.

¹⁰ Sobre V. Ferreira da Silva, v. Ana Moog Rodrigues, «A Moral Lúdica segundo o pensamento de Vicente Ferreira da Silva» in *Mito e Cultura. Actas do V Colóquio Tobias Barreto*, Lisboa, Instituto de Filosofia Luso-Brasileiro, 2001, pp. 67-68.

¹¹ Hermann Hesse, *O Jogo das Contas de Vidro*, trad. Lavínia A. Viotti e F. Vieira de Souza, 12.^a ed., Rio de Janeiro, Editora Record, [1985], p. 4.

O jogo das contas de vidro começara como um auxiliar da memória, como instrumento de apreensão do conhecimento, usado por alunos e professores. Com efeito, o jogo ajuda a compreender porque visualiza o conhecimento e a busca do conhecimento. Já em 1540, num vasto plano pedagógico-didático, João de Barros editou as regras de um jogo, no *Dialogo com dous filhos sobre preceptos moraes em modo de jogo*, que teria inicialmente inventado para os seus filhos Catarina e António. Imitando a celeberrima tábua de Cebes, fundamentaria a obra na observação de que as palavras nuas eram bem menos eficazes que a pintura, por ser material e mais familiar da memória.

«– E sabes quanta força têm as coisas materiais (nesta parte) acerca de nós, que sendo Christo nosso Redentor a mesma sabedoria e eloquência, escolheu artificio material para nos declarar sua doutrina, pondo-a em comparações e semelhanças como umas consequências palpáveis e materiais, para nos levantar o entendimento à espiritualidade que em si continha»¹².

A tudo isto se junta, naturalmente, a Literatura, ou mais exactamente, o carácter ficcional da Literatura. A fábula, a parábola, a alegoria são a corporização, a materialização de ideias abstractas: possuem o condão de nos tocar, de nos tornar literalmente sensíveis, apreendendo o sentimento através dos sentidos, e os sentidos através do sentimento. É esse o veículo do exemplo, do mito ou da ficção, como já Aristóteles tinha repetidamente sublinhado, quer do ponto de vista da Retórica, quer do ponto de vista da Poética literária. «Todo o jogo se move no domínio da ficção, isto é, ao mesmo tempo da invenção e da deslocação em relação à realidade ordinária»¹³. O jogo é, como a Literatura (nomeadamente nos romances, nas parábolas, nas fábulas), um espelho ficcional, vive de um fingimento (– *Agora eu sou...*, – *Agora eu faço de...*). Mas um fingimento assumido como realidade, através de um pacto tácito entre os jogadores, aliás muito semelhante ao pacto literário entre autor e leitor. O mundo do jogo é propedêutico da Literatura, fazendo depois parte dela, e estabelecendo com ela incontáveis laços. Se não, vejamos:

¹² João de Barros, *Diálogo com dois filhos seus sobre preceitos morais em modo de jogo*, ed. fac-similada, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981, pp. 3-4, com adaptação ortográfica.

¹³ Pierre Ferran; François Mariet; Louis Porcher, *Na Escola do Jogo*, trad. M. Assunção Santos, Lisboa, Editorial Estampa, 1979, p. 20.

1. O jogo é, invariavelmente, uma oportunidade para aprender. Desde logo, as relações lógico-temporais de antes e depois, causa e efeito, acção e reacção. Tal como a Literatura, o Jogo imita, e retira a sua força, como a mimesis aristotélica, do prazer de imitar. Também o jogo imita, dramatizando os diversos pontos de vista. Deste modo, ensina a ver o outro lado da questão ou a perspectiva dos outros intervenientes da questão, facilitando a prática do diálogo e a dialéctica da argumentação. Em síntese, permite passar do desconhecido para o conhecido ou reconhecido, do dado para o adquirido. Como sublinha Gilberto Freyre, um autor em busca de si mesmo é, em grande parte dos casos, um escritor/historiador/sociólogo ou crítico que sai de si, com «a empatia que consiste na capacidade de ver-se um indivíduo em outros e de ver outros em si mesmo» – empatia essa que Ortega y Gasset designaria por “perspectivismo”¹⁴. Quer a Literatura quer o Jogo, exercitaram essa capacidade.

2. O jogo é uma manifestação de liberdade. Associada à aprendizagem existe sempre uma noção de coacção e liberdade, insensivelmente ligadas: criam-se as regras para livremente as interpretar ou contornar. A Retórica, a rima ou os géneros nunca limitaram a criação literária, como reconheceu o romântico Baudelaire¹⁵: muito pelo contrário, sempre tornaram mais evidente a provocação. O Jogo tem regras, mas é o jogador que as interpreta, aproveita as suas lacunas, construindo as estratégias possíveis. É nesse desafio que está a liberdade do indivíduo.

3. O jogo é uma experiência optimista, até utópica. Através do jogo, a criança (...e o adulto) testa as suas forças e fraquezas num mundo criado à sua medida. Nele, o jogador pode escolher os papéis, inclusive aqueles que, no mundo real, lhe causam medo e insegurança por estarem acima das suas possibilidades reais. A estrutura épica é, como se compreende pelo papel da Odisseia na *Paideia* grega, extremamente didáctica. Quer na *Odisseia*, quer na história do Cid ou da Bela Adormecida, a lição parece repetir-se: o herói é o que não desiste do seu desejo, apesar das dificuldades que encontra, acabando quase sempre por ter o prémio da sua persistência. Também fazer de mestre, responsabiliza o discípulo.

¹⁴ Gilberto Freyre, *De Como e Porque Sou e Não Sou Sociólogo*, Brasília, 1968, incluído por M. Elisa Dias Collier na antologia pedagógica que é um exemplo do princípio citado: *Selecta para jovens*, introd. Luís Forjaz Trigueiros, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 171.

¹⁵ Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, 2 vols., Paris, Pléiade, 1975-1976, I, p. 1043.

Recriando um mundo virtual, fictício, ele pode ser o herói, a entidade que detém o poder, e previsivelmente aquele a quem estão destinadas a vitória e a fama.

4. O jogo é uma aventura segura... Se excluirmos a roleta russa! Da mesma forma que Aristóteles definia a tragédia como uma catarse, libertação ou depuração, que advinha da simultânea vivência do terror e da piedade, também o prazer do jogo advém da simultânea vivência da liberdade, da transgressão e da segurança, da regra. O Jogo, como a Literatura, têm um lado lunar seguro, que faz com que os leitores de Dostoiévski não matem velhinhas, apesar de andarem a ler *Crime e Castigo*. O Jogo e a Literatura vivem de tensões entre a ordem e o arbitrário, o secreto e o partilhável, o permitido e o proibido. Em ambos há a liberdade para experimentar limites, segurança para errar e perder (*game over*), podendo arriscar de novo e todas as vezes que forem necessárias. Bastará para isso, reiniciar.

Em suma: o Jogo, como a Literatura, ensina através da experiência, mas o que nos faz experimentar não passa de uma possibilidade entre muitas de concretizarmos a nossa humanidade. Ambas sublinham a necessidade e a incapacidade de ensinar, a força e a fraqueza da pedagogia. Como paradoxalmente dirá Max Payne, personagem virtual de um virtual *roman noir*, a luz que surge da ilusão conduzirá ainda à ilusão, a tese nascida das hipóteses, conduzirá a novas hipóteses:

«There are no choices, nothing but a straight line... the illusion comes afterwards, when you start asking yourself: “Why me?” and “What if?” When you look back see the branches, like a pruned bonsai or a forked lightning. If you had done something different, it would someone else asking a different set of questions.» (*Max Payne* (Remedy Entertainment, 2002))

II. Os *r.p.g.* como representação do conhecimento

É neste contexto que os *r.p.g.*, abreviatura de “role playing games”, têm vindo, nos últimos anos, a motivar algumas experiências pedagógicas interessantes, independentemente do nível de ensino e das matérias em causa. Os *r.p.g.* (“Jogos de Representação” ou “Jogos de Interpretação”, foram criados na década de 70, nos E.U.A.. Neles, o jogador escolhe uma personagem, mais ou menos tipificada/*class*, podendo atribuir-lhe

um nome próprio e definir-lhe certas características físicas/*portraits* e psicológicas/*attributes*. Propõe-se com ela aceitar uma demanda (*quest*), resolvendo um determinado número e qualidade de missões (*tasks*), de que vai tomando conhecimento ao percorrer um espaço virtual. Todo este progresso e evolução é registado em grelhas próprias também designadas “planilhas”, através de um sistema específico de pontuação.

O jogo normalmente termina quando se atinge um objectivo global, de maior magnitude/dificuldade, para o qual a personagem foi adquirindo ou melhorando qualidades/*skills*, saberes, técnicas ou instrumentos/*feats ou features*. A personagem pode ainda encontrar, sobretudo quando jogado em rede, parceiros adjuvantes. Trata-se pois de um jogo em que a personagem é redonda, evoluindo psicologicamente ou até moralmente, como na última versão de *Knights of the Old Republic*, da saga *Star Wars*.

Na verdade, se a terminologia se encontra difundida, desde o já remoto *Dungeons and Dragons*, pelos jogos de computador (de onde lhes vem a designação e terminologia em inglês), os *r.p.g.* correspondem a uma tipologia lúdica já há muito conhecida. Há vários jogos infantis que (em maior ou menor grau) reproduzem histórias em aberto, em que o interveniente é encarregado de várias tarefas: brincar às escolinhas, às donas de casa, aos médicos, aos castelos...

Ultimamente, tem-se apresentado o *r.p.g.* como uma novíssima estratégia da sala de aula, ainda quando o nível etário é bem mais elevado: uma “redescoberta da arte ancestral de criar, ouvir e contar histórias”, “uma viagem ao reino da imaginação”, recriando num contexto virtual e hipotético situações e emoções que doutro modo não poderiam ser experimentadas, tais como uma viagem ao interior do corpo humano, a um tempo ou a uma galáxia distantes... Muitos filmes didácticos (de *Era uma vez a vida* ao documentário *Microcosmos*) utilizam a ficção para sensibilizar os estudantes para a informação científica. Um romance juvenil como *O Mistério do Quadro Desaparecido*, de Blue Balliett, publicitado em Portugal como “O ‘Código Da Vinci’ para crianças”, é efectivamente a história de um projecto *r.p.g.*, em que os protagonistas são uma professora do 6.º ano e os seus alunos: a partir das permanentes referências aos pentaminós oferecidos a um dos alunos, constrói-se um conjunto de pesquisas interdisciplinares, que vão da matemática à pintura, da geografia à biologia, da interpretação, à composição. O conhecimento deixa assim de ser estanque, saindo dos livros e misturando-se com a vida, tão avessa a especialidades. A autora, professora das Escolas-Piloto da Universidade de Chicago, corrobora esta ligação entre as estratégias pedagógicas e científicas, colocando como epígrafe do romance uma curiosa citação de Charles Ford, de *Wild Talents*:

«Não se pode aprender muito e ao mesmo tempo ficar descansado. Não se pode aprender muito e deixar os outros ficarem descansados»¹⁶.

A escola, qualquer escola, pode usar as mesmas estratégias, ainda que com uma enorme escassez de recursos (não é preciso palco, cenário, adereços, guarda-roupa ou mesmo guião...). O professor faz de Mestre e os alunos de Jogadores.

38

No *r.p.g.*, o Mestre é o criador da aventura: é ele quem cria ou escolhe o universo da acção, o clima emocional, o estilo, as personagens, considerando as habilidades e recursos que devem possuir. O Mestre é “omnisciente e omnipresente”, ainda no sentido de Genette, devendo, no entanto, pautar-se por critérios de flexibilidade (saber ouvir e aceitar diferentes opiniões, incentivar a liberdade de expressão, deixar a acção fluir, dar espaço ao erro...), e de improvisação, dando pistas (*clues*) no decurso da aventura que ajudem a ultrapassar dificuldades ou a gerar *suspense*, de modo a manter a aula viva.

De entre os jogadores, uns (os *player characters* ou P.C.) são personagens activas, “vivendo” os conteúdos didácticos, através de uma história/aventura, tendo que resolver (individualmente ou em conjunto) tarefas, problemas, charadas, enigmas, *puzzles*, *quests*, discutindo e decidindo as suas soluções ou a sua solução. Outros (os *non player characters*, ou N.P.C.) são da exclusiva responsabilidade do Mestre: podem estar ou não estar presentes na aventura, dependendo do seu grau de complexidade. Os N.P.C podem ser de extrema utilidade, funcionando ora como adjuvantes ora como oponentes, ou ainda como meros figurantes, em função das necessidades da aventura a ser vivida. Serão as personagens inventadas pelo mestre ou pessoas que ele convida para participar na aula, ou fora dela (os funcionários da biblioteca ou outros *destinadores* da comunidade).

A fórmula do *r.p.g.* não é tão novíssima assim. Embora, obviamente, com outros nomes, também na escola tradicional, os *r.p.g.* têm os seus antecedentes. Na Academia de Platão, exercitava-se a ironia socrática através de jogos interrogativos. Nas escolas de Retórica, eram frequentes as *chiria* ou os jogos *obligationes*, debates em que cada orador defendia uma posição, uma maneira de ser ou estar, independentemente da sua.

¹⁶ Blue Balliett, *O Mistério do Quadro Desaparecido*, trad. Maria José de la Fuente, Lisboa, Presença, 2005, p. 11.

Nas escolas dos jesuítas, até ao século XVIII, eram frequentes as peças de teatro em latim, que permitiam exercitar as várias competências dos alunos, desde a teologia, a dramaturgia, a retórica ou a lógica até aos conhecimentos na língua latina. Pequenas peças de teatro (*role-play*) eram usadas, sobretudo em sistemas de educação anglo-saxónicos, «as a fun activity, and one which has psychological and tactical benefits – Friday afternoon’s reward for a good week work»¹⁷.

Nos últimos anos, a prática teatral tem entrado até na pedagogia universitária. A Medical School da Universidade de Birmingham inclui, em algumas das suas aulas, em quatro dos cinco anos do curso, simulações de consultas, para as quais chega a contratar actores profissionais¹⁸. O futuro médico é então avaliado em função das competências demonstradas (dos conhecimentos científicos à sua diplomacia ou arte de interagir com situações ou doentes problemáticos). Várias faculdades de Direito, entre as quais a Faculdade de Direito da Universidade do Porto, reproduziram, nas suas instalações, salas de tribunal, para simular, em aulas práticas, os vários exercícios forenses.

Apesar das desvantagens (que também as há) as vantagens parecem ser em maior número. Desde a ausência de risco do erro, até à segurança que com a continuação do exercício advém.

Os simulacros evidenciam ainda, tornam pública, a progressão dos alunos, sobretudo quando sujeitos a provas semelhantes em fases distintas do seu estudo, ou quando lhes é permitido repetir a missão em novas circunstâncias.

A competição, numa situação que, em princípio, se encontra classificada numa fronteira ambígua entre a aula e o recreio, terá também alguns pontos positivos, sobretudo ao nível da socialização: o que fez o trabalho de casa torna-se mais que o “marrão”; o que não fez o trabalho de casa, ou não deseja participar no jogo, sentir-se-á mais tentado a sociabilizar-se através da competência e não forçosamente através da exibição. Este aspecto competitivo pode e deve ser complementado com missões colectivas. De uma forma individual ou colectiva, a interacção entre os alunos-actores reforça a importância do trabalho científico em equipa, em que cada um deve ser responsável sobre a sua parte, bem definida, para que a equipa ganhe força com a sua presença.

¹⁷ John Skelton; Phil Hammond; Connie Wiskin; David Fitzmaurice, «Role-play as a teaching methodology» in *Actas do 4.º Encontro Nacional do Ensino das Línguas Vivas no Ensino Superior em Portugal*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, p. 263.

¹⁸ *Ibidem*.

Como bem demonstra o teatro neolatino ou os jogos de *r.p.g.*, as situações de simulacro exigem, como as situações reais, competências múltiplas, multidisciplinares e interdisciplinares. Dão-se saudavelmente mal com os espartilhos de especialistas míopes que tendem a opor Literatura e Linguística, Literatura e Ciências, História e Teoria, Teoria e Prática. E ajudam a compreender a ligação entre ficção, realidade, estudo e vida profissional. Ou, como hoje sói dizer-se, entre a Escola e a Vida.

40

Na maior parte dos casos em que apresentámos o jogo a uma turma, a expectativa e receptividade iniciais ajudaram a criar um clima favorável ao jogo. Por conhecerem a terminologia dos jogos virtuais, por algumas missões poderem ser feitas com o uso do processador de texto ou pesquisa na Internet, a associação entre actividade de trabalho e actividade lúdica funcionou como o estranhamento literário. Antes de tudo o mais, prendeu a atenção. Posteriormente realçou, até por ficarem patentes as lacunas, como a pesquisa na Internet pode ser muito mais labiríntica e ineficaz que a executada num livro impresso. Não basta só saber onde está a informação. Cada vez é mais importante saber como encontrá-la e como distinguir a opinião fidedigna da opinião infundada.

De pouco serve fechar os olhos aos meios de informação existente e seria tolice, descurar o que de bom os actuais meios tecnológicos de comunicação nos oferecem. O que têm de redutor deve ser compensado pela criatividade com que se reutilizam. Neste aspecto, os jogos *r.p.g.* são uma tipologia e devem ser considerados somente enquanto tal, permitindo sair do mundo virtual para o mundo real, contrariando a formatação de *brinquedos* que impedem a criatividade e transformando personagens do ecrã em jogadores-actores. Diante da televisão, perante bonecos que já falam o que é preciso falar e disparam o que é preciso disparar, a criança reduz-se nos nossos dias, ainda mais do que em 1957, a um proprietário, a um utilizador¹⁹, quando não a um coleccionador de Barbies e Action Men. Sujeita à moda dos brinquedos, dos jogos e ao seu consumo, é formatado pelo adulto a uma falsa criatividade: “Tenha X, e seja original como todos os demais”. Contrariando esta tendência, os jogos *r.p.g.* são uma tipologia com múltiplos desenvolvimentos possíveis, devendo alguns deles, na quantidade que for compatível com a matéria, estar abertos a sugestões e competências específicas de cada personagem. Por exemplo, pode-se pedir a um aluno que toque um

¹⁹ Cf. Roland Barthes, *Mitologias*, trad. José Augusto Seabra, Lisboa, Edições 70, 1978 [ed. orig. 1957], pp. 52-3.

instrumento que tente interpretar um poema, musicando-o, dando-lhe um ritmo. Ou adaptar o jogo do Monopólio a uma cidade específica, obrigando a levantamentos sociológicos e ao conhecimento de rituais de cidadania²⁰. O professor pode e deve utilizar todos os meios tecnológicos que tem à sua disposição: todo o inimigo se deve olhar nos olhos.

«Tomando em consideração o seu impacte, ele contorna-os, assimila-os e, finalmente, domestica-os e apodera-se deles sem que se note: é a sua única hipótese de combater o seu poder, de contrariar a sua nocividade, utilizando-os e vencendo-os, restituindo-os ao seu próprio terreno»²¹.

Terá a seu favor uma força insuperável: a da ficção. Por ela ia a escrava Xerazade adiando a sua morte, prendendo Harum-al-Rashid com as palavras. Poucas turmas ou audiências resistem a uma boa história: é a força do mito que a todos nos contamina e a todos subjuga.

Os *r.p.g.* utilizam a tipologia atemporal dos mitos heróicos. Se a compararmos com as 31 funções do conto delineadas por Vladimir Propp²², repararemos que são muitas as constantes, de que salientamos:

Função 1. Um dos elementos da família afasta-se de casa. [O Jogador escolhe o seu nome e competências. O Mestre do Jogo prepara o Jogador para um contexto novo em que se sucederão os desafios arriscados]

Função 2. Ao herói impõe-se uma interdição. [O Mestre do Jogo define as regras que terão de ser cumpridas para validar as missões]

Função 4. O agressor tenta obter informações. [A missão oferece dificuldades específicas e variáveis com a identidade de cada jogador. O Mestre do Jogo deve tentar aperceber-se da especificidade (qualidades e defeitos) do Jogador]

Função 9. A notícia da malfeitoria ou da falta é divulgada, dirige-se ao herói um pedido ou uma ordem; este é enviado em expedição ou deixa-se que parta de sua livre vontade. [Torna-se urgente, para resolver a missão, enfrentar uma dificuldade. Podem ser facultadas pelo Mestre diferentes níveis de dificuldade, premiando a escolha de soluções mais ousadas]

²⁰ Pierre Ferran; François Mariet; Louis Porcher, *Na Escola do Jogo*, trad. M. Assunção Santos, Lisboa, Editorial Estampa, 1979, p. 120ss..

²¹ *Ibid*, p. 87.

²² Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, trad. Jaime Ferreira e V. Oliveira, 2.^a ed., Lisboa, Vega, ed. 1983, *max.* pp. 65-110.

Função 12. O herói passa por uma prova, um questionário, um ataque, etc., que o preparam para o recebimento de um objecto ou de um auxiliar mágico. [O Mestre testa e pontua as competências apresentadas pelo Jogador]

Função 15. O herói é transportado, conduzido ou levado perto do local onde se encontra o objectivo da sua demanda. [Progride-se na missão, lançando-se um novo desafio que decorra das competências entretanto adquiridas e testadas]

Função 16. O herói e o seu agressor defrontam-se em combate. [Novo teste, cujo carácter deve ser decisivo. Só deve ser aceite pelo Jogador que para ele se julgar competente]

Função 17. O herói recebe uma marca. [A nota, uma declaração ou um livro podem ser encaradas como marcas públicas de combate]

Função 20. O herói volta. [Possibilidade de recuperação ou de novo desafio]

Função 23. O herói chega incógnito a sua casa ou a outro país. [Mudança de contexto. O Mestre do Jogo prepara o Jogador para outras missões, outras matérias]

Função 25. Propõe-se ao herói uma tarefa difícil. [Nova missão: o Mestre e o Jogador devem, na medida do possível, considerar as competências adquiridas]

Função 26. A tarefa é cumprida. [Numa situação ideal, o Jogador deve poder apresentar-se publicamente com as suas competências. As provas devem ser públicas, exigindo-se também competências de oralidade ou publicitação dos trabalhos escritos]

Função 29. O herói recebe uma nova aparência. [Marca pública de reconhecimento do êxito: nota e/ou prémio]

Função 31. O herói casa e sobe ao trono. [O Mestre do Jogo declara a sua inutilidade, declarando o Jogador apto para uma maior autonomia]

Continuando a proposta de Propp, Greimas acentuaria a existência de três vectores – o desejo, o saber e o poder – que orientariam uma estrutura dicotómica: a demanda do objecto pelo sujeito, a ordem do destinador e o beneficiado/destinatário, a ajuda ou a oposição que é dada ao herói na sua demanda.

O Desejo, o Saber e o Poder, eis os vectores de toda a aprendizagem. Poder-se-ia dizer que também o *r.p.g.* narra metaforicamente a história da aprendizagem. Para aprender, o aluno é, em certa medida, um cavaleiro, ou pelo menos, é-lhe proposto que se sinta como tal: e como tal terá de desejar, de obedecer a ordens, de saber distinguir e interpretar, podendo contar com obstáculos, da mesma forma que contará

com ajudas. E tudo correrá bem. Da demanda atingida sairá sempre um novo ser, autónomo e poderoso.

É a interiorização que o aluno faz do esquema actancial que nos interessa como psicologia do estudo. O aluno deve entender que estudar não é somente receber mas ainda conquistar, não é tanto aceitar, como interpretar. Deve por isso aceitar o esforço, o trabalho, as dificuldades da pesquisa ou da demanda. E procurar sempre adjuvantes.

«O crescimento de cada criança é a história da Bela Adormecida em que o jogo desempenha o papel do Príncipe. Existe um corpo virtual, mas a sua existência em acto depende do seu uso, e o seu uso está presente no jogo»²³.

43

Há, não o negamos, um vector mais importante que os restantes: o do desejo. É ele o mais difícil de criar numa escola que a todos submete com as mesmas exigências, procurando que todos tenham uma aprendizagem ao mesmo ritmo. É talvez aqui que a escola mais fracassa também, já que o saber e o poder se podem facilmente confundir com os rituais do saber e do poder. O aluno pode até acabar por fingir Saber, não sabendo. Ou fingir Poder, não podendo. Mas muito dificilmente se pode ritualizar o Desejo, profundamente transgressor, sentimento avesso aos lugares-comuns e estereótipos. Ao professor sempre se deve colocar, com ou sem *r.p.g.*, uma questão primeira: como criar/alimentar o desejo?

Em primeiro lugar, o Mestre do jogo deve previamente definir as suas regras, delimitar o seu tempo e contexto, controlar a sua aplicação, doseando o arbitrário. Deve definir objectivos e pré-requisitos dos jogadores²⁴. Mas deve também resistir à tentação normativa, à penalização definitiva. Tal como nas funções delineadas por Propp, o Herói não deve ter uma única possibilidade de mostrar o seu valor, mas várias, podendo/devendo aprender com os seus erros. O actual sistema de ensino falha, sobretudo por não saber conciliar prazer e respeito pelas regras, desresponsabilizando todos os intervenientes e tornando o 12.º ano (e talvez, dependendo da evolução, o 9.º ano) o únicos momento em que todos os intervenientes são responsabilizados, sem que haja ponderação pública das competências dos vários ciclos.

²³ Lee *apud* Jean Chateau, *A Criança e o Jogo*, trad. Joaquim Ferreira Gomes, Coimbra, Atlântida, 1961, p. 9.

²⁴ Pierre Ferran; François Mariet; Louis Porcher, *Na Escola do Jogo*, trad. M. Assunção Santos, Lisboa, Editorial Estampa, 1979, p. 61.

Em segundo, é preciso que a autoridade pedagógica seja intimamente aceite como legítima. Por parte do Mestre, deve haver o esforço de estar à altura da sua missão científica e pedagógica. Por parte do Jogador, exige-se aceitação das normas do jogo e das suas dificuldades. Para a pedagogia dar frutos duradouros é preciso adaptá-la à seriedade do Jogador e do Mestre. É por isso fundamental que o professor não sinta a tentação de generalizar o jogo a todos, obrigar alguém a jogar ou tudo transformar em jogo. É igualmente importante que o jogo não seja a infantilização dos conteúdos (ele é acima de tudo a metaforização da metodologia, *meta + odos + logia*, o percurso do caminho do conhecimento) ou a infantilização dos jogadores (a seriedade é um elemento básico de qualquer jogo). Não há um direito a vencer o Jogo. Da mesma forma que o direito à cultura física e desporto (Art.º 79 da Constituição Portuguesa) não pode ser interpretado como o direito a jogar na Superliga, o direito ao ensino (Art.º 74) não deve ser interpretado como o direito a passar de ciclo ou a ter uma licenciatura²⁵. Mas a todos deve ser dada a possibilidade de jogar, independentemente da sua situação económica, género, nacionalidade ou raça.

Terceiro princípio corolário: o desejo, ao contrário do saber e do poder, não pode ser imposto. É certo que a nossa humanidade é toda artificial e que o Estado deve cuidar da formação de qualidades humanas básicas, de acordo com a época e momento histórico. Mas esse não é um problema pedagógico, mas político e científico: dirige-se ao poder e ao saber. O mero conhecimento pode não ser gratuito (a nossa humanidade é feita, em grande parte, e cada vez mais, de saberes contratuais, *sine qua non*, que têm de ser transmitidos de geração em geração). Mas o problema pedagógico é o do desejo: Para o solucionar, de pouco serve a força bruta ou a disponibilização das fontes. Na verdade, toda a pedagogia eficaz deve ser uma amorosa disciplina. Santo Agostinho confessava que a cultura latina lhe era mais querida que a grega, só porque aquela lhe vinha com os beijos da mãe e esta com os açoitamentos dos mestres²⁶.

²⁵ Comparação de Rui Baptista, em «Exame de aptidão à Universidade, porque não?» in *Público*, de 5 de Setembro de 2005, não concordando nós necessariamente com a solução apontada por estar viciada, como aliás Rui Baptista refere, pela conveniência de alguns cursos em baixar o nível de qualidade para manter a quantidade. O artigo começa com uma curiosa citação de Mão Tse-Tung: «um caminho demasiado plano não desenvolve os músculos das pernas».

²⁶ Santo Agostinho, *Confissões*, I, 14.

Porque é de amor que sempre se trata quando falamos de pedagogia. Do cavaleiro que deseja salvar a sua amada. Ou do pedagogo (ainda hoje escravo de elite) que acompanha lado a lado o menino, no caminho, *odos*, que leva da casa à escola e depois ao *forum*. Ou do professor que deseja transmitir o gosto pelos livros, pela leitura, ou pelas letras, sobretudo se elas forem as belas letras. Salvamo-nos sempre, salvando-as da sua morte, o esquecimento.

«Acho a frase “leitura obrigatória” um contra-senso. A leitura não deve ser obrigatória. Devemos falar de prazer obrigatório? Porquê? O prazer não é obrigatório, o prazer é algo buscado. (...) A leitura deve ser uma das formas de felicidade, de modo que eu aconselharia a esses possíveis leitores do meu testamento – que não penso escrever – eu lhes aconselharia que lessem muito, que não se deixassem assustar pela reputação dos autores, que continuassem buscando uma felicidade pessoal, um gozo pessoal. É o único modo de ler»²⁷.

Mais útil será talvez lermos nós, lendo-lhes para que queiram ler como nós. O prazer é, em especial para os seres humanos, um desejo contagioso. Lede uns aos outros como eu vos li.

Ou talvez mais falta eles sintam que os proibam de ler indiscriminadamente, e a árvore da ciência deva ser um pouco proibida ou inacessível para ser ainda mais desejada:

«– Isto não é para a tua idade, minha menina!»

«– Tu já dormes, Henriquinho? Não descanso enquanto não vejo tudo apagado em casa.»

Vozes de antigos Pais Tiranos e Tias Doroteias, que tanto medo tinham que as luzes dos livros nos incendiassem a cama, a cabeça e a vida.

Mas não tinham eles razão?

²⁷ Jorge Luís Borges, *Curso de Literatura Inglesa*, org. Martín Árias e Martín Hadis, trad. Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, ed. 2002, p. 390.

NOMES DERIVADOS DE VERBOS INACUSATIVOS: estrutura argumental e valor aspectual¹

ANA MARIA BRITO
abrito@letras.up.pt

1. Introdução

No quadro da distinção entre nominalizações eventivas, dotadas de estrutura argumental, e nominalizações resultativas, sem estrutura argumental, Grimshaw² começa por afirmar em relação às nominalizações derivadas de verbos inacusativos que, por perderem o argumento externo, não se espera que designem eventos complexos (designação da autora para “accomplishments” ou processos culminados) e espera-se que só se formem nominais com sentido resultativo³.

O presente texto analisa algumas propriedades das nominalizações derivadas de um subgrupo de verbos inacusativos – os de aparecimento / desaparecimento em cena e os de movimento – propondo-se que tais nominalizações, apesar de não terem argumento externo, têm estrutura argumental

¹ Agradeço a Ignacio Bosque os comentários feitos a uma versão anterior deste artigo. O texto ganhou muito com a leitura dos caps. 1 e 2 de M. Miguel, *O Sintagma Nominal em Português Europeu*, Diss. de Doutoramento em Linguística Portuguesa apresentada à Universidade de Lisboa em 2004.

² J. Grimshaw, *Argument Structure*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990, p. 122.

No quadro teórico desenvolvido pela autora os nomes que não têm estrutura argumental podem de qualquer modo ser acompanhados de “participantes” semânticos, que em Português se projectam, tal como os argumentos nominais, como complementos genitivos, possessivos ou SPREPS.

³ A mesma autora reconhece mais adiante (p. 123) que existem nominalizações eventivas em Inglês em *-ing* derivadas de verbos inacusativos de alternância (*the melting of the ice, the freezing of the lake*) e que desafiam esta generalização.

e do ponto de vista aspectual podem ter vários valores aspectuais, incluindo o de processo culminado.

O texto está organizado da seguinte maneira. Em 2. recorda-se a noção de verbo inacusativo, assim como algumas propriedades que definem tais verbos. Em 3. analisam-se as principais propriedades dos nomes derivados de um subgrupo de verbos inacusativos quanto à estrutura argumental e quanto aos valores aspectuais, discutindo-se em particular se o argumento destas nominalizações pode ou não ser expresso por adjectivos referenciais; em 4. tecem-se algumas considerações sobre o processo de nominalização aplicado aos nomes derivados de verbos inacusativos; e em 5. apresentam-se breves conclusões.

2. Verbos inacusativos

Sabe-se, desde a publicação de Perlmutter 1978⁴, que os verbos que seleccionam um só argumento e que a tradição gramatical designa por “intransitivos” não são uniformes, podendo englobar verbos que seleccionam um argumento externo – os chamados inergativos – e os verbos que seleccionam um argumento interno a que não atribuem caso acusativo, argumento esse que se comporta como sujeito final – os chamados inacusativos.

Na sequência de Perlmutter, Raposo⁵ e Eliseu⁶ apresentaram, para o Português, vários argumentos sintácticos a favor da “hipótese inacusativa”: a construção de “particípio absoluto”; a possibilidade de os participípios passados surgirem como adjectivos adnominais; a possibilidade de os participípios passados ocorrerem em construções predicativas⁷. Raposo, Eliseu e, mais recentemente, Duarte⁸ incluem na lista dos verbos inacusativos vários

⁴ D. Perlmutter, «Impersonal Passive and the Unaccusative Hypothesis» in *Proceedings from the IV Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*, 1978, pp. 111-143.

⁵ E. P. Raposo, *A construção “União de orações” na Gramática do Português*, Diss. de Doutoramento em Linguística Portuguesa apresentada à Universidade de Lisboa, 1981.

⁶ A. Eliseu, *Verbos ergativos em Português: Descrição e análise*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1984.

⁷ B. Levin e M. Rappaport Hovav, *Unaccusativity. At the Syntax-Lexical Semantics Interface*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995 (pp. 17-20) mostram que certos critérios são de inacusatividade profunda (como a construção “particípio absoluto”) e que há outros critérios que são de inacusatividade superficial (como seja o uso dos clíticos *ne* em italiano e em catalão, *en* em francês).

⁸ I. Duarte, «A família das construções inacusativas» in M. H. Mateus *et alii*, *Gramática da Língua Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2003, pp. 507-548.

subgrupos de verbos: verbos de “aparecimento / desaparecimento em cena”, como *aparecer, desaparecer, nascer, morrer*; verbos de movimento, como *entrar, sair...*; verbos que, na sequência de Levin e Rappaport Hovav, Duarte designa de “mudança de estado devido a causa externa” e que são normalmente verbos de alternância, como *abrir, derreter, rasgar, queimar*; e, finalmente, verbos que denotam eventos com causa interna como *empalidecer, explodir* e que têm uma variante causativa complexa com *fazer*⁹.

Neste texto apenas terei em conta os dois primeiros subgrupos, isto é, os verbos de aparecimento / desaparecimento em cena e os de movimento, por não se relacionarem com variantes transitivas.

O quadro seguinte apresenta, de forma simplificada, os verbos considerados e o seu comportamento em relação aos três testes acima referidos¹⁰:

Particípio Absoluto	Particípio como Adj. Adnominal	Particípio em Cons. Predicativa
1.		
Acontecido o incidente, ...	Um incidente acontecido ontem, ...	* O incidente está acontecido
Afogado o menino, ...	Um menino afogado ontem, ...	O menino está afogado
Aparecido o menino, ...	Um menino aparecido ontem, ...	O menino está aparecido
Caída a criança, ...	Uma criança caída ontem, ...	A criança está caída
Desaparecido o menino, ...	Um menino desaparecido ontem, ...	O menino está desaparecido
Deslizado o telhado, ...	Um telhado deslizado ontem, ...	O telhado está deslizado
Morto o João, ...	Uma pessoa morta ontem, ...	A pessoa está morta
Ocorrido o acidente, ...	Um acidente ocorrido ontem, ...	* O acidente está ocorrido
Sucedido o acidentes, ...	Um acidente sucedido ontem, ...	* O acidente está sucedido
Sucumbido o homem, ...	Um homem sucumbido ontem, ...	O homem está sucumbido
2.		
Chegada a pessoa, ...	Uma pessoa chegada há pouco, ...	A pessoa está chegada
Entrado o homem, ...	Uma pessoa entrada há pouco, ...	A pessoa está entrada
Ida a pessoa, ...	Uma pessoa ida há pouco, ...	* A pessoa está ida
Saído o homem, ...	Um homem saído há pouco, ...	* O homem está saído
Vinda a pessoa, ...	Um homem vindo há pouco, ...	* O homem está vindo

Como Duarte¹¹ refere, nem todos os verbos inacusativos têm o mesmo comportamento face aos testes do particípio como adjectivo adnominal e do particípio em posição predicativa, mas todos passam o teste do particípio

⁹ Em B. Levin e M. Rappaport Hovav, *Idem*, distinguem-se dois grandes tipos de inacusativos: os que não derivam de verbos transitivos – como os de aparecimento/ desaparecimento em cena e os de movimento – e os de alternância, que derivam de verbos transitivos. O tema é retomado, entre outros, em T. Reinhart, *The Theta System: Syntactic Realization of Verbal Concepts*, OTS Working Papers in Linguistics, 2000, em que a autora defende a origem transitiva de todos os inacusativos por Redução do argumento externo, com base sobretudo em dados do Hebreu.

¹⁰ Uso aqui a determinação definida e indefinida mas não vou explorar os contextos de uso destes particípios. A terceira coluna é a mais restritiva porque intervêm nela condições aspectuais.

¹¹ I. Duarte, *Idem*, p. 520.

absoluto, razão pela qual os verbos apresentados no quadro podem ser caracterizados como inacusativos.

Os verbos inacusativos têm a possibilidade de marcar tematicamente o seu argumento interno mas não têm a capacidade de o marcar casualmente¹². Em Português e noutras línguas de sujeito nulo há duas vias sintáticas possíveis de expressão de um verbo inacusativo: ou o argumento interno se move para a posição vazia de sujeito frásico e aí recebe caso nominativo de T por um acordo Esp-núcleo, derivando a chamada construção inacusativa “pessoal”, como em (1); ou o argumento interno *in situ* recebe caso nominativo a partir da categoria vazia na posição de sujeito, na chamada construção inacusativa “impessoal”, como em (2)¹³:

50

(1) Um acidente ocorreu.

(2) Ocorreu um acidente.

Para além do argumento interno que se realiza como SN, os verbos inacusativos de movimento têm ainda um ou mais argumentos que se realizam como SPREPs, com valor locativo de origem e de direcção, como exemplificado em (3) e (4):

(3) O rapaz veio de Lisboa para o Porto.

(4) O rapaz foi de casa para a faculdade.

O aspecto a reter é, pois, que os verbos inacusativos têm argumento interno mas não externo; do ponto de vista temático, tal argumento é geralmente Tema ou Paciente. Os verbos de movimento não seleccionam propriamente um Agente mas podem ter, pelo menos em certos contextos, uma leitura de intenção ou de propósito, como ilustrado em (5) e (6):

(5) O rapaz veio intencionalmente de Lisboa para o Porto.

(6) O rapaz foi propositadamente de casa para a faculdade.

¹² A não marcação de caso acusativo está relacionada com a inexistência de argumento externo; tal interrelação é captada pela chamada “Generalização de Burzio”: Um verbo atribui caso acusativo ao seu objecto se e só se atribuir papel temático externo.

¹³ Esta é a perspectiva de L. Burzio, *Italian Syntax*, Dordrecht, Kluwer, 1986 e de N. Chomsky, *Knowledge of Language*, Nova Iorque, Praeger, 1986, segundo os quais se forma uma cadeia entre a posição nula de sujeito, pro, e o SN pós-verbal. No quadro do Programa Minimalista têm sido propostas outras soluções técnicas. Para um tratamento alternativo ver Duarte, «A família...», p. 512, e referências aí apresentadas.

Do ponto de vista aspectual os Vs inacusativos parecem poder exprimir vários valores: podem significar actividades ou processos, “achievements” ou culminações, “accomplishments” ou processos culminados. Os verbos de aparecimento / desaparecimento em cena exprimem culminações ou processos: *ocorrere* e *acontecer*, por exemplo, combinam-se com advérbios localizadores, com advérbios de medida de tempo e com advérbios durativos, variando, portanto, o valor aspectual do enunciado:

(7) O incidente ocorreu às três da tarde / ontem / na semana passada. (culminação)

(8) O incidente ocorreu num minuto. (processo culminado)

(9) O incidente ocorreu durante um minuto / meia hora / um dia. (processo)

Já *morrer* e *nascer* exprimem culminações, razão pela qual não podem combinar-se com durativos e só podem co-ocorrer com advérbios localizadores pontuais:

(10) (a) * O João nasceu / morreu durante três horas.

(b) O João nasceu / morreu às três horas.

Os verbos de movimento podem exprimir culminações ou processos culminados. Tal pode ser confirmado pelo tipo de adverbiais de tempo com os quais podem combinar-se: *chegar*, por exemplo, combina-se com advérbios localizadores (11) ou de medida de tempo (12), sendo agramatical o uso de durativos (13):

(11) O rapaz chegou às três da tarde / ontem. (culminação)

(12) O rapaz chegou num minuto. (processo culminado)

(13) * O rapaz chegou durante um minuto / meia hora. (processo)

A estrutura sintáctica de frases contendo verbos inacusativos tem sido objecto de alguma discussão. Neste texto aceitarei a estrutura (14), partindo dos seguintes pressupostos teóricos¹⁴:

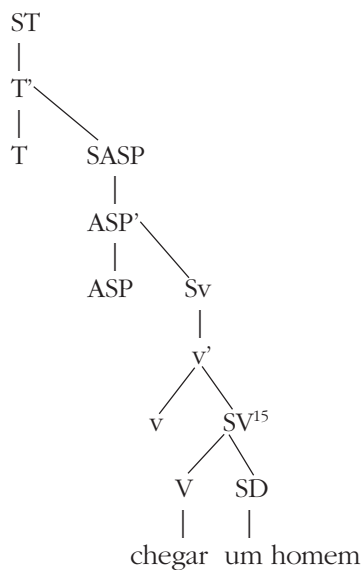
– a estrutura de uma frase resulta da interacção de categorias lexicais e funcionais;

– a categoria funcional que descreve uma frase finita é ST, podendo a estrutura conter mais categorias funcionais, nomeadamente SASP(ecto);

¹⁴ Cf. em particular N. Chomsky, *The Minimalist Program*, Cambridge, Mass., The MIT Press.

– a estrutura da parte verbal da frase comporta um pequeno *v*, uma categoria funcional situada imediatamente acima da projecção *SV* que contém o argumento interno de *V*; no caso concreto dos verbos inacusativos, *v* é desprovido de uma posição de argumento externo.

(14)



3. Dos verbos inacusativos aos nomes deles derivados

Como tem sido largamente notado na bibliografia relevante, é o facto de os verbos inacusativos não terem um argumento externo marcado com a relação temática de Agente que explica a inexistência de nominalizações em *-or* deles derivadas: **chegador*, **aparecedor*, **nascedor*, **morredor*, **caidor*, **ocorredor*, **acontecedor*, **desaparecedor*. Pelo contrário, tais nominalizações existem a partir de verbos inergativos como *trabalhador*, *corredor*, *escritor*, etc..

¹⁵ Coloco aqui directamente a categoria *SV*, não tomando posição relativamente à proposta de Alexiadou no quadro da Morfologia Distribuída segundo a qual o que se projecta é uma raiz lexical não especificada quanto à natureza verbal (ver A. Alexiadou, *Functional Structure in Nominals. Nominalization and Ergativity*, Amsterdam, John Benjamins, Publishing Company, 2001, p. 7).

Mas os verbos inacusativos dão origem a outro tipo de nominalizações como *acontecimento, aparecimento, morte, nascimento, ocorrência, passagem, queda, surgimento, saída, chegada, entrada, vinda, regresso*, etc.¹⁶

Nos pontos seguintes vamos estudar as suas propriedades principais.

3.1. Expressão dos argumentos

Em geral, as nominalizações derivadas de verbos inacusativos são predicados unários, sendo o seu argumento realizado como um complemento genitivo ou como um possessivo, geralmente com a interpretação de Tema¹⁷:

(15) a vinda do rapaz / a sua vinda

(16) a ocorrência do acidente / a sua ocorrência

Pelo facto de os verbos de que derivam não serem transitivos, o argumento destas nominalizações nunca pode ser expresso por um SPREP introduzido pela preposição *por*¹⁸:

(17) * a morte pelo homem

(18) * o regresso pelo rapaz

Vimos acima que certos verbos inacusativos de movimento têm ainda um ou mais argumentos que se realizam como SPREPs, com valor locativo de origem e de direcção. Do mesmo modo, as suas nominalizações admitem tais SPREPS:

¹⁶ Conforme me recordou Ignacio Bosque, estes últimos nomes são, na verdade, as formas femininas dos participios dos verbos (*sair, chegar, entrar*), o que aproxima estes verbos de grande número de transitivos e os distingue uma vez mais dos inergativos. Nos nomes regressivos ou “post-verbais” derivados de inacusativos devem ainda citar-se: *aferro* (de *aferrar*), *afogo* (de *afogar*); mas como estes verbos admitem alternância, tendo uma variante transitiva, não serão aqui considerados. Para uma discussão ver A. Rodrigues, *A construção de postverbais em Português*, Porto, Granito Editores e Livreiros, 2001, em especial pp. 152-153.

¹⁷ Tal como os verbos correspondentes, estas nominalizações admitem um adjetivo do tipo *propositado* ou *intencional*: *a entrada propositada dos Americanos no Iraque, o regresso intencional dos soldados*.

¹⁸ Como tal, os nomes derivados de inacusativos nunca podem ser “nominais passivos” ou “passivas nominais”, como *a destruição da cidade pelo exército inimigo* (ver, entre outros, C. Picallo, «La estructura del sintagma nominal: las nominalizaciones y otros sustantivos con complementos argumentales» in I. Bosque e V. Demonte, *Gramática Descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, vol. I, pp. 363-392).

- (19) a vinda (do rapaz) de Lisboa para o Porto
- (20) a ida (do rapaz) de casa para a faculdade

Uma vez que as nominalizações derivadas dos verbos inacusativos têm argumento interno e não externo, não é, em geral, possível exprimir tal argumento por um adjectivo de relação ou referencial, ao contrário do que acontece com nomes derivados de verbos inergativos¹⁹. Vejam-se os exemplos (21) a (26), com nominalizações derivadas de inacusativos, que contrastam com (27) e (28), que contêm nominalizações derivadas de inergativos:

54

- (21) * a morte judaica na guerra
- (22) * o aparecimento estudantil na reunião
- (23) * o desaparecimento índio na Amazónia
- (24) * o surgimento bacteriano na ferida
- (25) * a queda europeia no plano económico
- (26) * a ocorrência americana do ano
- (27) o telefonema americano para o Kremlin
- (28) o trabalho estudantil em favor das comunidades carenciadas

No entanto, considerem-se os exemplos (29) a (31), em que em (29) o adjectivo tem a interpretação de tema e em (30) e (31) a interpretação de Agente:

- (29) o ressurgimento nazi na Europa
- (30) a chegada soviética à Lua
- (31) a entrada americana no Iraque

Perante dados deste tipo, alguns autores²⁰ consideram que, quando estes nominais admitem um adjectivo de relação, impedindo assim a projecção

¹⁹ E à semelhança de nomes derivados de verbos transitivos quando seguidos de *por* + SN: * *a produção queijeira pelos Açores*. Ver sobre esta questão R. Kayne, *Connectedness and Binary Branching*, Dordrecht, Foris Publications, 1984; A. Giorgi e G. Longobardi, *The Syntax of Noun Phrases*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 125, 243-4; C. Picallo, «Nominals and nominalization in Catalan» in *Probus*, 3, 1991, pp. 287-8; C. Picallo, «La estrutura...»; M. Miguel, *O Sintagma...*, pp. 83-89; I. Bosque e C. Picallo, «Postnominal adjectives in Spanish» in *Journal of Linguistics*, 32, 1996, pp. 349-385. Neste último texto, os autores consideram que, mesmo com a interpretação de Tema, o argumento ocupa a posição de Esp de SN, deixando a posição de argumento interno não preenchida, explicando assim a agramaticalidade de exemplos do tipo de (21) a (26).

²⁰ Cf. I. Bosque e C. Picallo, *Idem* e C. Picallo, «La estructura...», p. 381.

do argumento interno sob a forma de genitivo, isso exclui a leitura eventiva da construção, obtendo-se uma leitura resultativa²¹.

No ponto seguinte afastar-me-ei desta proposta e mostrarei que a expressão do argumento das nominalizações sob a forma de adjectivo de relação é possível em contextos com valor eventivo²².

3.2. Natureza aspectual e expressão dos argumentos

Na bibliografia relevante, é normalmente afirmado que as nominalizações deverbais em geral são ambíguas entre uma leitura resultativa e uma leitura de evento. Assim, um exemplo contendo um nome derivado de um V inacusativo como sujeito do verbo psicológico *alegrou*, como em (32), seria representativo da leitura resultativa; diferentemente, um exemplo em que o mesmo nome é sujeito de um predicado como *ocorreu*, como em (33), seria representativo da leitura eventiva:

(32) O regresso dos turistas alegrou toda a gente.

(33) O regresso dos turistas ocorreu no dia 9.

Neste texto, partirei da posição defendida por Brito e Oliveira 1997²³, segundo a qual as nominalizações deverbais em geral podem ser ambíguas entre três tipos de interpretação: a de processo, a de resultado – concebido como fase final e conseqüente de um processo – e a de entidade ou individual resultante de um processo. No trabalho referido, dá-se o exemplo do nome *encomenda*, que pode ser de processo em (34), resultativo em (35) e de entidade em (36):

²¹ A distinção entre nominalizações deverbais com interpretação eventiva e nominalizações deverbais com interpretação resultativa deve-se a vários autores, entre eles, J. C. Milner, *Ordres et raisons de langue*, Paris, Seuil, 1982 e mais tarde J. Grimshaw, *Argument...* Mas a noção de resultativo nem sempre é muito clara. Sobre esta questão ver adiante.

²² Também M. Miguel, *O sintagma...*, pp. 85-89, afirma que «não parece adequado assumir, como em Bosque e Picallo, que a proibição destes adjectivos com eventivos e a sua legitimação em resultativos seja um teste que permita distinguir entre as duas classes de nomes.» (p. 86). Mais adiante a autora admite que certos adjectivos denominais que acompanham nomes não eventivos são classificatórios, significando “de tipo x” e possivelmente serão adjuntos, não ocupando posições de argumento (é o caso de *acrobacia aérea*, *calor solar*, *viagem espacial*, *aldeia lacustre*, *discriminação racial*, etc.) (pp. 89-80), proposta com a qual concordo.

²³ A. Brito e F. Oliveira, «Nominalization, Aspect and Argument Structure» in G. Matos, M. Miguel, I. Duarte e I. Faria (orgs.), *Interfaces in Linguistic Theory*, Lisboa, APL / Colibri, 1997, pp. 57-80. Os exemplos apresentados vêm na p. 65.

- (34) A Maria ainda está a fazer a encomenda de livros.
(35) A encomenda de livros enriqueceu a nossa biblioteca.
(36) Vou mandar esta encomenda.

Vejamos, dentro desta perspectiva, como se comportam os nomes derivados de verbos inacusativos.

Comecemos por analisar a leitura eventiva destes nomes. Vários factores acentuam esta leitura:

56

(i) como já vimos acima, a possibilidade de estes nomes se combinarem com verbos do tipo *ocorrer*; *ter lugar*; *decorrer*; *durar* e com algumas preposições e locuções prepositivas como *durante*, *no meio de*, *no final de*:

- (37) (a) O acontecimento teve lugar no dia 9.
(b) A entrada no Iraque ocorreu há dois anos.
(38) no meio do acontecimento, durante a entrada das tropas

Também nominalizações modificadas por adjectivos referenciais se comportam do mesmo modo, o que corrobora a proposta feita acima de que adjectivos relacionais podem co-ocorrer com nominais de leitura eventiva:

- (39) A entrada americana no Iraque ocorreu há dois anos.

(ii) Outra razão que permite verificar a natureza eventiva destes nomes é poderem surgir em construções de controlo, sendo o controlador o lugar de evento²⁴. Isto é verdade tanto para as nominalizações com genitivos e possessivos como para as nominalizações com adjectivos relacionais²⁵:

(40) A entrada dos Americanos no Iraque para dominar o país deu-se em 2003.

(41) A sua entrada no Iraque para dominar o país deu-se em 2003.

(42) A entrada americana no Iraque para dominar o país deu-se em 2003.

²⁴ Sobre a existência de um lugar de Evento nas nominalizações com possibilidade de controlo ver J. Grimshaw, *Idem*, p. 66.

²⁵ Alexiadou adopta um tratamento próximo do de Picallo e Bosque e Picallo no sentido de dizer que os adjectivos referenciais só afectam nomes de resultado; um dos seus argumentos é a impossibilidade de controlo na presença de um adjectivo deste tipo: * the Egyptian humiliation of Caesar in order to become the most powerful nation (A. Alexiadou, *Functional...*, p. 105). Mas os meus exemplos (42) e (45) contrariam este argumento.

- (43) A saída dos russos para apaziguar a zona ainda não teve lugar.
 (44) A sua saída para apaziguar a zona ainda não teve lugar.
 (45) A saída russa para apaziguar a zona ainda não teve lugar.

(iii) Outro argumento para verificar a natureza eventiva das nominalizações que estamos a estudar é a co-ocorrência com o progressivo acompanhado de um verbo perceptivo²⁶; de novo, tanto as nominalizações com genitivo e possessivos como com adjectivos relacionais se comportam de igual modo:

57

- (46) Estamos a assistir ao ressurgimento dos nazis na Europa.
 (47) Estamos a assistir ao seu ressurgimento na Europa.
 (48) Estamos a assistir ao ressurgimento nazi na Europa.

Como é sabido, a natureza dos adverbiais de tempo pode alterar o valor aspectual das construções. Assim, adverbiais localizadores potenciam a leitura de culminação ou resultado, os de medida de tempo determinam a leitura de processo culminado e os durativos desencadeiam a leitura de processo, como é ilustrado nos seguintes exemplos:

- (49) = (37) O acontecimento teve lugar no dia 9. (culminação / resultado)
 (50) O acontecimento teve lugar num minuto. (processo culminado)
 (51) O acontecimento teve lugar durante um minuto. (processo)
 (52) A morte deu-se às três horas / * num minuto / * durante um minuto. (culminação)
 (53) A ocorrência deu-se às três horas / num minuto / * durante um minuto. (culminação ou processo culminado)
 (54) A chegada / a partida deu-se às três horas * durante um minuto. (culminação)

Analisemos agora aquilo que na literatura é chamado a “leitura resultativa”, muitas vezes associada a um predicado verbal apreciativo:

- (55) = (32) O regresso dos turistas alegrou toda a gente.
 (56) A vinda do João estragou o jantar.
 (57) O aparecimento dos estudantes trouxe um mau ambiente à reunião.

²⁶ Cf. A. M. Brito e F. Oliveira, *Nominalization...*, p. 60.

O que estas frases denotam é uma fase ou o resultado de um processo e, nesse sentido, parece correcto manter a proposta de Brito e Oliveira de que estes nomes são ainda eventivos. Esta natureza eventiva é reforçada pela possibilidade de tais nomes serem negados através do advérbio *não*²⁷ (apesar de a aplicação da negação a um nome eventivo produzir um estativo):

(59) A não-vinda do João estragou o jantar.

(60) O não-aparecimento dos estudantes trouxe um mau ambiente à reunião.

58

Por outro lado, veja-se que esta possibilidade não está vedada aos nominais afectados de adjectivos referenciais, o que mostra que a leitura das nominalizações com este tipo de adjectivos não é exclusivamente resultativa:

(61) A não-chegada soviética à Lua surpreendeu a opinião pública.

(62) A não-entrada americana no Iraque teria sido preferível.

Como os exemplos apresentados revelam, a grande maioria dos nomes derivados de verbos inacusativos apresentam duas grandes interpretações, a de processo, podendo ser culminado ou não, e a de culminação ou resultado.

Mas vejamos se estes nomes têm a terceira interpretação, a de indivíduo ou de entidade. Os exemplos seguintes ilustram vários significados de *ida*, *volta*, *entrada* e *saída* como nomes de entidades²⁸:

(63) Aqui tens uma *ida e volta* (= um bilhete).

(64) Tens aqui um colar só com uma *ida*.

²⁷ Cf. J. C. Milner, *Ordres...*, p. 124. Sobre este assunto veja-se também Bottari, «Romance Passive Nominals» in *Geneva Generative Papers*, 0.0., 1992, pp. 66-80. Analisando o Italiano, o autor dá um argumento adicional à proposta de que os nomes modificados pela negativa são nomes de processo: em italiano a presença da negação é sensível à presença de argumento interno; veja-se (i) e (ii):

(i) * la mancata descrizione

(ii) la mancata descrizione della vita

O primeiro exemplo é agramatical, porque, não contendo argumento interno expresso, a leitura é resultativa, sendo impossível negá-lo; (ii) é bem formado porque se trata de um nome de processo, com argumento interno expresso e possibilidade de negação.

²⁸ Agradeço à Inês Duarte e à Matilde Miguel o terem-me chamado a atenção para algumas destas possibilidades.

- (65) Esta é uma abóbada de *volta* inteira.
 (66) A Maria leva no pescoço umas *voltas* bem bonitas.
 (67) Esta *entrada* está muito bem arranjada.
 (68) A *entrada* era melão com presunto.
 (69) Tens aqui uma *entrada* para a exposição.
 (70) O dicionário da Academia tem 70 000 *entradas*.
 (71) Ela teve de dar uma *entrada* para a casa.
 (72) A *saída* do estádio é aqui.
 (73) Esta *saída* de banho é linda!

Podemos então concluir que, do ponto de vista aspectual, as nominalizações derivadas de verbos inacusativos são em geral eventivas, mas um pequeno número (derivadas de verbos de movimento) tem disponível a interpretação de entidade; do ponto de vista da expressão de argumentos, o argumento interno deste tipo de nominalizações pode ser realizado por um adjectivo referencial, para além de um genitivo ou de um possessivo.

4. A estrutura sintáctica das nominalizações: uma proposta

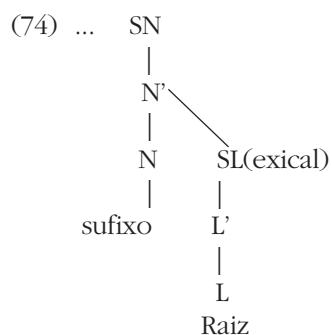
Neste ponto serão feitas algumas considerações gerais sobre a relação Léxico–Sintaxe no que diz respeito às nominalizações.

De acordo com a Hipótese Lexicalista Forte de Chomsky 1970²⁹, as nominalizações não são obtidas por qualquer transformação de estruturas verbais; mas de modo a captar as regularidades entre nomes e verbos, o autor propõe que as bases que entram na estrutura sintáctica são neutras do ponto de vista dos traços categoriais [+/-N] ou [+/-V] e que os traços categoriais são atribuídos por regras morfológicas. Esta perspectiva tem sido objecto de alguns desenvolvimentos; destacarei aqui apenas os de Picallo 1991 e de Alexiadou 2001³⁰. Picallo adopta a proposta de Chomsky mas apenas naquilo que a autora considera serem as nominalizações eventivas ou de processo.

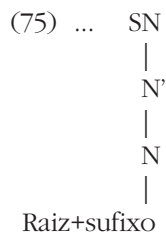
²⁹ N. Chomsky, «Remarks on Nominalizations» in R. A. Jacobs e P. S. Rosenbaum (orgs.), *Readings in English Transformational Grammar*, Waltham, Mass., Ginn and Co, 1970, pp. 184-221.

³⁰ Nesta mesma orientação ver, entre outros, D. Valois, *The internal syntax of DP*, Ph.D., UCLA, 1991; A. M. Brito, «A ordem de palavras no SN em Português numa perspectiva de Sintaxe Comparada: um caso particular: os Ns deverbais eventivos» in *Actas do Congresso Internacional sobre o Português*, Lisboa, Colibri / APL, vol. I, 1996, pp. 81-106.

Assim, de acordo com a sua perspectiva, numa nominalização eventiva, o sufixo é considerado essencialmente um morfema de natureza funcional³¹ e a nominalização é um processo sintáctico, pelo qual uma raiz, neutra quanto à sua natureza nominal ou verbal, se torna num Nome na componente sintáctica por movimento do V para junto do morfema de nominalização, como se descreve simplificada e parcelarmente em (74):



Ainda segundo Picallo, uma nominalização com leitura resultativa seria obtida por um processo eminentemente lexical, sendo o morfema em causa de natureza derivacional, o que se descreve, de novo de modo parcelar, em (75):



Alexiadou 2001³² desenvolve este tratamento dentro do quadro da Morfologia Distribuída, mantendo, no entanto, o essencial das propostas de Picallo. A autora começa por lembrar que há línguas, como o grego, que admitem advérbios em nominais de processo (76a), mas proibem-nos em nominais ditos resultativos (76b)³³:

³¹ Picallo chega mesmo a propor que neste caso o morfema é flexional, o que nos parece muito discutível.

³² A. Alexiadou, *Functional...*, em especial cap. 2.

³³ *Idem*, p. 15.

- (76) (a) i katastrofi ton egrafon prosektika / me prosohi
a destruição os documentos-GEN cuidadosamente / com
cuidado
a destruição dos documentos cuidadosamente
(b) * i katastrofi prosektika
a destruição cuidadosamente

Por outro lado, o Hebreu admite acusativo no complemento de uma nominalização, fornecendo um claro argumento para a existência de uma projecção verbal dentro dos nominais de processo³⁴:

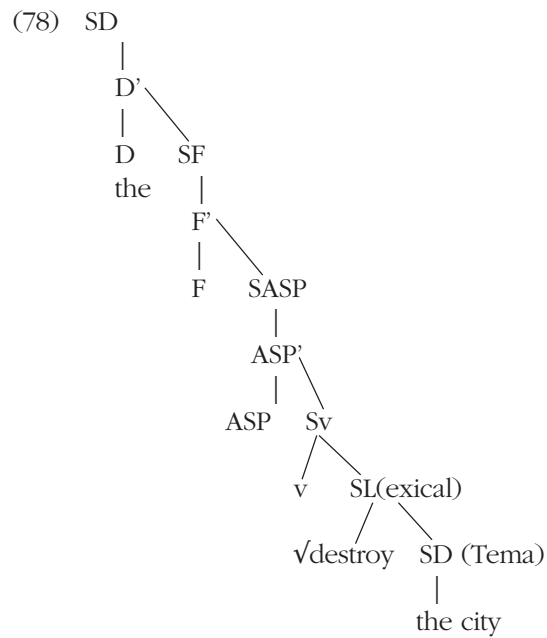
61

- (77) Harisat ha-cava et ha-kfar be-axzriyut
destruição o-exército AC a aldeia cruelmente
a destruição pelo exército da aldeia cruelmente

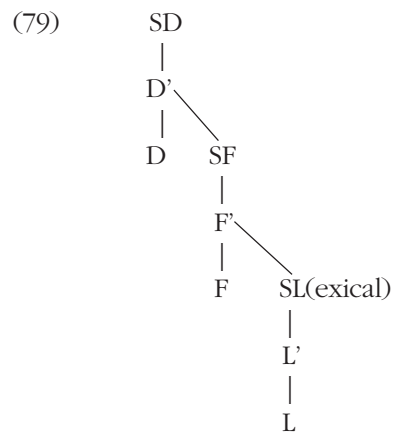
A partir destes dados, Alexiadou desenvolve um quadro teórico baseado na profunda semelhança entre a estrutura de frase e a das nominalizações. Especificamente, numa nominalização eventiva haverá um radical (S)lexical subespecificado em relação ao traço verbal, que se combina com uma estrutura caracterizada pela presença de várias categorias funcionais, em particular a categoria SASP, para além das categorias SD e SNUM ou SCONC e que a autora simboliza por SF; a representação seguinte descreve a estrutura da expressão nominal *the destruction of the city*³⁵:

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Idem*, p. 19; para a autora, também a estrutura de frase contém uma raiz SL não especificada relativamente à natureza verbal, sendo a parte funcional, nomeadamente a existência de ST, que está na base do aparecimento de um V (cf. p. 17). Sobre a existência de uma categoria ASP nas nominalizações ver ainda A. Brito e F. Oliveira, «Nominalization...», p. 75 e referências aí feitas.



Para a mesma autora, uma nominalização resultativa é deficitária relativamente ao nó SASP e ao nó Sv, tendo a estrutura descrita em (79):



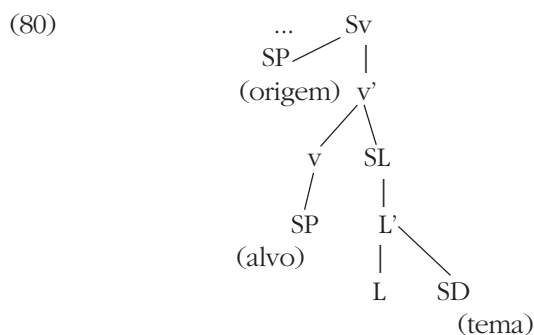
Em ambos os casos, a base lexical é “transformada” numa nominalização no contexto de D, por meio de uma regra de Reajustamento pós-sintáctica³⁶.

³⁶ *Idem*, p. 67.

Desenvolvendo a ideia defendida anteriormente de que a grande maioria das nominalizações derivadas de verbos inacusativos são eventivas e de que a chamada leitura resultativa não é mais do que a interpretação correspondente a uma fase de um evento ou de um processo, proponho então que as nominalizações como as que estamos a analisar, nas suas leituras de processo e de resultado, devem ser descritas como em (78)^{37 38}.

Por sua vez, as nominalizações com leitura de entidade, como *ida*, *volta*, *entrada*, *saída* dos exemplos (63) a (73) terão uma estrutura como em (79), onde estão ausentes quer uma categoria aspectual quer a categoria Sv.

Vejamos agora o que acontece no caso de nomes derivados de verbos de movimento. Disse-se anteriormente que tais nomes, como os verbos correspondentes, têm dois argumentos associados a preposições locativas, como em *a ida (do rapaz) de casa para a faculdade*. A sua estrutura deverá ser um pouco mais complexa do que a descrita em (78), comportando o seguinte:



4. Conclusões

Neste trabalho analisei alguns aspectos da sintaxe e da semântica das nominalizações derivadas de verbos inacusativos, em particular os derivados

³⁷ Não analiso aqui o processo de atribuição de genitivo. Para um tratamento no quadro do Programa Minimalista ver M. Miguel, *O Sintagma...*, cap. 3.

³⁸ Uma importante consequência do tratamento de Alexiadou é a de que a grande diferença entre nomes eventivos e nomes resultativos é a estrutura funcional, podendo dizer-se que quer uns quer outros seleccionam complementos (p. 69). Uma tal abordagem distancia-se da de Grimshaw, que considera que só os Ns eventivos têm estrutura argumental e que os Ns resultativos não têm. Na nossa concepção alargada de “eventivo”, os Ns de processo e os resultativos têm estrutura argumental e só os nomes de entidades é que não têm argumentos, podendo, de qualquer modo, projectar “participantes” em posição de complemento (como em *uma saída de praia*).

de Vs de aparecimento / desaparecimento em cena e os de movimento. Procurei mostrar que tais nominalizações, embora deficitárias relativamente ao argumento externo têm estrutura argumental e que um dos seus argumentos pode, em certas condições, ser realizado por um adjectivo referencial. Do ponto de vista aspectual, as nominalizações derivadas de Vs inacusativos são em geral eventivas, com vários valores aspectuais, incluindo a leitura resultativa ou culminativa, que, na sequência de Brito e Oliveira 1997, considerei como uma parte da interpretação eventiva. Existe, no entanto, um pequeno número de nomes derivados de verbos de movimento que tem a leitura de entidade ou de indivíduo.

Na parte final fizeram-se algumas reflexões acerca da relação Léxico-Sintaxe no que respeita às nominalizações. Partindo-se do tratamento de Picallo 1991, segundo o qual há nominalizações sintácticas e nominalizações lexicais, defendeu-se uma análise inspirada em Alexiadou 2001, segundo a qual a estrutura das nominalizações eventivas é muito semelhante à estrutura de frase, comportando uma categoria funcional aspectual; a base lexical é subespecificada quanto à sua natureza verbal ou nominal mas a natureza nominal da categoria é dada pela existência da categoria funcional SD. Assim sendo, a estrutura sintáctica de uma frase contendo um verbo inacusativo (descrita em (14)) e a estrutura sintáctica de um sintagma nominal contendo uma nominalização eventiva dele derivada (como em (78)) apresenta semelhanças relevantes, que o presente artigo procurou evidenciar³⁹.

³⁹ Em M. Miguel, *O Sintagma...*, cap. 2. estudam-se muitos aspectos da sintaxe e da semântica dos nomes derivados de verbos inacusativos (*chegada*), assim como de nomes derivados de verbos inergativos (*salto*). No final do capítulo a questão é colocada não no tipo de base verbal mas no tipo de derivação, chegando-se a propor, por um lado, que uma mesma base pode dar origem a dois tipos de derivação, uma inacusativa e outra inergativa e, por outro lado, que em construções nominais derivadas de verbos transitivos como *a invasão do Iraque* temos um output inacusativo impessoal e em *a sua invasão* temos um output inacusativo pessoal. Tal proposta deriva de uma aplicação ao domínio nominal de algumas ideias de T. Reinhart, *The Theta System...* Com efeito, uma das propostas de Reinhart é a origem transitiva dos verbos inacusativos por redução de um dos seus argumentos (o argumento [+causa]), como em casos de alternância causativa/ anticausativa. No entanto, este edifício teórico não pode ser aplicado sem mais aos nomes. Assim, não parece adequada a definição de nome inacusativo (inspirada na definição de verbo inacusativo de Reinhart) dada por Miguel na p. 248 da sua dissertação: «Um nome deverbal é inacusativo se e só se o seu conceito verbal incluir um papel temático [+causal] e se este papel temático se encontrar reduzido (i.e. não realizado)». Como procurei mostrar neste trabalho, não fica demonstrado que as nominalizações derivadas de verbos de aparecimento / desaparecimento em cena e de movimento tenham no seu conceito verbal um papel temático com o traço causativo, mesmo propondo que tal traço é reduzido.

NOTÍCIAS DE ENCANTAR

Realidade e ficção no discurso jornalístico

MARIA JÚLIA CORDAS
jcordas@mail.telepac.pt

«Journalists do not write articles. They write stories. The role of the story-teller is a significant one both in language behaviour and in society at large. Much of humanity's most important experience has been embodied in stories. Journalists are professional story-tellers of our age.»

(Allan Bell, *The Language of News Media*)

A realidade da ficção

A *ficção* tem um lugar central não só no interior do discurso narrativo mas também no interior da actividade discursiva em geral.

Definir este conceito, isolando as marcas específicas que permitam reconhecer a ficcionalidade no funcionamento dos diferentes tipos de discurso, não parece ter sido tarefa fácil. Pense-se em Genette que propõe uma teoria narratológica voltada em exclusivo para os discursos literários, mas que evita confrontar-se com o problema da ficcionalidade na maior parte dos discursos que analisa (Genette, 1972 e 1983).

Determinar a natureza fictiva de um texto corresponde ao elaborar de uma análise assente na articulação de dois eixos de desenvolvimento: o das dimensões lógico-semânticas dos discursos ficcionais e o da modalização a que os textos narrativos sujeitam a ficcionalidade. Assim como a narrativa tem em si inscrita a própria narração, também o carácter fictivo dos acontecimentos está inscrito no modo como eles narrativamente se constroem.

Uma das questões que se têm levantado é a de determinar o estatuto dos objectos representados nesses mundos.

O problema ontológico, o primeiro que se levanta, não tem pertinência no âmbito da Linguística, facto pelo qual não tem sido frontalmente tratado por esta disciplina. Veja-se, a título de exemplo, o caso da narratologia que propõe para o problema ontológico da ficção uma resposta claramente contraditória: considera que os objectos da ficção não existem fora da narrativa, mas postula em simultâneo a autonomia destes acontecimentos, ao consagrar a distinção “história”/ “discurso”¹.

66

O carácter fictivo da maior parte dos textos dramáticos e romanescos levou à generalização da tese da existência de uma linguagem própria da ficção. Acontece, porém, que não tem sido possível isolar quaisquer elementos linguísticos exclusivos deste tipo de discurso nem fundamentar a existência de uma linguagem ficcional diferente da linguagem utilizada noutros tipos de discurso. Usando uma mesma linguagem, condição “sine qua non” da sua existência, a ficção actualiza, segundo as mesmas regras, os mesmos elementos linguísticos que sustentam todos os modos enunciativos. O facto de se servir da mesma matéria não impede, porém, que o discurso de ficção tenha, relativamente a outros discursos, a capacidade acrescida de representar os mundos não reais que ela própria cria.

Se a ficção parece, por agora, não ser um problema linguístico, como determinar então a especificidade dos enunciados ficcionais?

Sobre esta questão, a Pragmática avança que, não havendo uma linguagem especificamente ficcional, é no uso que a ficção faz da linguagem corrente que reside a sua especificidade. Importa, assim, questionar os textos ficcionais no sentido de determinar, antes de mais, o acto ilocutório particular que neles se cumpre.

Searle (1979) constata que nos discursos de ficção não se cumprem actos ilocutórios semanticamente ligados às palavras e às frases neles utilizadas: o locutor cumpre um acto de fingimento sem ter, contudo, a intenção de enganar. O que se espera, então, do locutor nos discursos ficcionais? Que respeite as regras de sinceridade e de verdade subordinantes dos actos assertivos que neles predominam ou que garanta o acto de referência que “fingidamente” faz às personagens, locais ou acontecimentos fictícios de que é autor?

¹ Dicotomia proposta por Todorov em 1966. Seguindo as propostas dos formalistas russos que estabeleciam uma dicotomia conceptual entre *mito* e *fábula*, Todorov propõe o conceito de *história* para designar a realidade evocada pelo texto narrativo (acontecimentos e personagens), introduzindo o conceito de *discurso* para significar o modo como o narrador dá a conhecer ao leitor essa realidade.

Não se verificando entre os actos assertivos da ficção e os do discurso comum qualquer diferença, a nível de superfície, a ficcionalidade só poderá, então, ser concebida a nível da intencionalidade. Se a intenção determinante da ficção é a de fingir que se cumpre um acto ilocutório de asserção, a explicitação do fingimento deve ser assegurada, para que o acto tenha sucesso. É sabido que tal explicitação não surge, porém, nos enunciados ficcionais, a não ser no caso do “era uma vez”, fórmula que abre, sem rodeios, para a ficção mas que se esgota, como é sabido, nos contos de fadas e nas histórias de encantar. É que a ausência de qualquer indicador de ficção pressupõe um acordo tácito entre narrador e narratário, alicerçado naquilo a que Coleridge chama a “suspensão da incredulidade”. Segundo Searle, o narrador apenas finge que está a contar a verdade e os interlocutores aceitam o pacto ficcional, fingindo que o que ele conta realmente aconteceu. Todos admitem o jogo da ficção como um procedimento culturalmente pertinente e socialmente homologado.

Searle parece insistir num critério de ficcionalidade que este pacto neutraliza². Não considerando a dicotomia incredulidade/aceitação como um critério pertinente para definir a ficção, este autor parece apontar para uma abordagem linguística quando fala de “acto de referência fictício” nos seguintes termos: «One of the conditions on the successful performance of the speech act of reference is that there must exist an object that the speaker is referring to.»³ (Searle, 1979: p. 71).

Outras propostas para a interpretação dos enunciados ficcionais têm sido apresentadas pela Pragmática. É o caso da teoria da pertinência, de Sperber e Wilson (1986), da qual parte Anne Reboul para colocar do seguinte modo o problema: «un récit est un récit de fiction si ce discours représente des individus agissant sur des objets dans des situations, alors que le locuteur croit que ces individus, ces objets et ces situations n'existent pas ou n'existent pas telles qu'il les décrit.» (A. Reboul, 1994: p. 438).

Para Sperber e Wilson, reduzem-se a três os actos ilocutórios fundamentais: *dizer que*, *dizer para* e *perguntar se*. Correspondendo o primeiro

² A propósito da abordagem da ficção como uma simples oposição verdadeiro/falso, veja-se a seguinte afirmação de F. I. Fonseca: «A recepção adequada da ficção consiste em não assumir, em relação a ela, qualquer tipo de avaliação de carácter veridicional: a recepção “ingénua” (quer dizer “incompetente”) de um enunciado ficcional manifesta-se igualmente quer na sua aceitação como verdade quer na sua denúncia como mentira.» (F. I. Fonseca, 1994: p. 93, nota de rodapé).

³ Quem recupera o contributo de Searle e o articula com a perspectiva alargada da Teoria da Enunciação é F. I. Fonseca, no artigo em que discorre sobre a possibilidade de uma teoria enunciativa da ficção. (F. I. Fonseca, 1994).

ao acto assertivo ou de afirmação, o segundo ao acto de ordem ou de pedido e o terceiro ao acto de pergunta ou de pedido de informação, torna-se evidente que os enunciados de ficção, com forma predominantemente assertiva, se inscrevem no primeiro, isto é, no acto de *dizer que*. Para estes autores, o acto de “*dizer que p*” num universo ficcional, não compromete o locutor nem com a verdade da proposição nem com o carácter literal do enunciado, já que *p* é a representação de um pensamento concebido como a descrição de um estado de coisas real.

68

A configuração predominantemente assertiva dos enunciados de ficção reenvia-nos para a questão do acto ilocutório específico que aí se realiza e que Searle equaciona em função da (in)sinceridade do seu locutor.

Anne Reboul sustenta que a resposta a esta questão consiste em considerar a direcção dos actos ilocutórios em análise, já que «le discours de fiction correspond indirectement à la description d'un état de choses réel.» (A. Reboul, 1994: p. 445). O discurso de ficção caracteriza-se, assim, como sendo uma representação menos que literal do pensamento do locutor, concebendo-se este pensamento como um conjunto de crenças muito gerais sobre o mundo: é um tipo de discurso inscrito no âmbito da significação metafórica. De facto, só o pendor metafórico dos discursos ficcionais legitima a sua não literalidade e torna simultaneamente possível a comunicação literal do pensamento do locutor. A sustentar esta ideia, que me parece ser a pedra de toque da solução proposta por Anne Reboul, está o facto de não se poder parafrasear um discurso de ficção criativo. Diga-o quem lê resumos de obras literárias depois de ter lido as obras originais. Perceber a distância que os separa é entender que afinal o “fingimento” é a única forma de traduzir a verdade que sobre o mundo cada locutor constrói. É ainda, e talvez resida aí o seu maior interesse, a própria condição dessa verdade que, por ser singular e irreduzível, só metaforicamente se dá a ver.

Penso ser isto mesmo que diz Paul Ricœur quando afirma que «/.../ la première manière dont l'homme tente de comprendre et de maîtriser le “divers” du champs pratique est de lui donner une représentation fictive.» (P. Ricœur, 1986: p. 222).

Numa perspetivação pragmática do problema, basta admitir que o acto de narrar extrai a força ilocutória da sua própria natureza, isto é, a narração não está ao serviço de um qualquer outro acto de linguagem mas, ao mesmo título que *informar*, *perguntar*, *ordenar* ou *prometer*, também o acto de *narrar* é um acto de linguagem, cuja razão e fins ele próprio justifica. A auto-suficiência ilocutória do acto de narrar não satisfaz, contudo, uma questionação ontológica dos objectos fictícios dando resposta à pergunta: “*Como podemos conceber aquilo que não existe?*”

À luz de uma ponderação cognitivista do problema, mais do que discutir a existência/inexistência dos objectos, o que importa é determinar os procedimentos que permitem construí-los cognitivamente. A sua inexistência não tem consequências pragmáticas nem impede que eles sejam concebidos segundo as regras da organização adoptadas para a concepção dos objectos do mundo real.

Quais serão então as condições de sucesso para a realização deste acto de pseudo-referencialidade que é a referencialidade ficcional? Partindo do princípio, já referido, que não há uma linguagem própria ou exclusiva da ficção, as condições de sucesso de um acto de referência a um objecto fictício são forçosamente as mesmas que as de um acto de referência a um objecto do mundo, já que, como acabámos de ver, a construção cognitiva dos objectos de ficção permite que locutor e interlocutor reconheçam a identificação existente entre a expressão referencial e o objecto que se pretende designar. Não há insucesso, pois não se restringe o conceito de *objecto* a “objecto do mundo”.

Apesar do grande interesse que revela ter, o quadro de análise proposto por A. Reboul parece-me não distinguir com clareza as noções de *ficcional* e de *fictivo*⁴, residindo neste último conceito a chave para a compreensão do problema. A marca inequívoca, e esta de natureza intrinsecamente linguística, da ficcionalidade é o carácter fictivo do próprio acto de referência. Como refere F. I. Fonseca «De um ponto de vista enunciativo, *narrar* é sempre “*fazer de conta*”: locutor e interlocutor “fazem de conta” que se transpõem para outro “aqui” e para outro “agora” e, ao falarem deles, instituem-nos como um “lá” e um “então”; “fazem de conta”, também, que se transpõem para outro discurso, para outra “corrente de consciência” quando dizem as palavras que outros disseram, os pensamentos que outros pensaram, isto é, quando falam para tornar presentes – para (re)presentar – situações de enunciação ausentes ou inexistentes» (F. I. Fonseca, 1992: p. 156).

Neste “fingimento” enunciativo, cuja matriz está inscrita na própria língua, reside não só a possibilidade que a linguagem tem de “projectar mundos”, mas ainda a marca específica da ficcionalidade: liberta das restrições da localização temporal e espacial, a linguagem autonomiza-se, criando as suas próprias coordenadas de referência e possibilitando a existência real de mundos ausentes, que a memória e a imaginação do homem projectam no presente sempre actual dos textos.

⁴ Refiro aqui a distinção proposta por F. I. Fonseca para libertar a noção de *transposição referencial*, fulcral no discurso de ficção, das roupagens que normalmente a reduzem a processos de invenção de situações irrealis. (F. I. Fonseca, 1994: p. 96).

Toda a narração é, segundo F. I. Fonseca, «um modo de enunciação *fictivo* por ser o produto da *ficção enunciativa* que consiste em “fazer de conta” que pode haver marcos de referência não coincidentes com a instância enunciativa presente, porque transpostos para uma situação *ausente*, que pode ser um *futuro possível*, um *passado real* ou um *irreal* imaginário indiferente ao tempo. A noção de *ficção* que, em sentido corrente, só se aplica a este último caso, é, num sentido linguístico, aplicável a todas as formas de *ramificação deíctica*, de *projecção fictiva* do marco de referência enunciativo.» (idem: p. 219).

A ficção assim definida é pois um modo de enunciação que, ganhando embora maior saliência nos discursos narrativos, se instala na generalidade das produções discursivas. A possibilidade de criar ficção está inscrita pelo uso no sistema linguístico, cabendo ao falante activar as formas e os processos disponíveis no sistema e que estão particularmente vocacionados para actualizar este modo específico de enunciação.

Fingimento – Contornos linguísticos do conceito

Assim como a capacidade de produzir e interpretar enunciados fictivos é inata e inerente à condição de falante, do mesmo modo a ficção é um elemento central no funcionamento discursivo. É esta dimensão do discurso que reintegra no sistema um homem que não só fala, mas (e)fa(bu)la e acede, assim, através da linguagem, ao estatuto de criador de mundos.

Tentando explicar este fenómeno como um acto de fingimento, a teoria dos actos de fala identifica de certo modo a sua natureza, embora não seja capaz de esclarecer o modo como se opera a sua discursivização.

Acto de “fingimento” ou “verdade alternativa”?

Como foi já referido, as marcas específicas da enunciação ficcional são por um lado, a capacidade de transposição das coordenadas enunciativas para outros “eu”, outros “aqui” e outros “agora” e, por outro lado, a criação de *mundos* que essa transposição viabiliza. Assim, o que a enunciação fictiva tem de específico é que ela tem a capacidade de criar o seu próprio referente. Veja-se o que diz, a este propósito, S. Capello: «À travers la fiction, ce n'est pas le problème d'un rapport direct avec le référent qui se pose mais surtout celui de la construction d'une modalité (et d'une valeur) référentielle spécifique.» (S. Capello, 1986: p. 32). A especificidade referencial a que S. Capello alude decorre do funcionamento deíctico da língua e reside naquilo a que F. I. Fonseca chama a possibilidade de *transposição fictiva das coordenadas enunciativas*.

Todos os discursos que pressupõem essa *transposição* são, por tal facto, ficcionais, o que equivale a dizer que o fingimento que lhes é inerente está no próprio *acto de referência* que realizam. Libertar-se do condicionamento situacional é uma possibilidade facultada ao homem pela língua, que prevê diferentes modos de construção de referências alternativas: «Un repère-origine fictif permet de construire un espace fictif d'énonciation.» (P. Le Goffic, 1986b: p. 8).

Esta definição linguística da ficção, assente no conceito Bühleriano de *transposição*, implica a necessidade de identificar os elementos da língua que operam (e o modo como eles operam) tal *transposição*.

Veja-se o caso do *pretérito imperfeito*, tempo verbal intrinsecamente ligado ao modo de enunciação narrativo e tradicionalmente designado apenas como um tempo do passado. Digo *apenas* um tempo do passado porque, contrariamente ao que pode pensar-se, o valor do *imperfeito* não se esgota nas indicações temporais que fornece. Este tempo verbal tem virtualidades ficcionais que só podem ser cabalmente explicadas quando vistas à luz da sua dimensão enunciativa.

O facto de co-ocorrer nos enunciados narrativos com o *pretérito perfeito*, tempo das acções momentâneas e actuais, acentua a forte ligação que, nesses enunciados, real e irreal estabelecem entre si: «A articulação entre o *pretérito perfeito* e o *imperfeito* /.../ documenta, entre outros aspectos, o processo constante de conjugação entre abertura para a ficção e a ficção assumida como convenção, ou seja, a *potencialização mútua* de dois “efeitos” aparentemente contrários: o “efeito de real” e o “efeito de irreal”.» (F. I. Fonseca, 1992: p. 227).

Embora se imponha com grande evidência no jogo de relações com o *pretérito perfeito*, o valor fictivo do *imperfeito* pode também ser extraído da sua articulação com outros tempos verbais. É o que pode ver-se com toda a clareza no caso das frases hipotéticas em francês, estudadas por S. Capello a partir do conceito de ficção. A dicotomia *real/irreal* está na base dos dois tipos de frases hipotéticas que, neste idioma, se constroem ora com (se +) *presente do indicativo* + *futuro*, ora com (se +) *imperfeito do indicativo* + *condicional*. Analisando estes dois tipos de frases hipotéticas, o autor conclui que elas traduzem «une distinction entre mode réel d'une part et mode fictionnel d'autre part.» (S. Capello, 1986: p. 35). No modo real, a realização da condição é apresentada como uma eventualidade, algo possível de acontecer na realidade; no modo ficcional, a realização dessa condição não tem a ver com a realidade mas é colocada como antecedente de uma relação estabelecida fora desse plano. Neste modo irreal, a condição realiza-se num plano fantasmático, instaurado pelo “repère-origine fictif” referido por Le Goffic na citação atrás apresentada.

É a força referencial do *imperfecto*, verificada também em enunciados não narrativos, como salienta esta análise de S. Capello, que faz dele um tempo vocacionado para criar ficção. O facto de, habitualmente, se definir o *pretérito imperfecto* como o tempo verbal que enquadra o aparecimento do *pretérito perfeito*, sublinhando-se, assim, o seu valor aspectual não limitativo, levou muitos linguistas a considerarem-no como o *presente* do *passado*. A análise das frases hipotéticas em francês permite, contudo, ver a analogia do *imperfecto* com o *presente*, à luz do funcionamento deíctico dos tempos verbais e definir o *imperfecto* como um *presente* transposto. A transposição fictiva que este tempo é capaz de operar «explica o uso do *imperfecto* como índice de ficcionalidade» (F. I. Fonseca, 1994: p. 98), e constitui ao mesmo tempo um forte indício da possibilidade de fundamentar linguisticamente a ficção.

Notícia – Realidade ou ficção?

Atravessando, como foi referido, a generalidade dos discursos, a ficção é, porém, pessoa não grata nos territórios do discurso jornalístico, particularmente no da notícia, formato que se caracteriza pela objectividade das asserções produzidas, no respeito pela verdade dos factos.

Entende-se a proscricção, pois acredita-se que cabe à imprensa escrita, à rádio e à televisão, enquanto órgãos de informação, «fornecer relatos dos acontecimentos julgados significativos e interessantes» (Traquina, 1988: p. 29), acreditando-se também que são estes acontecimentos dignos de se tornar notícia que constituem o referente de que se fala. Espera-se que sejam acontecimentos reais, capazes de alimentar um discurso jornalístico caracterizado pelo efeito de realidade dos enunciados, uma espécie de ponto zero de significação (Rodrigues, 1988: p. 9).

Ora, vistas de perto, uma grande parte das notícias que actualmente circulam, apontando embora para referentes reais, correspondem a factos discursivos de moldura ficcionalizante. O relato dos acontecimentos ocorridos institui-se, ele próprio, como acontecimento: remete para universos simbólicos, explora sentidos metafóricos e o discurso passa a apontar para factos que fora dele não têm existência. Para além da verdade dos factos, a notícia apresenta a verdade do jornalista, isto é, os mundos que ele suscita ao falar da realidade, mundos cuja realização se cumpre exclusivamente na materialidade textual dos discursos. Com maior ou menor grau de intencionalidade, todas as notícias ficcionalizam o real, pois sobre ele, todas contam, afinal, alguma história.

Através da breve análise de dois textos retirados da imprensa, pretendo mostrar como a ficção atravessa os textos jornalísticos, alheia à variação discursiva que neles se manifesta.

Os factos

No dia 5 de Maio de 2003, o Tribunal da Relação de Guimarães decretou a prisão preventiva de Fátima Felgueiras, presidente de Câmara Municipal de Felgueiras, indiciada por corrupção e peculato. Nesse mesmo dia, a autarca fugiu para o Brasil, a fim de escapar à Justiça portuguesa.

Dois anos após a fuga regressa a Portugal, decidida a colaborar com a Justiça. No dia da chegada, 21 de Setembro de 2005, é detida pela PJ no aeroporto de Lisboa. Ouvida em tribunal, sai em liberdade, dá uma conferência de imprensa e anuncia a sua candidatura à presidência da Câmara Municipal de Felgueiras.

O relato dos acontecimentos

Tratados pela generalidade dos jornais escritos e televisivos nacionais, os acontecimentos ocorridos originaram volumosa produção de matérias jornalísticas. Aberta uma polémica nacional, os meios de comunicação social tornam-se palco de acesos debates políticos, e ao mesmo tempo, de uma extensa produção novelística⁵, baseada na figura carismática de Fátima Felgueiras. A vastíssima produção textual que o caso originou foi vazada em textos tipologicamente variados. Organizados quer no respeito pela estrutura própria dos diferentes formatos jornalísticos, quer na abertura a formas diversas de contaminação discursiva, os textos publicados denunciam, contudo, a predominância, pelo menos a nível formal, da notícia e da crónica/texto de opinião.

Com o objectivo de verificar a presença de marcas de ficcionalidade em textos de imprensa, selecionei dois desses textos (em Anexo I e II)

⁵ A propósito desta designação, considero pertinente relembrar as reflexões de um jornalista. Miguel de Carvalho, no artigo «Fátima voltou, imaculada», publicado na revista *Visão*, a 26 de Setembro de 2005, afirma o seguinte: «Junte-se a isto uma mudança de penteado, uma mulher carismática e temos novela. Uma garota de Ipanema perseguida, (...) eis o argumento que muitas televisões não desdenhariam. Aliás, o tratamento destes casos em jeito de folhetim de celebridades dá audiências e crédito aos protagonistas. Realidade e ficção confundem-se cada vez mais».

para análise: «Contos exemplares» da autoria de Octávio Ribeiro, publicado na versão on-line do *Correio da Manhã* de 22 Setembro de 2005 na rubrica *Dia a Dia* e «Não chores por mim» de Luiz de Carvalho, publicado na versão on-line do semanário *Expresso* de 23 de Setembro de 2005.

Textos jornalísticos em análise

Documento 1

74

Dia a Dia

«Contos exemplares»

“Dia a Dia” – o título da rubrica onde este texto se insere cumpre a função discursiva de prefigurar um relato de acontecimentos, inscritos no universo de um real compartilhado, parecendo ao mesmo tempo indiciar o recurso a uma fala neutra ou, como anteriormente referi, indiciar um grau zero da significação. Por sua vez, o título da peça jornalística – «Contos Exemplares» parece ter uma dupla função discursiva: confirmar a natureza narrativa do acto de discurso a realizar e anunciar o tom moralizante⁶, próprio da fábula (ou da crónica, se nos ativermos ao universo jornalístico) que vai orientar a organização discursiva.

O segmento inicial (A), impresso a negrito, tem uma forte orientação argumentativa e está matizado por um tom satírico, quase sarcástico. De certo modo, constitui-se como contra-expectativa relativamente aos programas narrativos inscritos nos já referidos títulos. Não há, nesta abertura, qualquer narratividade e o que se realiza neste complexo ilocutório é um acto de matriz assertiva, correspondente à formulação da tese: “o nosso sistema de justiça caiu em total descrédito”.

Como argumentos para provar esta “tese” são aduzidos dois casos da actualidade, ambos apresentados de forma avaliativa, através de um

⁶ Relembro o que, a este propósito, escreveu Marguerite Duras: «Não há jornalismo sem moral. Todo o jornalista é um moralista. É absolutamente inevitável. Um jornalista é alguém que observa o mundo e o seu funcionamento, que diariamente o vigia de muito perto, que dá a ver e a rever o mundo, o acontecimento, E não consegue fazer este trabalho sem julgar o que vê. É impossível. Por outras palavras, a informação objectiva é um logro total. Uma impostura. Não há, de facto, jornalismo objectivo. Consegui desembaraçar-me de muitos preconceitos, dos quais este é, em minha opinião, o principal. O de acreditar na objectividade possível do relato de um acontecimento». Marguerite Duras, *Outside – notas à margem*, trad. port. de Maria Filomena Duarte, Lisboa, Difel, 1983 p. 7 (edição original: *Outside*, Paris, Albin Michel, 1981).

grupo nominal cujo valor semântico é de sinal inequivocamente negativo: «uma vergonha». Saber-se-á, a partir do segmento C, quais são esses casos. Ocupar-me-ei apenas do primeiro, o que diz respeito ao regresso de Fátima Felgueiras a Portugal.

Para defender a tese enunciada na sequência de abertura, o locutor procede então ao primeiro relato de um caso extraordinário (B). Espécie de *lead*, a sequência B, à qual vou circunscrever a minha análise, organiza-se em conformidade com a estrutura da notícia. Tido como real, o caso da autarca é, porém, tratado de modo ficcional e à protagonista são emprestados os contornos de uma heroína romanesca.

O primeiro indício de ficcionalização é o arranque da sequência narrativa: «Uma autarca». A especificação do nome através do determinante indefinido “uma” evoca aberturas de contos fantásticos⁷, desinserindo a personagem do contexto real partilhado pelo locutor e pelos seus alocutários. A inverosimilhança das acções é traduzida por uma narração concentrada (veja-se o isomorfismo entre a dinâmica da sucessividade eventiva e a acumulação de orações coordenadas) que actualiza esquemas matriciais próprios da narrativa de episódios, frequentemente anedóticos, do tipo: *chegou, viu e venceu*.

O perfil romanesco da heroína é ainda sublinhado por estratégias discursivas que se desenvolvem em dois eixos estruturadores: o eixo das semelhanças e o eixo dos contrastes.

No primeiro eixo, procede-se à comparação da ex-autarca portuguesa com Evita, a figura mítica da história recente da Argentina que o cinema e a música imortalizaram. Operada pelo agregado semântico de pendor crítico «com laivos de Evita» (B), a comparação satiriza a vertente dramática do caso e orienta argumentativamente o leitor, induzindo a seguinte interpretação: Fátima Felgueiras poderá ser, como Eva Peron, uma figura mediática mas a imitação do modelo esgota-se na dimensão da pura paródia. Neste segmento, cumpre-se um acto de denúncia que torna evidente a encenação da autenticidade levada a cabo pela personagem.

No segundo eixo, desenha-se o contraste entre o estatuto de pessoa livre, decorrente da pretendida inocência que é, aliás, ritualmente consagrada pelo povo: «incensada pela população» (B) e a chegada mediática e encenada com rigoroso cuidado: «[...] pôde sair [...] em oportuna hora para os jornais televisivos de “prime time”.» (B). Este contraste acentua a intencionalidade crítica subjacente ao acto de denúncia pluridireccionado

⁷ Parece-me nítida a presença, subsumida no discurso, da abertura ficcional dos contos de fadas: *Era uma vez uma autarca...*

que configura globalmente todo este segmento ficcional. Para a denúncia da facilidade e da ligeireza com que se resolve um caso tão complexo e delicado concorrem processos semânticos e sintáticos. Efectivamente, ao que é dito nas entrelinhas e nos implícitos, é forçoso acrescentar o que é sugerido pelos princípios organizadores da sintaxe textual: a rápida sucessão de frases coordenadas suporta um relato que indicia também os modos fáceis e leves que a justiça utiliza para tratar certos cidadãos.

Os processos a que fiz referência plasmam na narrativa efeitos de irreal: fazendo incidir todas as luzes sobre a heroína⁸, permitem fingir que as críticas lhe são dirigidas exclusivamente a ela, quando na verdade as zonas de sombra também são atingidas e tanto o sistema judicial, como a classe política, como os meios de comunicação social são “exemplarmente” postos a ridículo.

Mesmo que a moral não tenha sido explicitada, cumpre-se a fábula. E o conto, que fique para exemplo.

Documento 2

«Não chores por mim»

Se é possível afirmar que no texto anteriormente analisado se cumpre globalmente o programa de matriz narrativa anunciado no título, não parece tão fácil defender a conformidade inequívoca do texto de Luís de Carvalho com a estrutura da crónica, formato explicitado em antetítulo.

Texto marcado por uma forte tonalidade emocional, está discursivamente orientado para a expressão de sentimentos e a sua semântica global extrai-se da dinâmica de focalização contrastiva que nele se opera. Efectivamente, a trama que sustenta a reflexão e assegura uma progressão coesa do texto equivale ao olhar do jornalista, fixando-se alternadamente sobre dois acontecimentos semelhantes, embora distantes no tempo, e dos quais ele foi testemunha: o regresso a Portugal, vindos do exílio, de dois foragidos à lei. A este eixo estruturador do contraste juntar-se-á ainda o da desproporção, como adiante irei referir, concorrendo ambos para acentuar a oposição entre as atitudes das personalidades que protagonizaram os referidos acontecimentos.

⁸ Relembro aqui o que anteriormente foi afirmado: «un récit est un récit de fiction si ce discours représente des individus agissant sur des objets dans des situations, alors que le locuteur croit que ces individus, ces objets et ces situations n'existent pas ou n'existent pas telles qu'il les décrit.» (A. Reboul, 1994: p. 438).

Embora com pronunciada orientação argumentativa, este texto integra também sequências narrativas, configuradas como relatos de acontecimentos.

O primeiro relato diz respeito ao regresso de Pedro Caldeira. Servindo de termo de comparação, funciona como contraponto para a caracterização da personagem Fátima Felgueiras. Os segmentos em que se realiza (A–E) sustentam, em pano de fundo, o relato dos acontecimentos protagonizados pela ex-autarca, os quais, pela sua actualidade, se revestem de maior relevância e pertinência jornalística.

Não sendo este o objecto do presente estudo, refiro apenas, de modo esquemático, que o relato concernente a Pedro Caldeira se desenvolve num tom realista, em estilo contido, apesar de emotivo e os sentidos entretecem-se numa trama carregada de sugestões cénicas. Para ilustrar esta “dramaticidade” basta atentar na dimensão lexical e proceder a um rápido inventário dos termos e expressões do campo semântico das artes cénicas: “cena”, “descrição encenada”, “um personagem de filme policial”, “emolduravam a cena, ainda como num filme”, “os efeitos não eram especiais”. O recurso insistente a estes vocábulos basta, por si só, para determinar os contornos ficcionalizantes da construção da personagem.

Charneira entre os dois relatos, o segmento G acentua a natureza especulativa do texto. Embora a progressão textual se faça pela justaposição de enunciados assertivos, como convém à expressão de sentimentos e crenças, a construção dos perfis pessoais dos seres do mundo a que se faz referência é filtrada por um olhar de contador de histórias – «o lado de dentro das histórias» (G1) e, ao mesmo tempo, de um encenador – «seus actores» (G1). Procedendo-se aqui à explicitação do objecto da crónica – «as fragilidades e o que vai na alma destas personagens» – assinala-se também o estatuto das figuras públicas em questão, acentuando-se os seus contornos de verdadeiras personagens trágicas: «Arriscam tudo» (G2); «Põem a cabeça a prémio...» (G3).

Na sequência deste segmento articulador, ocupando toda a parte final do texto (H–M), surge então o relato de acontecimentos relativo a Fátima Felgueiras. Trata-se de um relato realista, enunciativamente ancorado (o “ontem” ordena-se em relação ao tempo da enunciação, que corresponde à data de saída do jornal, 23 de Setembro de 2005) num espaço e num tempo reais: «Ontem, em Felgueiras». É um exercício jornalístico tipo reportagem, que admite a intromissão de outras vozes, intencionalmente seleccionadas pela sua pertinência funcional na dinâmica argumentativa.

Uma destas vozes tenta ilibar a ex-autarca: «a Fátima é como a Diana, a princesa do povo» (H 1). Trazido para o discurso com o objectivo de fazer ouvir aqueles que defendem incondicionalmente a autarca, este acto perde, no entanto, a função persuasiva que o locutor de primeira instância lhe atribuiu e que a impressão a negrito evidencia. Mitigado pela interposição da subjectividade do jornalista, o acto de convencimento fica enfraquecido pelo facto de o locutor que o produziu ser «um simpático velhote» (H 1). Se, por um lado este agregado semântico convoca a benevolência do leitor (atente-se no avaliativo adjectival “simpático”), por outro lado ele enfraquece o acto perlocutório que este enunciado representa. De facto, o modo intencionalmente condescendente que é adoptado para identificar o sujeito da enunciação, torna-se muito perceptível no valor semântico do sufixo em “velhote”.

Se a eficácia persuasiva deste enunciado fica, desde início, comprometida, o mesmo não acontece com o recorte ficcional que ele impõe ao desenvolvimento discursivo. De agora em diante, a protagonista não será mais Fátima Felgueiras mas sim a mítica princesa Diana, cujo fim trágico há-de ficar para sempre na memória colectiva de muitos povos a representar a injustiça do destino e a sua acção violenta sobre pessoas bondosas e inocentes. E para confirmar os contornos ficcionais da personagem, o coro dos «muitos comentários desta natureza [...] transmitidos até à exaustão» (H 2) vem juntar-se à voz do «simpático velhote». O coro, voz de um saber ancestral, de uma doxa que não admite refutação e é amplificada sem cessar.

De novo a alternância de vozes e de modos de enunciação. A passagem da história para o discurso é operada pelo locativo *aqui*, em posição de abertura, que faz a ancoragem dos enunciados no espaço do texto. Da narrativa à crónica, ao comentário político assertivo e sem ambiguidades. O fundamento das asserções produzidas plasma-se na intersubjectividade – «pelo que vimos» (I 2); «apesar de não sabermos» (I 4) que responsabiliza os leitores pela co-enunciação de pendor crítico. De novo o cronista, dizia, recentrando a reflexão e relembrando o que já fora enunciado (I 1), isto é, o objecto da crónica: a índole humana – e não jurídica nem política – do caso mediático protagonizado por Fátima Felgueiras.

Pese embora a natureza reflexiva do texto, há nos quatro últimos parágrafos (J, K, L, M) uma ficcionalidade latente, perceptível sobretudo na identificação de Fátima Felgueiras com um outro mito do século XX, Eva Peron e na analogia entre o apoio dado pelo povo da cidade a Fátima Felgueiras e a avassaladora adesão popular do povo argentino à libertadora Evita.

O enquadramento ficcional dos acontecimentos extraordinários em questão cumpre funções discursivas inequívocas:

– sublinhar a dimensão humana do problema em análise: «a questão é muito mais humana» (J 1) que política;

– favorecer a reflexão sobre os sentimentos e os comportamentos humanos;

– facilitar a adopção da tonalidade satírica que irá ser impressa e que está concentrada no agregado semântico «Evita de Felgueiras» (J 2).

O fosso que separa a natureza dos referentes em confronto (e retomo aqui o eixo estruturador da desproporção inicialmente referido) é abismal: por um lado, o regresso do Brasil da ex-presidente da Câmara de Felgueiras, fugida à justiça e apoiada por um sector da população felgueirense; por outro lado, o fenómeno de endeusamento de Evita Peron que o povo argentino consagrou como heroína histórica da Argentina e transformou numa figura mítica incontestável. Clara estratégia de apoucamento da personagem Fátima Felgueiras, esta desproporção dos termos comparados sublinha o ridículo e torna a personagem mais vulnerável à crítica devastadora que, através dela, irá ser feita à cidadã Fátima Felgueiras.

A sequência discursiva do antepenúltimo parágrafo (K) abre-se como um palco onde, um pouco à moda vicentina, se fazem desfilarem, para os castigar, vícios e defeitos humanos característicos da sociedade actual. A multiplicidade de acções relatadas, a heterogeneidade da sua natureza e a sucessividade dos enunciados que procedem à sua discursivização põem em destaque valores de sinal contraditório. São valores que marcam os contornos morais da personagem e fundamentam a incoerência do seu comportamento. Serão objecto de censura:

– a primazia dada à “imagem”, ao parecer, em detrimento do ser – «Ainda teve tempo de ir ao cabeleireiro antes de *aparecer*». *Aparecer* é um verbo que está na moda, aliás, como o verso *sair*. Oriundos da linguagem dos *media*, também eles apontam para o vedetismo e, conseqüentemente, para uma concepção ficcionalizante do real;

– a demagogia e a manipulação da opinião pública – «de voz embargada a fazer queixinhas da democracia, a dar hosanas ao 25 de Abril» (K2). Diversas circunstâncias envolvem o aparecimento da personagem: de natureza emocional, uma, manifestada no grupo preposicional «de voz embargada» (K2); de índole comportamental, outras, expressas pelos grupos verbais introduzidos por preposição «a fazer queixinhas da democracia, a dar hosanas ao 25 de Abril» (K2). Se a circunstância emocional parece recortar um quadro afectivo favorável ao convencimento dos leitores, as comportamentais, justapostas apesar de contraditórias,

provocam uma inflexão de sentido nessa receptividade, ao porem a nu a incoerência política da personagem;

– a ligeireza, o melodramatismo e a falsidade com que se criam expectativas nos cidadãos, explorando toda a espécie de sentimentos e crenças – «e a fazer promessas de Fátima num tom telenovelesco capaz de fazer chorar pedras de rotundas.» (K2). Há um tom quase sarcástico na censura implicitamente tecida a instâncias do domínio das crenças e dos comportamentos, cujos sentidos serão construídos pelo leitor de acordo com o conhecimento e a sensibilidade que cada um tiver relativamente aos referentes aludidos. Essa censura resume o perfil da personagem: uma autarca de discurso inconsequente – «a fazer promessas de Fátima»; uma autarca a fingir – «num tom telenovelesco», com obras de interesse polémico mas que dão nas vistas – «capaz de fazer chorar pedras de rotundas»: note-se a intencionalidade crítica presente na subversão do idiomatismo e visível na substituição de *calçada* por *rotundas*.

No fecho do relato, e antes de o cronista realizar um acto expressivo de encarecimento à fidelidade de uma filha de Fátima Felgueiras, único comportamento autêntico em todo o episódio, é retomada a comparação inicial. Tece-se um comentário final – «ao contrário da chegada de Pedro Caldeira, aqui houve efeitos especiais.» (L1). Pronunciamento do jornalista, este acto assertivo relembra a oposição conceptual estruturante, não deixando qualquer equívoco sobre a construção ficcional não só do relato, mas também dos próprios factos relatados.

Conclusão

Presente em todos os discursos, a ficcionalidade parece ter vindo a insinuar-se cada vez mais na pluralidade dos discursos da comunicação social.

O tratamento jornalístico do caso Felgueiras é disso um claro exemplo. O objectivo de construir “histórias” sobre esta figura pública torna-se evidente nas metáforas que foram amplamente utilizadas para a sua caracterização. *Princesa do povo*, *Evita*, *Fatinha imaculada*, *Furacão* são alguns dos termos metafóricos com que muitos jornalistas a caracterizaram. Por fazerem referência a acontecimentos relevantes da actualidade sobre os quais existe um conhecimento partilhado, estas metáforas permitiram a construção de histórias densas de sentidos que não careciam de explicitação. Para além disso, o carácter fictivo dos relatos fez do espaço textual o espaço privilegiado para a manifestação da intencionalidade crítica que muitas vezes orientou a construção dos discursos originados por este caso tão mediático.

No caso do primeiro artigo analisado, o recurso a um esboço de “história” exemplar, cheio de ironia, denuncia o *castigat ridendo mores* que, como é sabido, pode ser uma das funções do jornalista.

No segundo, postos em confronto dois casos semelhantes, parte-se da analogia das situações vividas para salientar o contraste dos comportamentos e da índole dos seus protagonistas. Nesta oposição assenta a crítica mordaz tecida pelo cronista às personagens romanescas que o seu texto é capaz de criar quando reflecte sobre os seres do mundo.

Os jornalistas não escrevem artigos, eles contam histórias em notícias de encantar.

BIBLIOGRAFIA

- ADAM, J. M.
1990, *Elements de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga.
- CAPELLO, S.
1986, «L'Imparfait de Fiction» in P. LE GOFFIC (org.), 1986, pp. 31-41.
- FONSECA, F. I.
1992, *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida.
- FONSECA, F. I.
1994, *Gramática e Pragmática, Estudos de Linguística Geral e Linguística Aplicada ao Ensino do Português*, Porto, Porto Editora.
- GENETTE, G.
1972, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil.
- GENETTE, G.
1983, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Ed. du Seuil.
- LE GOFFIC, P.
1986a, «Que l'imparfait n'est pas un temps du passé» in P. LE GOFFIC (org.), 1986, pp. 55-69.
- LE GOFFIC, P. (org.)
1986b, *Points de vue sur l'imparfait*, Caen, Centre d' Études Linguistiques de L'Université de Caen.

REBOUL, A.

1994, «L'Interprétation des énoncés de fiction» in *Cahiers de Linguistique Française – 7, Stratégies interactives et interprétatives dans le discours*. Actes du III Colloque de Pragmatique de Genève, Université de Genève.

RICCEUR, P.

1986, *Du Texte à l'Action. Essais d'Herméneutique*, Paris, Ed. du Seuil.

RODRIGUES, Adriano

1988, «O Acontecimento» in *Jornalismos*, Revista de Comunicação e Linguagens, 8, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens.

SEARLE, J. R.

1979, *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press.

SPERBER, D. & WILSON, D.

1986, *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell.

TODOROV, T.

1966, «Les catégories du récit littéraire» in *Communications*, 8, pp. 125-151.

TRAQUINA, Nelson

1988, «As notícias» in *Jornalismos*, Revista de Comunicação e Linguagens, 8, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens.

ANEXO I

2005-09-22-00:00:00

Dia a Dia

Contos exemplares

Se ainda era necessária mais uma machadada para o descrédito do nosso sistema de Justiça, o dia de ontem aplicou-lhe duas.

Uma autarca foragida a decisão judicial que lhe ditava prisão preventiva chegou a Portugal, invocou a alteração dos pressupostos que levaram a essa decisão e pôde sair livre, candidata, incensada pela população – com laivos de ‘Evita’ – em oportuna hora para os jornais televisivos de ‘prime time’.

Nestes dois anos de fuga, por cá soube-se que Felgueiras terá contado com a colaboração amiga de um magistrado de tribunal superior para monitorizar a sua situação processual até ao salto para o Brasil. Uma vergonha.



Ao mesmo tempo, umas centenas de quilómetros a sul de Felgueiras, um jovem que durante anos terá desempenhado o papel de braço-direito de ‘Bibi’ referencia o nome de Ferro Rodrigues como tendo estado presente numa casa de Vila Viçosa onde este jovem entregou menores como encomenda para abusos sexuais. Se destas declarações ditas em juízo o Tribunal não extrair certidão, será incompreensível. E uma vergonha também.

Quando Fátima Felgueiras fugiu para o Brasil, Ferro Rodrigues era o líder do PS, na oposição. Agora, o PS domina o País do alto da sua maioria absoluta. Felgueiras regressou e Ferro está embaixador na OCDE. Ponto.

Octávio Ribeiro, Director-Adjunto

Dia a Dia

Contos exemplares

Octávio Ribeiro

84

- A Se ainda era necessária mais uma machadada para o descrédito do nosso sistema de Justiça, o dia de ontem aplicou-lhe duas.
- B Uma autarca foragida à decisão judicial que lhe ditava prisão preventiva chegou a Portugal, invocou a alteração dos pressupostos que levaram a essa decisão e pôde sair livre, candidata, incensada pela população – com laivos de ‘Evita’ – em oportuna hora para os jornais televisivos de ‘prime time’.
- C Nestes dois anos de fuga, por cá soube-se que Felgueiras terá contado com a colaboração amiga de um magistrado de tribunal superior para monitorizar a sua situação processual até ao salto para o Brasil. Uma vergonha.
- D Ao mesmo tempo, umas centenas de quilómetros a sul de Felgueiras, um jovem que durante anos terá desempenhado o papel de braço-direito de ‘Bibi’ referencia o nome de Ferro Rodrigues como tendo estado presente numa casa de Vila Viçosa onde este jovem entregou menores como encomenda para abusos sexuais. Se destas declarações ditas em juízo o Tribunal não extrair certidão, será incompreensível. E uma vergonha também.
- E Quando Fátima Felgueiras fugiu para o Brasil, Ferro Rodrigues era o líder do PS, na oposição. Agora, o PS domina o País do alto da sua maioria absoluta. Felgueiras regressou e Ferro está embaixador na OCDE. Ponto.

in *Correio da Manhã*, de 22 de Setembro de 2005

ANEXO II

Crónica de Luiz Carvalho

Não chores por mim

Quando há 12 anos, num voo da TAP, vim com Pedro Caldeira de Nova Iorque até Lisboa, acompanhado por uma brigada da Judiciária com os nervos em franja, o que mais me marcou nessa reportagem foi a serenidade e a solidão estampadas no rosto daquele homem que tinha distribuído milhões a jorros por clientes que depois se sentiram defraudados.



85

Apanhado desprevenido num hotel americano onde estava acompanhado pela mulher e filhos, numa cena que ficou célebre pela descrição encenada por Mário Crespo, então correspondente da RTP em Washington, Caldeira era o retrato de um personagem de filme policial com um fim politicamente correcto. Os maus acabavam presos e trazidos para o local do crime, onde a Justiça seria cega.

De camisola de gola alta azul e gel no cabelo, o ex-corretor viajou toda a noite em total silêncio e até nas duas vezes que foi ao «toilette» do avião foi seguido pelos polícias, como se fosse possível uma fuga para a estratosfera. Humilhante para um homem que tinha movimentado milhões e que um dia vi dar uma nota de cinco mil a uns putos vadios que povoavam o Terreiro do Paço e que eu fotografava para uma reportagem do EXPRESSO.

Quando o avião começou a fazer-se à pista da Portela, o Sol nascia e umas nuvens douradas emolduravam a cena, ainda como num filme. Os efeitos não eram especiais mas produziram no fugitivo uma frase comovente: «**Que manhã maravilhosa!**».

Passados minutos, Caldeira descia a escada do avião fortemente agarrado pelos polícias, desaparecia dentro de um furgão que o esperava na pista e só apareceu muito mais tarde nos telejornais em imagens fugazes. Depois, foi o que toda a gente sabe: as televisões, rádios e jornais fizeram a festa habitual.

O regresso de Fátima Felgueiras a Portugal fez-me lembrar esta minha viagem inesquecível, e pensei em como terão sido as horas da ex-autarca desde o embarque no Rio de Janeiro até ser detida pela polícia dentro do avião.

O lado de dentro das histórias e seus actores, que nós jornalistas muitas vezes não conseguimos nem podemos dar, poderia ajudar a compreender melhor as fragilidades e o que vai na alma destas personagens. Arriscam tudo. Põem a cabeça a prêmio e arrastam a família, os amigos, o partido, todos os que se deixam doutrinar.

Ontem, em Felgueiras, um simpático velhote dizia serenamente a uma televisão que **«a Fátima é como a Diana, a princesa do povo»**. E muitos comentários desta natureza foram transmitidos até à exaustão.

Aqui a questão não é jurídica nem política. Fátima pode, pelo que vimos, andar em liberdade a fazer campanha num luxuoso BMW série 5 (apesar dos carros da campanha serem uns patuscos «Smart» berrantes). Do ponto de vista político também não foi proibida de se candidatar. A democracia vive e fortalece-se também com estas contradições, só possíveis quando os regimes têm folga para estes desvios, apesar de não sabermos quando a corda partirá.

Na verdade a questão é muito mais humana. O que irá no íntimo desta nossa «Evita de Felgueiras»? O que faz aquele povo correr para expressar o seu apoio a esta mulher?

Foi foragida dois anos e meio no Brasil mas regressou na data ideal, para ser cirurgicamente detida. Depois de solta, ainda teve tempo para ir ao cabeleireiro antes de aparecer de voz embargada a fazer queixinhas da democracia, a dar hosanas ao 25 de Abril e a fazer promessas de Fátima num tom telenovelesco capaz de fazer chorar pedras de rotundas.

Ao contrário da chegada de Pedro Caldeira aqui houve efeitos especiais.

Mas em toda esta encenação houve contudo uma cena de solidariedade comovente, quando ao lado de Fátima Felgueiras uma filha deu a cara, arriscando o seu prestígio e futuro profissionais. Podemos discutir a atitude mas a mensagem ficou: Mãe é mãe e um bom filho nunca deserta.

14:21 23 Setembro 2005

Não chores por mim*Luiz de Carvalho*

- A (1) Quando há 12 anos, num voo da TAP, vim com Pedro Caldeira de Nova Iorque até Lisboa, acompanhado por uma brigada da Judiciária com os nervos em franja, o que mais me marcou nessa reportagem foi a serenidade e a solidão estampadas no rosto daquele homem que tinha distribuído milhões a jorros por clientes que depois se sentiram defraudados.
- B (1) Apanhado desprevenido num hotel americano onde estava acompanhado pela mulher e filhos, numa cena que ficou célebre pela descrição encenada por Mário Crespo, então correspondente da RTP em Washington, Caldeira era o retrato de um personagem de filme policial com um fim politicamente correcto. (2) Os maus acabavam presos e trazidos para o local do crime, onde a Justiça seria cega.
- C (1) De camisola de gola alta azul e gel no cabelo, o ex-corretor viajou toda a noite em total silêncio e até nas duas vezes que foi ao «toilette» do avião foi seguido pelos polícias, como se fosse possível uma fuga para a estratosfera. (2) Humilhante para um homem que tinha movimentado milhões e que um dia vi dar uma nota de cinco mil a uns putos vadios que povoavam o Terreiro do Paço e que eu fotografava para uma reportagem do EXPRESSO.
- D (1) Quando o avião começou a fazer-se à pista da Portela, o Sol nascia e umas nuvens douradas emolduravam a cena, ainda como num filme. (2) Os efeitos não eram especiais mas produziram no fugitivo uma frase comovente: «Que manhã maravilhosa!».
- E (1) Passados minutos, Caldeira descia a escada do avião fortemente agarrado pelos polícias, desaparecia dentro de um furgão que o esperava na pista e só apareceu muito mais tarde nos telejornais em imagens fugazes. (2) Depois, foi o que toda a gente sabe: as televisões, rádios e jornais fizeram a festa habitual.
- F (1) O regresso de Fátima Felgueiras a Portugal fez-me lembrar esta minha viagem inesquecível, e pensei em como terão sido as horas da ex-autarca desde o embarque no Rio de Janeiro até ser detida pela polícia dentro do avião.
- G (1) O lado de dentro das histórias e seus actores, que nós jornalistas muitas vezes não conseguimos nem podemos dar, poderia ajudar a compreender melhor as fragilidades e o que vai na alma destas personagens. (2) Arriscam tudo. (3) Põem a cabeça a prémio e arrastam a família, os amigos, o partido, todos os que se deixam doutrinar.

- H (1) Ontem, em Felgueiras, um simpático velhote dizia serenamente a uma televisão que «a Fátima é como a Diana, a princesa do povo». (2) E muitos comentários desta natureza foram transmitidos até à exaustão.
- I (1) Aqui, a questão não é jurídica nem política. (2) Fátima pode, pelo que vimos, andar em liberdade a fazer campanha num luxuoso BMW série 5 (apesar dos carros da campanha serem uns patuscos «Smart» berrantes). (3) Do ponto de vista político também não foi proibida de se candidatar. (4) A democracia vive e fortalece-se também com estas contradições, só possíveis quando os regimes têm folga para estes desvios, apesar de não sabermos quando a corda partirá.
- J (1) Na verdade a questão é muito mais humana. (2) O que irá no íntimo desta nossa «Evita de Felgueiras»? (3) O que faz aquele povo correr para expressar o seu apoio a esta mulher?
- K (1) Foi foragida dois anos e meio no Brasil mas regressou na data ideal, para ser cirurgicamente detida. (2) Depois de solta, ainda teve tempo para ir ao cabeleireiro antes de aparecer de voz embargada a fazer queixinhas da democracia, a dar hosanas ao 25 de Abril e a fazer promessas de Fátima num tom telenovelesco capaz de fazer chorar pedras de rotundas.
- L (1) Ao contrário da chegada de Pedro Caldeira aqui houve efeitos especiais.
- M (1) Mas em toda esta encenação houve contudo uma cena de solidariedade comovente, quando ao lado de Fátima Felgueiras uma filha deu a cara, arriscando o seu prestígio e futuro profissionais. (2) Podemos discutir a atitude mas a mensagem ficou: Mãe é mãe e um bom filho nunca deserta.

L'EMIGRATION SUISSE AU BRESIL ET LA QUESTION DE L'INTEGRATION*

JEROEN DEWULF
jdewulf@letras.up.pt

«Qui a découvert la Suisse?» Cette question, posée par Hugo Loetscher dans son roman *Der Immune* (1975), a donné lieu à une des plus profondes réflexions post-coloniales de la littérature suisse. En effet, dans la conception européenne, le verbe «découvrir» est presque automatiquement associé au Nouveau Monde. On l'utilise parfois aussi en parlant de l'Océanie, de l'Afrique ou de l'Asie, mais en ce qui concerne le vieux continent européen, «découvrir» est par définition un verbe actif et jamais passif, car c'est nous, les Européens, qui découvrons les autres; poser la question à l'envers est presque considéré comme un affront. Et pourtant, c'est précisément en ces termes que Loetscher souleva l'interrogation après une visite dans une école colombienne où l'un des élèves voulait savoir qui avait découvert la Suisse. Loetscher avait alors répondu qu'en Suisse, la situation était complètement différente. Il reconnut, plus tard, qu'à l'occasion, il avait presque dit que les Suisses avaient été chez eux depuis toujours. Comme il n'avait pas su donner une réponse satisfaisante, Loetscher décida de découvrir sa propre patrie par la voie littéraire, racontant comment un groupe de braves indiens firent périple en remontant le Rhin jusqu'au pays helvétique couvert d'or.

*Este estudo foi realizado no âmbito do projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Unidade de Investigação & Desenvolvimento, sediada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, ao abrigo do Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação do quadro de Apoio III (POCTI – SFA – 18 – 500).

Cependant, Loetscher aurait pu choisie une solution différente, car il existe effectivement un livre où la découverte de la Suisse est racontée. Il s'agit plutôt d'une pièce de théâtre, une pièce qui, à première vue, peut paraître étrange dans ce contexte: *Guillaume Tell* de Friedrich Schiller. En effet, bien que Guillaume Tell se soit aujourd'hui transformé en symbole d'une Suisse plutôt réactionnaire, une Suisse qui cultive précisément le mythe que le pays appartient à bon droit aux ceux qui y vivent «depuis toujours», c'est dans la version la plus classique de la révolte des confédérés helvétiques qu'on trouve la thèse surprenante que les Suisses forment un peuple d'émigrants.

Dans la fameuse scène dans la prairie du Grütli, au bord du lac des Quatre-Cantons, peu avant le serment des représentants d'Uri, de Schwyz et d'Unterwald, Werner Stauffacher raconte l'origine du peuple suisse de la manière suivante: «Dans un pays du Nord fut un grand peuple / que tourmentait une disette affreuse. / Dans ce besoin le peuple décida / qu'un homme pris sur dix devrait quitter / la terra des aïeux.» (Schiller: 52). Autrement dit, Schiller représente clairement les Suisses comme des descendants d'étrangers qui, forcés par la misère, avaient dû quitter leur pays. Mais son histoire ne s'arrête pas là: Quand ses émigrants arrivent en Suisse, ils doivent constater que cette terre était déjà peuplée. Schiller parle d'une hutte aux bords du lac où se trouve un homme en gardant le bac. On n'en apprend pas plus sur cet homme mystérieux, ce qui est étrange, car, au fond, c'est lui le seul «vrai Suisse» dans la pièce. Quand Stauffacher continue, en racontant comment ces immigrants commençaient à bâtir le canton Schwyz, il ne précise absolument pas ce qui est arrivé avec cet homme et sa cabane. A-t-il participé à la construction de Schwyz? S'est-il mélangé avec les immigrants? Peut-être fut-il expulsé ou même assassiné par eux, on ne le sait pas.

L'idée selon laquelle les Suisses sont des descendants d'émigrés n'est pas de Schiller, elle fait partie intégrante de l'histoire de Guillaume Tell. Déjà dans *Le Livre Blanc de Sarnen*, qui date de 1474, cette origine étrangère est mentionnée. Quoi qu'il en soit, le mythe de Guillaume Tell, tel qu'il était présenté par Schiller en 1804 aurait marqué des générations de Suisses, entre eux naturellement aussi ces Suisses qui, au milieu du 19^{ème} siècle, quittaient leur pays pour émigrer vers l'Amérique. Les ressemblances entre leur destin et celui des émigrés chez Schiller sont frappantes, surtout parce que Schiller les présente comme des vrais colons, qui «mirent maints jours bien durs à défricher les bois, / et ses racines qui s'en vont au loin.» (Schiller: 52). La phrase la plus importante chez Schiller reste néanmoins: «Nul n'oublia pourtant son origine.» (Schiller: 52). Schiller transmet ainsi l'idée que la population suisse, bien qu'elle

soit d'origine étrangère, possède une pureté culturelle qui est restée intacte depuis toujours. La conclusion que ces émigrants suisses, prêts à partir vers l'Amérique, pourraient tirer de la pièce c'est que, dès qu'on reste fidèle à ses origines, il est parfaitement possible d'émigrer tout en restant un bon patriote, car, au fond, dans leurs pérégrinations, ils ne faisaient rien d'autre que ce que leurs propres ancêtres avaient fait eux-mêmes. Dans un certain sens, l'émigration pourrait être considérée comme une prolongation de l'histoire du Grütli. En effet, ce n'étaient pas seulement les Suisses qui émigraient vers l'Amérique, Guillaume Tell voyageait avec eux.

Le problème qui se pose ici est qu'il est assez difficile de déterminer en quoi consiste vraiment l'identité suisse. Pourtant, quand on veut être fidèle à ses origines, on doit au moins savoir ce que sont ces origines. Les Suisses ne partagent pas la même langue, ni la même religion. Dans un certain sens, on pourrait dire que c'est l'histoire qui unit les Suisses, mais on ne doit pas oublier que ce n'est qu'en 1803 que les anciens alliés des Grisons et de Saint-Gall et les anciens pays sujets du Tessin, de Vaud, de la Thurgovie et de l'Argovie s'ajoutèrent aux cantons fondateurs de la confédération, tandis que Genève, Neuchâtel et Valais ne firent partie qu'en 1815. La fierté suisse du passé du pays est cependant en rapport étroit avec l'idée de la conquête de la liberté. Bien qu'il soit vrai que les confédérés de 1291 entendaient par liberté surtout une liberté face à Habsbourg, il existait sans doute chez les Suisses du 19^{ième} siècle la conviction que leurs ancêtres avaient lutté pour la liberté de toute la population et que chaque Suisse avait le devoir de la garder.

Le cas de l'émigration suisse vers le Brésil illustre parfaitement bien comme était forte la conviction qu'être un bon patriote signifiait marcher sur les traces de Guillaume Tell. Cette émigration a une importance historique, car les premiers émigrants non-portugais au Brésil étaient des Suisses. Déjà avant l'indépendance du Brésil, on y fondait une colonie suisse – Nova Friburgo (1819) – mais c'est surtout vers la moitié du 19^{ième} siècle que l'on constate une émigration de plusieurs milliers de Suisses vers le Brésil. Dans ce pays, l'unité suisse fut cependant menacée par plusieurs raisons. Pour les émigrés francophones, il y avait la proximité de la langue portugaise; en effet, la communication avec les Brésiliens était au fond plus facile qu'avec leurs compatriotes alémaniques. Et puis il y avait la question religieuse: en tant que pays catholique, les seuls mariages reconnus au Brésil étaient les mariages catholiques, des enfants qui n'étaient pas baptisés officiellement n'existaient pas et les cimetières étaient réservés aux catholiques. Par conséquent l'intégration était particulièrement difficile pour les Suisses alémaniques protestants. On

pourrait alors penser que, pour ce groupe en particulier, l'attraction par la grande communauté allemande au Brésil a dû être très forte.

Sans nier complètement que cette attraction aurait pu exister, les documents indiquent plutôt le contraire. Dans ce contexte, les noms choisis par les Suisses pour leurs colonies brésiliennes sont représentatifs: «Nova Friburgo» a déjà été mentionné, mais il y avait aussi «Nova Zuriq», «Alpina», «Nova Suíça», «Heimat», «Helvetia», on avait même prévu une colonie appelée «Rütli». L'idée est toujours la même: On émigre, mais on prend la Suisse avec soi.

92

Pour savoir précisément ce que les Suisses entendaient par «identité suisse», il existe un intéressant récit de Johannes Keller, datant de 1897. Keller avait eu l'idée de fonder une nouvelle colonie suisse au Brésil et mentionna qu'au cours des négociations avec les autorités locales les Suisses avaient obtenu quelques concessions spéciales grâce à leur identité nationale. En quoi ont consisté ces concessions? Des concessions à cause de la langue? Non. À cause de la religion peut-être? Non plus. La grande concession, c'était que les Suisses pourraient constituer un «Schützenverein», c'est à dire, une association de tir¹. En effet, dans toutes les colonies suisses au Brésil, le grand orgueil, c'était l'association de tir². Cependant, en Suisse, ces associations sont beaucoup plus que de simples associations sportives, ce sont plutôt des symboles de la liberté suisse et datent de la moitié du 19^{ème} siècle, quand une forte vague nationaliste s'était propagée dans le pays. Chaque membre d'une association de tir se considérait comme un arrière-petit-enfant de Guillaume Tell et voulait avec son affiliation souligner sa fierté patriotique et sa disponibilité de se battre pour préserver la liberté conquise par ses ancêtres. L'importance donnée par les Suisses au Brésil à la fondation de ces associations montre à quel point ils souhaitaient préserver leur propre identité et en même temps indique l'importance du mythe de Tell par rapport à cette identité.

¹ «Jagdwaffen und Revolver dürfen auf der Kolonie getragen werden. Ob die Einfuhr einer Kugelbüchse und die Gründung eines Schiessvereins zu gestatten sei, entscheidet allein die Bundesregierung. Die Staatsregierung von San Paulo wird unsern Wunsch nach Gründung eines Schützenvereins den Bundesbehörden im empfehlenden Sinne vorbringen.» (J. Keller: 34f.).

² Voyez l'exemple de la colonie «Helvetia»: «Bald waren verschiedene Landsleute bei einander, welche ihre Stutzer brachten und das Schützenhaus der Kolonie betraten, wo alsbald eine Schiessübung inszeniert wurde.» (J. Keller: 37) ou de la colonie «Nova Helvetia»: «Was sie aus der Heimat noch beziehen, aber bezahlen, das sind die Gewehre und die Munition für ihre alljährlichen schweizerischen Schützenfeste in Neu Helvetia, die sie nach alter Väter Sitte als ‚Grümpelschiessen‘ durchführen.» (G. Keller: 27).

Une telle fierté face à la liberté conquise par leurs ancêtres était inexistante dans l'Allemagne du 19^{ième} siècle. Dans un récit d'émigration allemande vers le Brésil on pouvait même lire que «dans le sud du Brésil existent encore des traditions patriarcales et à cause de cela, l'Allemand y rencontre plus d'analogies avec sa patrie qu'aux États Unis.»³.

Dans ses mémoires, l'émigré suisse Rudolf Streiff explique que les rapports humains existant au sein de la communauté suisse au Brésil étaient complètement différents de ceux que les Allemands pratiquaient: «Dans notre petite colonie suisse à São Paulo», écrivit Streiff, «il existait une vie harmonieuse et gaie jalouée par les Allemands parce que chez eux il y avait une séparation stricte entre la noblesse et le peuple.»⁴. Le mépris des suisses envers cette rigidité allemande transparait bien au travers du récit de Streiff rapportant sa visite au sein de la Société Allemande de São Paulo:

«Je me trouvais derrière un groupe d'amis de l'Allemagne du Sud, quand on commença à chanter l'hymne national. Moi, je chantais à voix basse, mais avec une petite altération: au lieu de 'Allemagne', je chantais *Schweiz, o Schweiz, über alles, über alles in der Welt!* Celui qui se trouvait en face de moi se tourna fort consterné et me dit: 'Mais monsieur Streiff, qu'est ce que cela veut dire!' Je lui répondais: 'Si vous chantez 'Allemagne au-dessus de tout' par amour pour votre patrie, alors vous n'allez certainement pas me reprocher de mettre la Suisse au-dessus de tout. Si cette phrase a une signification politique, c'est à dire que l'Allemagne devrait régner sur tout, alors cela constituerait vraiment une bonne raison de ne pas chanter avec vous.'»⁵.

³ "(...) dass in Südbrasilien noch patriarchische Sitten herrschen und darum der Deutsche dort mehr Berührungspunkte antrifft als in den Vereinigten Staaten" (*apud* Ziegler: 61).

⁴ "In unserer noch kleinen Schweizerkolonie in São Paulo herrschte ein wirklich harmonisches, fröhliches Leben, um welches uns die Reichsdeutschen vielfach beneideten, weil bei ihnen noch die kühle Trennung von Adel und niederem Volk herrschte." (Streiff-Becker: 77).

⁵ "Ich stand hinter einigen mir persönlich befreundeten Süddeutschen, als das ‚Deutschlandlied‘ gesungen wurde. Ich sang nur halblaut mit, jedoch mit einer kleinen Änderung des Textes: anstatt ‚Deutschland‘ sang ich ‚Schweiz‘ o Schweiz, über alles, über alles in der Welt'. Der vor mir Stehende wandte sich entrüstet um: ‚Aber, aber, Herr Streiff, was soll das heissen!' Ich erwiderte ihm: ‚Wenn Sie aus reiner Heimatliebe singen: ‚Deutschland über alles in der Welt', dann werden Sie es mir als Schweizer hoffentlich nicht verübeln, wenn mir die Schweiz über alles geht. Wenn aber der Satz politisch gemeint ist: Deutschland (herrsche) über alles, dann kann ich erst recht nicht mitsingen.' (Streiff-Becker: 132).

Cet épisode nous montre qu'il serait beaucoup trop facile de penser que la même langue et la même religion seraient des raisons suffisantes pour que les Suisses alémaniques se rapprochent tout naturellement, dans une sorte de réflexe pangermanique, vers les émigrés allemands au Brésil.

Un des textes les plus marquants en ce qui concerne l'émigration suisse au Brésil est sans doute *Die Kolonisten in der Provinz St. Paulo in Brasilien* de Thomas Davatz. Davatz, un professeur des Grisons, émigra en 1855 vers le Brésil pour y travailler dans la plantation de café d'Ibicaba dans l'état de São Paulo. Son but n'était pas de travailler comme journalier au Brésil, Davatz voulait devenir un vrai colon avec son propre terrain. Mais il n'avait pas assez de moyens pour payer son voyage et il traversa alors l'océan dans le cadre du système de 'parceria'. Dans ce système, un grand seigneur brésilien payait pour le voyage et en échange, les émigrants travaillaient dans sa plantation jusqu'à ce que leurs dettes furent payées. Après quelques années, ils seraient libres et pourraient réaliser leur rêve de devenir colon. C'était tout du moins ce qu'on leur laissait espérer. La réalité était toute autre: les émigrants étaient en fait vendus à de grands propriétaires pour substituer les esclaves dans les plantations. Le plus choquant, c'est que leurs propres communes suisses participaient à ce commerce, en se débarrassant ainsi de ses habitants les plus pauvres⁶. Le cas de Davatz est célèbre parce qu'au Brésil il est devenu le meneur charismatique d'une révolte des émigrants suisses contre leur maître. Le texte de Davatz est cependant beaucoup plus qu'une description mouvementée d'une rébellion, il constitue également un document important par rapport à l'identité suisse car il montre clairement à quel point le mythe de Guillaume Tell a influencé le comportement des émigrants au Brésil.

Les ressemblances commencent déjà avec le sous-titre du récit; Davatz parle, en allemand, de «eine Erhebung gegen die Bedrücker», c'est à dire, «une révolte contre les oppresseurs», ce qui, au passage, est étonnant car le mot «opresseur» est utilisé en général pour des étrangers qui viennent opprimer les autochtones et non le contraire. Mais Davatz ne se considère pas du tout comme un étranger qui doit s'adapter aux coutumes d'un autre peuple. Pour lui, il n'existe pas vraiment de peuple brésilien, il existe des indiens, des nègres, des descendants de Portugais et des colons européens, mais pas de brésiliens⁷. Le Brésil est ainsi vu comme un pays

⁶ Cfr. Tschudi: III-242, Davatz: 115 et Ziegler: 139ff.

⁷ Davatz ni même ose décrire les Brésiliens: "Besonders in Folge aller möglichen Vermischungen der Genannten und deren Kinder hat sich die brasilianische Bevölkerung

qui n'appartient à personne, un pays où chacun a le droit de créer ou recréer une patrie. C'est pour cela que Davatz, même à 15.000 kilomètres de sa patrie, lutte pour défendre ses droits comme s'il était en Suisse. Et il lutte complètement en accord avec le *Guillaume Tell* de Schiller⁸.

En effet, la révolte sur la plantation d'Ibicaba commença avec la rencontre nocturne et secrète d'une poignée de confidents suisses, et, de la même manière que ce qui se passa dans la prairie du Grütli en 1291, ils établirent une confédération de résistance en prononçant un serment. Davatz le rapporta ainsi: «Ces obligations ainsi imposées emmenaient à la nécessité d'un silence complet et d'une solidarité totale selon la devise: 'Un pour tous, tous pour un !'»⁹.

Ce qui est étonnant, c'est la différence entre la réaction suisse et celle des Allemands qui travaillaient dans la même plantation. Il n'apparaît pas bien clairement quelle part a eu la communauté allemande dans la révolte. Davatz mentionne que des Thuringeois s'associèrent à la confédération ainsi formée bien que cela fût contre la volonté de la plupart des Suisses. Johann Jakob von Tschudi, le représentant diplomatique de la Suisse qui visita Ibicaba après la révolte, écrivait même, que «les colons allemands ne participèrent pas à la révolte» et qu'ils «se contentèrent de serrer les poings dans leurs poches.»¹⁰.

La réaction des Suisses à Ibicaba, que Thomas Davatz a retranscrit par écrit, montre comment une boutade telle que celle de Charles-Ferdinand Ramuz, selon laquelle les Suisses n'auraient plus rien en commun que les boîtes postales jaunes, est trop simpliste. Le système politique suisse, quoiqu'il fût très peu démocratique pendant plusieurs siècles, a sans aucun doute influencé la population. Les émigrés suisses

so verschiedenartig gestaltet, dass ich eine Beschreibung derselben tüchtigern Männern überlasse" (Davatz: 29). Cette idée était d'ailleurs très forte dans la propagande nazi concernant L'Amérique Latine; cfr. p. ex. Haverbeck: "[In Lateinamerika] ist ein völkischer Widerstand nicht zu mobilisieren, da es kein Volk in Südamerika gibt." (Haverbeck, *apud* Katz: 54).

⁸ Dans les archives de Thomas Davatz à Grüşch on trouve une lettre, envoyée par les colons suisses à Ibicaba, dans laquelle ils considèrent que Davatz peut être placé sur un pied d'égalité avec les vieux confédérés: "Auch glauben wir (...), dass Sie, ohne dass wir Ihnen schmeicheln, den alten Eidgenossen gleichstellen können." (Lettre de 12.03.1857).

⁹ "Unter die uns auf diese Weise auferlegten Verpflichtungen nahmen wir auch diejenigen der völligen Verschwiegenheit und des treuesten Zusammenhaltens nach dem Grundsatz: 'Einer für Alle, und Alle für Einen!' auf." (Davatz: 139).

¹⁰ "Die deutschen Colonisten beteiligten sich nicht an dem Aufstande. Sie begnügten sich damit, die Faust in der Tasche zu machen." (Tschudi: III-249).

du 19^{ème} siècle avaient déjà la ferme conviction qu'être citoyen suisse impliquait le droit à la liberté, une conviction qui dans les états allemands semi-féodaux n'existait point.

Le cas Davatz est un exemple supplémentaire montrant que les émigrés suisses ne considéraient pas leur émigration comme une rupture avec leur patrie. De leur point de vue, la vraie trahison ne résidait pas dans l'émigration en elle-même, mais bien dans l'intégration au sein d'un nouveau pays. En effet, pendant longtemps, chez des émigrés européens germaniques au Brésil, l'intégration était considérée comme un premier pas vers la dégénérescence. Cette angoisse de «dégénérer» au Brésil se reflète d'une façon très claire dans l'anecdote rapportée par Tschudi concernant la colonie allemande de Nova-Petropolis:

96

«Ici, la plupart des esclaves parlent allemand, naturellement le dialecte de leur maître. On dit que le pasteur Klingelhöfer avait eu comme esclave un vrai gamin qui savait parler sans accent le dialecte de la région du Hundsrück. Quand de nouveaux émigrants arrivaient, il les complimentait en se présentant comme leur compatriote. Quand alors un des paysans surpris risquait le commentaire: 'Mais vous êtes noir', il répondait d'une manière triste: 'Et oui, quand vous aurez vécu pendant 30 ans dans ce pays, vous aussi serez comme moi.' On dit qu'alors beaucoup de jeunes-filles commençaient à pleurer à cause de leur futur noir.»¹¹.

Cette anecdote illustre bien comment même au milieu du 19^{ème} siècle la théorie climatique de Herder, exprimée dans ses *Idées sur la Philosophie de l'Histoire* (1784-91) et selon laquelle la vie dans une zone climatique différente conduirait nécessairement à une dégénérescence¹², continuait à effrayer la population allemande.

¹¹ "Die meisten von ihnen sprechen deutsch, natürlich immer den Dialekt ihrer Herrn. Der schon erwähnte Pastor Klingelhöfer soll einen Schlingel von Neger gehabt haben, der den reinsten Hundsrückdialekt sprach. Wenn Schiffe mit Auswanderern anlangten, so machte er sich den Spass und begrüßte die Ankömmlinge als Landsleute. Wenn ihm dann irgendeiner der gaffenden ihn umstehenden Bauern schüchtern die Bemerkung machte: 'Aber Sie sein ja schwarz', so erwiderte er mit trauriger Miene: 'Wenn ihr einmal wie ich 30 Jahre in diesem Lande gelebt habt, so werdet ihr genau ebenso ausschauen!' Manches Mädchen soll sich bei dieser Bemerkung weggestohlen und bitterlich über seine schwarze Zukunft geweint haben." (Tschudi: IV-27f.).

¹² "Europäischer Fleiss in gesitteten amerikanischen Kolonien hinderte nicht, dass die Fruchtbarkeit der Auswanderer früher erlosch, ihre in der Fremde gezeugte Kinder weniger widerstandsfähig wurden und die eigene Lebensdauer sank." (Herder: 25).

Pourtant, pour la plupart des philosophes romantiques allemands, cette position de Herder était trop radicale. On tenta alors de réinterpréter sa théorie en disant que la dégénérescence n'était pas le résultat inévitable de l'émigration et qu'elle ne s'exprimait que lorsque l'émigrant reniait son identité culturelle, perdant à cause de cela sa pureté culturelle. C'est pour cela que Jacob Grimm, en pensant aux émigrants allemands en Amérique, plaidait en faveur de mesures «afin que dans le nouveau pays qu'ils ont choisi, ils pussent maintenir leur langue d'origine et, par conséquent, conserver leur proximité avec la patrie.»¹³.

97

C'est dans ce contexte qu'on doit interpréter l'argument surprenant d'Adolf Steger en faveur de l'émigration vers le Brésil, à savoir, que «les colons allemands au Brésil ont beaucoup moins de difficultés pour préserver leur nationalité que ceux qui se sont installés aux États Unis car la différence entre l'Allemand et le Brésilien latin est beaucoup plus grande qu'entre lui et l'Américain anglo-saxon.»¹⁴. C'est à dire que l'intégration dans la société brésilienne n'était pas vue comme un but, mais plutôt comme une menace. C'est pour cela que le prêtre suisse Hans Frehner, dans son livre rassemblant quelques conseils au sujet de l'émigration vers le Brésil, ne parlait pas d'intégration mais préférait l'expression méprisante «Verbrasilianern»:

«Le but du gouvernement brésilien est que les émigrants oublient leur nationalité, il veut, comme le disent les vieux colons, qu'ils 'verbrasilianern', de la même manière que dans la colonie suisse de Nova Friburgo ou d'une identité suisse, il n'existe que le nom et du 'Schwitzerdütsch' que les mots 'chaib' et 'chog', utilisés même par les nègres. Quelles belles espèces de Suisses! J'ai déjà rencontré des émigrés me disant qu'ils ne voulaient plus être Allemands ni Suisses, mais qu'ils voulaient fraterniser avec les peuples de la forêt – fraterniser avec des mulâtres et des nègres – Quelle bêtise!»¹⁵.

¹³ "(...) auch unter ihnen an der neuen stätte, die sie sich erwählen, althergebrachte sprache und dadurch warmen zusammenhang mit dem mutterlande zu bewahren". (Grimm, *apud* Greverus: 165).

¹⁴ "Die deutschen Kolonien in Brasilien bewahren ihre Nationalität viel leichter, als diejenigen in Nordamerika; der Gegensatz zu dem romanischen Brasilianer ist viel grösser, während den Deutschen und den stammverwandten angelsächsischen Amerikaner kein so grosser Abstand trennt". (Steger: 13).

¹⁵ "Die Regierung erreicht auf diese Art am besten ihr Ziel, denn sie will, dass die Ansiedler ihre Nationalität vergessen, sie sollen, wie die alten Kolonisten sagen, 'verbrasilianern', wie das mit der Schweizerkolonie in Novo Friburgo (sic) geschah, wo vom Schweizertum nur noch die Namen existieren und vom 'Schwitzerdütsch' nur noch

Frehner utilise ici l'expression «Verbrasilianern» comme synonyme de «Vernegern», «Verkanackern» ou «Verkaffern», mots qui apparaissent vers la fin du 19^{ème} siècle, quand l'Allemagne devient une puissance coloniale, et qui expriment l'idée d'une répulsion par rapport au mélange du sang. Dans l'opinion de Frehner, le croisement entre un européen et une brésilienne susciterait «une race dégénérée» et de continuer: «Morale-ment émoussés, les descendants de ces mariages mixtes se dégradent dès la deuxième génération et dépérissent dans les forêts brésiliennes pleines de ces créatures indéfinissables.»¹⁶.

98

L'expression «créatures indéfinissables» illustre bien l'affolement qui s'installa chez les émigrants dès l'instant où les schémas de pensées européens se trouvèrent ébranlés. Tout ce qui ne s'adaptait pas aux structures européennes était immédiatement maudit et considéré comme une «dégénérescence». La devise romantique de rester fidèle à ses origines était ainsi beaucoup plus qu'une simple recommandation, c'était un véritable acte de foi. Le grand drame est cependant que cette devise parte d'un présupposé faux, à savoir que les cultures européennes auraient toujours été capables de garder leur pureté. C'est pour cela que la plus importante découverte qu'on puisse faire en Europe est qu'en vérité, les cultures européennes ont été, depuis toujours, des cultures profondément hybrides.

die Worte ‚Chaib und Chog‘ gehört werden, die auch von den dortigen Negern im Mund geführt werden. Saubere Schweizer das! Mir sagten schon Auswanderer, dass sie drüben weder Deutsche noch Schweizer sein wollen, sondern sich mit den Völkern des Urwalds verbrüdern – verbrüdern mit Mulatten und Negern. – Welch ein Blödsinn!“ (Frehner: 22).

¹⁶ “Die Kinder aber, die in solchen Verhältnissen geboren werden, wachsen heran wie Wilde, denn die Vereinigung zwischen Europäern und Negern, Indianern und Caboclos etc. bringt prima Früchte zur Welt, nämlich eine sittlich verkommene Rasse. Moralisch abgestumpft, verlottern diese Sprösslinge solcher Mischehen schon in der zweiten Generation und verkommen in den Urwäldern Brasiliens, wo genug solcher undefinierbarer Gestalten ihr Dasein fristen.” (Frehner: 22).

BIBLIOGRAPHIE

- DAVATZ, Thomas
1858, *Die Kolonisten in der Provinz St. Paulo in Brasilien*. Chur: Verlag Leonh. Hitz.
- FREHNER, Hans
1921, *Ein Wort an Auswanderungslustige. Von einem ehemaligen schweizerischen Urwaldpfarrer in Brasilien*. Uzwil: Verlag J. Fischer.
- GREVERUS, Ina-Maria
1972, *Der territoriale Mensch: ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*. Frankfurt a. M.: Athenäum.
- HERDER, Johann Gottfried von
1936 [1791], *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Herders Werke* Ed. Theodor Matthias. Tombe IV. Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut.
- KATZ, Friedrich
1966, "Einige Grundzüge der Politik des deutschen Imperialismus in Lateinamerika 1898 bis 1941." *Der deutsche Faschismus in Lateinamerika 1933-1943*. Ed. Heinz Sanke. Berlin: Verlag der Humboldt-Universität, 9-60.
- KELLER, Gottfried
1936, *Das Auswanderungs-Problem in der Schweiz. Mit besonderer Berücksichtigung von Brasilien*. Rorschach: E. Löpfe-Benz.
- KELLER, Johannes
1897, *Aus der Schweiz nach Brasilien*. Affoltern am Albis: E. Epprecht.
- LOETSCHER, Hugo
1988 [1975], „Die Entdeckung der Schweiz.“ *Der Immune*. Zürich: Diogenes, 144-162.
- LOETSCHER, Hugo
1989 [1975], «La découverte de la Suisse.» *Le déserteur engagé*. Traduction de Monique Thiollet. Paris: Pierre Belfond, 130-144.
- SCHILLER, Friedrich
1993 [1804], *Wilhelm Tell*. Stuttgart: Reclam.

SCHILLER, Friedrich

1859 [1804], *Wilhelm Tell: poème dramatique*. Traduction de François Sabatier-Ungher. Königsberg: J. H. Bon.

STEGER, Adolf

1857, *Brasilien, für deutsche und schweizerische Auswanderer*. Lichtens-
teig: Verlag G. J. Meisel.

STREIFF-BECKER, Rudolf

1943, *Erinnerungen eines Überseers*. Glarus: Verlag Tschudi & Co..

TSCHUDI, Johann Jakob von

1971 [1866], *Reisen durch Südamerika*. Tombe I, II, III et IV. Stuttgart:
Brockhaus.

ZIEGLER, Béatrice

1985, *Schweizer statt Sklaven: Schweizerische Auswanderer in den Kaffee-
-Plantagen von São Paulo (1852-1866)*. Stuttgart: Steiner.

JOSÉ RÉGIO E A CHAGA DO LADO:

nota filológica

MARIA BOCHICCHIO*
preciseparole@hotmail.com

A colectânea de poemas intitulada *A Chaga do Lado* foi publicada pela primeira vez em Lisboa, em Setembro de 1954, pela Portugália Editora. Régio contava então com cinquenta e três anos e era já considerado um dos maiores poetas da sua época.

A origem do processo de formação do livro é interessante e permite-nos compreender melhor o seu conteúdo. Régio, numa carta endereçada a Alberto Serpa, dirá: «[...] creio que me está nascendo um novo livro de versos, – bastante prosaico e bruto – nos rápidos intervalos da *Velha Casa* e dos sonhos de teatro. Ser-me-ia bom financeiramente¹. Mais tarde, numa outra carta, Régio explicará detalhadamente ao seu amigo – e futuro editor da *Obra Poética* – os intentos que o moviam:

«O livro que eu te dizia estar a fazer-se em mim – está, na realidade, feito. Chama-se, ao menos por enquanto, *Poema de Circunstância* (lembras-te do ‘Soneto de circunstância’, da *Biografia?* E já o propus à Portugália de Lisboa. [...] Comprendo o teu espanto por esta espécie de precipitação. [...] A razão desta minha resolução, quando, de certo modo, andava eu bastante alheio a ela é a seguinte... ou antes: reparte-se nas seguintes:

* Doutoranda em Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, autora de *‘A Chaga do Lado’ entre o inconformismo Espiritual e a Análise Social: Proposta de Edição Crítico-Genética* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, no prelo).

¹ Correspondência inédita de José Régio, gentilmente cedida para a consulta pela família do autor; carta a Alberto de Serpa de Serpa de 28/01/1954.

a) Vieram-me, ultimamente, uns poemas ásperos e prosaicos, circunstanciais, que naturalmente se combinavam bem com um ou outro esboçado neste largo período de dieta poética. Reunidos, são um, embora magro, volume com característica própria.

b) As antiguidades que se combinaram para me aparecerem todas ao mesmo tempo este ano – têm-me feito gastar mais dinheiro do que me é possível com uma paixão. E haver ainda outra despesa extraordinária nos meus últimos tempos. Tenho necessidade de realizar algum dinheiro.

c) De vários lados se me queixam que os meus habituais leitores hipotéticos não podem ler qualquer livro de versos meu. Tu já conheces o conteúdo: “A edição de luxo é para os raros apenas...” etc. etc. É opinião unânime que, a par dessa edição, eu deveria fazer uma popular, que a não prejudicaria. [...] Isto, por um lado. Por outro: Ainda há pouco um indivíduo escrevia num jornal literário que, ao fim de poucos anos, a minha poesia envelhecera. Tenho testemunho de que isso não é verdade. Mas esse indivíduo aproveitava-se do aparente esquecimento público resultante dos meus livros de versos não aparecerem no mercado, podendo, até, ser mal conhecidos das novíssimas gerações. Ora bem! Um novo livro de versos meus – numa certa medida remedeia esse contratempo: o qual não passa dum contratempo – não vás tu agora cismar nisso! —pois mal vai ao poeta que só é lembrado ou conhecido por aparecer nas montras [sublinhado de Régio]. Bem sabes que aspiro a mais do que isso, e que estas coisas me não tocam senão à superfície da pele literária.»².

Na realidade, a colectânea é constituída por um conjunto de ideias criativas – contíguas no tempo, por um lado; e, por outro, afins nos temas e nos motivos. Régio parte de um núcleo inicial de composições anteriores, poemas inéditos ou perdidos³, fragmentos deixados nas gavetas, poemas publicados em revistas, poemas antigos não usados, sonetos já incluídos na *Biografia*, onde as temáticas espelhavam o seu «actual estado de espírito»⁴ e «cujo fundo mais ou menos satírico os aparentava a estes»⁵.

² Correspondência inédita de José Régio, *op. cit.*, carta a Alberto de Serpa de 11/2/1954.

³ «Cartas familiares inéditas de José Régio», in *Caderno de Cultura*, suplemento do *Jornal de Vila do Conde*, Vila do Conde, 23/12/1982, p. 4.

⁴ José Régio, *Páginas do Diário Íntimo*, *Obra Completa*, Biblioteca de Autores Portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 264.

⁵ «Cartas familiares inéditas de José Régio», *op. cit.*, p. 4.

O livro realiza-se muito rapidamente. A carta que Régio endereça ao seu amigo Alberto de Serpa, e que se pode apreciar no seu *Diário*, a 19 Março de 1954, é fundamental para entender a génese da obra:

«Assim me vieram, incompletos, uns três ou quatro poemas, aos quais aludi numa carta em que te dizia julgar estar a nascer-me um novo livro. Entre essa carta e a que te escrevi falando-te já no propósito de publicação do livro (isto é: uma semana) o livro fez-se! Poderá ser pouco verosímil; mas é verdadeiro. Claro que se não fez o livro completo, organizado, definitivo: Fizeram-se, apenas, uns sete ou oito poemas que vieram pegados uns aos outros [...] nem seriam sete ou oito poemas que dariam um livro. Simplesmente, existia um *núcleo*, um *fulcro* (o essencial do livro) em volta do qual reuniria, completando-os, alguns fragmentos deixados aí pelas gavetas além dum longo poema já antigo – *Um poeta ainda canta* – [...] e outros que haviam sido publicados em revistas, três dos sonetos novos da 3ª edição da *Biografia* etc.»⁶.

A resposta de Alberto de Serpa para Régio confirma a rapidez da realização do livro: «Surprende-me muito a notícia de que tinhas o livro pronto em véspera de publicação. Pelos termos em que me falaras, pensei que apenas tinhas o projecto dele, e estava longe de supor que tão rapidamente o terminasses»⁷.

Régio trabalhou intensamente na obra, de dia e de noite, usando cada espaço de tempo disponível: «sarrabiscados em quaisquer espaços de tempo livre, sobretudo nas horas da noite [...]»⁸. Numa carta endereçada ao irmão João Maria, datada de Portalegre, a 21 de Maio de 1954, e explicando a génese do livro, o autor confessa que a inspiração poética lhe surge «de noite, na rua, nos intervalos das aulas»⁹. Na verdade, e para confirmar o que foi dito no diário e também ao seu irmão, o conjunto dos manuscritos até hoje conhecido e que diz respeito à mais antiga elaboração do texto¹⁰ (provavelmente a reproduzida no diário), apresenta poemas escritos em folhas de caderno quadrangulares, com caneta de aparo, apontando para o facto de a redacção dos mesmos ter sido feita na casa do poeta, onde era costume a utilização dos referidos papel e instrumento de escrita.

⁶ José Régio, *Páginas do Diário Intimo*, *op. cit.*, pp. 263-264.

⁷ Casa de José Régio, Espólio – Correspondência Serpa, carta de 14/02/54.

⁸ José Régio, *Páginas do diário íntimo*, *op. cit.*, p. 263.

⁹ «Cartas familiares inéditas de José Régio», *op. cit.*, p. 4.

¹⁰ Espólio José Régio, cota n.º 22, Biblioteca Nacional de Lisboa.

No início, no projecto de publicação, a obra nascia com outro título: *O Escudo e a Lança – Sátiras*. Mais tarde seria mudado para *A Chaga do Lado*, que lembra uma expressão já presente em *Biografia, Encruzilhadas de Deus*, e em *Fado*:

A chaga que se abraza no meu peito [...]

*Basta-me dar-vos a todos
Água da chaga do lado! [...]*

*Da minha chaga do lado
Que supus de ninguém mais
Meu sangue correu [...]*

Devemos dizer, antes de mais que o estímulo que levou Régio a publicar a colectânea não foi ligado exclusivamente a um retorno da inspiração poética; as razões de ordem prática, ligada à realização do projecto editorial terão sido também de natureza meramente económica. Régio reconheceu que: «Nessa mesma altura, em razão das minhas loucuras de antiquário, andava eu muito precisando de dinheiro»¹¹.

A Portugália Editora pagou a Régio quatro mil escudos pelo original, na condição de, um mês depois da sua publicação, completar a quantia com outros dois mil escudos.

No entanto, convém acrescentar que as circunstâncias em que realizou a obra e as motivações que estão na sua origem não devem iludirmos quanto à qualidade poética de *A Chaga do Lado* – que não é inferior à sua restante produção. Pelo contrário: acreditamos que as necessidades sentidas pelo autor foram um fundamental estímulo para a selecção de material inédito, que de outro modo ficaria na gaveta.

Apresentamos a seguir por ordem de publicação as diferentes edições de *A Chaga do Lado*, especificando a sua *editio ne varietur* (última vontade editorial do autor) correspondente à segunda edição de 1956:

Edições em vida do autor: [1.^a] Lisboa, Portugália, 1954; [2.^a] Lisboa, Portugália, 1956.

Edições póstumas: [3.^a] Lisboa, Portugália, 1970; [4.^a] Porto, Brasília, 1983.

Edição *ne varietur*: [2.^a] Lisboa, Portugália, 1956.

¹¹ «Cartas familiares inéditas de José Régio», *op. cit.*, 4.

Para constituir o dossier do material genético esquematizado na tabela apresentada nas páginas que seguem, foi realizada uma pesquisa que teve em conta documentos originais (têm valor de originais os manuscritos lavrados directamente pelo autor, ou seja, os *autógrafos*, quer se trate de rascunhos quer de textos passados a limpo; os manuscritos lavrados por Alberto de Serpa, mas sob o controle do autor, ditos *ideógrafos*, e as impressões cuidadas pelo autor) presentes não só nos dois fundos que contêm os manuscritos de José Régio – o espólio do autor, propriedade da Câmara Municipal de Vila do Conde, conservado no Centro de Estudos Regianos (sigla J.R.) e a colecção de manuscritos pertencentes a Alberto de Serpa, conservada na Biblioteca Municipal do Porto, secção *Reservados* (sigla M.SER.) – mas também as duas edições cuidadas pelo autor, que apresentam estádios textuais nem sempre documentáveis pelos testemunhos genéticos, e outras publicações portadoras de variantes. Ao constituir o dossier apercebemo-nos de que o autor insere na obra material relativo a uma outra colectânea de poemas escrita por ele, *Biografia*, formada exclusivamente por sonetos – inclui, a partir da terceira edição de 1952, três sonetos que passarão em seguida a fazer parte da colectânea que é objecto do nosso estudo: *A Chaga do Lado*. Os testemunhos e as edições de *Biografia* foram cronologicamente inseridos no dossier de *A Chaga do Lado*, a fim de reconstruir a evolução genética dos três sonetos¹².

Constatámos que a evolução genética dos mesmos poemas nas duas obras segue linhas paralelas, uma vez que as variantes que apareceram pela primeira vez nas provas da terceira edição de *Biografia* (**BioL**, **BioM**) de 1952, nunca são aplicadas às edições seguintes de *A Chaga do Lado*, ao passo que são mantidas em *Biografia* até à edição *ne varietur* (1969, última publicação em vida do autor), que por consequência apresenta diferenças relativamente à *ne varietur* de *A Chaga do Lado*. Aquilo que se pode deduzir numa primeira análise são duas hipóteses:

1) Régio, ao trabalhar na edição das duas obras, não recorreu sistematicamente à última versão cronologicamente publicada dos sonetos (1952), para colocar variantes nas obras poéticas em curso de publicação, de tal forma que os mesmos sonetos, publicados nos dois livros, fossem considerados como autónomos.

¹² Maria Isabel Cadete Novais ocupou-se da edição do material relativo a *Biografia* no âmbito do projecto de *Estudos e Edição dos Manuscritos Autógrafos de José Régio*, coordenado pelo Professor Luiz Fagundes Duarte, que faz parte do *Programa Lusitânia* financiado pela Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica e pelo Instituto Camões.

2) Os manuscritos autógrafos dos sonetos presentes no dossier de *A Chaga do Lado* deviam na realidade fazer parte de *Biografia*, testemunhando assim a nova lição que o autor tinha querido colocar na preparação da 4.^a edição de 1955; no entanto, por erro, passaram a fazer parte dos testemunhos de *A Chaga do Lado*, até hoje catalogados como tal; foi este o motivo pelo qual se manteve uma lição que ficou autónoma na colectânea *A Chaga do Lado*, em relação à de *Biografia*, para a qual foram utilizados pelo autor os exemplares preparatórios da edição de 1952, e assim apresentam as mesmas lições todas as edições publicadas em vida pelo autor.

Em *A Chaga do Lado* foram admitidas, relativamente aos três sonetos em questão, as alterações que o autor colocou em testemunhos posteriores à *ne varietur* de *A Chaga do Lado*; no caso específico, foram admitidas as variantes do testemunho **BioN**, preparatório da quinta edição de *Biografia* de Junho de 1969, com o fim de respeitar a última vontade editorial de Régio.

O soneto «Equilíbrio Instável», anteriormente publicado em *Biografia*, está presente em *A Chaga do Lado* com uma lição diferente, a partir do primeiro testemunho autógrafo J.R. 23.7 (B) do espólio do autor; efectivamente, apresenta no v. 9: «no aparente edifício à mão armada», enquanto que todas as versões tomadas em consideração de *Biografia* apresentam: «no aparente equilíbrio à mão armada»; temos de considerar esta lição como nova, uma vez que os manuscritos autógrafos referem esta variante de autor. É esta a vontade do autor; não se pode pôr a hipótese de que a lição presente em *A Chaga do Lado* possa ser o fruto de um erro de escrita que nunca foi corrigido, uma vez que Régio teria tido várias oportunidades para o modificar. Este caso não é único: Régio cria com uma certa frequência versões diferentes de poemas que têm um texto com uma longa génese. O mesmo se diga para os vv. 11 e 13 de «Soneto de circunstância».

No processo de escrita de Régio, como tivemos oportunidade de constatar, é frequente que haja mais do que um documento original disponível de um texto, correspondendo a diferentes estádios de elaboração. O processo de elaboração deixa marcas no documento, tais como correcções, rasuras e substituições, que levam a enfrentar substancialmente o problema de identificação da versão em que o autor exprime a vontade definitiva mais recente. Se os documentos não forem todos datados ou facilmente datáveis, torna-se complexo o processo de determinação *genético-evolutiva* do texto poético em questão¹³.

¹³ Giorgio Inglese, *Come si Legge un'Edizione Critica*, Roma, Carocci editore, p. 47.

Ao percorrer as fases da evolução genética da obra, encontramos um conjunto de 19 testemunhos (incluindo o texto *ne varietur*) que contêm um ou mais poemas do autor e colocámo-los por ordem cronológica; nos casos em que o manuscrito referia a data, foi automática a sua colocação; pelo contrário, para todos os testemunhos manuscritos que não continham nenhuma referência cronológica, a colocação foi feita com base no grau de desenvolvimento do material poético em relação à *ne varietur*. Como é evidente, teve grande importância o tipo de redacção, na medida em que um poema escrito de jacto, seguindo a inspiração momentânea do autor, que se apresenta confuso, com diversas correcções e talvez até sem título, é um poema anterior a um outro que não contém indecisões textuais e que apresenta um certo cuidado na disposição gráfica dos versos, porque isso faz supor que o último poema seja uma cópia de uma anterior redacção e, portanto, geneticamente posterior em relação ao testemunho descrito em primeiro lugar. Para os testemunhos não datados, a colocação obedece a um critério mais genético que cronológico; de facto, os poemas que compõem um testemunho podem ter sido escritos e depois reelaborados em diferentes momentos e nada impede que uma versão acabada de um poema possa ser cronologicamente anterior em relação a uma versão que foi esboçada a partir de uma outra.

No que diz respeito à atribuição das siglas a dar aos testemunhos, teve-se em conta que o espólio do autor, guardado no Centro de Estudos Regianos de Vila do Conde, apresenta os seus testemunhos já ordenados no interior de dossiers relativos a cada uma das obras, com uma sequência de letras maiúsculas que marca a ordem cronológica desses documentos; tendo sido identificado material tanto anterior como posterior em relação ao testemunho mais antigo (**A**) do espólio conservado em Vila do Conde, pôs-se-nos o problema de como poderia ser identificado, a fim de permitir a sua exacta colocação no interior da série previamente fixada dos testemunhos do espólio regiano. Pensou-se na atribuição da letra minúscula (**a1**, **a2**), para os testemunhos que precedem cronologicamente o manuscrito **A**, já atribuída pelos catalogadores do espólio de José Régio, (na sigla J.R.). No que diz respeito aos testemunhos que fazem parte da colecção de Alberto de Serpa (M.SER.) que precedem os testemunhos do espólio J.R. segue-se o mesmo critério: **b1**, **b2** para os manuscritos que precedem o testemunho **B**; **d1**, **d2**, **d3** para os que precedem o manuscrito entregue ao tipógrafo **D**. Exceptuaram-se porém os testemunhos **BioL**, **BioM**, **Bio3**, **Bio4**, **BioN** e **Bio5**, pertencentes ao espólio J.R. mas inseridos no dossier de uma outra obra (*Biografia*).

Com o testemunho **a1** encontramos-nos perante o primeiro caso documentável de proposta ao público de uma composição que foi depois incluída em *A Chaga do Lado*, de que não se conservam manuscritos anteriores. É o testemunho disponível mais antigo do poema, uma vez que contém uma primeira versão completa de «Caridade» intitulada «Humanidade». Foi escrito na frente de uma página não numerada, que faz parte de um pequeno livro de poemas de vários autores composto em Coimbra com o título *Pastinhas de Quintanistas*. O poema foi composto em 1942, doze anos antes da primeira edição de *A Chaga do Lado*. Foi impresso de uma forma muito próxima da versão final, em relação à qual apresenta apenas três variantes (vv. 7, 10 e 16). Presume-se que o autor tenha utilizado, num momento posterior, este testemunho como suporte para a redacção do poema «Caridade». Uma composição com o título «Caridade» aparece no n.º 35 do *Mundo Literário*, publicado em Lisboa a 04-01-1947; é um poema em prosa, mais tarde integrado na colectânea póstuma *Colbeita da Tarde*, não incluída no dossier de *A Chaga do Lado* uma vez que não apresenta uma correspondência textual com o poema em questão; tem em comum o título e uma vaga correspondência temática¹⁴. O primeiro testemunho da colecção de manuscritos que pertenceram a Alberto de Serpa inserido no complexo autógrafo relativo a *A Chaga do Lado* é o documento **a2** (M.SER. 1091) que contém a primeira redacção documentável do poema «Epigrama elegíaco», aqui referido com o título de «Pequena Elegia». O testemunho apresenta-se escrito com uma caligrafia bonita e com cuidado na disposição gráfica dos versos. Presumimos que um testemunho como este seja uma cópia de uma primeira redacção anterior. O poema apresenta apenas 15 dos 17 versos da edição final, com duas variantes nos vv. 13 e 15. Deste poema estão presentes mais dois documentos que não contêm nenhuma variante em relação ao mesmo: Pastinha a.1947 e M.SER. 1039. Para além disso, presumimos que o testemunho **a2** tenha sido utilizado para a impressão da *Pastinha*, e que Alberto de Serpa o tenha voltado depois a copiar no documento M.SER. 1039, tendo o cuidado de referir em nota entre parêntesis: «(Em Poesia – 1947)»; em relação ao título *Poesia*, não se conseguiu encontrar esta publicação. No entanto, podemos adiantar

¹⁴ Os dois poemas apresentam temáticas diferentes; a que foi publicada na *Pastinhas* diz-nos que a vida é cheia de desventuras e tragédias, mas que basta dar uma esmola de amor a este mundo para ter uma recompensa superior àquilo que se perdeu. O outro poema diz-nos que o mundo exige do indivíduo que este seja um herói, que tenha compreensão e amor, que lute pela felicidade mesmo quando o indivíduo tem as mesmas necessidades que o mundo exige dele.

duas hipóteses: ou o título não é exactamente este (tratando-se de uma revista ou de um jornal literário), ou se trata de alguma colectânea poética não identificada.

A seguir, Alberto de Serpa irá referir uma anotação posterior, incluindo o supracitado poema, na colectânea *A Chaga do Lado*. Por esta razão não considerámos os dois últimos documentos como testemunhos, uma vez que não eram portadores de variantes em relação ao testemunho **a2**; serão, pelo contrário, catalogados como *codices descripti*. Por *codice descriptus* entende-se um documento que pode ter um valor para a história do texto e que pode conter *correções conjecturais* interessantes, mas que não acrescenta nenhum elemento de testemunho àquilo que nos é oferecido pelo testemunho seu modelo.

O documento J.R. 22 (**A**) é o primeiro testemunho autógrafo do espólio de Vila do Conde inserido no conjunto do material relativo a *A Chaga do Lado*; e é também o primeiro caso de testemunho em que figuram vários poemas do autor, o que deixa vislumbrar a ideia de um projecto de colectânea: trata-se de folhas que apresentam poemas, a maior parte dos quais sem um título, ou com um título incompleto. O material em verso apresenta-se num estágio inicial, o que deixa supor que se trata de uma primeira redacção, ainda muito incompleta, que pode estar destinada a sucessivas revisões. A distribuição do material parece não seguir uma ordem determinada, apresenta-se confusa e incompleta, com uma típica tendência regiana para a utilização inicial das páginas da direita, para depois prosseguir às vezes nas páginas da esquerda imediatamente anteriores com estrofes acrescentadas em momentos posteriores às primeiras redacções dos poemas, escritos por vezes na vertical ascendente ou descendente das páginas; casos como estes estão presentes nos poemas «Non est hic» e «Onomatopeia»; ou então temos o caso de versos acrescentados nos espaços inter-estróficos de poemas escritos anteriormente, com partes do mesmo poema escritas em sítios diferentes, obviamente em momentos diferentes; é este o caso do poema «Um poeta ainda canta». Encontramos também no interior das páginas poucos versos soltos sem título que conduzem a um poema elaborado apenas posteriormente por Régio num outro testemunho; trata-se do poema «Reportagem», do qual possuímos apenas cinco versos (o autor dará pela primeira vez a redacção do texto no testemunho **d1**) e do poema «Geografia Humana», que será depois elaborado no testemunho **b2**; trata-se seguramente de páginas destinadas a recolher e conservar momentos criativos que necessitam de elaborações sucessivas. O testemunho contém, para além dos dez poemas ou fragmentos deles, que teriam feito parte do projecto de *A Chaga do Lado*, dois fragmentos

inéditos. O testemunho, para além do material em verso, contém duas listas de títulos de poemas que Régio tinha registado na p. 22.10 e na p. 22.17 e que provavelmente atestam uma primeira intenção por parte do autor de criar uma colectânea de composições poéticas que teriam passado a fazer parte do projecto acima referido e, portanto, presumivelmente registadas em 1954 (ano da publicação). A primeira lista elaborada contém os seguintes títulos de poemas:

Legenda | *Um poeta ainda canta* | *Menino, brinca* | *Geografia Humana* | *Os Felizes à força* | *Soneto de Circunstância* | *Reportagem mundana* | *A um camarada* | *A cidade Ideal* | *A um jovem poeta* | *Non est hic* | *Semper eadem*¹⁵ | *O menino sem tempo* | *Última exortação ao meu anjo*;

Na segunda lista encontramos:

Legenda | *Um poeta ainda canta* | *Caridade* | *Geografia Humana* | *Vai nascer um menino* | *Os Felizes à força* | *Ter ou não ter* | *Reportagem* | *A um camarada* | *Soneto de Circunstância* | *A Cidade Ideal* | *Onomatopeia* | *A um jovem Poeta* | *Epigrama elegíaco* | *Non est hic* | *Equilíbrio Instável* | *Grande guerra* | *O menino sem tempo*.

Estas duas listas fornecem-nos informações genéticas particularmente interessantes:

– Na primeira lista figuram catorze títulos de poemas, enquanto que os poemas contidos no mesmo documento são apenas dez e apresentam títulos, onde eles existem, muito parciais em relação aos da lista.

– Figuram, para além disso, três títulos que não vão aparecer em *A Chaga do Lado*, e que são «Menino, brinca», «Semper eadem» e «Última exortação ao meu anjo»; os primeiros dois títulos não estão presentes noutras publicações, e por isso devemos aceitar a hipótese de se tratar de títulos provisórios de poemas depois publicados em *A Chaga do Lado* com outro título; naquilo que diz respeito ao último, ele faz parte das composições inéditas e dispersas que, depois da morte do autor, foram publicadas (1971) pelo seu amigo Alberto de Serpa em *Colheita da Tarde* (juntando todo o material do autor apresentável em sua posse e todo aquele que estava disseminado em álbuns, revistas, jornais e em casa do próprio Régio) por vontade de Régio, expressa quer na nota preliminar à terceira edição dos *Poemas de Deus e do Diabo*, quer no título que aparece na primeira página do caderno M.SER. 1094 (**b2**);

¹⁵ O título é escrito em latim, e o significado mais próximo, tratando-se “eadem” de um pronome determinativo feminino singular, no nominativo, deveria ser: Sempre o mesmo.

Régio não conseguiu publicá-los em vida e foi por esse motivo que foram publicados depois da sua morte. É evidente que Régio, na primeira redacção dos títulos dos poemas que deveriam ter feito parte da colectânea *A Chaga do Lado*, pensa inserir uma composição tirada dos seus *Inéditos e dispersos*, mas esta lição não foi aceite posteriormente. A lista não segue nem a ordem dos poemas apresentados no testemunho nem a definitiva, presente na *ne varietur*; e apenas cinco títulos se referem aos poemas presentes no testemunho; a segunda lista apresenta dezoito dos vinte e um títulos da colectânea, todos aqueles que serão efectivamente publicados estão confirmados, excepto um caso: «Ter ou não ter», que se apresenta ainda com um título parcial: aparecem assim sete novos títulos de composições que serão depois incluídas na colectânea. Régio recusa nesta segunda lista os três títulos desconhecidos da colectânea presentes na primeira; mas a lista não apresenta o título do poema escrito em 1954 «Encontro nocturno» e da última composição do testemunho: «Tu e nós»; enquanto que o penúltimo título, «Grande guerra», foi acrescentado num momento posterior, uma vez que no momento da composição da lista Régio deixa a entrelinha vazia pondo aí um (x) a caneta vermelha e só depois aí acrescenta o título com um lápis roxo (o poema foi escrito algumas páginas depois).

– Não foram incluídos na segunda lista três títulos de poemas que aparecerão na colectânea: «Sabedoria», «Encontro nocturno» e «Tu e nós», dos quais os dois últimos tinham já sido compostos no testemunho, mesmo sem referir o título, e serão ultimados e definidos, o primeiro no testemunho **d2** (que é imediatamente anterior, cronologicamente falando, ao manuscrito para o tipógrafo); o segundo apenas no testemunho **D**, que aquele das notas para o tipógrafo.

– Estas listas permitem-nos formular a hipótese de o autor as ter elaborado sobre um núcleo de sete ou oito composições, as que estiveram na origem do livro; ou seja, o núcleo principal de poemas, o essencial do livro, à volta dos quais teria depois acrescentado alguns fragmentos escritos há muito tempo em vários momentos de inspiração e alguns poemas preexistentes muito anteriores ao projecto de publicação como: «Um poeta ainda canta», sobre o qual Régio volta a trabalhar em função da criação do livro, e «Os felizes à força», como confirmam as datas de redacção postas no fim do texto poético. Põe-se a hipótese de o documento representar um conjunto de testemunhos que documentam uma das fases mais antigas de elaboração do texto, por parte de Régio, provavelmente a que é documentada no seu *Diário*¹⁶. As folhas de caderno

¹⁶ Cf. José Régio, *Páginas do Diário íntimo*, cit., pp. 263-264.

quadriculado e separadas em bifólios, escritas com *caneta de aparo* testemunham que a realização das composições ocorreu em casa, porque Régio tinha o hábito de utilizar este tipo de materiais em casa.

Com o testemunho **b1** (M.SER. 1123) encontramos-nos perante uma transcrição destinada a Alberto de Serpa; a primeira página que abre o caderno contém o primeiro poema da colectânea *A Chaga do Lado*; é o primeiro testemunho em nossa posse a documentar o poema «Legenda», que já se apresenta passado a limpo (aqui referido com o título «Dignidade Humana») o que testemunha a forma como o poema, já em 1950 (ano de redacção referido no final da composição), tinha atingido um grau notável de aperfeiçoamento; voltaremos a encontrá-lo posteriormente na primeira posição, com o título modificado, apenas no manuscrito (test. **D**) em que o autor reúne todos os poemas com vista à composição tipográfica.

O testemunho **b2** (M.SER. 1094) é uma outra transcrição destinada a Alberto de Serpa; relativamente ao poema «Um poeta ainda canta», aqui incluído, encontramos no fim do texto uma indicação sobre o ano: 1948, em que o autor considerou o poema concluído (apesar de incompleto) e pronto para a publicação; o poema foi enviado muito incompleto a uma revista, que não conseguiu publicá-lo por ter cessado a sua actividade; posteriormente o autor voltou a trabalhar sobre ele, acrescentando ulteriores alterações e correcções; o ano da sua redacção definitiva é 1954.

Apesar de ter a data de 1948, e a seguir a de 1954 (percurso análogo ao do testemunho J.R. 22; composto a 13-09-1948 e aperfeiçoado no ano de 1954, se seguirmos a hipótese acima enunciada), apresenta uma versão do poema seguramente posterior àquela escrita no testemunho J.R. 22 (**A**), uma vez que oferece uma transcrição, ou seja, uma versão mais depurada, embora ainda distante da versão definitiva; é também considerada posterior ao testemunho **A**, sobretudo tendo em consideração os versos acrescentados, uma vez que a versão presente no testemunho **A** consta de 92 versos, ao passo que no doc. **b2** o número de versos é muito superior. O título em **A** apresenta incertezas e não está completo, enquanto que em **b2** se apresenta já na sua forma definitiva. Em conclusão, deve-se, portanto, admitir a hipótese da existência de duas fases de revisão do poema presente no testemunho **b2**, a segunda das quais é posterior à revisão do testemunho **A**. Isto cria interessantes ligações cronológico-genéticas entre os dois testemunhos. Também o poema «Geografia Humana» no testemunho **b2**, apesar de apresentar muitas incertezas apresenta-se muito mais trabalhado, já com um título, em relação ao fragmento presente no doc. **A** e está datado: 02-1951, o que faz remontar o fragmento a uma data anterior. O poema «Os felizes à força» em **b2** aceita a lição corrigida no doc. **A**; do poema temos apenas

os primeiros 22 versos, escritos com um cuidado gráfico especial, o que faz supor que se trata de uma transcrição da qual se perdeu a página que continha o resto dos versos, e não de uma versão incompleta do mesmo. Para além disso, no testemunho **b2** temos uma primeira versão de «A um jovem poeta» e «A um camarada», ambas datadas de 1953; só o poema «A um camarada», enviado para publicação a uma revista do *Colégio Francês* de Alice Gomes Casais Monteiro, refere também a data de uma posterior revisão efectuada no ano de 1954. Os poemas apresentam-se num aspecto muito próximo do definitivo; se esta redacção não foi a primeira em absoluto, representa um dos estádios mais antigos da sua composição. Os poemas apresentam-se ambos num estado avançado de elaboração, embora revelem várias fases de correcção e, naquilo que diz respeito a «A um jovem poeta», algumas intervenções ocorreram num momento posterior à redacção do poema; confirmam-no os versos acrescentados no fim do texto, depois da data e da assinatura, e do ponto de vista do seu aspecto físico o texto aparece reorganizado por hipótese em função do projecto editorial. As alterações efectuadas e as lições acrescentadas nos dois poemas foram aceites, no que diz respeito a «A um jovem poeta», nas duas redacções sucessivas que as incluem, ou seja, o testemunho J.R. 23 (**B**) e o manuscrito para o tipógrafo J.R. 25 (**D**); no que diz respeito ao primeiro, observamos que estão presentes apenas os versos finais (a partir do v. 39), passados a limpo e ornamentados com um desenho de fecho no fim da página; o aspecto físico com que o poema se apresenta deixa-nos perceber que os versos iniciais que faltam (vv. 1-38), que não estão na nossa posse, se perderam, e que por isso não estamos perante um caso de uma versão incompleta. No que se refere a «A um camarada», as lições propostas são largamente aceites no manuscrito J.R. 25 (**D**), o único em nossa posse a incluí-lo; o manuscrito apresenta um caso particularmente significativo daquele movimento para trás na escolha das variantes, uma vez que numa intervenção posterior, no verso 6, o autor aplica uma correcção que na realidade recupera uma intervenção rejeitada no testemunho anterior (**b2**) no decurso da primeira redacção. Esta intervenção fixa a lição entregue para impressão.

Os testemunhos que se sucedem cronologicamente a **b2** são: **BioL**, **BioM** e **Bio3**, dos quais falámos já largamente; depois deles, do ponto de vista cronológico, encontramos o testemunho J.R. 23 (**B**) que propõe uma segunda versão já mais próxima da definitiva («Ter ou não ter ou os amigos») mas com um título que apresenta ainda indecisões e que está incompleto. A versão definitiva será apresentada já passada a limpo no testemunho seguinte, J.R. 24 (**C**) (que contém este único poema), e depois

transcrita no manuscrito para o tipógrafo (**D**). O testemunho **B** apresenta também uma versão ainda distante da definitiva, apesar de se diferenciar notoriamente da primeira redacção, presente no testemunho **A**; o poema, de difícil leitura devido ao seu aspecto físico, aos diversos instrumentos de escrita utilizados e às muitas variantes presentes, deixa-nos deduzir que o autor efectuou vários trabalhos de correcção depois da primeira redacção, como é o caso muito evidente do v. 66, ao qual foram aplicadas quatro lições diferentes. Tanto este testemunho como aquele imediatamente a seguir, **d3** – que se apresenta num estágio de redacção muito apurado, quase conforme à *ne varietur*, decorado com magníficos retratos – indicam a mesma data no fim do texto: 1954. As datas poderiam criar confusão, mas é claro que os dois testemunhos não podem ser contemporâneos e que um é posterior ao outro. O que deduzimos é que a data no documento **B** é posterior à redacção do poema e representa a data da última revisão efectuada pelo autor no período em que se perspectivava o projecto editorial; enquanto que a data posta no documento **d3** é a da efectiva transcrição do poema no documento¹⁷, que apresenta uma versão quase definitiva do poema.

Os testemunhos M.SER. 1108 (**d1**), que contém «Reportagem», e M.SER. 1087 (**d3**), que contém «Encontro nocturno», ambos datados de 1954, foram escritos com um cuidado gráfico especial e contêm versões quase definitivas dos poemas; de um ponto de vista cronológico, são os testemunhos mais próximos da versão final.

O testemunho J.R. 25 (**D**) é o manuscrito original em que o autor tinha transcrito todos os poemas tendo em vista a composição tipográfica, e por isso marca um passo importante no processo de publicação da colectânea poética. O manuscrito contém uma numeração autógrafa nas páginas; mas quando chega à página 28, encontramos uma dupla numeração: ao número 28 sucede um 28 apostrofado em «Sabedoria», e em «Encontro nocturno» aparece ao lado de uma numeração alfabética (a-e), onde o mesmo número (28) se repete em todas as páginas do poema e apenas mudam as letras; esta indicação leva-nos a deduzir que os poemas foram inseridos em momentos posteriores à primeira redacção do caderno. Isto é confirmado pelo índice posto no fim do caderno, que mostra claramente a inserção em direcção à margem direita dos dois títulos dos poemas em questão. Não temos elementos para determinar quando ocorreu a sua inserção no caderno manuscrito, se é posterior à composição

¹⁷ Recordemos que este documento é imediatamente anterior ao manuscrito entregue ao tipógrafo para a impressão, e contém apenas este poema.

dos primeiros esboços ou se ocorreu durante a revisão dos mesmos, uma vez que dos esboços da colectânea apenas temos à disposição três páginas que contêm o frontispício, das quais só uma é autógrafa. Vários poemas apresentam correcções, que admitimos terem sido feitas durante a releitura do manuscrito, para serem depois integradas nas provas no momento da sua correcção, ou então que as alterações tenham sido efectuadas pelo autor durante a correcção e depois transcritas para o caderno.

Chegámos, depois de termos analisado todas as etapas de um longo percurso genético, ao texto da primeira impressão, documento (1^a), portador da publicação da primeira edição da colectânea poética *A Chaga do Lado*, que surgiu em 1954. A primeira impressão representa a conclusão do processo criativo originário da obra e é, portanto, o resultado da mais intensa fase produtiva do escritor, que nunca mais será alcançada no decurso de outras reelaborações de redacção com vista a posteriores edições; a edição seguinte, presente no documento (2^a), publicada em 1956, contém o texto correspondente à última vontade do autor, na qual fica registada a nova fase do desenvolvimento artístico desta obra, resultado da revisão da primeira edição. Esta reelaboração posterior, na qual o autor tenta uniformizar a obra com as posições que alcançou em seguida, altera o valor documental da primeira impressão, atribuindo à última redacção (*ne varietur*, 1956) a fase mais importante de desenvolvimento do processo criativo do autor. Mas não devemos esquecer que a decisão do autor de publicar pela primeira vez uma obra confere ao texto da primeira impressão um peso relevante e torna-o testemunho representativo da vontade do autor. Para além disso, o texto da primeira impressão exerce um efeito mais duradouro, uma vez que provoca recensões mais atentas, suscita polémicas literárias e possui uma particular importância do ponto de vista da sua recepção¹⁸.

Não foram tomadas em consideração, para os fins deste estudo, as publicações póstumas, uma vez que não são portadoras de variantes de autor, e outras publicações, contendo poemas isolados ou a colectânea inteira. A maior parte delas, anterior à *ne varietur*, não apresenta nenhuma variante, o que muda às vezes é o aspecto gráfico do poema, já que se trata evidentemente de uma reprodução do texto da segunda edição do livro; são, portanto, classificáveis como testemunhos descritos:

¹⁸ Cf. Alfredo Stussi, *Introduzione agli Studi di Filologia Italiana*, Urbino, Il Mulino, 1997, p. 192.

- a primeira «Pequena elegia», que figura na página 34 de um *caderno de poesia*; o caderno contém 70 poemas (temos razões para acreditar que nenhum deles é inédito) presentes em vários livros de Régio, por vezes com mais que uma versão. As primeiras quarenta e cinco páginas, que incluem o nosso poema, foram escritas por Alberto de Serpa;
- «Pequena elegia», composta em Portalegre em 1947 e publicada nas *Pastinhas de Quintanistas*, em Coimbra, organizadas naqueles anos pelo poeta Campos de Figueiredo;
- «Grande guerra», publicada no *Diário de Luanda* de 11-4-1959.

Tabela recapitulativa do material que compõe a edição crítico-genética de *A Chaga do Lado*: presença das poesias nos vários testemunhos que precedem a edição *ne-varietur* e a seguem, apresentando o último desejo do autor e as características genéticas delas.

Poemas	Pastinha a.1942	M.SER 1091	J.R. 22	M.SER 1123	M.SER 1094	J.R. 11	J.R. 112	Biografia 3ª ed. 1952
	a1	a2	A	b1	b2	Biol	Biom	Bio3
Legenda				•				
Um poeta ainda canta			•		•			
Caridade	•							
Geografia humana			•		•			
Vai nascer um menino								
Os felizes à força			•		•			
Ter ou não ter, ou...			•					
Reportagem			•					
A um camarada					•			
Sabedoria								
Encontro nocturno			•					
Soneto de circunstância						•	•	•
A cidade ideal								
Onomatopeia			•					
A um jovem poeta					•			
Epigrama elegíaco		•						
Non est hic			•					
Equilíbrio instável						•	•	•
Grande guerra			•					
O menino sem tempo						•	•	•
Tu e nós			•					

SERES FANTÁSTICOS FEMENINOS

EN LEYENDAS ROMÁNTICAS PENINSULARES:

Alexandre Herculano y Gustavo Adolfo Bécquer

MARÍA EUGENIA DÍAZ TENA
mdiaz@letras.up.pt

«Ondina del Fondo del Lago habitaba desde hacía cuatrocientos treinta años en el más bello lugar del Lago de las Desapariciones. Ondina era de una belleza extraordinaria: suavísimos cabellos flotantes color alga que le llegaban hasta la cintura, ojos largos y cambiantes como la luz, que iban del más suave oro al verde oscuro, y piel blanco-azulada... Una sonrisa fija y brillante, que iba del nacarado de la concha al rosa líquido del amanecer, flotaba entre sus labios. Cualquier humano hubiera sentido una gran fascinación al contemplarla en todos sus pormenores... Como toda ondina, era caprichosa en extremo, y su gran capricho era su Colección del Fondo, donde había cultivado con primor su Jardín de los Verdes Intrincados. La colección de Ondina consistía en una ya nutrida exposición de muchachos, jóvenes y bellos, comprendidos entre los catorce y los veinticinco años. Le gustaban tanto, que a menudo arrastrábalos al fondo y allí les conservaba sonrosados e incólumes... pero se cansaba pronto de ellos...; de suerte que necesitaba siempre más y más muchachos para distraerse con la variedad».

Ana María Matute, *Olvidado Rey Gudú*

La intención que perseguimos en este artículo es comparar una de las leyendas más famosa de Alexandre Herculano con leyendas románticas

de otros países, que también recurren a la Edad Media y a los seres fantásticos femeninos. En especial con el gran romántico español Gustavo Adolfo Bécquer y sus *Leyendas* – particularmente *Los ojos verdes* y *La corza blanca* –, pero no olvidaremos al Barón de la Motte Fouqué, romántico alemán, y a su *Ondina*. De esta forma intentaremos trazar un invisible hilo conductor que una y relacione el panorama peninsular y europeo de la leyenda de inspiración medieval y fantástica – por la aparición de seres mágicos o hadas – durante el Romanticismo. Procuraremos retrotraernos hasta la Edad Media para rastrear las fuentes que sirvieron de inspiración a nuestros “románticos” escritores, además de intentar caracterizar a esos fantásticos e inquietantes seres femeninos que protagonizan este tipo de leyendas románticas; es muy probable que, gracias a esa caracterización mencionada, podamos hacernos una idea de la visión que se tenía de la mujer en el Romanticismo.

Las leyendas en el Romanticismo portugués:

En 1843, Garrett declara en la introducción a su *Romanceiro* la importancia de la recuperación de las primitivas fuentes poéticas, los romances en verso y las leyendas en prosa, como ya habían hecho en España el Duque de Rivas y Bécquer¹.

Pero quien realmente se dedicará en profundidad a esa tarea de recuperación de leyendas en Portugal, será el gran historiador y novelista Alexandre Herculano (1810-1877), que con este acto estará dando entrada a la novela histórica en el romanticismo portugués.

Esa tarea de recuperación se plasma en la publicación de una serie de relatos cortos, en 1851, bajo el título de *Lendas e Narrativas*, estas breves narraciones son para Herculano «monumentos dos esforços do autor para introduzir na literatura nacional um género amplamente cultivado nestes nossos tempos em todos os países da Europa»².

A Dama Pé-de-Cabra es una leyenda incluida dentro de estas *Lendas e Narrativas* de Herculano y que M.^a Fernanda Abreu clasifica como «cuento fantástico de raíz medieval»³.

A grandes rasgos este es el argumento de la obra: un narrador cuenta una historia que leyó en un libro muy viejo, es la historia de don Diogo

¹ *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 389.

² Citado por M.^a Fernanda Abreu en *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 390.

³ *Op. cit.*, p. 391.

Lopes, señor de Biscaia, cuyo autor probablemente la oyó contar a algún juglar, de los muchos que circulaban por nuestra Península durante la época medieval. Este aristócrata de Vizcaya se casó con una mujer muy bella y misteriosa que encontró en medio del bosque en el transcurso de una cacería, tan fuerte fue el amor que sintió por ella que no reparó en que uno de sus pies tenía forma de pezuña de cabra. La dama le impuso una única condición a don Diego para casarse con él, que no volviera a santiguarse. El matrimonio vivió en paz y amor, e incluso tuvieron dos hijos, pero un día, durante una comida familiar, sucedió algo tan extraño que don Diego no pudo evitar santiguarse, la dama al ver esto salió volando – en el sentido literal – y se llevó con ella a su hija. Después de la desaparición de la dama, el caballero, que había podido rescatar de las “garras” de su madre a su pequeño hijito, cayó en desgracia.

Una obra medieval portuguesa, la fuente de *A Dama Pé-de-Cabra*:

«... a li num livro muito velho, quase tão velho como o nosso Portugal. E o autor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares»⁴.

Ese libro viejo al que Alexandre Herculano se refiere no es otro que el *Quarto Livro de Linhagens* (c. 1340) del Conde don Pedro, sin duda la fuente de esta leyenda.

Los *Livros de Linhagens*, a los que en el siglo XVI se les dio también el nombre de *Nobiliários*, son cuatro obras escritas durante la Edad Media, donde se describe la genealogía de las principales familias nobles del reino. El primero de los libros, también llamado *Livro Velho* y el cuarto, conocido como *Nobiliário do Conde D. Pedro de Barcelos*, están completos. De los restantes sólo nos han llegado algunos fragmentos (*Segundo de Linhagens* o *Segundo Livro Velho* y *Terceiro Livro de Linhagens* o *Nobiliário da Ajuda*). El *Livro do Conde D. Pedro de Barcelos* es el más relevante y desarrollado de los cuatro, ya que el autor pretendía presentar un resumen de la historia universal. Don Pedro, Conde de Barcelos, era hijo natural de don Dinis y bisnieto de Alfonso X. Sus *Livros de Linhagens* fueron publicados en el siglo XIX por el propio Alexandre Herculano⁵, en los *Portugaliae Monumenta Historica*.

⁴ *Antologia do Conto Português* (ed. de João de Melo), Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 21.

⁵ No podemos olvidar la labor de Herculano como historiador y paleógrafo, que dio a conocer una gran cantidad de documentos de la Torre do Tombo.

Las *Leyendas de Bécquer*:

Unos años después de la publicación de las *Lendas e Narrativas* de Herculano aparecerán en España dos leyendas escritas por Bécquer, cuyos protagonistas también son caballeros nobles y misteriosas damas. Se trata de *Los ojos verdes* y *La corza blanca*.

Los ojos verdes apareció en *El Contemporáneo* el día 15 de diciembre de 1861. Bécquer comienza este relato con una introducción o nota de carácter personal, al igual que Alexandre Herculano. Cuenta una historia que dice haber inventado; el motivo son unos ojos que pinta, en un tipo de escritura literaria de contenido impreciso al que prefiere llamar leyenda. En ella habla de las relaciones entre un cazador y un ser de la naturaleza, radicado en una fuente, pero con forma de mujer. Seres, a los que en *El rayo de luna* llamará hadas, sílfides y ondinas. Los románticos dieron varias versiones a esta leyenda, una de las más importantes fue *Ondina* de Friedrich, Barón de la Motte Fouqué (1777-1843), que Bécquer pudo conocer y recoger en esta leyenda. Sobre *Ondina* hablaremos un poco más adelante, sigamos pues con Bécquer y con otra de sus leyendas ambientada en la Edad Media y protagonizada por un ser mágico.

La corza blanca apareció impresa por primera vez en *La América* de Madrid, el 27 de junio de 1863. El relato se sitúa en un señorío medieval, radicado en Aragón, y al igual que en *A Dama Pé-de-Cabra* y *Los ojos verdes* el motivo con el que se inicia y se desencadena la acción es una cacería. En esta leyenda se vale del tema folclórico tan común de las transformaciones, propio también de la mitología antigua, pero lo interpreta a la manera nórdica, siguiendo la pauta de los cuentos de hadas. Por eso todo ocurre en la noche cuando todos duermen, y en los coros intervienen los genios del aire, silfos y animales nocturnos que se mueven a la luz de la luna; estos coros exaltan la unión de la naturaleza y la mujer. Garcés, uno de los miembros del séquito del rey, obra como el incrédulo ante la maravilla, por eso mata a la mujer amada, siempre distante y ajena a través de las risas con que empuja al amante a la muerte de ella misma. La mujer amada, la mujer-hada, no es otra que Constanza, la propia hija del rey Dionís.

Es fácil ver en estos tres relatos el contraste que se constituye entre la realidad histórica evocada y la narración de los hechos fantásticos: la penetración en el misterio se hace hábilmente, a través de la cacería y de la toma de contacto con el misterio – la hermosa dama que canta sentada

en lo alto de una peña y que es encontrada por don Diego, la misteriosa y bella mujer de los ojos verdes, los cuales ve Fernando reflejados en el agua de la fuente, y la escalofriante historia sobre una hermosa corza blanca contada por un pastor a Garcés durante una cacería – y después por la aventura de los respectivos galanes, que sienten el desafío del misterio. La prueba final será la muerte o estar a punto de morir, como si fuera el pago por haber contemplado y disfrutado la belleza absoluta que sólo pertenece a la naturaleza, ajena a los hombres.

Los seres fantásticos en la Edad Media:

El hombre romántico siente una fascinación especial por el mundo medieval, y al igual que le pasaba al hombre medieval, los seres fantásticos femeninos y la idea del doble captan parte de su atención. Así que hablaremos un poco sobre la visión que se tenía en la edad media de las hadas.

En las literaturas románticas y célticas, las hadas desempeñan la función de destino, de protectora y amante, incluso de esposa. Los textos escandinavos, fuera de las traducciones y adaptaciones de obras francesas, ignoran a las hadas. Los relatos de la Francia medieval comparten estratos narrativos y creencias con las del mundo germánico, como podemos ver en el *Lay de Lanval* escrito por María de Francia hacia 1170; la autora, que nació en Normandía y vivió en Inglaterra, estuvo metida de lleno en el ámbito de las tradiciones y creencias populares y sus lays dan fe de ello. Aunque esas tradiciones aparezcan convertidas en literatura y ocultas tras el molde de la poesía cortés.

Las hadas cuya génesis es compleja, son designadas en los textos de expresión latina por vocablos como: fantasía, fantasma, *dea phantastica*, *mulier fatata*... y que acompañan también a las nociones de sueño, de fantasma y de destino. Además, se las asimila a visiones que se tienen en el primer sueño, según un obispo de Ferrara, Hugucio de Pisa (fallecido en 1210).

El hada es muy a menudo zooforma, ahora bien, desde los siglos XII y XIII, existía una relación inmediata entre las hadas y ciertos animales: el jabalí, la cierva y el ciervo. Animales que corresponden a los cánones cinegéticos de la civilización cortés y son reflejo de la cultura aristocrática, pero tienen un carácter sobrenatural marcado, indicado mediante su color, por ejemplo el blanco – como en *La corza blanca* –, o un detalle anatómico – la pezuña de cabra de *A Dama Pé-de-Cabra* –, o incluso su extraño comportamiento; además pueden metamorfosearse en ser humano. La función esencial de estos animales singulares es conducir a

un caballero hasta un hada, lo que los especialistas del estudio de los cuentos populares denominan: el tema del animal conductor. Recordemos que las tres leyendas de las que estamos hablando se inician con una cacería y en todas ellas el galán se introduce en el bosque tras una pieza. En todas las historias de este tipo, el animal desaparece súbita y misteriosamente una vez cumplida su misión, y ese es el momento que escoge el hada para aparecer a aquel a quien ha escogido por amante. Este animal es un señuelo enviado por el hada para traer junto a sí, al otro mundo, a aquel cuyo amor desea.

Con el correr de los siglos y según los azares resultantes de los encuentros de culturas diferentes, la creencia en la mujer/espíritu protector se cruza con el tema mítico de la esposa sobrenatural, ninfa o semidiosa, sin que pueda determinarse cuál es el elemento original en esta amalgama. Como dice M.^a Joao Martins⁶: «As *vamps* nasceram na Idade Média. Não eram tão bonitas como a Garbo nem tão luxuosas como Marlene, mas os homens atribuíam-lhes os mesmos poderes oscuros e as mesmas unhas de bruxa capazes de lhes levarem a alma para lugares sulfurosos... Dotadas daquilo que se convencionou chamar *la beauté du diable*».

En la Edad Media, el tema resurgió en las historias “melusinianas”⁷, documentadas en todo el espacio indoeuropeo y cuyos documentos más antiguos pueden leerse en la literatura de la India védica. Sin duda alguna, hay muchos hilos que comunican la historia de Melusina con *A Dama Pé-de-Cabra* del Conde de Barcelos y de Herculano y de otra leyenda popular portuguesa llamada *Criada de D. Loba*.

A través de las múltiples variantes de este mito se puede vislumbrar un esquema original, un hilo conductor:

- a) En el más allá viven seres femeninos que escogen ser el genio tutelar de un individuo, acompañarlo: se convierten en el doble psíquico de su protegido, se le aparecen en sueños, representan su destino, poseen formas humanas y animales.

⁶ Maria João Martins, *Mulheres Portuguesas. Divas, santas e demónios*, (2 vols.) Vega/Multilar, 1994, pp. 100-101.

⁷ Una de las leyendas melusinianas más conocida es la de Juan de Arras, escrita en 1387 y titulada *El libro de Melusina o la noble historia de los Lusignan*, escrita por encargo del duque Jean de Berry, tercer hijo de Juan II el Bueno de Francia. En esta obra Melusina aparece en forma de serpiente alada. Esta leyenda recuerda el mito clásico de Eros y Psique, simbolizando el asesinato del amor por la falta de confianza. En Francia existe otro mito muy parecido al de Melusina, el de la *Tante Arie*, ser femenino y mítico del Jura, que en los días de verano iba a refrescarse al agua de las cavernas de Milandre y antes de bañarse depositaba la corona de diamantes que ceñía su frente, y así se transformaba en serpiente.

b) Ya por pérdida del sentido original de estos datos, ya por su psicologización y su conversión en obra literaria, este fondo ve desnaturalizada su morfología, pero no su contenido: el ser sobrenatural, que elige ser el alter ego psíquico de un hombre, está “antropomorfizado”; como está estrechamente ligado al destino, se funde con las hadas, aunque conserva sus formas animales, pero no las utiliza más que para atraer al elegido a un lugar propicio, cuya elección no depende del azar, pues siempre está presente el agua o la naturaleza, allí declara su amor al elegido y se une a él. Pero, como esta hada es a la vez destino, suerte y genio tutelar, separarse de ella – sea cual sea el motivo: transgresión de una prohibición, u otra cosa – significa ir hacia la muerte.

Tras estos relatos adivinamos un pensamiento simple y profundo: el hombre solo no es nada; para ser tiene que reunir en sí mismo dos principios, el espiritual y el material. El otro mundo aparece como un depósito de almas, que tratan de encarnarse o que están obligadas a ello – tal vez este sea el caso de la dama pie de cabra –, expresiones del destino, de la dimensión sobrenatural del hombre, del vínculo que une a la persona con el cosmos... Estas almas en busca de cuerpo desempeñan el papel de doble psíquico, pero también, en el caso de las hadas, están antropomorfizadas, y se parecen mucho, a fin de cuentas, al ángel custodio cristiano.

Herculano y Bécquer, como buenos lectores, historiadores e “imaginadores”, seguramente dibujaron en sus hadas románticas un boceto de lo que fueron las hadas del medioevo, hadas que adivinaron entre sueños y lecturas de textos medievales.

La influencia de *Ondina* del Barón de la Motte Fouqué⁸:

El Barón de la Motte Fouqué (1777-1843) debe su fama de escritor a su obra *Ondina*, a la que críticos, comentaristas y lectores consideran de una rara perfección y encanto. Goethe y Heine consideraban esta obra como encantadora y de una deliciosa poesía; y Hoffman, amigo de Fouqué, se inspiró en *Ondina* para escribir una ópera del mismo nombre.

Entre los espíritus elementales se encuentran las ondinas. Náyades, sirenas, janas, ninfas, son seres acuáticos, extrañas criaturas perturbadoras,

⁸ B. De la Motte Fouque, *Ondina*, Barcelona, Hesperus, 1988.

fascinantes, de singular atractivo, que al mismo tiempo se sienten atraídas por los mortales. Las ondinas, estas ninfas acuáticas de extraordinaria belleza y encanto, despertaron el interés de los poetas románticos e inspiraron sus más bellas leyendas.

El médico alquimista Paracelso, en el siglo XVI, se ocupó de estos seres de la naturaleza fantástica, en su *Liber de nymphis, sylphis, Pygmaeus et Salamandris, et de caeteris spiritibus*. A finales del siglo XVIII, en Alemania se lee a Paracelso, que descubre a los escritores todo este mundo maravilloso.

126

Fouqué se interesó siempre por las leyendas y mitos germánicos, y esto se ve en obras tan dramáticas como *Sigur* (1808), *El anillo encantado*, *Los Nibelungos* ... Escribió *Ondina* en 1811, y Heine llegó a decir de ella: «Es la historia de una bella hada de las aguas que no tenía alma, y que si llega a adquirirla es porque se enamora de un hombre. Pero ¡ay!, con esa alma viene a conocer todos los dolores humanos; de buen esposo, el arrogante caballero se torna infiel; entonces, ella le da la muerte en un beso. Porque, en este libro, la muerte no es otra cosa que un beso». En aras del cambio de los tiempos y del realismo, Heine añade: «Nuestra época repudia a las hijas del aire y del agua, aún a las más bonitas; pide imágenes reales de la vida, y lo que más repugna son esas lindas mujeres, fantasmas que se enamoran de los caballeros nobles. He aquí lo que ha ocurrido; esas tendencias retrógradas, esos elogios continuos en honor de la nobleza, la incesante glorificación de los buenos tiempos pasados y el eterno panegírico del feudalismo disgustaron a la postre a los sabios burgueses...»⁹. Heine, a pesar de sus comentarios burlescos, también ha cedido al influjo de Paracelso, y ha sentido la extraña belleza de la leyenda de *Ondina*.

El matrimonio entre seres sobrenaturales y seres normales era frecuente en la tradición folclórica de numerosos pueblos. En los ciclos temáticos de Melusina y de Ondina, es la ninfa del agua quien propone el matrimonio al caballero, para lograr sus deseos: obtener un alma, como los humanos. La doble naturaleza de ella, es causa, la mayor parte de las veces, del fracaso matrimonial. Otras veces es la infidelidad o falta de palabra del caballero la que provoca la desaparición de la ninfa. Ondina no tiene alma cuando va a desposarse, y el sacerdote le recomienda que reine siempre la armonía con su esposo. La fatalidad, la ruptura de un pacto, destruye esta armonía aceptada.

⁹ Las citas de Heine están sacadas de la «Introducción» realizada por Carmen Martín Gaité a *Ondina*, Barcelona, Hesperus, 1988, pp. 11 y 12.

La mujer-hada, la mujer-ondina desaparece y es causa de la muerte del caballero. En las leyendas de los lagos, ríos y fuentes encantadas, los seguidores de estas ninfas malélicas terminan ahogados, a pesar suyo. Parece como si hubiera un encanto funesto en esta mujer ideal e imposible.

Todo lo que sucede en la historia de *Ondina*, está íntimamente relacionado con *Los ojos verdes* y *La corza blanca* de Bécquer y con *A Dama Pé-de-Cabra* de Herculano. Ya que todas se desarrollan en un mundo maravilloso, en un mundo medieval, en un mundo de creencias y supersticiones, en el que estas encantadoras y desconcertantes mujeres, quieren ejercer su poder con el encanto y la suavidad de sus maneras.

Son mujeres ideales, mujeres perfectas, salvo por algunos detalles “insignificantes”, su pezuña de cabra o su transformación nocturna en corza o su medio cuerpo de serpiente durante el sábado o su suave abrazo y su dulce beso, que pueden conducir al galán enamorado al fondo de las aguas.

Herculano, Bécquer y Fouqué coinciden además en su deseo de que creamos en las hadas y que estas vivan en nuestra mente para siempre.

Las hadas o seres maravillosos y sus características:

En España, al menos desde el siglo XIV, la creencia en las hadas se puso en tela de juicio, razón por la cual para la doctrina escolástica era la mejor prueba de que éstas existían. En estas lejanas épocas su creencia era tal y sus prácticas estaban tan extendidas, que un cronista de la Corte de Alfonso XI tuvo que escribir un libro didáctico contra las supersticiones relacionadas con estos seres, denominado *Tratado contra las hadas*, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca de El Escorial; el autor de dicho libro fue Alfonso de Valladolid (1270-1349). Eso no impidió que las hadas se siguieran manifestando masivamente, sobre todo en los siglos XVI y XVII, en los cuales, por cierto, la penetración de los elementales fue intensísima en todos los rincones de Europa, para ir progresivamente decayendo a partir del siglo XVIII.

A diferencia de los humanos, estos seres de naturaleza esotérica carecen de un alma inmortal, cuestión que preocupó sobremanera a los teólogos de toda Europa de los siglos XVI y XVII. El hecho de que su alma sea mortal es consecuencia, al parecer, del castigo infligido por la rebelión de los ángeles contra Dios, de la que tomaron partido en el lado del vencido. Para la tradición cabalista, el Sumo Hacedor los condenó a una tierra de nadie, a mitad de camino de los hombres y los ángeles,

entre la Tierra y los cielos. Pero en su infinita misericordia les reveló el secreto para poder encontrar un remedio a su mal, pues no les gustaba la idea de que al morir se desintegrasen sin más en el elemento al que pertenecían. El secreto que les fue revelado consistía en la posibilidad de casarse con un humano. De esta manera consiguen que su alma sea individualizada e inmortal. Debido a la importancia que el alma tiene para ellos, es constante la referencia a este aspecto de su naturaleza tanto en las leyendas como en los cuentos de hadas. De las sirenas y ondinas se dice que anhelan poderosamente un alma.

La búsqueda desesperada de esta individualidad explica que ciertos elementales hayan perseguido el contacto carnal con seres humanos, ofreciendo a cambio un amor apasionado o meras riquezas materiales.

Por lo general, a los elementales no les gusta la compañía de los hombres, aunque su innata curiosidad hace que jamás estén alejados de ellos y los observen frecuentemente. Incluso les gastan bromas, que es una forma infantil de comunicación (como en *La corza blanca*), produciendo ruidillos en la noche, tendiendo engaños psíquicos que hagan dificultoso el hallazgo de pequeños objetos justamente cuando son necesarios, o materializándose muy fugazmente a lo lejos de manera que dejen a los hombres y mujeres, preferentemente jóvenes, confusos y temerosos.

Por lo que se refiere a las costumbres y características comunes que adoptan todos estos seres femeninos de la naturaleza, se dan unas pautas muy similares:

- Son seres femeninos vinculados a la naturaleza, sobre todo al mundo acuático, forestal y telúrico.
- En numerosas leyendas se las describe con cabellos de oro de gran brillo y belleza, que cepillan con un peine de oro.
- Tienen una voz cautivadora, algo inconfundible y que caracteriza a todas las hadas, sean éstas de agua o de la superficie. Por lo general, dicen que es bonita y dulce, como un trino, poniendo fuera de sí a quien la escucha.
- Sus ojos suelen ser verdes y profundos.
- Algunas van desnudas y otras visten túnicas blancas o plateadas.
- Se las suele encontrar en la boca de una cueva o en la orilla de una fuente
- Les gusta danzar en corros.
- Se enamoran de mortales y, a veces, se casan con ellos y suelen tener hijos.
- Se suelen transformar en animales.
- Suelen proferir amenazas, profetizar desgracias y lanzar maldiciones.

Esto no significa que todas cumplan estas características, sino que son comportamientos arquetípicos, constantes y muy genéricos.

La unión entre un hada y un humano:

En el folclore y en la literatura – buen ejemplo son los casos que estamos analizando – existen sorprendentes casos de relaciones carnales entre seres humanos y seres femeninos de la naturaleza. Estas relaciones suelen estar presididas por una serie de pautas que casi siempre son iguales:

1. Un hombre encuentra a una mujer sobrenatural, de la cual se enamora y la solicita en matrimonio.
2. La mujer sobrenatural accede, tras imponer una promesa o condición que el hombre se obliga a cumplir. Si dicha promesa se rompe, la mujer se marchará. Existen tres posibilidades:
 - a) Prohibición de mencionar su nombre.
 - b) Prohibición de mencionar o realizar en su presencia actos propios del cristianismo.
 - c) Prohibición de mirarla desnuda. El no mirarla se convierte en algo esencial para alejar a su marido mortal del recuerdo permanente de su inhumanidad. El caso más célebre es el de Melusina.
3. El matrimonio del mortal con la mujer sobrehumana dura un cierto tiempo y aporta siempre una gran felicidad y riqueza material.
4. El incumplimiento por parte del marido de la condición impuesta supone en todos los casos la ruptura de la unión matrimonial y la desaparición de la mujer no humana.
5. El marido nunca la recobra y suele caer en desgracia, perdiendo la prosperidad que había alcanzado.

Los encuentros entre elementales y humanos responden en casi todos los casos a un deseo de la mujer-hada. Para lograrlo, la mujer sobrenatural utiliza siempre su inmensa belleza y atractivo personal para conseguir enamorar al humano. Lo que el hada busca es dotarse de humanidad, principalmente conseguir un alma.

¿Cuál es la visión de la mujer en el Romanticismo?

Las protagonistas de estas tres leyendas son ¿mujeres?, son el objeto del amor.

A *Dama Pé-de-Cabra* es la mujer fantástica o mujer-demonio, que posee una gentil y divina belleza y su dulce y melodiosa voz consigue atraer hasta su guarida y atrapar al rico y noble caballero.

En *Los ojos verdes* la mujer fantástica de la fuente de los Álamos tiene cabellos como el oro, rizos como rayos de sol, pestañas como hilos de luz, y las aguas en las que mora echan chispas de luz.

Constanza, la corza blanca, la mujer-ninfa, se distingue de las demás corzas por su extraño color, que destaca sobre el fondo oscuro de los árboles, y cuando es mujer, por el contraste entre la blancura de su cutis y la negrura de sus ojos.

Las ¿mujeres? de estas leyendas representan los contrastes femeninos, son el reflejo del maniqueísmo general de estas leyendas. También representan la belleza: la bella y maléfica ninfa de ojos verdes es la mujer-luz, descrita con tonos de luz diurna que se va haciendo nocturna y lunar con la llegada de la noche y la muerte del amante. Parecido contraste presentan la mujer-pie de cabra y la mujer-corza.

Esto nos demuestra que la belleza femenina no es en modo alguno indicio de la grandeza de alma o del temperamento amable, como ocurre en la lírica medieval y renacentista. A menudo es muestra de lo contrario, estableciendo un contraste que evidencia la hipocresía, el engaño femenino.

Estas tres ¿mujeres? son el símbolo de lo imposible, de la mujer soñada. Y en una dimensión más misógina pueden llegar a representar a la mujer frívola y cruel, capaz de destruir a un hombre, las *vamps* que mencionábamos al principio.

Conclusión

El relativismo siempre dificulta la lectura de la literatura fantástica, que es aquella literatura que ofrece una temática tendente a contradecir nuestra percepción de lo real, como es lógico, todo depende de la concepción que tengamos nosotros de la realidad. Se nos plantea el problema del concepto de verosimilitud, que es un concepto cultural que cambia según las épocas y los países, ya que desde el punto de vista temático, cada época tiene sus propios géneros fantásticos o maravillosos de acuerdo con sus propias determinaciones culturales.

Parece que los géneros narrativos son más propios para la temática fantástica. El cuento tradicional aparece completamente inmerso en lo maravilloso y, también, el *roman courtois* o libro de caballerías.

Esta literatura expresa la pugna entre la llamada libertad de invención o libertad imaginativa y lo fatalmente dado, impuesto por esa realidad que nadie ha elegido. Y surge entonces la incongruencia, la confusión de molinos y gigantes – en este año tan cervantino –.

Lo distintivo de la literatura parece ser la situación comunicativa: la invitación que un texto ofrece al lector a que simule aceptar los acontecimientos más delirantes e improbables o los de aspecto más familiar y verosímil, pero que no han sucedido necesariamente, como si de veras fueran históricos y juegue a elaborarse con ellos una experiencia vital paralela a la real. Esa es la invitación propuesta, tanto por Herculano como por Bécquer, al principio de sus leyendas.

La literatura fantástica en sentido estricto surgió a finales del siglo XVIII, contribuyendo a anunciar el Romanticismo, como una reivindicación de la libertad, del instinto, de todo impulso vital frente al rígido control de una razón demasiado estrecha. La temática de esta literatura planteará problemas en la sociedad pluralista del siglo XIX. De ahí que ciertos autores sepan muy bien lo que se juegan, por eso la mayor parte de ellos tratan de corregir o equilibrar semejante alarde por medio de una serie de recursos compensatorios dentro de la propia obra, por lo general en la introducción. Cuando Herculano y Bécquer escriben sus leyendas, tienen que justificar su inverosimilitud atribuyéndolas casi siempre a la tradición transmitida por un campesino ingenuo o por un juglar. Porque para entrar en el juego que proponen hemos de buscar en nosotros mismos la simplicidad del analfabeto crédulo o del niño. Por eso hay dos elementos fundamentales en el cuento fantástico *herculano* y *becqueriano*: la acción sobrenatural y la ambientación realista.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V

2000, *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Cátedra.

2002, *Antologia do Conto Português*, (ed. de João de Melo) Lisboa, Dom Quixote.

BÉCQUER, G. A.

1996, *Rimas, leyendas, cartas desde mi celda*, (ed. de M^a del Pilar Palomo) Barcelona, Planeta.

BÉCQUER, G. A.

1988, *Leyendas*, (ed. de F. López Estrada) Madrid, Austral.

BENÍTEZ, R.

1971, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos.

CALLEJO, J.

1995, *Hadas, guía de los seres mágicos de España*, Madrid, EDAF.

D'ARRAS, JEAN

1982, *Melusina o la noble historia de Lusignan*, Madrid, Siruela.

DÍEZ TABOADA, J. M.

1965, *La mujer ideal. Aspecto y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, Madrid, CSIC.

GARCIA VIÑO, M.

1970, *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*, Madrid, Gredos.

LECOUTEUX, C.

1999, *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble*, Medievalia.

MARTINS, M.^a João

1994, *Mulheres Portuguesas. Divas, santas e demónios*, (2 vols.) Lisboa, Vega/Multilar.

MATUTE, Ana María

1996, *Ohvidado Rey Gudú*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 234-235.

MÉRIDA JIMÉNEZ, R. M.

1999, «La fantasía imposible: apuntes metodológicos para el medioevo castellano» in *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Jaume Pont (ed.), Lleida, Universitat de Lleida, pp. 43-53.

MOTTE FOUQUÉ, Barón de la

1988, *Ondina*, Barcelona, Hesperus.

Portugaliae Monumenta Historica. Scriptores.

RISCO, A.

1982, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando

1993, «La pipa de Gustavo Adolfo Bécquer...» in *El Gnomo*, 2.

**RELEITURA DE TEXTOS DE FERNANDA IRENE FONSECA,
A PROPÓSITO DO ROMANCE *O ANJO DA TEMPESTADE*,
DE NUNO JÚDICE: **linguística, literatura e cultura****

ISABEL MARGARIDA DUARTE
iduarte@letras.up.pt

«Esses “mundos possíveis” não preexistem ao acto de referência nem existem independentemente dele: é o próprio acto de referência que os faz existir. Significar não é representar um mundo preexistente, é *configurar* mundos possíveis e conferir-lhes uma existência textual.»

Fernanda Irene Fonseca

Procurámos ler o romance de Nuno Júdice *O Anjo da Tempestade*¹, à luz de um conjunto de textos de Fernanda Irene Fonseca² que tratam, genericamente, de deixis, ficção, níveis de enunciação e tempos verbais. Ocupámo-nos desses cinco estudos porque também nós, como a linguista, estamos convictos de que «[...] a mais autêntica maneira de homenagear um autor é ler as suas obras, é (cor)responder ao diálogo que elas

¹ Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004.

² Todos incluídos em Fernanda Irene Fonseca, *Gramática e Pragmática. Estudos de Linguística Geral e de Linguística Aplicada ao Ensino do Português*, Porto, Porto Editora, 1994, a saber: «Para o estudo das relações de tempo no verbo português», pp. 15-28, «O perfeito e o pretérito e a teoria dos níveis de enunciação», pp. 37-58, «Deixis et anaphore temporelle en portugais», pp. 59-73, «Referência, ‘translação de referência’ e ‘excesso referencial’: uma leitura do ‘excesso’ em dois textos de Óscar Lopes», pp. 75-86 e «Deixis, dependência contextual e transposição fictiva: contributos para uma teoria enunciativa da ficção», pp. 87-103.

procuram encetar [...]».³ Tais textos partem do princípio, por nós aceite, de que «[...] como todos os fenómenos literários, [...], a ficção é, antes de mais, um fenómeno linguístico»⁴, merecedor, portanto, do olhar do linguista bem como do de outros estudiosos da linguagem literária. Implica a identificação e a interpretação adequadas de índices convencionais «de índole linguística como, por exemplo, o uso dos tempos verbais e outros deícticos [...]»⁵ e que acreditemos na «[...] possibilidade de *transposição*, através do uso da linguagem, para mundos alternativos ao mundo real, criados pela própria linguagem.»⁶ Fernanda Irene Fonseca sublinha a produtividade ficcional que advém do facto «[...] de a referência – [...] – poder ser feita a partir de *coordenadas enunciativas que não existem*»⁷, ou seja, de haver uma deixis a que chama *deixis fictiva* ou *narrativa*. Entender a ficção como criação de mundos é, como a autora eloquentemente mostrou, mais do que centrar a sua definição na invenção de seres ou de aventuras fantasiosas e sem correspondência no real.

No romance em apreço, além das coordenadas enunciativas que definem a enunciação do locutor-narrador, no momento em que diz “agora”, há outras, fictícias, que configuram a história por ele contada de um tio-bisavô assassinado em meados do século dezanove, de quem nada sabe. E porque dele nada sabe, ganham fundamental relevo as “suposições retrospectivas” que têm, do ponto de vista enunciativo, carácter fictivo. *O Anjo da Tempestade* constrói-se, justamente, cruzando, multiplicando, corrigindo, alargando, repetindo, ajustando e completando “suposições retrospectivas” que o narrador faz, a partir de um único dado apresentado aos destinatários como indiscutivelmente factual: o assassinato de um seu tio-bisavô, em meados do século dezanove, entre a serra algarvia e a costa:

«[...] até que nada restou dele senão uma memória cada vez mais vaga, até ficar reduzida ao puro enunciado de ter havido um tio-bisavô meu que foi assassinado, em meados do século dezanove, entre a serra e o mar, sem que mais alguma coisa se pudesse acrescentar a isso.» (pp. 97-98).

³ *Op. cit.*, p. 76.

⁴ *Op. cit.*, p. 87.

⁵ *Op. cit.*, p. 89.

⁶ *Op. cit.*, p. 90.

⁷ *Op. cit.*, p. 93.

O “eu” do narrador é, ainda quando o texto tem um pendor mais ou menos autobiográfico, uma criação fictícia, situado num presente para o qual o texto frequentemente remete, não apenas dizendo “agora”, “hoje”, mas também referindo factos e fenómenos da nossa contemporaneidade, como os ataques terroristas, p.e., que permitem situar historicamente esse “agora” no século vinte e um. O presente irrompe, com alguma frequência, por entre as evocações do passado (mais remoto ou mais próximo) e as “suposições retrospectivas”, pois são comentadas realidades contemporâneas como a violência, a anemia em que Portugal se encontra e outras.

135

O texto usa ainda o presente do indicativo com valor de “presente histórico”, em situações em que o tempo é, claramente, passado e mistura o presente da enunciação com um outro presente transposto ou fictivo. Neste romance, portanto, nem sempre o “agora” remete para o momento da enunciação do “eu” do narrador, já que às vezes se refere ao passado. O ponto de vista enunciativo, o marco de referência, passa então a ser o de uma personagem concreta, frequentemente situada, pela narrativa, em meados do século dezanove (ou nos anos cinquenta/sessenta do século vinte):

«[...] nesse desejo de aventura que poderá acontecer a alguém, num meio de vida que já se sabe não irá durar muito, e ou a irá gozar agora ou depois será demasiado tarde.» (p. 79);

«[...] pudesse recuperar Marta, como se ela, depois da fuga, pudesse voltar para casa dos pais, que nunca a tinham querido, e muito menos agora, [...]» (p. 98);

«Agora a criada lembra os abraços que pareciam não acabar, [...]» (p. 122);

«[...] e, enquanto espero, a explicadora de francês entra, olha em volta e sai, possivelmente sem me ter visto, [...]» (p. 132).

No primeiro exemplo, o “agora” é contemporâneo do “meio de vida” da personagem: o tio-bisavô assassinado; no segundo, refere-se ao tempo de um hipotético mas improvável regresso de Marta a casa; no terceiro, ao momento em que a criada abandonada relembra os abraços do patrão e, no último, os verbos no presente do indicativo relatam um facto passado, anos antes, com o narrador, mas que ele (re)vive como se fosse ainda presente.

Mesmo quando o presente reenvia para o tempo da enunciação do narrador, não podemos esquecer-nos de que estamos perante ficção e, como Fernanda Irene Fonseca sublinha, «Na base da ficção no sentido corrente do termo está uma *ficção enunciativa* que consiste em “fazer de conta” que pode haver coordenadas de enunciação alternativas à irreduzível facticidade, à evidência deíctica do “*eu-aqui-agora*” e usar como marco de referência tais coordenadas fictivas.»⁸.

A expressão “suposições retrospectivas” quadra bem com o romance em análise, porque elas se configuram, nesta obra, de modo múltiplo e o configuram, cruzando-se.

Em primeiro lugar, as “suposições retrospectivas” são consequência das formas verbais utilizadas. Às que se encontram no condicional (simples ou composto), no futuro composto do indicativo ou em tempos do conjuntivo com valor modal, como o imperfeito ou o pretérito mais-que-perfeito composto, corresponde o carácter hipotético, de possibilidade mais ou menos provável das acções narradas, um efeito de modalização, de maior ou menor grau de fiabilidade conferido pelo narrador aos acontecimentos que conta, de assertividade fraca, ou de eventual citação de um discurso alheio, de origem difusa ou indeterminada, às vezes com valores contrafactuais:

«Ainda me lembro da casa em que viveu, e que terá sido abandonada, pelos percalços da herança, [...]» (p. 14);

«[...] a não ser que ele fizesse perguntas que colocam outras hipóteses [...]» (p. 80);

«Ela tentaria impedi-lo, poderia ter gritado, e teria sido esse grito que atraiu a criada ao corredor [...]» (p. 93);

«A não ser que tivesse havido qualquer encontro [...]» (p. 121).

As formas verbais do conjuntivo referidas só vêem o seu valor temporal actualizado na dependência de outra forma verbal presente no contexto, e «[...] surgem sempre como dependentes da potência volitiva ou intelectual de um sujeito.»⁹. O facto de, em português, podermos ter combinatórias de tempos verbais do conjuntivo não previstas pela

⁸ *Op. cit.*, p. 96.

⁹ *Op. cit.*, p. 24.

“consecutio temporum”, estabelecendo em relação ao verbo de que dependem e que as antecede no cotexto, «[...] uma transição temporal heterogênea», origina aquilo a que Fernanda Irene Fonseca, no seguimento de outros autores, chamou “metáfora temporal”. Desta combinatória imprevista de tempos resulta uma modalização do enunciado. Como a autora adianta, para estes casos, «[...] o grau de restrição de validade é maior [...]»¹⁰, donde se pode inferir, por uma implicatura convencional (a máxima da qualidade foi violada e o grau de informatividade reduz-se), que o sujeito não está em condições de garantir a verdade daquilo que afirma. Esta assertividade fraca, que decorre do uso do condicional (simples e composto), do futuro composto do indicativo e de certos tempos do modo conjuntivo, sobretudo do pretérito perfeito, do imperfeito, do mais-que-perfeito e do futuro perfeito, permanentemente utilizados para construir a intriga de *O Anjo da Tempestade*, estriba-se ainda na utilização, na oração principal ou subordinante, de verbos e outras expressões modalizadoras, de entre as quais destaco, pela sua recorrência no romance: “imagino que”, “posso ter pensado que”, “é bem possível que”, “suponho que”, “podia pensar-se que”, “há quem diga que”, “imaginemos que”, “pergunto-me se”, “não posso garantir sequer que”, “é de concluir que”, “pode ser que”, “é mais provável que”, “ponho em dúvida que”, “parece que”, “é de presumir que”, “não creio que”, “o que pergunto é se”, “é de crer que”, “põe-se a hipótese de”, etc. Muitos destes verbos ou expressões pedem uma oração completiva com conjuntivo, como acontece com os epistémicos (como “imaginar”, “presumir” ou “supor”), com os de inquirição (como “perguntar-se”), com os declarativos (como “garantir” ou “concluir”), e também com certos adjetivos modais (casos de “possível” e “provável”) e com nomes epistémicos (como “dúvida” ou “hipótese”). Ora o conjuntivo indica a atitude de dúvida ou de suposição do locutor em relação aos factos que enuncia. É o modo da eventualidade, da probabilidade, da incerteza, da virtualidade, da possibilidade: a realidade da acção não é dada como certa.

Esta assertividade fraca caracteriza um enunciador que não está seguro da veracidade dos factos que narra. Daí a presença quase obsessiva do advérbio de dúvida “talvez”¹¹. Para o mesmo efeito concorre a apresentação de diferentes explicações para um mesmo facto, um pouco ao

¹⁰ *Op. cit.*, p. 26.

¹¹ As expressões de dúvida pedem, como sabemos, o modo conjuntivo. Da abundância delas decorre, obviamente, a frequência de verbos no modo conjuntivo (dito conjuntivo “potencial”).

jeito de Fernão Lopes. Por isso são usadas, com frequência, expressões como “por um lado” e “por outro lado”, “segundo uns” e “noutras versões”, sendo apresentadas duas ou mais hipóteses para a continuação da acção que se abre em desenvolvimentos possíveis («[...] todas as possibilidades são de admitir [...]», p. 70), sendo concedida ao leitor a liberdade da escolha da alternativa mais plausível.

Este enunciador “inseguro”, ou talvez “tolerante”, como que deixa, portanto, a construção da história a cargo do leitor, prolongando as frases em longas ramificações, com adversativas que apontam para factos eventualmente contraditórios e concessivas que abrem permanentemente hipóteses alternativas de acção e de explicação da acção. Assim, por exemplo, o tio-avô pode ter sido morto pelas costas sem se aperceber, ou talvez tentando resistir. Pode ter-se fingido morto para escapar para o Brasil. Pode ter morto o assaltante e fugido para o Brasil. Pode até ter-se suicidado. A narrativa vai-se desdobrando em períodos geralmente muito longos, apenas cortados, às vezes, por breves pausas (marcadas pelas vírgulas), com uma respiração própria da oralidade ou, então, de um discurso interior mais ou menos torrencial:

«Com a mulher, que depois dessa manhã já se lhe pode chamar assim, e não apenas noiva, é que as coisas mudam de figura porque, depois de se deitar com um homem, **mesmo que** nada se tenha passado entre eles, **embora** a criada jure que não, avaliando pelo estado em que descobriu a colcha, sobre a cama, a sua reputação nunca mais será a mesma, **a não ser que** se case com o homem, o que não será o caso porque a um morto já não se pede a mão, e **mesmo que** ela esteja pedida, já a mão deste não se pode estender, na igreja, para receber o anel de casamento. Morto e bem morto, **ainda que** não houvesse cadáver, nem ele tenha aparecido, **a não ser** muito tempo depois, e num estado em que ninguém poderia jurar que era ele, ou se seria o ladrão, que ele teria conseguido eliminar, aproveitando-se disso para fugir para onde não mais o encontrassem, que era o que ele queria, para se ver livre não se sabe bem de quê, se dos trabalhos da vida, se das dívidas, se da noiva, cujo corpo não lhe teria parecido igual ou melhor do que outros que conhecera, antes dela, e não se sentia com paciência para lhe transmitir a educação que ela não tivera com outros, namorados ou não, ou pura e simplesmente porque sim, nesse desejo de aventura que poderá acontecer a alguém, num meio de vida que já se sabe não irá durar muito, e ou a irá gozar agora ou depois será demasiado tarde.» (p. 79).

Vários ingredientes contribuem para o efeito de oralização de que este excerto do romance é exemplo: as topicalizações, o ritmo longo da frase (devido ao uso de relativas abundantes¹², e ao permanente reorientamento argumentativo, provocado por adversativas e concessivas), as fraseologias («as coisas mudam de figura»).

A mesma modalização que confere um carácter meramente hipotético ao narrado, encontramos-na na presença constante do determinante indefinido, que cria um efeito de incerteza, de relativização do dito, a ideia de restrição da verdade daquilo que se conta:

139

«[...] segundo algumas opiniões» (p. 25);

«[...] ganhou alguma seriedade [...]» (p. 25);

«[...] conheci alguns homens [...]» (p. 29).

Na ânsia de não deixar de sugerir nenhum possível, levando o jogo de hipóteses quase ao limite, o texto desdobra-se em comparações explicativas:

«[...] em espaço tão sério e fechado como aquele triste meio século [...]» (p. 18);

«Ter-se-ia sentido seduzida pela conversa com que ele procurava enredá-la, como se faz ao peixe do rio que, apesar de aparentemente se debater num poderoso instinto de libertação, conhece já o seu destino?» (p. 23);

«[...] e em que os outros reconheciam um traço de individualidade marcada pela solidão austera de quem, como um monge, encontrara o seu espaço de reclusão no interior do mundo.» (p. 25).

Mas, mais abundantes ainda, são as noventa e cinco ocorrências de comparativas condicionais que implicam a utilização do imperfeito ou do mais-que-perfeito do conjuntivo, formas verbais que instauram expectativas e contraexpectativas em relação ao passado:

¹² Muitas das relativas, no romance, são restritivas com conjuntivo de valor modal, exigindo uma interpretação de carácter hipotético.

«Conta, incansavelmente, a sua vida, como se já soubesse que esta seria a sua última confissão, [...]» (p. 24).

Poderíamos continuar o enunciado transcrito com uma oração adversativa, o que revela o carácter contrafactual da ocorrência: «Conta, incansavelmente a sua vida, como se já soubesse que esta seria a sua última confissão, mas não sabe».

As dúvidas de quem narra o que não conhece, mas vai imaginando ou adivinhando enredos e razões, justificam a frequência, no romance, das quarenta frases de tipo interrogativo da responsabilidade do narrador, em que é utilizado o condicional (simples ou composto), por meio das quais ele levanta hipóteses acerca dos factos ou do(s) sentido(s) que estes têm. Revelam a incerteza e a insegurança assertiva do narrador, a hesitação sobre o rumo dos acontecimentos longínquos, as suas causas e razões. As perguntas vêm frequentemente aos pares, sendo a segunda iniciada pela disjuntiva “ou”, isto é, abrindo uma outra hipótese alternativa de resposta diferente da que pressupunha a primeira:

«Estaria ele a descer da serra até ao mar, de regresso de uma visita aos seus bosques de sobreiros que lhe davam o suficiente para manter a casa e o gado nas propriedades do litoral? Ou estaria a caminho das Caldas, onde iria fazer uma cura de água para os seus ossos que, apesar de sólidos e duros, poderiam começar a acusar os toques da idade, nos outonos e invernos que se aproximavam?» (pp. 9-10).

As expressões dubitativas concorrem também para o efeito de suposição permanente, exigindo o verbo no pretérito imperfeito ou no mais-que-perfeito do conjuntivo. O advérbio de dúvida “talvez” e expressões equivalentes são uma marca indelével da escassa ciência da instância que conta a história acerca do tio-bisavô de quem pouco sabe, sendo que aquilo que dele conhece vai sendo cruzado com outras memórias de três tempos diferentes: o da infância desfocada e longínqua, o da formação ideológica juvenil e um outro passado, mas indefinido («[...] há alguns anos [...]», p. 55), onde se situa uma provável viagem de comboio entre Viena e Salzburgo:

«Ela talvez lhe perguntasse [...]» (p. 42);

«Talvez José Cravo, se tivesse ido ao enterro de Marta, [...]» (p. 83);

«[...] de que não se ouviu o estrondo, talvez por estarmos demasiado longe do ponto em que ela se deu.» (p. 155).

Mas os factos narrados que se situam neste passado mais próximo ganham verosimilhança, mesmo quando referem personagens que saltam das molduras, como Isabelle d'Este (que, como sabemos, teve existência histórica, atestada e comprovável), porque outros episódios contribuem para a criação de um “efeito de real”, como o do concerto de Herbert von Karajan já doente. A dúvida é, por vezes, claramente assumida:

141

«Ficará aqui a dúvida sobre se o crime teria sido consumado; [...]» (p. 40);

«A dúvida que ainda tenho é saber se continua a passar-se alguma coisa no país, [...]» (p. 44);

«[...] ponho em dúvida que a cena entre os noivos, no quarto da casa desabitada, [...]» (p. 96).

Este narrador hesitante justifica-se afirmando que «[...] não existe uma diferença irremediável entre o mundo real e o mundo dos sonhos [...]» (p. 72). A hesitação é também sugerida pela modalização, em expressões imprecisas como «Aí por meados do século dezanove», que cria uma sugestão de vagueza, bem como pela presença permanente do verbo modal epistémico “poder” que nos coloca no domínio da incerteza e da probabilidade:

«Numa dessas viagens, posso ter pensado que descobri o lugar onde tudo se passou.» (p. 13).

A hesitação de tempos e espaços é, sobretudo, também de personagens e rostos que se repetem, se sobrepõem, se aproximam e se transformam, ao sabor das diferentes hipóteses que vão sendo construídas: a hipotética noiva vai-se transmutando em Isabelle d'Este, é Rosina olhando a morte, é a explicadora de francês que tocava piano, é Marta, é Júlia, é a namorada do golfista... O anjo que alguns dizem ter visto algures, não se sabe bem quando, poderia, afinal, ser o tio-bisavô do narrador, ou Isabelle d'Este. E o seu assassino talvez seja o morto do quadro de Rembrandt, ou o marido de Marta que a abate com um tiro de carabina.

São igualmente criadoras de um efeito de suposição que pode gerar uma presumível alternativa, as abundantes disjuntivas que, muitas vezes,

acrescentam, a uma hipótese de interpretação de factos supostamente passados, outro ou outros igualmente verosímeis ou possíveis:

«[...] como se o conteúdo da conversa fosse já conhecido dela, ou soubesse que teria muitas ocasiões de voltar a ouvir aquela história, [...]» (p. 24);

«Não sei que mão poderia tocar esse piano, embora imagine que se tratasse de uma mulher ainda nova, que não sei se seria filha ou afilhada dos donos da casa, [...]» (p. 49);

«[...] e que eu tenha confundido a caveira de Yorick com a do meu tio-bisavô; ou que a minha explicadora de francês se confunda, afinal, com a sereia de Homero [...]» (p. 74);

«[...] e ou a irá gozar agora ou depois será demasiado tarde.» (p. 79).

As dúvidas cruzam-se, no texto, com opiniões que o narrador vai atribuindo, em citações muito breves e livres, a testemunhas. Por isso, frequentemente, uma citação é seguida pelo operador citacional “segundo L”, “dizem”, “acrescentavam” ou “diz-se”, remetendo para as versões de hipotéticas fontes quase nunca identificadas, espécie de *vox populi*, colocando, lado a lado, as opiniões de “uns” e “de outros”. Só que as testemunhas, no caso em apreço, não testemunharam realmente nada, porque a maior parte da trama narrativa é composta por factos apenas supostos:

«Imaginemos, apenas, que terá chorado algumas lágrimas por ele; ou que nem isso, e pelo contrário se terá sentido aliviada por não ter de suportar, aos quinze anos, a sua entrega a alguém muito mais velho do que ela que, passado o momento nupcial, ela passaria a olhar como um estranho, ou melhor, como um carcereiro [...]» (p. 27);

«[...] e uma outra hipótese que coloco é a fuga dessa noiva, receosa de que o pai, frustrado o casamento, a entregue a um outro velho [...]» (p. 33);

«Não sei, por outro lado, o que poderia ter acontecido se ele se tivesse voltado para trás a tempo de ver o criminoso com a arma apontada.» (p. 42);

«Não sei que mão poderia tocar esse piano, embora imagine que se tratasse de uma mulher ainda nova, [...]» (p. 49).

A partir de hipóteses adiantadas, ou propostas, depreendemos factos que o texto nos apresenta, depois, como se fossem dados da realidade concreta. Os estados de coisas passam a existir desde o momento em que a linguagem lhes faz referência, muitas vezes como meras hipóteses. Quer dizer: desde que são referidos ainda que como suposições, os factos passam a ter existência, quanto mais não seja porque foram referidos, nomeados. O próprio texto de Nuno Júdice parece vir ao encontro desta afirmação, quando diz:

«Assim, a existência de cada um está ligada à palavra que sustenta essa realidade que eu não sabia já se existia; [...]» (p. 139).

Com base nos factos, existentes porque referidos no texto, novas hipóteses se levantam, como se a narrativa fosse sendo construída em ambiente informático, sendo possível seleccionar diferentes ligações, cada uma delas abrindo novos possíveis narrativos, numa técnica que algum cinema recente tem explorado com sucesso:

«Entraríamos aqui, porém, num capítulo que pouco interesse terá desenvolver, dado que terá ficado claro que nada se sabe do que sucedeu a essa jovem noiva depois de frustrado o casamento pela morte do homem. Imaginemos, apenas, que [...]» (pp. 26-27).

A pressuposição que podemos inferir do dito é que existiu, realmente, uma “jovem noiva”. Neste contexto, verbos criadores de universo como “imaginar” ou “supor” são obviamente abundantes no romance. Outras hipóteses narrativas são abertas pelo uso do conjuntivo, quer usando o pretérito perfeito composto, quer o mais-que-perfeito composto, quer ainda o futuro composto do indicativo, como nos seguintes exemplos:

«Imagino que tenha sido no Verão» (p. 9);

«[...] se ele se tivesse voltado para trás a tempo de ver o criminoso com a arma apontada [...]» (p. 42);

«Terá sido o eclipse total da sua imagem que me fez colocá-la no eixo da minha interrogação abrindo outras linhas possíveis de exploração neste mapa desbotado.» (pp. 33-34).

Dentro do ambiente quase hipertextual onde a progressão do romance se processa, não admira que sejam incluídas reproduções das fotografias e das pinturas que no texto adquirem, não só significado simbólico, mas também relevância narrativa. Isabelle d'Este pintada por Ticiano transforma-se numa personagem realmente existente que interage com o autor-narrador em determinada etapa da sua vida, saída de um caixilho do Museu de Viena, ou talvez, também transmutada na funcionária da porta desse Museu. Isabelle é, simultaneamente, para além da rapariga que corta os bilhetes da entrada, a ex-explicadora de francês do narrador, a hipotética noiva do tio-bisavô, a Rosina da alegoria de Wiertz reproduzida, num jogo de espelhos em que os rostos se repetem. Falamos de espelhos porque eles são recorrentes no romance: a presumível noiva e o tio olham-se no do guarda-fatos do quarto, ou no da água funda de um poço, por exemplo. O mesmo rosto vai aparecer ao narrador no da jovem dos nossos dias que ele encontra no campo de golfe construído no mesmo local onde, em meados do século dezanove, o seu tio-bisavô assassinado poderia, hipoteticamente, ter morrido, ou onde poderia ter caído um meteorito, se o anjo que, no final da história, aparece, não fosse realmente um anjo mas apenas um meteorito.

A pintura sobrepõe-se ao Quarteto de Schubert «A morte e a donzela», como o cadáver de Het Kint na pintura de Rembrandt é comparado ao do eventual assassino do tio-bisavô ou mesmo ao do próprio tio-bisavô morto. A jovem noiva volta a encarnar uma das personagens de Teixeira Gomes, também ele algarvio, mas é semelhante a Isabelle d'Este e a Rosina, também comparadas a Santa Tecla fixada numa pintura de 1759 de Tiepolo que, não por acaso, existe no Duomo de Este.

No jogo dos possíveis que o texto instaura, o Quarteto de Schubert e as pinturas de Ticiano, Wiertz, Tiepolo e Rembrandt multiplicam os efeitos, pelos planos de reflexos e refrações quase infinitos que provocam. Para que todas as sugestões possíveis sejam captadas pelo leitor, ele deve estar de posse de múltiplas informações sobre as obras referidas. Sabendo quem foi Isabelle d'Este, poderá aproximá-la mais convictamente da explicadora de francês a quem o narrador atribui, além da regularidade e da mansidão das feições, um carácter determinado e independente de quem procura mandar no seu destino¹³. Às situações romanescas evocadas,

¹³ Por isso incluímos a palavra “cultura” no título deste texto, já que sem uma enciclopédia vasta ou capacidade para pesquisar informação quando ela for necessária a um melhor entendimento do que lê, o leitor verá seriamente restringidos os possíveis sentidos a que o texto permite aceder.

juntam-se as sugestões que a pintura e a música criam. É aí que entra, também, uma novela de Teixeira Gomes «O sítio da mulher morta»¹⁴, a quem esta narrativa vai buscar algumas personagens, como outras tinham sido resgatadas às pinturas ou mesmo ao real mais documentável, como Estaline, Nadya e Sartre, que também surgem a contracenar na intriga, o último fotografado com o autor real, fazendo aqui aparecer mais uma personagem: a do próprio autor fisicamente presente, através de uma fotografia, no romance que escreve.

O “eu-origem-fictício” de que emana a narrativa é *origo*, segundo Käte Hamburger¹⁵, da enunciação romanesca. Aquele pretérito a que a autora chama “pretérito épico” será, neste romance, o pretérito perfeito simples, porque só ele tem valor aspectual capaz de instaurar o narrado como facto a partir do qual novas hipóteses narrativas vão sendo alvitradas desta vez, quer no condicional (simples ou composto), no mais-que-perfeito composto, no futuro composto do indicativo, quer no pretérito perfeito composto, no imperfeito e no mais-que-perfeito do conjuntivo. O pretérito perfeito é, neste romance, corroborando as teses de K. Hamburger, um “índice de ficcionalidade”¹⁶. Vejamos como, a partir de um facto (1) que a narrativa instaura usando o pretérito perfeito da voz passiva, o enunciador utiliza um verbo criador de mundos (mais a respectiva oração completiva com o pretérito perfeito composto) (2) e, em seguida, toma o que foi imaginado como um novo facto (3):

(1) «Aí por meados do século dezanove, num cerro do Algarve, a meio caminho entre o mar e a serra de Monchique, um tio-bisavô meu foi assassinado.»;

¹⁴ Trata-se de uma das *Novelas Eróticas* de Teixeira Gomes, escrita no exílio e publicada, pela primeira vez, em 1935, cujo enredo Nuno Júdice resume e reelabora. Temos um assassino, José Cravo, e uma rapariga, Júlia, que se transforma em Marta para ser de novo Júlia, no fim da novela. A paisagem árida do Algarve, cenário do assassinato de tio-bisavô do narrador, é aqui também pano de fundo de vários matizes de violência. Cf. Bertrand, Venda Nova, Obras Completas de Manuel Teixeira Gomes, *Novelas Eróticas*, 3.^a ed., 1989, pp. 111-141.

¹⁵ Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, tradução inglesa: *The Logic of Literature*, (2.^a ed., revista), Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, (1957), 1993.

¹⁶ O mesmo efeito de criador de ficção que K. Hamburger refere a propósito do pretérito épico existe na utilização do pretérito mais-que-perfeito simples: «[...] uma vez que a sua fé religiosa se dissipara» (p. 18), e também do presente: «A roupa que traz, excessiva para o tempo, [...]» (p. 30). O presente tem aqui uma utilização semelhante à do presente histórico.

(2) «Imagino que tenha sido no Verão, numa tarde do mês de Agosto mais quente desse século; [...]»;

(3) «O que o homem ia fazer, nessa tarde de Verão em que lhe deram um tiro, não é para aqui chamado» (p. 9).

146

Repare-se que o que decorre da imaginação («Imagino que tenha sido no Verão, numa tarde do mês de Agosto») é, sem seguida, retomado já como se o que foi imaginado e está dito na oração completiva, fizesse parte de uma realidade indiscutível e susceptível de pormenorização («nessa tarde de Verão»). Daí a retoma de «no Verão, numa tarde do mês de Agosto» por uma anáfora mais especificadora: «nessa tarde de Verão», e da mesma procura de especificação decorre a substituição da estrutura passiva sem agente expresso «um tio-bisavô meu foi assassinado», por uma expressão sinónima com o verbo no pretérito perfeito do indicativo («deram um tiro»), mais informativa, porque se adianta de que modo o antepassado foi assassinado. Tudo o que fica dito decorre do modo de enunciação narrativo, que Fernanda Irene Fonseca explica assim: «No modo de enunciação narrativo as coordenadas de referência são criadas pelo próprio texto, sem um suporte empírico experiencial (diferentemente do que acontece no modo de enunciação discursivo, em que as coordenadas de referência são implícitas porque coincidentes com o *eu-aqui-agora-assim* determinado pelo acto de enunciação)»¹⁷.

A narrativa vai avançando usando sempre o mesmo recurso. A partir de uma hipótese narrativa, a história vai-se construindo, até que outras alternativas são apontadas, abrindo diferentes possíveis narrativos («a não ser que» (p. 18) por exemplo, abre, frequentemente, uma nova hipótese narrativa). Por vezes, apesar de ter levantado duas hipóteses, o narrador afirma que poderá haver ainda uma outra:

«Não creio que alguma destas hipóteses tivesse atravessado o seu espírito; pelo contrário, [...]» (pp. 23-24).

O narrador avança com a construção de um cenário para um acontecimento, imagina que um facto possa ter ocorrido em certas circunstâncias:

«Imagino que tenha sido no Verão, numa tarde do mês de Agosto mais quente desse século; a meio da tarde, sem uma vibração de

¹⁷ *Op. cit.*, p. 99.

vento, pode ouvir-se o bater de asas de uma mosca; mas não se ouvem os passos sorrateiros de um assassino, escondido atrás de umas moitas, e aproximando-se do viajante, pelas suas costas, até chegar a altura certa para desferir o tiro de arcabuz que o levará desta para melhor.» (p. 9).

Da utilização do artigo definido antes de «tiro de arcabuz» decorre uma implicatura convencional que implícita que foi um tiro de arcabuz que assassinou o tio-bisavô. As fórmulas definidas fazem a ficção avançar com o texto e são constantes: «[...] nesse baú em que punha as roupas e as mercadorias [...]» (p.14) é uma expressão em que o deíctico vai dar existência fictiva ao “baú”, daí para a frente considerado indiscutível e muitas vezes referido. Se é possível dizer “esse baú”, por implicatura convencional implícita-se que existe um baú que pertence ao tio-bisavô. Trata-se de uma expressão nominal demonstrativa cujo referente não está presente nem na situação enunciativa nem no cotexto. Estaríamos aqui perante aquele tipo de deixis a que podemos chamar deixis *emotiva* ou *empática*, já que gera um efeito de empatia com o enunciador, devido à proximidade espacial configurada pelo demonstrativo de segunda pessoa. É do contrato narrativo entre o enunciador e o destinatário que decorre a compreensão de implicaturas como estas e, por outro lado, a aceitação dos discursos directos, assinalados com aspas, em que o tio-bisavô, de quem o narrador nada sabe, dá a sua opinião sobre a aguardente de medronho, por exemplo: “Não há nada melhor contra o calor”, dizia» (p. 14).

Fictivos são também, obviamente, todos os relatos de personagens intervenientes na narrativa: os de Isabelle d’Este, os da professora de francês, os da eventual noiva do tio-bisavô, etc., quer refiram personagens que não poderiam ter sido ouvidas pelo narrador, como as que saem dos quadros, quer pessoas que ele teria conhecido em miúdo, como a explicadora de francês, quer personagens cuja existência inventa¹⁸.

¹⁸ Conforme se pode ler no jornal *Público* de 30 de Setembro de 2005, aquando da atribuição unânime do Prémio Fernando Namora a *O Anjo da Tempestade*, «Uma viagem à Colômbia e a história de um antepassado inspiraram Júdice para criar o enredo de *O Anjo da Tempestade*, editado este ano pelas Publicações Dom Quixote. Na Colômbia, onde estava para participar num festival internacional de poesia, ouviu uma história acerca de pessoas que apareciam mortas na estrada e na floresta, perto da aldeia de Medellín. Júdice associou esta imagem à história que a avó lhe contava acerca de um seu antepassado que também apareceu morto na estrada durante a guerra civil portuguesa (a que opôs liberais e miguelistas no século XIX).»

O passado referido ao enunciador é um tempo fictício, mesmo quando remete para experiências talvez vividas («No tempo em que conheci esse cemitério [...]» (p. 28)), mas serve ao narrador para manifestar, frequentemente, óbvias preocupações de reflexão cívica e política:

«Mas no tempo em que isso acontecia [quando pela primeira vez ouvi a história], na transição dos anos cinquenta para os sessenta do século vinte, vivia-se em Portugal uma situação em que tudo teria de ganhar um aspecto político para servir à circunstância presente; [...]» (p. 19).

148

O mesmo se passa em relação ao que podemos considerar presente da enunciação, já que o enunciador faz referência a fenómenos contemporâneos, como o terrorismo e os bombistas suicidas (cf. p. 75), ou ao estado deprimido do país (p. 35), emitindo sobre eles opiniões pessoais e fazendo, em torno deles, reflexões críticas. Este lado mais reflexivo do texto entronca também com as leituras que o autor-narrador terá feito na juventude e que abrem hipóteses de explicação para os acontecimentos narrados. Assim o assassinato do tio-bisavô vai sendo explicado à luz de diferentes teorias filosóficas, como o marxismo e o existencialismo, por exemplo. Aliás, esse homicídio é situado, no tempo histórico, em relação a acontecimentos da realidade: Marx «teria [...] pouco mais de trinta anos [...]» (p. 47) quando os factos narrados se passaram, o cemitério algarvio foi construído em 1848, um ano depois da redacção do *Manifesto Comunista* (1847 é, também, a data da alegoria de Wiertz) e eventualmente, a data da morte do tio-bisavô poderá coincidir com a da composição do quarteto «A morte e a donzela» por Schubert, isto é, 1824.

Ao presente da enunciação em que se narra, ou a um passado muito próximo dele («Uma tarde de Agosto há pouco mais de um ano, meti-me de automóvel [...]», p. 35), está referido o episódio do campo de golfe, que, sendo embora passado recente, toca um outro passado mais remoto de dois modos: por um lado, esse campo de golfe teria sido construído no mesmo local onde, em meados do século dezanove, o tio-bisavô teria sido assassinado; por outro, a rapariga que o narrador encontra nesse campo de golfe é muito semelhante à imagem da jovem noiva («[...] verifiquei que a sua blusa deixava ver os seios que eram idênticos aos da noiva [...]», p. 39) e vai contracenar com a explicadora de francês ou mesmo com a figura feminina pintada na alegoria de Antoine Wiertz, afirmando mais tarde chamar-se Rosina, nome dado à jovem que olha a morte no quadro. Se a visão dos seios aproxima a noiva da explicadora de francês, vai igualmente aproximá-las de Isabelle d'Este saída do quadro

de Ticiano e viajando com o narrador de comboio, como os olhos da explicadora se transformam também nos de Isabelle d'Este («[...] ela olhar-me-ia com os olhos de Isabelle d'Este [...]», p. 65).

Se o tempo nos aparece, por vezes, relativamente enredado, dado que há inúmeros possíveis abertos no passado pelo uso do conjuntivo, e há vários passados mais ou menos distantes do momento enunciativo, a subversão é permitida pela ficção, como o próprio texto afirma:

«a ficção autoriza-me a subverter calendários e cronologias, para respeitar a lógica dos acontecimentos.» (p. 86).

149

Esta lógica é interna à narrativa, por isso as personagens se transformam umas nas outras e saltam de tempos remotos para passados mais próximos, ou de uns espaços para outros (mesmo que esses espaços sejam o dos limites de uma pintura, ou de uma novela, ou ainda de uma peça musical). Existem sobreposições temporais e espaciais que decorrem da lógica da narrativa, e que vão reforçando a ideia de uma

«[...] relação estreita que pode existir entre acontecimentos tão distantes, quando as analogias fazem o seu trabalho, [...]» (p. 107).

Na verdade, é de analogia que se trata quando se imagina que o tio-bisavô terá sido assassinado do mesmo modo que Júlia, ou quando esse antepassado e uma sua noiva imaginada pelo narrador se olham, como Júlia, num espelho. A cena de Júlia olhando-se nua no espelho existe realmente na novela de Teixeira Gomes, mas não no romance de Júdice, embora a pressintamos no referido episódio, quando o tio-bisavô e a noiva se olham também no espelho.

Se as reflexões sobre o tempo são muito interessantes neste romance, mais ainda o são as divagações em torno das pessoas da enunciação e do papel que desempenham no discurso e na demarcação de territórios pessoais e interpessoais:

«Na verdade, o problema do ser começa nessa insólita fronteira em que não sabemos estabelecer a distinção entre o que eu sou e o que tu és, e nessa projecção da imagem do outro se perde a própria identidade. Dei-lhe essa parte de mim que se encontra nessa primeira pessoa do singular que ela me obrigava a repetir vezes sem conta – *je suis, je suis...* até perder o sentido de mim próprio; e só depois, ao chegar a *tu es* afirmava algo de concreto, em que o *tu* era esse corpo que estava à minha frente, com os olhos que ao olhar-me me

roubavam a mim, enquanto os seus dedos pousavam na página da gramática onde o verbo *être* estava conjugado, seguindo todas as pessoas como se estivessem sobre um teclado, tocando essa música que eu lhe ouvira, na casa senhorial a cuja janela assomava, de perfil, ensinando-me esse desenho de um tu que eu guardaria para sempre nesta memória em que a procuro.» (p. 133).

150

As reflexões transcritas em torno das duas pessoas da enunciação discursiva (eu / tu) recordam-nos que, tal como Benveniste afirmou, «[...] o estudo das estruturas formais da língua dá conta de “[...] l’expérience humaine inscrite dans le langage”»¹⁹. Neste caso, a consideração da primeira e da segunda pessoas do singular, a propósito do estudo do presente do indicativo do verbo francês “être”, acarreta um conjunto de afirmações mais ou menos filosóficas sobre o relacionamento entre o “eu” e o “tu” que nos discursos se definem.

Voltamos a encontrar, como sempre nos acontece, a questão da deixis, uma das mais queridas a Fernanda Irene Fonseca. Como é sabido, o referente do deíctico determina-se em relação à identidade e à situação dos interlocutores no momento da enunciação, ou seja, a identificação do referente opera-se por meio do contexto espácio-temporal em que está situado. “Eu” e “tu” são deícticos directos ou transparentes, pois têm um referente necessariamente unívoco, que faz parte da situação de enunciação. Mas, como se procurou sugerir neste texto, a partir dos ensinamentos da autora citada, «Os deícticos, operadores da obrigatória inserção da linguagem no seu contexto de produção, podem igualmente funcionar como operadores de um *desenraizamento fictivo* em relação a esse mesmo contexto.»²⁰.

Compartilhamos, com Fernanda Irene Fonseca, o fascínio por este *desenraizamento fictivo* que permite a “translação de referência” capaz de nos transportar para o mundo do *algures-então*. Fascínio para nós duplo: pelo modo como a linguagem pode construir outros mundos a partir deste nosso e pela forma estimulante como a autora sobre isso escreveu.

¹⁹ Benveniste, citado por Fernanda Irene Fonseca, *op. cit.*, p. 88.

²⁰ *Op. cit.*, p. 81.

SCHERZO COM HELICÓPTEROS:

A metáfora do voo em Herberto Helder*

PEDRO EIRAS

eiras_pedro@yahoo.com

«Porque eu reajo. A vida, a natureza,
Que são para o artista? Coisa alguma.
O que devemos é saltar na bruma,
Correr no azul à busca da beleza.»
Mário de Sá-Carneiro, *Dispersão* (1914:
p. 25)

«e o poeta não transcreve o mundo, mas
é o rival do mundo.»
Herberto Helder, *Photomaton & Vox*
(1979: p. 146)

1. Scherzo

Partindo de um texto de Herberto Helder onde se trata de bicicletas e helicópteros, este ensaio propõe a abertura para o imprevisível de um passeio. Entendido como exploração, o passeio confunde-se com a incógnita e só termina quando o explorável se torna conhecido. Como dar conta da fenomenologia do passear, abarcando desde a força das expectativas anteriores até à formação de uma panorâmica, uma assimilação do diverso na percepção simultânea, desde o acto de desocultação até à organização do saber?

* Apresentei uma versão anterior deste ensaio na *Lusophone History, Culture and Literature Conference*, em Santa Barbara, Califórnia, em Abril de 2001. A minha participação neste colóquio foi subsidiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e pela Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.

Este ensaio pretende seguir o exemplo herbertiano, abrindo-se a um plural imprevisível. Seja o ensaio o duplo do passeio, adquirindo por sincretismo os contornos da fenomenologia do passear/voar herbertiano (pois toda a leitura crítica que não se saiba assim invadida pelo texto apenas pode incorrer na má-fé de mitos positivistas). Além disso, é o texto herbertiano que, lúdico, me convida a escrever um *scherzo*. Seja o ensaio homenagem a uma metáfora, resposta a um repto, medição do alcance da metáfora. E ainda: um voo sobre outro voo.

152

Parto do texto «*a paisagem é um ponto de vista*», publicado em *Photomaton & Vox* (para as citações, recorrerei à terceira edição, de 1995). Uma primeira versão daquele texto surgiu em 1976, sem título e sem indicação do nome do autor, como introdução a uma antologia literária: *Nova. Magazine de poesia e desenho*, Inverno de 1975/1976. O texto terminava com uma descrição entusiasta dos objetivos da antologia; mas esses parágrafos finais desaparecem em *Photomaton & Vox*. Ora, em 1976, nada prova que este texto (doravante referido como «Declaram que...», suas primeiras palavras) seja da autoria de Herberto Helder: sendo *Nova* organizada por António Palouro, António Sena, Herberto Helder, e editada por este último, poderíamos supor que «Declaram que...» fosse do punho de qualquer dos organizadores. Só com a inclusão do texto em *Photomaton & Vox*, três anos depois, Helder assume *como sua* a defesa da visão helicopteriana da poesia. Nada disto, e muito menos o assumir da paternidade, é inocente ou desprovido de consequências.

Na sua primeira versão, o texto de Herberto Helder divide-se pois em duas partes: a primeira é uma teorização metapoética a partir da metáfora do helicóptero como instrumento de leitura da poesia (1976: pp. 1-3); a segunda, separada por três linhas de intervalo, apresenta objetivos e premissas da antologia (pp. 3-5). Sugere-se assim que a proposta revolucionária de aplicação da metáfora helicopteriana será resolvida (ou está já resolvida) pelos poetas antologiadados (ou pela reunião desses poetas na antologia). No entanto, a ambiguidade predomina. Quem lança a proposta: Herberto Helder ou a comissão organizadora? A favor de quem? Contra quem? O repto dirige-se também/sobretudo aos poetas da antologia? A todos os poetas revolucionários (e em que sentido deve ir esta revolução poética-ideológica?) do Portugal do Inverno de 1975/76? Aos poetas que andam ainda «em mala-posta»? Ao próprio autor de «Declaram que...»?

Nem todas estas questões serão resolvidas pela (re)publicação de «Declaram que...» em *Photomaton & Vox*. Na versão de 1979, «Declaram que...» constitui o décimo-oitavo texto entre os cinquenta e nove do

livro, intitulado-se «*a paisagem é um ponto de vista*», entre parêntesis e em itálico, sublinhando a parergonalidade dos títulos (cf. Derrida, 1978) em relação aos textos propriamente ditos de *Photomaton & Vox*. O estilo é depurado, redundâncias e algumas expressões orais de cortesia irônica apagam-se ou atenuam-se. Além disso, o texto integra-se num livro de Herberto Helder. O projecto de fonte anónima, dirigido a um público ambiguamente lato, passa a ser legível com (ou contra?) outros textos do mesmo autor, incluindo os outros textos do mesmo livro. Constitui-se uma poética pessoal, que giza possibilidades de biografia e estabelece coordenadas idiossincráticas. De «Declaram que...» a «*a paisagem é um ponto de vista*» cria-se um pai, isto é, um piloto.

2. Dicotomias

Sendo o texto uma viagem de helicóptero, a visão é uma panorâmica: unifica o plural do mundo. O símile da teorização é governado por uma economia específica, baseada aliás no evidente desfasamento entre a relativa exiguidade do texto e o incontável número de referências históricas, literárias e outras. Atente-se no primeiro parágrafo, início de uma irónica História da Poesia. Condensa-se um tratado de Poética em cerca de trinta linhas (na mancha gráfica da edição que utilizo); esta condensação oferece uma primeira semelhança com a viagem em que se atravessa o diverso a grande velocidade. Inúmeros testemunhos, na revolução dos transportes dos últimos duzentos anos, dizem que a paisagem passa “depressa demais” nas janelas do comboio ou do automóvel. Este estranhamento é vivido como negativo: algo da essência do mundo se perderia quando visto à velocidade da máquina.

Em Herberto Helder, não só a panorâmica permitida pelo helicóptero é a única que atinge a essência do objecto (poético) perscrutado, mas ainda a visão rasa do mundo dos viajantes em mala-posta é condenada. A velocidade do pensamento e a visão simultânea do múltiplo diacrónico em «*a paisagem é um ponto de vista*», com a sua recusa do tratado extenso e da cronologia linear, são já um manifesto e um exemplo de como perscrutar a poesia. Ao escrever desta altitude, Helder propõe que viagem, observação e leitura sejam uma e a mesma actividade. Eis-nos embarcados no engenho.

Transcrevo na íntegra o muito enigmático primeiro parágrafo:

«Declaram que a melhor maneira de contemplar a natureza é de cima de uma bicicleta (Marilyn Monroe dixit); talvez a forma

eleitamente apocalíptica e luminosa de escutar a poesia seja de helicóptero. Não se pense que a passagem da bicicleta ao helicóptero seja apenas uma subida de graus, é decerto uma alteração de categorias. Desde que se assegurou aristotelicamente a arte imitar a natureza, a natureza começou a desavir-se dentro da arte; e então a arte obrigou-se à expulsão da natureza, para ter a casa na sua ordem, e nela manter habitação, sono e insónia próprios, e o despertar e a vida seguida. Conforme informações britânicas, a natureza pôs-se então a imitar a arte, coisa de algum regozijo irónico para ela, que se fez cada vez mais imaginosa, a ver até onde a natureza obtinha astúcias e recursos plagiários. Foi depois do conflito que a bicicleta se prestou às inquirições naturais. Portanto, a bicicleta passou a ser instrumento de observação da natureza, uma peça laboratorial das ciências naturais. Como a arte não era parte nisso, teve a subtileza de mobilizar a movimentação para os aeroportos helicópteros. Veja-se que argutamente substituiu, à visão horizontal dos interessados na natureza, a visão vertical – abissal – dos seus próprios panoramas, móveis (assim) em todos os sentidos e direcções, e até imóveis (para os casos obsessivos), quando o helicóptero estaca atentamente no ar, seduzido por particularidades ou generalidades do território poético, também dito texto, escrita ou discurso, conforme conveniências geográficas de dicção.» (1979: pp. 60-61).

A tese esquematiza-se numa simples simetria antitética: a bicicleta opõe-se ao helicóptero como a observação e a imitação da natureza se opõem a uma poesia de «visão vertical – abissal – dos seus próprios panoramas».

Se a primeira frase do texto serve de tese ou descolagem, as seguintes são plena visão vertical da dialéctica entre os elementos postos em jogo. A dialéctica evolui para *agon*; e o texto sugere que a vitória pertence ao helicóptero contra a bicicleta: se primeiramente a arte é *obrigada* «à expulsão da natureza, para ter a casa na sua ordem», logo a natureza se vê empobrecida a ponto de *ter de* «imitar a arte» (numa óbvia referência a Oscar Wilde), «coisa de algum regozijo irónico para» a poesia, nitidamente vencedora. É ainda com desprezo que a arte ignora a natureza, tendo «a subtileza de mobilizar a movimentação para os aeroportos helicópteros» (mobilizar a movimentação: um movimento que se põe a si mesmo em movimento, *perpetuum mobile*). A natureza limita-se a *reflectir* descobertas/criações poéticas. Mas num segundo momento o texto assumirá que a «alteração de categorias» (ou transmutação de todos os valores?) está longe de ser completa: «julgam que toda a gente desatou a viajar

– tanto para o acto de fazer como para o de re-fazer (fruir) – de helicóptero? Há quem ainda viaje em mala-posta!» (1979: p. 62).

Entretanto, o texto introduz certo sincretismo entre poesia e poética. A observação realizada a bordo do helicóptero é tanto a do poeta que se torna consciente dos voos poéticos anteriores como a do estudioso de poesia. Da mesma forma que a bicicleta é um «instrumento de observação da natureza, uma peça laboratorial das ciências naturais», o helicóptero permite *estudar* a poesia anterior. Assim, por um lado, a metáfora do helicóptero aplica-se à arte enquanto actividade criadora que rejeita a natureza; por outro, à teoria da literatura enquanto pesquisa que rejeita certo positivismo das ciências ditas naturais. Quando o helicóptero serve para «escrutar a poesia», o “escrutar” é tarefa da *poiesis* do poeta e do *logos* do pesquisador: a diferença entre criação artística e pesquisa teórica é artificial.

Reencontramos esta tese em textos cronologicamente próximos do de Herberto Helder: penso em Eduardo Lourenço, ao reivindicar o gesto de criação *literária* como constituinte do seu discurso crítico, em «Crítica e Metacrítica» (1973), prefácio a *Tempo e Poesia*, e em Harold Bloom, para quem poeta e poeticista realizam um mesmo trabalho de desconstrução de pais poéticos e pais poeticistas anteriores, conforme se torna claro a partir sobretudo do «Inter-capítulo. *Um manifesto por uma crítica antitética*» em *The Anxiety of Influence* (também de 1973).

São três as principais dicotomias em Herberto Helder. A bicicleta (horizontalidade) opõe-se ao helicóptero (verticalidade); a observação da natureza (domínio da imitação) opõe-se à criação da poesia (domínio da escrita autotética); as ciências naturais opõem-se à poética. A estrutura do texto permanece binária, agónica, sem síntese. Toda a elevação implica gravidade, só há voo de helicópteros enquanto a mala-posta percorrer caminhos terrestres.

Estabelecida esta esquematização, deparamos com ambiguidades. Por exemplo: em nenhum momento do texto se designa de forma clara os beligerantes. Se Marilyn Monroe surge, carregada de ironia (cf. o *dixit* escolástico), como apologista da horizontalidade natural, é já no seguimento de um obscuramente plural «Declaram que a melhor maneira...» sem sujeito especificado. Marilyn Monroe, obviamente, não é poetisa nem poeticista: surge como metonímia arriscada de um grupo anónimo. As formulações apassivantes serão constantes: “Não se pense”, “Desde que se assegurou”, “Veja-se que”... Noutros casos, os sujeitos escondem-se atrás de substantivos simbólicos ou metonímicos: “Conforme informações britânicas”, “Como a arte não era parte nisso”...

Ainda mais ambígua é a formulação «Desde que se assegurou aristotelicamente a arte imitar a natureza», em que não sabemos se o agente é Aristóteles, aristotélicos confessos, ou aristotélicos *malgré eux*. A valorização positiva ou negativa destes agentes suscita novas dúvidas: quando Rimbaud for citado como herói da verticalidade, sublinhar-se-á que *Le Bateau Ivre* deveria antes chamar-se *L'Hélicoptère Ivre*, numa relativização ambígua do heroísmo. Tudo isto desfoca a panorâmica: definidos os campos em luta, torna-se difícil conhecer os rostos dos oponentes.

156

Em 1976, o contexto de *Nova* lançava pistas interessantes para a definição dos lutadores e da revolução proposta. A verticalidade desejável para a antologia era a procura de uma língua e uma identidade, numa programatividade estrita, enquanto «(a paisagem é um ponto de vista)» se insere numa idiosincrasia mais abstracta e irónica. Regressemos a *Nova*. O autor anónimo de «Declaram que...» faz sua a frase de Pessoa para quem a pátria é a língua portuguesa, e corrige-a assinalando que a língua portuguesa se une à castelhana num «inconsciente idiomático colectivo, cujas formulações seriam parentes, plurilateralmente comerciáveis, organizando-se numa unidade familiar» (1976: p. 4). A seguir, o autor volta a alargar a unidade cultural de partida:

«As línguas portuguesa e castelhana, reconhecendo-se os divórcios e ignorâncias em que estão, podem afirmar-se como um nó cultural de onde partiu um impulso criador que tem exemplo frontal na chamada América Latina e se instituiu mais recentemente em África. É aí, e na pertinência de reencontrar os nexos caídos em descuido, que se pode encontrar a justificação deste Magazine, sinal de uma fraternidade e parentesco que se buscam por cima da geografia.»

A chave de leitura de *Nova*, mas não de *Photomaton & Vox*, encontra-se neste ideal de uma visão panorâmica, mundial, de um núcleo poético comum. O helicóptero busca, voando «por cima da geografia», a «fraternidade» e o «parentesco» que unem a Península Ibérica à América Latina e a África. Se lembrarmos que o texto terá sido escrito aquando da conquista da independência pelas colónias portuguesas, o significado político do texto aprofunda-se, fundado sobre uma possibilidade fortíssima de comunicação poética entre os continentes, por sua vez fundada por (e fundadora de) uma comunidade poética. O helicóptero (e isto permite conciliar as propostas das primeira e segunda partes de «Declaram que...») é símbolo de uma panorâmica que teria faltado a um Pessoa demasiado nacionalista mas queurgia num Portugal pós(?...)-imperial.

3. O natural e o artificial

O que justifica a superioridade axiomática e ontológica do voo de helicóptero sobre a viagem terrestre? Até que ponto a metáfora do helicóptero se apoia em estruturas mentais comuns ao leitor ou introduz um paradigma artificial, falacioso?

Em *Il Pendolo di Foucault*, num texto que é também um *scherzo*, uma personagem de Umberto Eco “justifica” a oposição entre alto e baixo de forma surpreendente e simplista:

«alto é melhor que baixo, porque se estiveres de cabeça para baixo, vem-te o sangue à cabeça, porque os pés cheiram mal e o cabelo menos, porque é melhor subir a uma árvore para apanhar frutos do que acabar debaixo da terra a engordar os vermes, porque raramente te aleijas se tocares para cima (tens de estar mesmo na mansarda) e de costume aleijas-te se caíres para baixo, e é por isso que o alto é angélico e o baixo diabólico. Mas como também é verdade o que eu te disse primeiro sobre a minha barriga, são verdadeiras as duas coisas, é belo o baixo e o dentro, num sentido, e no outro é belo o alto e o fora, e isto não tem nada que ver com o espírito do Mercúrio e com a contradição universal.» (1988: pp. 315-316).

A fazer fé na sagaz Lia, o paradigma de valorização da verticalidade é natural, mas reversível. O helicóptero é agradável porque o pássaro não se magoa contra as nuvens, se é lícito adoptar tal radicalização de certo empirismo hedonista.

Eis outro exemplo: a psicanálise, que «(a paisagem é ponto de vista)» recenseia como etapa da descoberta das panorâmicas verticais. Em *Traumdeutung*, Freud enquadra o sonho em que o sujeito se vê ou se sente a voar no capítulo dos sonhos típicos (1900: pp. 140-173). Dada a grande tese daquela obra (todo o sonho é a realização de um desejo, ainda que essa realização opere sob uma forma provocadora de angústia), deve existir um desejo que encontra satisfação neste sonho. Freud hesita entre vários:

«one must conclude that these dreams also reproduce impressions made in childhood – that is, that they refer to the games involving rapid motion which have such an extraordinary attraction for children. Where is the uncle who was never made a child fly by running with it across the room with outstretched arms, or has never played at falling with it by rocking it on his knee and then suddenly

straightening his leg, or by lifting it above his head and suddenly pretending to withdraw his supporting hand?» (*ibidem*: p. 170).

Freud insiste na importância da aliança periclitante entre segurança e medo: a criança sente-se em perigo e segura. Parte do prazer do voo refere-se à possibilidade de cair. Em suma, é um falso medo, o *scherzo* de uma queda (im)possível.

Muito fica, porém, por explicar. Freud é dogmático no seu “é preciso concluir que...”: como se prova que o sonho do voo constitui um regresso à infância e ao jogo com o tio? Porquê o tio e não o pai? Freud não responde; antes acrescenta novas interpretações. Adianta que a recordação destes jogos infantis é activada pela ida ao circo, onde os acrobatas (outro *scherzo*!) desencadeiam a lembrança do voo encenado com o tio. Inflecte, a seguir, para nova explicação: o voo é agradável por representar o momento da tomada de consciência da sexualidade: a criança, na ginástica do voo, descobre em si «sexual sensations» (1900: p. 170). Mais adiante ainda (262ss.), admite outras explicações, como a auto-compensação. Por fim, refere-se à tese de Paul Federn, para quem o voo nos sonhos representa a erecção do pénis (a erecção sugere que o pénis não se submeteria à lei da gravidade); mas Freud limita-se a demonstrar curiosidade por esta tese, sem tomar partido, mesmo se entretanto considerou que o avião pode efectivamente simbolizar o pénis (p. 245).

O mal-estar perante esta(s) interpretação(ões) é evidente: o próprio Freud indica que nunca teve este sonho, contudo típico, e que por isso não pode partir da auto-observação. Mais adiante, confessa que as pesquisas ainda não lhe permitem avançar explicações completas sobre os sonhos típicos.

Dezasseis anos depois, Freud volta a referir-se, em contexto de aulas, a este sonho. Agora, porém, apenas subsiste uma explicação: a erecção.

«La remarquable propriété que possède celui-ci [o pénis] de pouvoir se redresser contre la pesanteur, propriété qui forme une partie du phénomène de l'érection, a créé la représentation symbolique à l'aide de *ballons*, d'*avions* et même de *dirigeables Zeppelin*. Mais le rêve (...) fait de l'organe sexuel l'essence même de la personne et fait voler celle-ci toute entière. Ne trouvez pas étonnant si je vous dis que les rêves souvent si beaux que nous connaissons tous et dans lesquels le vol joue un rôle si important doivent être interprétés comme ayant pour base une excitation sexuelle générale, le phénomène de l'érection.» (1916: p. 140).

Contudo, a valorização da visão panorâmica do helicóptero (Helder), da altura e da fuga à lei da gravidade (Eco), da descoberta da sexualidade (Freud), em detrimento do baixo, da visão limitada, do peso e da castração, pode não ser natural, mas construída. Umberto Eco sugere já que os paradigmas se invertem conforme as analogias aprofundadas: o alto é valorizado *quando* está em causa uma queda dolorosa no solo, mas o baixo ganha valor *quando* se tem em mente o útero.

Assim, uma metáfora de Walter Benjamin pode ser oposta à de Herberto Helder. Lembre-se um texto incluído em *Einbahnstrasse*:

«A força de uma estrada é inteiramente diferente consoante for percorrida a pé ou sobrevoada de aeroplano. Assim, também a força de um texto diverge, conforme é lido ou transcrito. Quem sobrevoa, vê apenas como a estrada atravessa a paisagem e, para si, ela desenrola-se segundo as mesmas leis que a paisagem envolvente. Só quem caminha pela estrada experimenta o seu poder e o modo como ela, em vez de ser a paisagem que para o aviador se desenrolava como uma planície, a cada curva faz sobressair zonas desconhecidas, miradouros, clareiras, perspectivas, da mesma forma que a voz de comando do superior faz avançar soldados da frente de batalha. Desta forma, somente quando copiado, o texto domina a alma do que sobre ele se debruça, ao passo que o simples leitor nunca chega a conhecer as novas perspectivas do seu íntimo, a maneira como o texto rasga essa estrada através da floresta virgem do seu interior que volta sempre a adensar-se: porque o leitor obedece ao movimento do seu eu, nos livres espaços aéreos da sua fantasia, enquanto o copista permite que eles sejam comandados. Por isso o copista chinês era o incomparável garante da cultura literária e a cópia de textos uma chave para os enigmas chineses.» (1928: p. 43).

Encontram-se aqui vários *topoi* benjaminianos: o valor do detalhe sintomático na leitura do mundo, o passado (do texto) como um acumular de ruínas visto pelo anjo saudoso que o vento implacável impele para o futuro, o gosto pela cópia (Benjamin aconselhava, a quem estivesse cansado de escrever, o labor revigorante de passar a limpo textos já escritos). Benjamin mostra ainda, contra Herberto Helder, que a hierarquia entre céu e terra é sempre idiossincrática.

É claro que estas sugestões apontam para direcções diferentes. Benjamin busca a exegese de um texto já constituído, deixando que a obra comande a leitura e deposite o segredo num copista que renunciou, imitando o texto até à duplicação, aos «livres espaços aéreos da sua

fantasia». Não é sequer um criador, como Pierre Ménard, mas um receptor a deixar-se atravessar pelo texto. Em Herberto Helder, os «espaços aéreos» interiores não são de fantasia mas de cosmovisão e gnose. Além disso, segundo «(a paisagem é um ponto de vista)», o texto ainda não existe: deve ser construído a partir de uma panorâmica que se abre para o futuro, contornando o passado terrestre de tradições gastas. O leitor é escritor e crítico, agente responsável sobre o texto. Por isso em Benjamin há uma teoria da recepção, e em Helder, da produção. Nesta antítese fulcral, não se deve esquecer o que é comum às metáforas de ambos: uma profunda dicotomia.

Por sua vez, o confronto das duas versões opostas indica que ambas as hierarquias podem ser discutidas; o elogio da verticalidade é um paradigma artificial, construído, *ad hoc*. Se quiséssemos complicar o *scherzo*, poderíamos avaliar os benefícios de um paradigma baseado nas superioridades do submarino.

O confronto mostra ainda que Herberto Helder propõe um modelo de sujeito forte, quiçá menos receptor exegeta (sendo crítico, o sujeito herbertiano antevê uma literatura ainda futura) do que criador, crítico ou poeta, que reivindica os «livres espaços aéreos» (Benjamin) da sua gnose, e a «visão vertical – abissal – dos seus próprios panoramas» (Helder). Este sujeito criador, nos antípodas do copista, é por sua vez definível como filho ou profeta das vanguardas. Voltarei a este ponto.

4. A travessia do *Apocalipse*

Outra questão que o primeiro parágrafo do texto suscita tem a ver com a referência bíblica: «escutar a poesia de helicóptero» é uma «forma eleitamente apocalíptica». Porquê *apocalíptica*? Não encontraremos helicópteros no texto de João. Mas o céu é um cenário fulcral. Seria preciso fazer um levantamento das suas conotações; assinalo apenas algumas referências ao céu ou a voos de criaturas celestes:

«Depois destas coisas, olhei e vi uma porta aberta no Céu: e a primeira voz que ouvi, e que me falava, como o som de uma trombeta, disse: “Sobe aqui e mostrar-te-ei as coisas que devem acontecer depois destas”. Logo fui arrebatado em espírito e vi um trono no Céu, no qual Alguém estava sentado.» (4:1-2);

«Vi, depois, outro anjo a voar no mais alto do Céu, o qual tinha uma boa nova eterna para anunciar aos habitantes da Terra, a toda a nação, tribo, língua e povo.» (14:6);

«E vi a cidade santa, a nova Jerusalém que descia do Céu, de junto de Deus, bela como uma esposa que se ataviou para o seu esposo. (...)»

(...) Transportou-me em espírito ao cimo de uma alta montanha e mostrou-me a Cidade Santa, Jerusalém, que descia do Céu, de junto de Deus, resplandecente da glória de Deus.» (21:2,10-11).

O céu é a *própria revelação* das vontades divinas. Dele chegam as vozes que ordenam a João a escrita do livro; dele descem os anjos; nele surgem a mulher e o dragão (12), e ainda, no final dos tempos, a Jerusalém celeste. Tópicos que reencontramos nos padres da Igreja; comentando o *Apocalipse*, Santo Agostinho define a *civitas Dei* por contraste com a *civitas terrena*, exaltando o domínio celeste como origem do Bem:

«Diz-se que Jerusalém, símbolo da Igreja, desce do céu, porque é do céu que vem a graça que a purifica dos pecados, e a une com Cristo, cabeça eterna, esposo celeste.

Pelo contrário, diz-se que a besta sobe do abismo. O povo mau nasce do mau povo.

Jerusalém desce pela humildade, e é exaltada; a besta, o povo soberbo, sobe arrogante, e é precipitado.» (Santo Agostinho, s/d *a*: p. 95).

A besta e as figuras demoníacas em geral são colocadas por Santo Agostinho na terra, uma vez que o mal provém da Queda: «o diabo, expulso dos santos, desceu aos que são dele, aos que são terra porque o seu amor é terreno.» (*ibidem*: p. 165). Também no último livro das *Confissões* a dicotomia surge de forma clara, separando o trigo do joio: «pelo seu Cristo criou Deus entre nós um “céu” e uma “terra”, isto é, os perfeitos e os imperfeitos da sua Igreja.» (s/d *b*: p. 365). Todo o capítulo 15 do livro 13 das *Confissões* define o céu como sabedoria: «Mas quem senão Vós, Senhor, estendeu sobre nós e para nosso proveito o “firmamento” de autoridade da vossa divina Escritura? “O que será dobrado como um livro”, e agora estende-se como um pergaminho, sobre as nossas cabeças.» (*ibidem*: p. 368). O céu é divino, bom e *verbal*: o firmamento material, comparado ao pergaminho e ao livro, ao suporte da escrita divina, confunde-se com a própria autoridade que cria pelo verbo.

O binarismo que encontramos em Helder é o mesmo que funda a comunicação entre céu e terra em Santo Agostinho e no autor do *Apocalipse*. O homem da mala-posta não vale esteticamente o piloto do

helicóptero, tal como o condenado não vale moralmente o justo. Em Helder, Agostinho e João o céu é lugar de desocultação da verdade: o piloto e o homem arrebatado em contemplação vivem a mesma gnose, inacessível ao homem terrestre. Mantém-se o esplendor da visão das alturas: o conhecimento é dado na panorâmica. O helicóptero descobre a profundidade e o abismo, o homem arrebatado conhece «as coisas que devem acontecer depois destas».

162

Mas se estes privilégios se mantêm nos diversos textos, em cada qual existe um movimento contrário. No *Apocalipse*, a perspectiva (joanina) é divina. O homem pode ser *arrebatado* e *içado* para junto do *numen*, por graça. Quando se encontra no céu é por um milagre temporário: deverá regressar à terra e escrever. Não assim o poeta que pilota o helicóptero; tal como o homem em João é objecto de arrebatamento, o poeta/poeticista é dono do seu destino: vive no céu e controla a sua própria graça pela criação vertical do voo. Esta inversão implica que o super-homem herbertiano se coloca no trono de Deus. Ao contrário de João, autor de um *Apocalipse* ditado, o piloto do helicóptero poético dita o *seu próprio* texto a partir de (ou contra) o texto terreno. Neste sentido, o poeta é duplo e rival de Deus, numa inspiração romântica. A forma eleitadamente apocalíptica de escutar a poesia não é sequer a de João, mas a do próprio *numen* alcançado.

A aproximação encerra um ludismo próximo da blasfémia, recorrente em Helder. Penso noutros textos onde a mistura de profano e sagrado serve uma mesma estrutura de revisão de textos. Encontramos em *Photomaton & Vox* «o mundo com os seus anjos cibernéticos, as devastações no interior dos mitos» (1979: p. 29), ou um anjo andando de motocicleta, em «(as motocicletas da anunciação)» (pp. 106-108). Este texto mereceria ser lido paralelamente a «(a paisagem é um ponto de vista)», por recorrer à mesma estratégia de desenvolvimento lúdico de uma metáfora nuclear (mas com a reabilitação, desta vez, do veículo terrestre!) e por reavaliar conceitos como vanguarda ou imitação, também presentes no texto que nos ocupa.

«Temos então a motocicleta. A motocicleta aparece na *Anunciação* de Fra Angelico. Encontra-se ao lado esquerdo do quadro, fora dele, pois ao tempo a motocicleta não se investira ainda de valor moral, político e estratégico. (...)

A bicicleta do Arcanjo São Gabriel, anunciando a Maria a eleição e a subversão da natureza – a fecundidade na virgindade – é pintada de azul, ouro e prata. Porque se não vê, Fra Angelico usa a metáfora das asas nas costas do anjo, e pede desculpa com muitas cores.» (pp. 106-107).

Raras obras têm em Herberto Helder uma tão profunda assimilação como o *Apocalipse*. O sujeito de *Photomaton & Vox* refere-se à sua escrita como «caligrafia extrema do mundo, um texto apocalípticamente corporal» (p. 10), e sabe que em toda a escrita «Os erros são apocalípticos; mas quando há algum acerto, acerta-se ferozmente.» (p. 111). Afirma que, após discussões sobre o *Apocalipse* com o psicanalista, escreveu «enormes poemas apocalípticos e o psicanalista pôs-se a examiná-los» (p. 31), por ser «tão permissivo às trombetas apocalípticas, e aos selos que se abrem no livro, e às trevas e luzes!» (p. 164). O *Apocalipse* é um modelo de leitura do mundo: «Agora ocupamo-nos nos apocalipses, e principia a perversa alegria de escrever mal, o gosto de coçar» (p. 134), donde o sujeito esperar «ver a metáfora apocalíptica ganhar um sentido literal.» (p. 26).

O que podemos concluir deste levantamento, de forma alguma exaustivo, limitado apenas a algumas referências *explícitas* ao texto joanino? Pelo menos isto: a «forma eleitamente apocalíptica e luminosa de escrutar a poesia» é já o próprio *Apocalipse*, como livro de revelação, não de uma verdade divina, mas da verdade de si mesmo como poema. Por isso *Photomaton & Vox* propõe um escrutar que desvende naquele livro as possibilidades poéticas da escrita de João. Também a poesia herbertiana as experimenta, como em *A Máquina de Emaranbar Paisagens*, que conjuga excertos de textos de diversos autores e quatro fragmentos do *Apocalipse*. Salientarei este: «E as estrelas do céu caíram na terra, como quando a figueira lança os seus figos verdes, abalada de um grande vento.» (Helder, 1963: p. 275; cf. *Apocalipse*, 6:13). O céu apocalíptico é lugar de arrebatamento e de queda: a revelação é uma catástrofe.

Assim, em qual de dois sentidos devemos entender a referência ao *Apocalipse*? Se, apoiando-nos no sentido grego original, lermos *Apocalipse* como *Revelação* cifrada da Divindade ao Homem, ou às sete Igrejas, por meio do redactor João, em Patmos, talvez a teoria herbertiana implique que a poesia é um segredo conferido por Deus a indivíduos eleitos. Se entendermos *Apocalipse* no sentido corrente de destruição catastrófica do mundo conhecido, ou fim do mundo *tout court*, que outra coloração ganha o texto? Até que ponto se anuncia pelo helicóptero a morte da (ou de certo tipo de) poesia, assassinada pela sua própria auto-consciência?

5. Diacronia da *mimesis*: Aristóteles

A panorâmica é diacrónica. Estabelecida a hierarquia entre helicóptero e mala-posta, o texto define o *agon* histórico, num confronto ao mesmo tempo lúdico e grave. Não posso abordar aqui cada fase dessa diacronia, mas interessa-me analisar o argumento primeiro da evolução da poesia contra a imitação da natureza. Penso na menção a Aristóteles, subtilmente colocado entre a facção defensora da *mimesis*: «Desde que se assegurou aristotelicamente a arte imitar a natureza, a natureza começou a desavir-se dentro da arte; e então a arte obrigou-se à expulsão da natureza, para ter a casa na sua ordem, e nela manter habitação, sono e insónia próprios, e o despertar e a vida seguida.» (1979: p. 60). Esta definição da teoria aristotélica ecoa noutro passo de *Photomaton & Vox*:

«Procurando estabelecer um significado na historiação da escultura, Gillo Dorfles propõe a perda no homem da necessidade em criar arte à sua semelhança como o grande “centro” de crise da escultura anterior ao nosso século. Intimamente vinculada à organicidade naturalística da casa e da cidade, quer devido às concepções antropomórficas pagãs quer cristãs, quer ao princípio aristotélico da imitação da natureza, a escultura serviria uma reconfiguração fenoménica» (*ibidem*: p. 73).

Aqui começa o *agon*, mas a constituição das facções é discutível desde o início. Sempre *scherzando*, podemos perguntar se Aristóteles viaja em mala-posta ou helicóptero.

No início da *Poética*, Aristóteles define o poema como imitação. Como se sabe, o termo *mimesis* já tinha sido utilizado por Platão, mas os julgamentos de valor explícitos n’*A República*, onde *mimesis* corresponde a uma perda de valor ontológico da obra imitadora em relação ao objecto ideal imitado, estão ausentes em Aristóteles. *Mimesis* passa a ser, doravante, técnica do fazer objectos estéticos; a questão do valor ontológico do objecto imitante não se coloca. Ora, em II.7., Aristóteles define a poesia como imitação de acções de homens, que por sua vez podem ser superiores, iguais ou inferiores a uma (polemicamente definível) média dos homens comuns. Nem esta tripartição problemática nem estes julgamentos nos preocupam agora. Em todo o caso: a imitação é *de acções*, e estas acções são *humanas*. Entre imitação da natureza e imitação de acções humanas (nem sequer “naturais”, se o homem, além de “animal”, é também “político”, etc.) há imensa diferença. Em termos

que antecipam o funcionalismo e o estruturalismo do século XX, Aristóteles escreve (os parêntesis rectos são de Eudoro de Sousa):

«o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade reside na acção, e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade. (...) Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções; por isso, as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.» (Aristóteles, s/d: VI.32.).

165

Aristóteles volta a restringir o campo da *mimesis* num momento posterior: não só a poesia imita acções, mas só deve imitar a acção possível e verosímil. Como tal, é lícito indicar regras para a escrita de *boa* poesia (ou literatura). Aristóteles torna-se normativo:

«tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas [e dirão], por exemplo, “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie.» (Aristóteles, s/d: IV.14.).

Os motivos de deleite são dois, e apenas o primeiro se enquadra na crítica herbertiana: os homens deleitam-se quando são capazes de reconhecer no objecto imitante o objecto imitado: «este é tal». O poema aristotélico convida menos a escrutar as suas próprias profundezas do que a remeter para um mundo exterior: neste sentido, Helder tem razão em identificar Aristóteles com a tese da “imitação da natureza”. Há, porém, outro tipo de deleite, concorrente, que provém da apreciação da técnica: a obra é então recebida enquanto objecto opaco.

Outra razão impede-nos de pensar que todo o deleite provocado pela *mimesis* se deve a um reconhecimento do real. Pois a acção possível e verosímil que o poeta deve *imitar* não está ao alcance dos seus olhos da mesma maneira que a cadeira a pintar está sob o olhar do pintor platónico, no Livro X d'*A República*. Traduzir *mimesis* por imitação é um risco que já Käte Hamburger e Gérard Genette denunciaram:

«La réponse d'Aristote est claire: il ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de *mimèsis*, c'est-à-dire

de représentation, ou plutôt de *simulation* d'actions et d'événements imaginaires; que s'il sert à inventer des histoires, ou pour le moins à transmettre des histoires déjà inventées. Le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction, et je ne suis pas non plus le premier à proposer de traduire *mimèsis* par *fiction*. (...) Autrement dit: ce qui fait le poète, ce n'est pas la diction, c'est la fiction.» (Genette, 1991: p. 17).

Com esta nova tradução introduz-se uma viragem. *Mimesis* é simulação de acções e acontecimentos *não reais*: o *poietes* cria o objecto “natural”.

Desta conclusão ao estabelecimento de diferenças essenciais entre arte e vida vai um passo; o surpreendente é que esse passo já se encontra em Aristóteles. Lê-se na *Poética* (VIII.46-49.) que a obra deve ser uma, isto é, todos os seus elementos serão ligados por uma coerência interna específica. Podemos sublinhar o tom normativo deste parágrafo (origem da controversa *lei da unidade* da tragédia?). A obra é orgânica e teleológica: a sua qualidade depende da contenção que justifica e exige as suas partes. Mas esta unidade/coerência opõe-se claramente à multiplicidade/a-teleologia da vida: a obra é uma, a vida é plural. Se a vida fosse orgânica e teleológica, o *poietes* não precisaria de perseguir, artificialmente, uma unidade de acção, seleccionando o pertinente, o verosímil e o necessário, recusando o impossível: a obra é *criação* do novo. Cabe ao *poietes inventar* pela *mimesis* uma estrutura unificada para propor um mundo.

Ora, se Aristóteles rejeita o que, sendo possível na vida, é prescindível na arte, a realidade proposta pelo poema é ao mesmo tempo artificial, pois constitui uma unidade condensada e orientada para certo fim, e essencial, pois elimina o acaso e a contingência para depurar a acção. Aristóteles atribui ao *poietes* o domínio do *logos* que Platão conferira ao filósofo. É no capítulo IX que a inversão do valor do *poietes* se torna clara, com a célebre comparação entre poeta e historiador:

«não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. (...) Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e acções que, por liame de necessidade e verosimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia» (Aristóteles, s/d: IX. 50.).

Criando, pela *mimesis*, uma acção subordinada pelos princípios da verosimilhança e da necessidade, o poeta dá a ler o *logos*. Dito de outra forma, a imitação da acção possível, verosímil e necessária é também um estudo da possibilidade, da verosimilhança e da necessidade. O poeta conhece o universal.

Podemos concluir que a sugestão herbertiana não faz justiça à argumentação de Aristóteles? A infidelidade de «(a paisagem é um ponto de vista)» tem, é claro, uma função; «Desde que se assegurou aristotelicamente a arte imitar a natureza» é uma expressão (argutamente) falaciosa. Vemos como Aristóteles dá os primeiros passos para a teorização da arte como autotélica: não usa uma bicicleta natural, mas o helicóptero do *logos*. Isto é, observa menos a pluralidade an-árquica do mundo do que a coesão tecnicamente trabalhada do poema. Porque o poema começa onde o mundo se esgota:

«O imaginário, sempre aberto e crescente, apodera-se de todas essas hipóteses reais e converte-as na muito astuta e operante realidade do imaginário. O mundo acaba por ser uma matéria residual inactiva, aquilo que não pôde ser integrado na coerência energética do espírito. É quando o mundo já não consegue propor hipóteses que inquietem, suscitem, movam, comovam.» (Helder, 1979: p. 23).

Tudo isto não impediu que toda uma tradição tomasse Aristóteles como fundador daquilo a que M. H. Abrams chamou “teoria mimética” (1953). Nas leituras renascentistas (e posteriores) da *Poética*, considera-se a obra de arte como espelho da natureza: a imitação já não é de acções humanas mas de todo o objecto natural. Desde então, e até ao Simbolismo, esta leitura errónea permitirá que a poesia *imite* tanto acções como objectos.

Abrams define outras três teorias. O nascimento da teoria “pragmática” encontra-se na *Ars Poetica* de Horácio e define-se pela atenção conferida ao horizonte de expectativas do público: a obra deve, não meramente imitar, mas procurar ensinar, deleitar e comover o leitor. Na teoria “expressiva”, com origem distante em Longino e aprofundamento teórico no Romantismo, a obra centra-se na expressão da subjectividade intencional do autor. A metáfora correspondente é a lâmpada: a obra brilha porque o autor brilha, sob vivências comunicadas. Às três teorias sistematizadas, Abrams acrescenta uma quarta, “objectiva”, em que a obra retira o seu valor apenas de si mesma. Este entendimento da obra enquanto tal é levado ao auge pela primeira vez pelo Simbolismo, e em especial por Mallarmé; está na base da teoria do Formalismo Russo;

fundamenta toda a poética do século XX. Encontra-se pela primeira vez, já, em Aristóteles. É exaltada por Herberto Helder, por exemplo, no que concerne a evolução da escultura: «Vê-se pois como a escultura, antes votada ao culto da natureza e do homem, na sua metáfora representativa, se entrega agora à realização de formas autónomas, preocupada em instaurar um espaço multiplamente formulado.» (1979: p. 74).

O mérito da sistematização de Abrams está na possibilidade de sistematizar múltiplas experiências estéticas, sabendo que não há “teorias puras”. Além disso, interessa-nos este esquema tetrapartido como comparação com as dicotomias aguerridas que encontrámos até aqui. Herberto Helder parece deixar na sombra as teorias “pragmática” e “expressiva”: a construção de um confronto entre Aristóteles (“teoria mimética”) e o helicóptero (“teoria objectiva”) é, de facto, uma construção, uma esquematização não natural, de apenas dois pólos.

Resta saber se a “teoria objectiva” corresponde de facto à metáfora herbertiana de uma visão abissal. A melhor definição do *poietes* como arquitecto de um realidade intra-poética, sem referência ao mundo, talvez se encontre em *Photomaton & Vox*, onde se diz que a escrita «produz uma tensão muito mais fundamental do que a realidade»:

«É nessa tensão real criada em escrita que a realidade se faz. O ofuscante poder da escrita é possuir uma capacidade de persuasão e violentação de que a coisa real se encontra subtraída.

O talento de saber tornar verdadeira a verdade.

Chega a mão a escrever negro e conforme vai escrevendo mais negra se torna.» (1979: pp. 56-57).

6. Artes não-aristotélicas: Álvaro de Campos

O *scherzo* conduz a este paradoxo: talvez Aristóteles deva estar do lado dos viajantes de helicóptero. No entanto, também Fernando Pessoa, em 1924-1925, o apresenta como defensor da “imitação” realista, ao publicar na *Athena* «Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotélica», assinados por Álvaro de Campos. Também aqui se trata de combater uma estética, porém já não baseada na imitação da natureza mas na beleza que o artista pretenderia veicular junto de um público.

A tese de Pessoa/Campos é de uma simetria antitética tão extremada quanto a de Herberto Helder. A uma estética dita aristotélica opõe-se

uma estética dita não-aristotélica, representada apenas por Whitman, Caeiro e o próprio Campos. Se a estética aristotélica «pretende que o fim da arte é a beleza, ou, dizendo melhor, a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das cousas bellas» (Campos, 1924: p. 113), a estética não-aristotélica basear-se-ia no conceito de força, «tomando (...) a palavra *força* no seu sentido abstracto e scientifico» (*ibidem*).

Na verdade, a *Poética* de Aristóteles não define a arte enquanto produção de *beleza*. Esta noção do artista enquanto contemplativo do belo, receptor de uma beleza *anterior* à obra e sua inspiradora, parece mais renascentista ou neoclássica do que aristotélica. Por outro lado, a *Poética* não indica que o fim do poema seja a produção de beleza *no receptor*. Apenas no sexto capítulo, quando se define a tragédia (e já não a arte em geral), Aristóteles considera os efeitos da obra na audiência:

«É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.» (VI.27.).

A leitura de Campos deturpa o texto aristotélico, ou simplesmente faz de Aristóteles o símbolo de uma tradição milenar. Pergunto-me se estas leituras erróneas de Campos e de Helder são constitutivas de uma angústia de influência. Ambos precisam de *criar* um opositor e de o suplantar por uma nova estética: não-aristotélica ou helicóptera.

Sigamos ainda os «Apontamentos». Para uma estética baseada na força, Álvaro de Campos entende arte e vida enquanto forças comparáveis. A vida, por sua vez, seria composta por integração e desintegração, num equilíbrio específico. Campos entende, de forma apriorística e inefável, que a integração sem contrário significa «ausência de vida» (1924: p. 114), tal como a desintegração pura representa a morte. Neste binómio, a vida traduz-se em força: o “equilíbrio vital” depende de um jogo de poderes entre acção e reacção. Schopenhauer está nas entrelinhas, mesmo se as conclusões do texto são de intensa adesão a um projecto vital, e não de renúncia indiana ou caeiriana. Campos regressa à questão estética, indicando que «A sensibilidade é pois a *vida* da arte» (*ibidem*). A sensibilidade, enquanto equilíbrio e compromisso, seria o símile, no homem, da dicotomia da vida – estranho ponto de partida em que Campos pretende fazer advir uma vanguarda a partir de um modelo *natural*. Pelo contrário,

a escolha herbertiana da máquina como símbolo implica uma coerente vontade de artifício e recusa da natureza.

Depois de estabelecer o símile, Campos aprofunda o conceito de sensibilidade como forma de coesão e assimilação: o artista não-aristotélico integra o mundo exterior no seu próprio interior. O eu está disponível para assimilar o outro do mundo; no entanto, não devém o outro: apenas o absorve violentamente. É sensível a proximidade das grandes “Odes” futuristas, mas também da teorização pessoana sobre o poeta enquanto experiência auto consciente da pluralidade da existência. O poeta não-aristotélico, capaz de incluir na sua complexidade a multiplicidade do real, e cuja subjectividade é um compromisso entre subjectividades distintas e até antagónicas, não será, antes de mais, o próprio Pessoa, que Campos parece aqui anunciar e voluntariamente esquecer?

Nos segundos «Apontamentos» (1925), a tónica já não será colocada na capacidade artística de assimilação mas na de dominação. A arte deve dominar o receptor, captando (arte aristotélica: baseada na beleza, na inteligência, no agradável) ou subjugando (pela força, pela sensibilidade, pelo natural: arte não-aristotélica). Mas a concepção da arte como domínio pode evocar o propósito de vanguarda de Álvaro de Campos, não a poética democrática de Aristóteles, para quem tais termos (dominar captando) careceriam aliás de sentido. O sincretismo de Campos falha, mais uma vez, não por rigorosa falsidade, mas por impertinência. O veículo desta vanguarda será, pois, menos o leve helicóptero do que o tanque de guerra. O modelo de *eu forte* proposto por Campos parece arrombar uma porta (aristotélica) aberta.

Já em 1925 Mário Saa respondia a Álvaro de Campos, no mesmo quarto número de *Athena* onde são publicados os segundos «Apontamentos». Para Saa, Campos é um racionalista que se deixa prender pelas teias do materialismo (que em Saa significa isto: «nada existe na inteligência que não tivesse entrado pelos sentidos; isto é, não ha outra existencia além da existencia das coisas que entram pelos sentidos» (1925: p. 166)). A teoria de uma estética não-aristotélica implicaria, diz Saa, uma generalização do materialismo na arte: o artista, enquanto sensibilidade criadora, é menos um emissor do que o receptor de informações do mundo. Mas Saa termina o seu «A Alvaro de Campos» abandonando este campo conceptual que parece não o seduzir: «é preciso não esquecer que esses conceitos de *dentro* e *fóra* da Arte são subdivisões espirituales da authoria do proprio Alvaro de Campos (...). Você é que arranhou aquella dissidencia de *interior* e *exterior* de Arte dentro do mesmo espírito.» (*ibidem*: p. 167).

Não houve terceiros «Apontamentos», nem resposta de Campos a Mário Saa, nem crítica de Mário Saa aos segundos «Apontamentos». De resto, Campos, que fora colaborador de *Athena* desde o segundo número com «O que é a Metaphysica?», está ausente do número cinco, onde se encontra publicado Alberto Caeiro, o próprio mestre, como se a réplica a Saa devesse ser dada não pelo engenheiro futurista exaltado mas pelo seu (falsamente) plácido mestre – mas isto é uma especulação. E não houve número seis.

O exemplo de Herberto Helder e de Álvaro de Campos deve mostrar que, na ânsia de revitalizar o poema gasto, Aristóteles é tão “mal” lido quanto inescapável. Não só estes ataques de vanguarda parecem afinal confirmar a *Poética*, como a linguagem em que teorizam é moldada sobre categorias gregas. Se a poesia segundo Herberto Helder deve auto-perscrutar-se, a língua e o *logos* da perscrutação serão inevitavelmente gregos. Aristotélicos.

Ao contrário de Helder, Campos não procura a metáfora de uma superioridade física, mas a de uma interioridade valorizada. Já na «Ode Triunfal» perpassava uma perseguição do interior, do psicológico, até do doméstico: «Banalidade interessante (e quem sabe o quê *por dentro?*)», «E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra / E afinal tem alma *lá dentro!*», «Ah, que vidas complexas, que coisas *lá pelas casas* de tudo isto!» (Campos, 1914: pp. 89-91; itálicos meus). Contra a panorâmica artificial, a interioridade resiste: mesmo que haja escândalo em conferir alma à pequena burguesia.

7. Outros helicópteros, outras imitações: Karlheinz Stockhausen

O *scherzo* procura outros helicópteros.

Helikopter-Streichquartett (1993), de Karlheinz Stockhausen, inclui o helicóptero como instrumento musical. Trata-se de uma obra com cerca de meia-hora de duração para quarteto de cordas, quatro helicópteros com pilotos, quatro técnicos de som, quatro emissores de televisão, doze difusores de som. Cada músico interpreta a obra a bordo de um helicóptero diferente, ouvindo os outros músicos por um sistema de *headphones*. O público pode observar os helicópteros no céu e o interior de cada *cockpit* através de vídeos dispostos no solo. As indicações sobre a componente visual fazem parte da composição, sendo indispensável que até o percurso dos músicos a caminho dos respectivos helicópteros se faça sempre, como diz Stockhausen, «sous l'œil constant des caméras» (1999: p. 20).

Esta concepção nasce de um sonho de Stockhausen (o sonho típico de *Traumdeutung?* mas como interpretá-lo se Freud multiplica exegeses?). O compositor tinha recebido a encomenda, em 1991, de uma peça para quarteto de cordas. Sonhou então que via um quarteto distribuído por quatro helicópteros em pleno voo.

A composição realizou-se em 1992/1993. A 26 de Junho de 1995, o Quarteto Arditti realiza a estreia mundial em Amsterdão, com três interpretações seguidas de discussão com o público. Mais tarde o compositor acrescentaria uma *Formation* de três minutos à peça.

172

O som do helicóptero é uma informação musical, “tocando” em concerto com o quarteto de cordas. No livro que acompanha a edição Westdeutscher Rundfunk WDR – MONTAGNE AUDIVIS do *Helikopter-Streichquartett* interpretado pelo Quarteto Arditti (1999), Stockhausen explica a ideia nuclear de harmonia entre os helicópteros e o quarteto: «Les musiciens exécutaient la plupart du temps des tremolos qui s’harmonisaient si bien avec les timbres et les rythmes des pales des rotors que les hélicoptères en devenaient comme des instruments de musique.» (1999: p. 18). O ouvinte tem uma singular experiência de sincretismo entre o som dos instrumentos de corda e dos rotores, tornando-se impossível distinguir com segurança o que pertence a cada fonte. Mas o texto de Stockhausen não é claro quanto ao sentido em que se dá o sincretismo. Primeiro, são os arcos que se aproximam da sonoridade *sui generis* dos helicópteros. Ora, na frase de Stockhausen, a consequência do mimetismo não é que os instrumentos se tornem helicópteros, mas que os helicópteros se tornem “comme” instrumentos de música. Quando as madeiras imitam os rotores, são estes que se tornam semelhantes àqueles.

A distinção entre “arte” e “realidade” torna-se uma falácia. *Helikopter-Streichquartett* confunde imitador e imitado num sistema fechado, senão cíclico. E aqui, curiosamente, estamos de novo muito próximos de certas metáforas herbertianas, senão de todo um paradigma herbertiano que vê o mundo e acção humana como um eterno retorno cheio de inversões, onde o perseguidor é perseguido e o caçador caçado.

Regressemos a *Helikopter-Streichquartett*. Não só a fusão entre imitado e imitador é convincente, mas também o efeito de fusão é sublinhado graças à disposição espacial do quarteto e dos helicópteros face ao público. Este não tem acesso directo aos sons das cordas e dos helicópteros, mas à sua reprodução, trabalhada electronicamente pelo compositor e difundida por colunas colocadas em pontos estratégicos do espaço. Ou seja, embora o receptor se encontre no local de realização do concerto, recebe a mesma informação sonora que pode receber em casa com um leitor de cd’s.

Atentemos ainda na apresentação do *Helikopter-Streichquartett* por Stockhausen:

«La retransmission effectuée par micro à partir de chaque hélicoptère doit être réalisée de telle sorte que le bruit des rotors se mélange bien avec celui de l'instrument, l'instrument devant toutefois être *légèrement* plus audible. Il faut donc au moins 3 micros par hélicoptère: 1 micro de contact au niveau du chevalet de l'instrument, 1 micro devant la bouche du musicien et 1 micro placé à l'extérieur de l'appareil pour faciliter une retransmission claire *des sons et des rythmes des pales du rotor*.» (Stockhausen, 1999: p. 21; itálicos do autor).

173

A obra é diferida. Os helicópteros «doivent s'efforcer de voler à une hauteur telle que le bruit des rotors qui parvient en direct au public soit beaucoup moins fort que le son retransmis par les haut-parleurs, ou, mieux encore, qu'il ne soit plus audible du tout.» (*ibidem*). Por um lado, o sincretismo entre helicóptero e instrumentos de arco deve ser radical, a ponto de se confundirem as origens dos sons (mas com a salvaguarda de uma *ligeiramente maior* audibilidade das cordas...). Por outro lado, quarteto e helicópteros devem afastar-se do público, que só ouve o som transmitido pelas colunas. O jogo coloca o público *perante o inalcançável*: ouve os helicópteros *mas* não ouve os helicópteros.

Talvez seja possível descrever esta encenação em termos benjaminianos. Pois esta sobreposição do som diferido até à perda do original não é também uma perda de aura, na «manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja» (Benjamin, 1936: p. 81)? E a ausência do som imediato não lembra a morte de um narrador? A obra promete o que nunca dá senão por reprodução. Existe ainda outro diferimento, em segundo grau. Penso numa indicação de Stockhausen: o espectador vê, no *écran* da televisão, o cockpit de cada helicóptero, com o piloto, o instrumentista, o instrumento de arco, e a própria terra que se avista através do helicóptero. Assim, o espectador pode ver *aquele mesmo lugar onde se encontra*, mas a partir de um helicóptero e de uma televisão. Neste duplo diferimento, o espectador vê-se a si mesmo, mas é um outro si-mesmo que ele vê.

Este diferimento é, de resto, uma estratégia nuclear de Stockhausen, que afirma numa entrevista dada a Mya Tannenbaum:

«a família instrumental sofrerá de futuro uma metamorfose, em relação aos meios electroacústicos à disposição. Eles são os microfones de contacto, os filtros, os transformadores, os projectores espaciais, os pedais para o volume sonoro, elementos que serviram para a execução de algumas peças, se não de todas. Por outro lado, até Beethoven se pode executar em parte com microfones. Beethoven microfonizado sob garantia. (...) Sabe-se por experiência electroacústica que com apenas três violinos microfonizados se obtém o mesmo timbre sedoso e as mesmas modulações de frequência de uns bons 14 violinos ouvidos ao natural.» (Stockhausen e Tannenbaum, 1985: pp. 60-61).

Herberto Helder apreciaria certamente este “Beethoven microfonizado por garantia”. A orquestra clássica anda ainda em mala-posta, para salvaguarda do som “autêntico”, biciclético, dos 14 violinos. Em Stockhausen, a obra sobrepõe-se ao real, dá-se como soberana: o real é a própria obra, mas a obra fica sempre diferida. Na perda da aura, o diferimento torna-se objecto sensível.

Não poderemos pensar a visão panorâmica herbertiana também como *diferimento* da terra poética? A visão do helicóptero teórico, capaz de perscrutar do alto uma terra cheia de tradições, não será uma visão perturbada pelo voo? Não será *toda* a visão de um poeta sobre a poesia anterior uma visão diferida pela sua própria necessidade de voar alto? Não será o helicóptero a metáfora do diferimento da terra na imagem vista à distância? E tal ganho de estranheza perante um objecto diferido não fará parte de (ou não provocará) angústia de influência acrescida?

É claro que em Stockhausen os helicópteros existem e em Herberto Helder são uma metáfora. Mas em ambos os autores eles funcionam como símbolo de corte com uma tradição “terrestre”, propõem um novo laço com a arte. Por outro lado, como vimos, o corte não é radical: o helicóptero stockhauseniano *devém* violino. Na própria ruptura se insinua a ambígua continuidade. Para descobrir um paradoxo semelhante, teremos de recuar quatro séculos.

8. Outros helicópteros, outras imitações: Leonardo da Vinci

Até que ponto o helicóptero pode servir de metáfora a um século de poesia autotélica? Será preciso regressar ao primeiro modelo de engenho voador, idealizado por Leonardo da Vinci. Ora, Herberto Helder

não integra esta referência no seu texto. Na sua diacronia, o voo humano começa com Ícaro. Dédalo é silenciado, e no entanto, segundo o mito, teria sido ele o primeiro voador: Ícaro não inaugurou o voo mas a queda.

Leonardo da Vinci não é Ícaro: talvez seja Dédalo, ou Fausto. Infelizmente, pouco sabemos da efectiva concretização dos seus projectos para máquina voadoras: se tentou construir os engenhos projectados, nada assegura que estes primeiros helicópteros ou aviões tenham voado. De qualquer forma, Paul Valéry lembra que máquinas voadoras do século XX usam «la voilure même du type *chauve-souris* que Léonard avait minutieusement étudiée et dont il a dessiné et calculé tous les éléments de construction.» (1942: p. 11). Leonardo da Vinci dissecava morcegos, procurando as leis do voo que seria preciso *imitar* no engenho voador. Eis como o descreve:

«Un oiseau est un instrument qui fonctionne selon la loi mathématique, instrument que l'homme est capable de reproduire avec tous ses mouvements, mais non avec une force correspondante, encore qu'il ne soit défectueux que sous le rapport de la conservation de l'équilibre. Nous pouvons donc dire qu'à un tel instrument, construit par l'homme, rien ne manque hormis la vie de l'oiseau, vie qu'est tenue de lui fournir celle de l'homme.» (Vinci, s/d: p. 509);

«Fais-la en sorte que l'homme soit solidement maintenu dessus (...), de façon à ne pouvoir ni monter ni descendre; et qu'il exerce sa force naturelle avec les bras ainsi qu'avec les jambes.» (512).

O confronto entre homem, máquina e pássaro será constante nestes textos. O pássaro é o paradigma da máquina perfeita. Esta, por seu turno, funciona como um suplemento do homem: as asas são os braços do voador. Mais próximo de nós, Wittgenstein ainda concebeu uma máquina que funcionaria nestes termos. Mas o helicóptero do século XX e todo o nosso imaginário da máquina voadora distanciam-se neste aspecto do modelo de Leonardo da Vinci. Não sendo necessária a força motriz humana, o homem é apenas piloto dentro de uma máquina que o fecha e transporta.

De resto, Leonardo parece ter concebido dois tipos de engenhos: um elevava-se graças a asas, outro através de uma hélice. Apenas este último deveria porventura comparar-se com o helicóptero contemporâneo. A diferença entre os dois engenhos é tal que me pergunto se poderei continuar a chamar helicóptero à máquina com asas de Leonardo e à máquina herbertiana. Mas o próprio Herberto Helder, evocando Ícaro, cria uma relação entre o voo por meio de asas e o voo do moderno helicóptero. O essencial é a conquista da panorâmica.

Ícaro e Leonardo têm uma relação física com os engenhos que no helicóptero herbertiano desaparece, em prol de um controlo técnico mais apurado: agora o homem está alienado da sua própria força. O voador que activava a máquina com os músculos apenas dominava a paisagem; o piloto da máquina motorizada domina o helicóptero *que* domina a paisagem. Podemos encontrar neste domínio técnico uma forma de anti-humanismo, num sentido lato do termo? *Photomaton & Vox* investe ironicamente contra o sujeito, a biografia, a vida como obra. Preferindo o helicóptero ao esforço muscular, ou confundindo-os, como confunde mão e revólver, Herberto Helder rejeita anteriores definições do humano, certo de que nenhum humanismo alguma vez pôde pensar o homem, como pretende Heidegger:

«Que humanismo? Lá isso! Já tanto me contaram de tantos humanismos, já, por motivo do humanismo, houve quem se devotasse à expectativa da invasão dos bárbaros, que, senhores, prefiro destutelar-me de qualquer intenção humanista: peço apenas que me estimem o paradoxo e a ironia como uma arte.» (Helder, 1979: pp. 111-112).

Por outro lado, para definir o voo, o próprio Leonardo da Vinci recorre a comparações que interessa analisar:

«Il est également nécessaire que l'abaissement des ailes s'accomplisse par la force des deux pieds simultanément; ainsi tu pourras régler le mouvement et garder l'équilibre en abaissant une aile plus vite que l'autre, selon les besoins, comme tu le vois faire au milan et à d'autres oiseaux» (p. 515);

«Voici comment tu procéderas si tu veux décoller d'une plaine; ces échelles font office de jambes, et tu peux battre des ailes tandis qu'il s'élève. Vois le martinet, et comme une fois pose sur le sol, il ne peut plus prendre son essor parce que ses pattes sont courtes. Mais quant tu t'es élevé, tire les échelles en haut» (p. 518).

A analogia é óbvia: o engenho, proto-avião ou proto-helicóptero, funciona como um animal. Cada movimento imita ou corrige a natureza (o martinete não deixa de ser um modelo, mesmo quando o engenho se torna *anti*-martinete). O próprio facto de Leonardo escrever “asas” significa que o modelo zoomórfico continuará presente na catacrese.

Depois de Leonardo, a navegação aérea só recomeça com a *Passarola* (nome sintomático) do padre Bartolomeu de Gusmão, em 1709, setenta

e quatro anos antes do balão de ar quente dos irmãos Montgolfier; em 1900 o conde alemão Ferdinand von Zeppelin cria o dirigível; mas estas naves entrarão em decadência cerca dos anos '30 do século XX. Se já em 1845 o inglês George Cayley desenha o primeiro planador, apenas em 1903 os irmãos Orville e Wilbur Wright voam num avião, o *Wright Flyer*, com motor a gasolina. Quatro anos depois, em 1907, Paul Cornu e Louis Breguet são os pilotos dos primeiros voos de helicóptero (com motor de explosão). Na década de '30, o helicóptero “giroplano” atinge recordes de velocidade (110 km/h) e em 1939 Igor Sikorsky cria o *VS-300*, modelo para todos os helicópteros posteriores. Amplamente utilizado na Segunda Guerra Mundial, o helicóptero passa a ter motores a jacto em 1955.

A bicicleta, por outro lado, tem origem incerta. Podemos recuar a um engenho chamado “célérifère”, inventado em 1791 pelo conde de Sivrac, em França: trata-se de uma máquina em madeira, com duas rodas, que o condutor acciona com os pés no chão. Em 1816, Niepce, o inventor da fotografia, e em 1817, o barão alemão K. F. Drais criam duas máquinas antecessoras da bicicleta, inventando a roda dirigível à frente. Ora, até aqui, a bicicleta imita o cavalo; as primeiras bicicletas inglesas em ferro chamam-se *dandy-horse* ou *hobby-horse*. Só em 1861 surge o pedal, da autoria de Pierre Michaux e seus filhos Ernest e Henri; e no fim da década de '60 (algumas décadas antes dos primeiros voos pilotados de avião) nascem as primeiras bicicletas modernas.

Neste sentido, ambas as máquinas partem de modelos naturais, constituindo imitações zoomórficas.

9. Os voos das vanguardas

Sugeri que a «forma eleitadamente apocalíptica e luminosa de escutar a poesia» seja a vanguarda. O século de *Photomaton & Vox* define-se precisamente pela violência guerreira (*vanguarda* é um termo militar) da acumulação de helicópteros. Que consequências traz o acumular de voos: criações e teorizações poéticas? O que acontece quando também os “lepidópteros” voam?

O contexto em que surge *Photomaton & Vox* é inédito na História. *Novo*, não porque se tenham inventado novas formas de vanguarda (essa fora já a *novidade* do modernismo) mas porque essas formas criaram uma história: a(s) notícia(s) do(s) fim(ns) *repete(m)-se*. O vanguardista sabe que o antecede uma *tradição* de vanguarda: a vanguarda é agora um obstáculo a destruir. Discurso do fim, ela não se preserva a si mesma; mas até isso já estava em Dada, que era o alvo de Dada. Em 1976

(«Declaram que...»), ou 1979 (*Photomaton & Vox*), matar a vanguarda já é uma repetição da vanguarda anti-vanguarda Dada – e Dada é nesse momento só uma escola: o *dadaísmo*.

A vanguarda contém um paradoxo venenoso. Matei Calinescu lembra, em *Five Faces of Modernity*, que todo o projecto de vanguarda, quando atingido, é de um aborrecimento insuportável. A Jerusalém celeste prometida no *Apocalipse* peca por falta de diferença: nela nada acontece. Como pretende Calinescu, a vanguarda só pode existir enquanto a sua proposta é utópica: qualquer concretização a destrói (1987: 67). Com efeito, esse futuro previsto pela vanguarda, onde o tempo encontrará o seu culminar na perfeição, é também a absoluta anulação do tempo. A utopia apenas é válida enquanto, como quer o étimo, não tem lugar. Quando o helicóptero já voa, ninguém pode descolar dele para um céu superior: não há meta-helicóptero.

Ora, «(a paisagem é um ponto de vista)» insere-se ainda em certo vigor vanguardista. A sua leitura da história não é linear, mas sabe que os poemas se transmitem no sentido escatológico de uma iluminação progressiva. Isto justifica a permanência de Rimbaud como modelo poético: «Rimbaud principiou a ser contemporâneo do futuro, melhor designado: ele é nosso irmão de sangue – conotando-se sangue como raça espiritual; mestre e discípulo de um certo destino comum.» (1979: p. 62). O gesto de pilotar um avião teórico sobre a poesia atravessa a história, empilhando, numa expressão nietzschiana, cadáveres de divindades: «Quando começou a navegação aérea – isto é: nas alturas de Ícaro, apesar da biografia desastrosa –, começou-se logo também com o crepúsculo dos deuses.» (*ibidem*: p. 61).

Mas se o entusiasmo dos vários experimentalismos a que assistem os anos '50, '60 e '70 leva a um apogeu do experimentalismo, todos os apogeus têm algo de canto do cisne. A burguesia que as vanguardas visavam reconhece agora o mérito artístico das experiências. Barthes tinha razão: a novidade dura apenas um instante. Herberto Helder sente este paradoxo de forma violenta: «Não sei de desespero tão fundamental como este de gesto e palavra, os nossos, serem tão prestidigitadoramente reconvertidos ao gesto e palavra da regra.» (1979: p. 110). O relativismo da segunda metade do século torna impossível o choque porque os valores da sociedade ocidental perdem muito da sua rigidez (rigidez que, aliás, incentivava a própria violência das vanguardas) e porque a abundância de propostas vanguardistas fez da vanguarda uma cacofonia repetitiva sem poder. O ocidente deixa de oferecer um modelo a destruir; e a destruição torna-se um modelo. A vanguarda perde conteúdo, passa de acção potencial a objecto estudável: Matei Calinescu propõe a formação

de uma Teotematologia (1987: p. 62), que descreveria as iconoclastias como um sistema.

Torna-se paradoxal exigir helicópteros quando só a jangada irónica é possível. O modelo forte do helicóptero não serve, se o “lepidóptero” já descobriu como anular as vanguardas. Talvez o novo apenas possa chegar, então, pelo regresso à planura, por uma sobrevivência que recupere a tradição, não lutando contra ela, mas navegando nas suas entrelinhas? Na jangada, o piloto do helicóptero estilhaçado reencontra uma feitura do poema sem projectos autoritários.

Poderíamos abandonar todo o símile do helicóptero pensando o que seria o céu herbertiano. Tal como o texto de *Photomaton & Vox* o pensa, o céu parece habitado apenas por um helicóptero, com o privilégio de ver toda a locomoção terrena. Mas a este helicóptero devemos acrescentar os de tantos autores que Herberto Helder sabe “verticais”: pelo menos Rimbaud e Nietzsche. Ícaro e Freud? *Photomaton* permite alargar a lista, incluindo Artaud, Jarry, Bataille, etc. E a enumeração poderia continuar por nossa própria conta, extravasando até as referências explícitas.

Em suma, o céu herbertiano está repleto de helicópteros. Não voam todos à mesma altura, mas habitam o mesmo céu. Temos de pensar então a dialéctica da verticalidade/horizontalidade na arte do século XX: trata-se de um século de helicópteros, aviões, foguetões. O voo é regra: toda a vanguarda, mesmo a mais revolucionária, *repete* um gesto prometeico – gasto? Sem provocação (mas *scherzando*) direi que a revolução após o descolar dos helicópteros seria fazer poesia em terra. Magritte, para chocar os amigos surrealistas, vestiu um fato, apertou a gravata e saiu à rua de chapéu de coco.

10. O regresso ao *Apocalypse*

Depois de tantas propostas de fim (do belo, do homem, da história, da cultura, do sujeito,...), resta proclamar o fim das próprias vanguardas. Esta é a tarefa paradoxalmente moderna da pós-modernidade: o fim das vanguardas é também uma vanguarda, o pensamento do fim do fim. Eis-nos de novo no limiar do *Apocalypse*.

Isto não nos deve surpreender, se pensarmos, com Derrida, que todo o discurso é apocalíptico. Em *D'un Ton Apocalyptique Adopté Naguère en Philosophie* (1982), Derrida lê um texto de Kant sobre a mistificação: Kant ataca os filósofos que se assumem como iluminados profetas do fim de um mundo, ostentando um conhecimento secreto

(admita-se o paradoxo). A fonte de tais discursos é, claro, o *Apocalipse* de João, mensagem cifrada sobre a Revelação e o Fim. Kant é impiedoso contra tais mistagogos, ocupados em alimentar um mito sobre si próprios, um tom de conhecimento escatológico. No entanto, indica Derrida, Kant parece ridicularizar menos o “tom” dos filósofos do que a tese do fim da filosofia. Por outro lado, só os “falsos” aristocratas do espírito são criticados: mistagogo é aquele que *se faz passar por* iluminado. O “tom apocalíptico” acaba salvaguardado, mesmo quando Kant pugna por uma teologia racional contra as metáforas do véu de Ísis.

Derrida conclui que «se Kant denuncia aqueles que proclamam que a filosofia acabou desde há dois mil anos, foi ele próprio que, assinalando um limite, até mesmo o fim de um certo tipo de metafísica, libertou uma outra vaga de discurso escatológico em filosofia.» (1982: p. 42). Se «o Ocidente foi dominado por um poderoso programa que foi também um contrato indestrutível entre os discursos do fim» (*ibidem*), tal programa poderia começar com João, incluir Hegel e o fim da História, Nietzsche e o fim do Homem, Heidegger e o fim da Metafísica. Podemos acrescentar Herberto Helder e o fim da poesia horizontal? Poderemos reconhecer em «*a paisagem é um ponto de vista*» o mesmo “tom” de conhecimento secreto e a predição do fim de um estado de coisas que inclui até a tradição *Apocalipse – Assim Falou Zaratustra – Carta sobre o Humanismo – ...?* Haverá nestes discursos um mesmo “tom” de revelação da verdade última? A «forma eleitadamente apocalíptica de escutar a poesia» significará que esta é a forma nova e definitiva de conhecer a poesia? Nada é previsto para lá do helicóptero: é a utopia conquistada, o futuro da vanguarda tornado presente da criação, o erotismo do sonho volvido realização sexual.

No tom apocalíptico o tempo é destruído. Inevitável melancolia: *omne animal triste post coitum*. Mas isso virá depois: agora o discurso do fim exulta na sua busca de desmistificação e apresentação apocalíptica:

«E há ainda a apresentação, novo estilo de desavença. Pois vai a gente apresentar o que está presente? A ausência é que deveria apresentar-se, pois tarda na ausência. Aqui, fala-se de uma estratégia inabitual. Forçoso seria desentranhá-los da obscuridade, aos obscuros, aos ausentes. Apresentá-los. Senhores: vejam como eles são. Esplendorosos! Porque acabaram de chegar da ausência. É o comovente e fulgurante show do imaginário. Ficará para depois, para a impopularidade doméstica. Vertigens, venenos, os murmúrios íntimos! Assim.

Talvez não fique mal um dizer de Blaise Cendrars. “Et le métier d’homme de guerre est une chose abominable et pleine de cicatrices, *comme la poésie.*” (1979: p. 63).

Em *D'un Ton Apocalyptique...*, o pensamento de Derrida abandona Kant como exemplo de *double bind* e regressa à estrutura do *Apocalipse* de João. Cujo “autor” não se confunde com o redactor: João apenas escreve o que ouve as vozes celestes dizerem. As quais são mero veículo das palavras de Deus. Quanto a João, escreve para Igrejas, as quais informarão os fiéis, etc. Em suma: pouco se pode esclarecer sobre a identidade do emissor e dos receptores. De resto, como acontece em todo o acto de enunciação:

«desde que não saibamos já quem fala ou quem escreve, o texto torna-se apocalíptico. E se os envios reenviam sempre a outros envios sem lugar de destino decidível, o lugar de destino ainda por vir, então esta estrutura bem angélica, aquela do apocalipse de João, não é também aquela de toda a cena da escrita em geral? (...) o apocalíptico não será uma condição transcendental de todo o discurso, mesmo de toda a experiência, de todo o presságio ou de todo o sinal?» (1982: pp. 57-58).

Três brevíssimas conclusões. Em primeiro lugar, é claro que continuamos a tentar desmistificar falsos apocalipses (como João, que ameaça com o castigo divino quem deturpar o texto do *Apocalipse*). Mas esta desmistificação é também um gesto apocalíptico, refaz o apocalipse em si mesma: «toda a linguagem sobre o apocalipse é também apocalíptica», diz Derrida (*ibidem*: p. 63). Álvaro de Campos propõe o fim da beleza para desvelar a força, Herberto Helder condena a mala-posta para anunciar o helicóptero. Não podemos pensar sem nos referirmos a esta estrutura (de que a vanguarda é só um exemplo extremo): todos os nossos enunciados procuram actualizar uma nova verdade, continuar um discurso do fim. Por último, o próprio enunciado desconhece o seu destinatário. Derrida avança esta conclusão a partir do estudo de um curto enunciado do *Apocalipse*: “Vem”. Não podemos dizer quem enuncia ou a quem é enunciado este “Vem”. Também no texto herbertiano não pudemos definir quem andava de mala-posta, quem pilotava os helicópteros, ou sequer quem é visado, convidado, provocado pelo enunciado. O apelo à instauração da novidade vertical provém de uma voz indefinível e atinge todos os receptores disponíveis. O *apocalipse* herbertiano está supremamente sozinho e disponível para actualizar-se. Tal como o de João.

Por isso a viagem continuará. Não pode senão continuar.
Scherzando apocalipticamente.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, M. H.
1953, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*;
ed. ut.: London, Oxford University Press, 1960.
- AGOSTINHO, Santo
s/d a, [19 homilias de comentário ao *Apocalipse* de São João]; ed. ut.:
Vitória Final de Cristo. Apocalipse de S. João comentado por Santo Agostinho,
Coimbra, 1960.
- AGOSTINHO, Santo
s/d b, ed. ut.: *Confissões*, 12.^a ed., Braga, Livraria Apostolado da Imprensa,
1990.
- Apocalipse*
s/d, ed. ut.: *Bíblia*, 15.^a ed., Lisboa, Difusora Bíblica (Missionários
Capuchinhos), 1991.
- ARISTÓTELES
s/d, ed. ut.: *Poética*, ed. de Eudoro de Sousa, 3.^a ed., s/L, IN-CM, 1992.
- BENJAMIN, Walter
1928, *Einbahnstrasse*; ed. ut.: *Rua de Sentido Único*, editado com *Infância
em Berlim por volta de 1900*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.
- BENJAMIN, Walter
1936, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit»;
ed. ut.: «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica» in *Sobre
Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992: pp. 71-
-113.
- BLOOM, Harold
1973, *The Anxiety of Influence*; ed. ut.: *A Angústia da Influência. Uma
teoria da poesia*, Lisboa, Cotovia, 1991.
- CALINESCU, Matei
1987, *Five Faces of Modernity – Modernism, Avant-Garde, Decadence,
Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press.
- CAMPOS, Álvaro de
1914, «Ode triunfal» in *Orpheu I*, 1915; ed. ut.: *Livro de Versos*, ed. de Teresa
Rita Lopes, 2.^a ed., Lisboa, Estampa, 1994: pp. 87-93.

- CAMPOS, Álvaro de
1924, «Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotélica I» in *Athena*, vol. I, n.º 3, Lisboa, Dezembro de 1924: pp. 113-115; ed. ut.: 2.ª ed. fac-similada, Lisboa, Contexto, 1994.
- CAMPOS, Álvaro de
1925, «Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotelica II» in *Athena*, vol. I, n.º 4, Lisboa, Janeiro de 1925: pp. 157-160; ed. ut.: *ibidem*.
- DERRIDA, Jacques
1978, *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion.
- DERRIDA, Jacques
1982, *D'un Ton Apocalyptique Adopté Naguère en Philosophie*; ed. ut.: *De um Tom Apocalíptico Adoptado Há Pouco em Filosofia*, Lisboa, Vega, 1997.
- ECO, Umberto
1988, *Il Pendolo di Foucault*; ed. ut.: *O Pêndulo de Foucault*, 4.ª ed., Lisboa, Difel, s/d.
- FREUD, Sigmund
1900, *Traumdeutung*; ed. ut.: *The Interpretation of Dreams*, New York, The Modern Library, 1994.
- FREUD, Sigmund
1916, ed. ut.: *Introduction à la Psychanalyse*, Paris, Payot, 1973.
- GENETTE, Gérard
1991, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil.
- HELDER, Herberto
1963, *A Máquina de Emaranbar Paisagens*; ed. ut.: *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996: pp. 273-278.
- HELDER, Herberto
1976, «Declaram que...», texto introdutório de *Nova. Magazine de poesia e desenho*, org. de António Paulouro, António Sena, Herberto Helder, n.º 1, Lisboa, Inverno 1975-1976: pp. 1-5.
- HELDER, Herberto
1979, *Photomaton & Vox*; ed. ut.: 3.ª ed., Lisboa, Assírio e Alvim.
- LOURENÇO, Eduardo
1974, *Tempo e Poesia*; ed. ut.: Lisboa, Relógio d'Água, 1987.

SAA, Mário

1925, «A Alvaro de Campos ou Apontamentos sobre os “Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotélica”» in *Athena*, vol. I, n.º 4, Lisboa, Janeiro de 1925: pp.165-167; ed. ut.: 2.ª edição fac-similada, Lisboa, Contexto, 1994.

SÁ-CARNEIRO, Mário de

1914, *Dispersão*; ed. ut.: *Poemas Completos*, ed. de Fernando Cabral Martins, 2.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

184

STOCKHAUSEN, Karlheinz

1993, *Helikopter-streichquartett*; interpretado por Quarteto Arditti (Irvine Arditti, David Alberman, Gart Knox, Rohan de Saram), com direcção e tratamento electrónico de Karlheinz Stockhausen, em 1996; edição: Colónia-Paris, Westdeutscher Rundfunk WDR – Montaigne Audivis, MO 782097, 1999.

STOCKHAUSEN, Karlheinz

1999, [texto introdutório à edição de *Helikopter-streichquartett*]; versão francesa: pp. 18-24.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, e TANNENBAUM, Mya

1985, *Stockhausen – Entrevista sul genio musicale*; ed. ut.: *Diálogo com Stockhausen*, Lisboa, Edições 70, 1991.

VALÉRY, Paul

1942, «Léonard de Vinci» in *Les Carnets de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard: pp. 7-12.

VINCI, Leonardo da

s/d, ed. ut.: *Les Carnets de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1942.

CADAVRE EXQUIS

FERREIRA DE BRITO

*(para a Fernanda Irene Fonseca, deste que foi seu aluno
e agora é seu “aposentado” colega, que fica à espera de mais
uma das suas muitas e apetecíveis gargalhadas ao autopsiar
linguisticamente este “texto”)*

O conceito clássico e romântico de “inspiração” desfez-se na revolução poética surrealista. O poeta deixou de ser um mal-amado, um pinga-amor, um ser de excepção marcado pelo ferrete do destino com uma fina sensibilidade, um cantor da Lua de Londres desmaiada e de um funéreo e tétrico *Noivado do Sepulcro*. Era uma espécie de sismógrafo que registava os mais finos abalos dos afectos, cantando e decantando o sofrimento de amores, sobretudo não correspondidos. Criar era para ele um acto solitário, mesmo que o poeta tentasse aterrar num apostolado social empenhado na transformação do mundo. Ensimesmado e umbilical, o poeta era um “voyant”, nunca um “voyeur”. Clássico, romântico, parnasiano ou simbolista, era sempre um ente sobredotado, que via para além dos tempos e dos espaços limítrofes e se consolava com uma fugidia fruição solipsista. O seu discurso onírico não passava de uma “rêverie”, de um sonhar acordado. Dores rimavam necessariamente com amores, de preferência infelizes, por escárnio dos deuses e humilhação dos homens, de que ele era médium. Mesmo que “maldita”, a sua poesia era um alívio metafísico, uma expiação catártica, uma mitificação do inacessível Sublime. A poesia era uma chispa de luz ciosamente roubada aos deuses olímpicamente distraídos.

Os surrealistas procederam a uma reviravolta na escrita poética. Criar deixou de ser para eles um acto individual e intimista no mais refinado dos silêncios onde mora a metafísica. A metáfora benigna e verosímil do romantismo estilhou numa inverosimilhança sem precedentes diacrónicos. O poeta perde o tom melífluo e desenxabido de tempos

idos e de gostos ressessos. Os surrealistas abandonaram a “rêverie” onírica e o sonho transformou-se em pesadelo. Não mais haveria lugar para poetas rendilhados e sonhadores, para poetastros “rimailleurs”, que procuram o efeito fácil e seduzem com a mentira engalanada da rima e do ritmo. Agora, o poeta assumiria um mundo de contradições, de paradoxos, de hipérboles, de euforias e disforias, de traumas e frustrações, que se debatiam nas zonas turvas do inconsciente individual e colectivo. Teria de mergulhar, com a ajuda de Freud, nas profundidades até então inexploradas do ser e do estar, do viver e do morrer. Os surrealistas passariam a explorar o inconsciente, dando preferência ao irracionalismo resultante do jogo indecifrável das pulsões libidinais, que escapam ao controlo racionalista e tentam fugir aos aristotélicos princípios da contradição, da causalidade e da finalidade.

O acto da criação seria pois mais do que um acto de recriação. Seria mesmo um pacto de agressão... Pelo que, a poesia enveredou por algumas experiências e práticas surrealistas da linguagem mediante processos de criação grupal, cujos “poemas” ficaram conhecidos como “cadavres exquis”. Neles triunfa a escrita (automática), colectiva.

Os que se seguem foram feitos nas aulas de Literatura Francesa na Faculdade de Letras do Porto em 2001-2002, que eu regia, e nele participaram como “autores” muitos alunos, que ignoravam, de todo, a forma e o conteúdo dos versos precedentes, em que o seu se entrosava na constatação de que o absurdo pressuposto pode desaguar na lógica mais chã.

Diríamos que aconteceu poesia numa experiência poética que revela um enorme potencial de associações livres, em catadupa, compondo no plano “autoral” um texto estranho, mas prenhe de sentidos a recriar-se.

I

não esquecer: hoje é sempre o primeiro dia do resto da nossa vida
lá dizia o poeta: mudam-se os tempos, mudam-se as vontades
ele vem depressa no silêncio
o dia do juízo final chegou
olha o mar engolindo uma baleia
hoje a alma dos homens está mais escura
a aranha do rei comprou bolotas no chão das masmorras
estou com uma constipação levada dos diabos
o sol é a luz da verdade que ilumina a arte
hoje a alma dos homens está mais escura
literatura é juntar as letrinhas

vou dormir no meu corpo
agora é tudo belo e calmo à luz sombria
o calor do sol entontece-me
as memórias não passam de saudades
ratazana não sou porque gosto de peixe
se não existíssemos, tínhamos de ser inventados
que pena, o outro não ser como este!
às cinco vou-me embora
desfrutemos de uma forma melhor este dia
limito as linhas do horizonte
as palavras são como balões suspensos no ar
o sol brilha e a chuva cai
o céu acordou hoje tão calmo
não sei onde estou nem para onde vou
os teus olhos são duas rosas
acendo o pisca-pisca dos teus olhos
bombons e alegria
oh!... les beaux jours!...
a marquesa no seu balcão esperava ansiosa
o surreal chega até nós
quanto mais penso na morte, mais medo tenho de viver

II

essa língua é uma espada
a luz está morta, muito morta
é longa a caminhada, curto o tempo de vida
quantas luminosas ideias por aqui passam
porque o sol disputa a vida em mim
e tudo isso é lindo como um raio de luar
ah! como é bom rir, rir, ser muito alegre
o rio atravessa os campos verdes
olhando este céu sem fim
porque o sol disputa a vida em mim
minha couve galega, o sol nasce
numa manhã de inverno rigoroso
o sol brota pela janela
é uma maravilha pôr estes miolos a pensar
o sol cozia a panela
uma aula a rir

no livro aberto da minha vida
nunca mais acaba a aula
querendo sair não posso
e tudo estava escuro
o amor é o sentimento da decadência
a vida é repleta de alegrias e tristezas
a noite tinha a cor dos teus olhos
a vida é cheia de enigmas
sou o que sou quando não penso

III

hoje estou com muito frio
a música é um cristal de cores
pensar... para quê?
nunca mais chega o fim da aula
arrepio quente de frio
na solidão de uma noite
o mar é a vida que a praia espera
as vacas loucas são todas prostitutas azuis
faz-me cócegas no ouvido
a vida é uma experiência desgastante
um caos total
que dia tão insuportável!
branco é galinha o pôe
amanhã a vida correrá melhor
como um barco sem remos
a hipocrisia é essência da sociedade
quero tudo o que ainda não tenho
laboriosa produção... ou canção!
o sol brilha lá fora
não me partas as pernas ao descer
e de súbito fez-se luz!
aqui só há mentes truculentas
rapidamente matar a ausente
aquele mar eterno para eternidade me levou
perdida na imensidão do mar
foi de repente que senti aquele vazio
a minha cadela está com cio
e foi uma explosão nas ruas desertas

«POBRE O QUE QUER É COMER»*

ou os estereótipos de linguagem em *Vagão J* e Vergílio Ferreira

OLÍVIA FIGUEIREDO

oliviaf@letras.up.pt

«Porque a gente baixa não conhece palavras ternas e doces. Não conhece. E fala sempre em termos duros, como se andasse enraivecida com o mundo inteiro.»

Vagão J, p. 29

Que outra forma de homenagear a Professora Fernanda Irene senão partilhar o mesmo amor pela obra de Vergílio Ferreira?

«Pobre o que quer é comer», frase que serve de título a este estudo, apresenta-se como a chave-mestra de *Vagão J*. Uma espécie de expressão lexicalizada que toma nesta obra um valor particular e original. Porque de um conflito de classes sociais se trata, a particularidade e a originalidade da narrativa assentam não tanto na dimensão ideológica e filosófica dos valores em questão, já que o desfecho da obra muito cedo se vai perfilando em concordância com o que é expectável socialmente, mas no modo como é actualizada a língua nos discursos das várias personagens. Com destaque para os Borrachos, para o tio Gorra, até para Calhau e Chinola. Nem o discurso do próprio narrador escapa à singularidade deste mundo ficcional onde a intencionalidade primeira é, não só fazer ouvir as vozes originais e únicas das personagens, mas também fazer ouvir os seus pontos de vista. Na linguagem, por vezes, o céu é muito perto do inferno. E neste romance cada personagem é o que diz. O que faz com as palavras.

* Vergílio Ferreira, *Vagão J*, Coimbra, Coimbra Editora, 1946 (1.ª ed.), p. 35.

As falas das personagens são inseparáveis da sua visão das coisas, da sua visão do mundo, da sua visão dos outros.

É manifesto neste romance que um dos pontos fortes do vai e vem entre língua e discurso radica no uso de locuções e expressões lexicalizadas, sobretudo, na sua forma estereotípica. Descrevendo-se os estereótipos como convenções sociais, e fundando-se a estereotipia em representações sociolinguísticas ideais, não podia ter encontrado o A. melhor forma de evidenciar histórias sem história que não fosse por meio da relevação de pré-construídos na língua e da sua actualização nos discursos dos actores envolvidos nesta saga milenar de lei da selva.

190

Vemos assim que tais expressões, sempre constrangidas nas suas realizações sintácticas e semânticas, formam partes do discurso e podem tomar várias formas: nomes em formato de composição (“voz activa”, p. 24), determinação genérica do nome (“fazer uma cena de lágrimas”, p. 38), locuções verbais (“levar a água ao rego”, p. 187), adjectivais (“de mansinho”, p. 89), adverbiais (“ou coisa que o valha”, p. 108), locuções conjuntivas ou prepositivas (“de formas que”, “até à raiz dos cabelos”, pp. 134, 178).

O romance abre-se num sinfonia de vozes do “poviléu” («Eh pá»; «Olha a boa da melancia») que se agita ao som de «Música rija de pratos e bombo» (p. 9). Dia de festa que se prolonga até às tantas («As tascas atulhadas de bêbados gorgolejando, galfarrando, varajares nodosos [...]», p. 13) e onde não podiam faltar Manuel Borrvalho («Manuel Borrvalho pertencia aos Borrvalhos, à família dos Borrvalhos, que eram ladrões, ladrõzitos reles [...]», p. 13), Chinola («[...] que é homem de muita piada, contava histórias engraçadíssimas a propósito da fome dos Borrvalhos», p. 10), o Bogas («[...] veio de Lisboa, falando à rufia [...]», p. 15, e que «[...] lá andava amarrado à rapariga sorrindo pelo canto da boca», p. 17), o Sr. João, amigo do Bogas («dono de largas terras», p. 18; «[...] o Sr. João era a pessoa mais importante da terra. Por isso ele era odiado por todos», p. 23).

Com estas personagens, estão criadas as condições para ajustes de contas («[...] Manuel esfaqueara o rufia do Bogas que andava pràli todo cheio de nove horas», p. 26) e está criado o ambiente de refrega que há-de pautar todo o romance.

Num meio como este tão fortemente coarctado por determinações sociais, familiares e mesmo ideológicas, o discurso de cada enunciador só pode trazer as marcas enunciativas ilocutórias de actos de fala assertivos-avaliativos e comissivos que correspondem ao seu estatuto.

Vejamos, então, como se vão retomando, em ecos intertextuais, as falas de algumas das personagens e verifique-se como a convencional-

dade do estereótipo está associada a um conceito de acordo com o cultural e social de cada uma.

Destaque-se este curto diálogo de Joaquina Borralho com o seu filho Manuel Borralho:

«– Anda que *a arranjaste fresca!* Então disse que bateste no Bogas!
– Cale-se prài e não me *faça perder o juízo!* Eu bati lá no Bogas ou *no raio!*

A mãe ergueu os punhos ameaçadores:

– Eu até te *esborrachava o focinho!* Olha, assim, assim (e dava murros em si própria, num desaforo). Que tinha você que se *meter em sarilhos? Seu coisa reles.*

– Ou você *acaba com essa música,* ou eu *perco-me da cabeça e vai tudo raso.*

– Isso! Isso! Anda bate-me também a mim. Bate-me! Olha que eu *não sou o Bogas!* Eu *migo-te como o caldo na panela.* Meu ordinário. Você não sabe que agora *vai malhar co’o lombo na cadeia?»* (p. 24).

Os estereótipos “a arranjaste fresca”, “não me faça perder o juízo”, “no raio”, “te esborrachava o focinho”, “se meter em sarilhos”, “seu coisa reles”, “acabar com essa música”, “perco-me da cabeça”, “vai tudo raso”, “eu não sou o Bogas”, “migo-te como o caldo na panela”, “malhar co’o lombo na cadeia” estão fundados no reconhecimento de uma norma dita familiar, social e cultural. Embora não esteja assegurado que a expressão estereotípica parte das crenças dos seus utilizadores (não é certo que Joaquina Borralho e mesmo o seu filho tenham uma representação associada à palavra “fresca” na expressão “arranjaste-a fresca” ou à palavra “raso” na expressão “vai tudo raso”), o que é certo é que para o locutor médio as competências adquiridas na linguagem corrente são suficientes para obter uma representação comum e assegurar um bom uso na comunicação. Isso mesmo acontece com várias expressões como, por exemplo, “migo-te como caldo na panela”, que é um estereótipo ligado ao mundo vivenciado dos seus utilizadores e que sempre poderão evoluir à medida que evoluem as suas crenças.

Já no diálogo seguinte entre Joaquina Borralho e sua filha Maria («sopeira nova» (p. 123) de D. Estefânia, mãe de Eduardinho) é evidente a relação estabelecida entre estereótipo e crença:

«– Agora já sei que não me larga.

– Queixa-te à mãe. Ela é toda beata. Anda, vê ali as beatices. Isto é tudo assim.

Pensou um pouco e depois descarregou com ira:
– Se ele te tornar a atentar, deita-lhe uma panela de água a ferver. [...] *Pobre é saco de roupa suja, caixote de lixo* para onde todos despejam. Mas a gente não pode mudar o mundo, isto foi sempre assim, estar agora a gente a pensar em coisas, *pobre é caixote de lixo*. Se não for deste, Maria será de outro [...]. E depois o António tem de ir para padre, e a D. Estefânia é que lhe paga os estudos. *Pobre é caixote de lixo, a ti Ana sabia-o.*» (pp. 155, 156).

192

A expressão «Pobre é caixote de lixo» mais do que a identificação com o objecto designado (pobre, caixote, lixo) designa antes o conceito ou a imagem mental da subcategoria representada (Kleiber, 1990: p. 62) num universo de crença de que não vale a pena sequer lutar porque «a gente não pode mudar o mundo» (p. 155).

A isotopia da pobreza amplifica-se a cada página num ressurgimento rítmico de retomadas de expressões prototípicas. Porque no fim de contas «A questão é ter fome» (p. 35) e «quem é pobre não pode saborear essas coisas do sentimento» (p. 33) e, além disso, «Homem pobre não chora» (p. 39). Numa vida de miséria e «roídos pela fome» (p. 91) cada um vai «roendo uma côdea de pão» (p. 76) porque é preciso deitar «mãos à vida» (p. 76).

«Triste vida, que a gente não ganha para comer», queixa-se mesmo o professor, um homem que também se lamenta da vida: «Os pobres, eu e o Borrvalho, o Borrvalho e eu, o resto, a esterqueira [...]» (p. 119).

No entanto, a irrupção da violência não se confina ao universo da fome e da penúria. A socialidade alarga-se a desequilíbrios inquietantes numa má conjugação dos eixos do mundo. Uma tensão suplementar se cruza no horizonte de uma atmosfera sinistra onde ponderam velhos, doentes, moçoilas desonradas, matreiros, num encadeamento indefinido de círculos infernais e onde triunfam os instintos de sobrevivência mais arcaicos.

Chico Borrvalho, para o seu filho Manuel e para o seu cunhado Gorras, «era um trambolho, *o homem é o lobo do homem*, as coisas são mesmo assim, e Chico Borrvalho tinha de morrer» (p. 134). E morreu porque os desígnios dos homens são por vezes mais imperativos que os desígnios divinos. É levado pela sua consciência a atirar-se para debaixo de uma camioneta «e o seu corpo voou para debaixo da camioneta, a dupla roda de trás *esborrachou-lhe o crânio como a um melão [...]*» (p. 143).

Também a ti Ana, mãe de Maria do Termo «foi-se chegando para a cova que eram horas» (p. 158). Não resistiu ao desgosto de a filha ter ido

para Lisboa: «Mas ele veio de lá buscá-la, falou-lhe de Lisboa, *embebedou-a* e ela partiu» (p. 156). Agora «os homens olhavam-lhe para o ventre que a esmagava de vergonha [...]. Queria agora cantar [...] não há estrelas no céu, pelo silêncio fechado não corre um grito de luz [...]» (pp. 164, 165). E Manuel Borrvalho entra em cena: não perdoaria ao homem que fizera do corpo de Maria «um corpo de mulher» (p. 147). Era ele o Soeiro. E um dia «*Rebentaram nele os urros de fera* que vivia bem no centro dos seus nervos [...]. E a navalha de ponta estalou e *rasgou veios no rosto* largo do outro, até que o sangue escorreu todo» (p. 190). «Vida ou morte, o trabalho de forçados lá na aldeia ou o desterro de África eram coisas tão parecidas, porque não matar?» (p. 191).

Esta tensão conflitual é retomada a cada momento numa agressividade selvagem de agitação quase desesperada. Os pré-construídos e os pré-requisitos sociais, por um lado, regulam e regulamentam a constelação social; por outro, a língua encadeia-se em discursos e torna possível a integração dos indivíduos no seu grupo, permitindo-lhes modos de actuar segundo os esquemas de pensamento que lhe são próprios.

Em destaque nesta obra está a constelação familiar dos Borrvalhos.

De Chico Borrvalho já se sabe: para Manuel «o pai era um trambolho» (p. 133); para o tio Gorra, o Chico «só stá a atrasar a vida» (p. 135). «Aquilo stá prâli ao deus-dará» (p. 136) e não lhe restou outra saída senão morrer de uma vez. Afinal ele estava entrevado e «a morrer aos bocados» (p. 139).

De Joaquina Borrvalho também se sabe que ficou agora viúva com uma caterva de filhos: «[...] cada ano deitava um para a rua, atascando-o logo de esterco do chão, pregando-lhe logo carbúnculos das moscas imundas que habitavam no monturo em frente onde toda a vizinhança ia fazer despejos» (p. 68); «[...] ela já deitava os filhos a este mundo quase sem dar por isso, mas enfim, sempre era um castigo» (p. 108).

Do Manuel Borrvalho sabemos que é homem duro e que se rege pela lei do mais forte: «Pobre é coisa reles e não procura enfeitar nada. Por um bocado de pão mata qualquer homem, nem que seja o pai. A questão é ter fome» (p. 35).

Do Joaquim Borrvalho sabe-se que finalmente «conseguiu empregar-se na fábrica» por «duas moedas, uma de dez e outra de cinco, quinze mil réis!» (p. 161).

Agora a Maria. Maria vai servir para casa de D. Estefânia:

«— Sr.^a Estefânia, agora a senhora precisa de uma criada e a minha Maria dava-lhe jeito.

[...]

A Sr.^a Estefânia esmiuçou escrupulosamente o problema. Maria era dos Borrinhos ladrõeszitos, e não ia à missa nem se confessava, mas talvez até reconduzisse aquela *ovelha perdida* ao *rebanho do Senhor*, deixá-la vir.» (p. 108).

Até um dia. Porque quando «Antônio partiu para o Seminário, Maria percebeu que a sua missão estava cumprida [...]. Ela desejava a liberdade antiga [...]» (p. 201).

194

Maria sai de casa da patroa e, como Maria do Termo, ia ser mãe: «Que importava o casamento? Luxo de fidalgos» (p. 204). Para Joaquina e o tio Gorra isso era natural porque “mulher era para ter filhos”:

«Todas as leis que regulavam as relações do homem e mulher eram ainda um meio de distinção de classes. Por isso não havia censura para Maria exactamente pela mesma razão por que ninguém lhe deitava à cara o andar descalça e suja.» (p. 204).

E falta o tio Gorra para completar esta galeria de retratos de uma família escravizada pela fome e impulsionada pelos instintos vitais da sobrevivência a qualquer preço:

«Gorra não fora registado quando nasceu, vivia como besta, porém diante da família era bom. [...]. Vida de cigano *sem eira nem beira*. [...]. E Antônio Borrinho “até na inteligência não tinha mais a quem saísse”.» (p. 212).

E é este tio Gorra que vai ter a sua influência na saída de Tonho do Seminário. Numa altura em que Antônio vem a férias o tio indagou:

«– Atão, mas tu queres mesmo ir para Padre? Nem podes ter uma mulher...

– Cala-te prài, meu burro! [...] Joaquina descarregou.» (p. 221).

Dos maus modos ao insulto vai só um passo. O insulto pontua todo o texto e abre portas a práticas discursivas menos nobres. As interpelações depreciativas têm por função reagir a uma transgressão por outra transgressão verbal compensatória. Os insultos visam o destinatário por tudo o que foi e esteve, de perto ou de longe, na origem biológica do seu enquadramento.

Isso acontece:

- quando na “venda do Capacho” um freguês diz «mexe-te, dá cá o saca-rolhas depressa, meu lesma» (p. 11);
- quando Manuel Borrvalho se dirige à mãe por esta o ter ido defender junto do regedor Gabriel: «Mas que tinha você aqui que cheirar? Girou» (p. 47) ou quando lhe grita «– Cale lá a buzina [...]» (p. 28), ou quando Joaquina o vai visitar à prisão e fala com voz apaziguada junto do regedor:

«– Ah! Mê rico filho!

– Mau! Se você vem práí botar lágrima, é melhor ir-se já embora.

Irritava-o o carinho da mãe, porque o obrigava a ele a sofrer mais e mostrava ao Regedor fraqueza no aguentar o peso da má sorte. Gostava era da mãe dura, ralhando com os filhos, lutando com força pela vida. Tudo o mais era luxo. Chorar pra quê? Não adiantava nada. Só moía mais a gente por dentro. Homem pobre não chora.» (p. 39);

- quando Barreiro «que tinha ideias lírico-democráticas» (p. 100) interrompe o Joãozinho e vocifera:

«– Isso é que é uma mula. Isso?... Isso é um patifão!» (p. 101);

- quando Gorra rezinga com a sobrinha Maria porque ela falava com um certo tom de Eduardinho:

«– Ai o rai'da rapariga que já me anda doida. Querem lá ver...

Fica sabendo, se me arranjas alguma desgraça eu racho-te de meio a meio. Rua que é sala de cães. Ora o estepor [...]» (p. 159);

- quando Joaquina Borrvalho conta que, quando nova, enganou o Zé Barbeiro:

«Comi-lhe o que lhe pude e depois mandei-o à outra banda. Vá lá prá mãe que o deu [...]» (p. 185);

- quando D. Estefânia “descarregou um sermão” sobre Maria porque levou o Eduardinho a roubar-lhe “um dinheirito”:

«– Tu andaste-me a comer por lorpa, minha reles» (p. 188).

Dos insultos às ameaças e às injúrias vai um outro passo.

Manuel Borrvalho ameaça Bogas e tem a intenção de «cravar-lhe a navalha no bandulho» (p. 16).

Joaquina quando os filhos lhe pediam pão sussurrava:

«– Se me dizes que tens fome, racho-te de meio a meio» (p. 52).

Ou ainda quando Manuel Borrvalho “carregado de ódio” dispara ameaças em catadupa sobre o homem que lhe alugou a leira, caso não cumprisse o apalavrado e caso lhe subisse a renda:

196

«[...] eu matava-o, eu escarrava-lhe em cima, tirava-lhe as tripas com uma navalha, esborrachava-lhe a cabeça, extirpava-lhe os olhos, retalhava-o às rodelas, eu seja cão, oxalá me metam o focinho num monte de trampa *se eu o não trabalhasse*. Largou: – matava-o [...] eu matava-o. Tão certo como eu ser Manel [...]» (pp. 171, 172).

As juras, como é visível nesta passagem, também pontuam outras partes do texto: «[...] mas morra um homem e fique fama» (p. 173), jura ainda Manuel Borrvalho pelas mesmas razões aludidas.

Esta tensão conflitual configurada nestes exemplos de actos ilocutórios mostra que, se a linguagem conforma a nossa percepção do mundo, também a linguagem determina a nossa resolução do mundo: «e as coisas às vezes resolvem-se com ralhos “você é um ladrão reles”, “você é um canalha”, “seu patife”, eh!» (p. 207).

Por esta via, perde-se em acção, mas ganha-se em carácter. Cada personagem se caracteriza pelo seu modo de pensar e agir pela fala, mais que pelas suas acções. A força de carácter de cada personagem manifesta-se substancialmente por meio destas velhas rotinas linguísticas que nascem na e da vida social e que nela e dela se perpetuam. Deste ponto de vista, cada personagem age de acordo com a imutabilidade dos traços que lhe estão determinados, que lhe pertencem e que advêm do seu grupo social, ao mesmo tempo que cria e consolida os traços que lhe pertencerão e que resultam do seu carácter mutável. E é neste paradoxo aparente entre o imutável e o mutável que nasce a vida social e que a sociedade manifesta a sua actividade.

Assim, por meio da linguagem se destaca e se encena o espectáculo dos dramas e das afrontas sociais. As relações estreitas entre o social e o discursivo manifestam à evidência que se o sócio-cultural visa fazer-se discurso, também o discurso se legitima do social.

Nesta obra, cada instância emissora fideliza o seu grupo social prototípico e arquetipiza, por meio de estereótipos linguísticos, o estatuto social de um imaginário colectivo identitário. E dentro deste colectivo,

cada personagem é determinada pelo seu “capital verbal” o que a legitima para a importância dentro da obra. Pelos perfis interacionais e comunicativos, duas figuras, reveladoras de um certo comportamento discursivo, sobressaem nesta narrativa: Joaquina Borralho e o seu filho Manuel Borralho. São elas, mais o filho que a mãe, que, embora pouco conversem, muito questionam, muito advertem, muito ordenam, muito insultam, muito ameaçam, muito injuriam, muito juram. Tudo porque o referencial estruturante as coloca no seio de um grupo familiar e social onde cada um veste a pele de vítima explorada, ferida na sua honra, pobre que por «um bocado de pão mata qualquer homem, nem que seja o pai. A questão é ter fome» (p. 35).

Obra emblemática do humanismo vergiliano, *Vagão J'* é o testemunho de uma geometria social onde os mais pobres ocupam a base da pirâmide. Dá-se destaque à família dos Borralhos «ladrõezitos reles, desordeiros, raça acanhalhada de esterco» (p. 14) para a dimensionar nos seus traços sociais específicos.

Num primeiro traço subentende-se um quadro social onde a mulher está numa situação de escolha passiva, de exploração sexual: «senhores da terra [...] tiveram filhos das Borralhos de outros tempos» (p. 14); também Maria do Termo foi para Lisboa com o Dr. Soeiro e voltou com um filho no ventre: «A sua história estava feita, viria o quarto, o quinto, quantos mais?» (p. 203); o mesmo acontece com Maria Chico Borralho:

«Maria sabia que ia ser mãe. Talvez casasse, talvez não, que importava o casamento? [...] mulher é para ter filhos. Todas as leis que regulavam as relações do homem e mulher eram ainda um meio de distinção de classes.» (p. 204).

O segundo traço radica na exploração da força de trabalho.

As raparigas destinavam-se a criadas de servir. Aconteceu com Maria do Termo, como já tinha acontecido com a sua mãe, a Ti Ana; aconteceu com a Maria Borralho:

«Joaquina Borralho veio pensando desde a Vila que a Maria devia ir servir. Em casa não era precisa, porque os pequenos lá se iriam criando e se fosse servir sempre comia de graça.» (p. 51).

Os homens e os rapazes destinavam-se às obras, às pedreiras («Chico Borralho contava dezenas de vezes o desastre da pedreira que o chumbara à tarimba para toda a vida», p. 30), ao campo (Manuel cultivaria a leira

do Sr. Joãozinho que o Zé Corisco já não quer: «Tu pagas menos medidas durante quatro anos e depois pagas como os outros», p. 134; «[...] trago uma sorte de renda, tem pedregulho, sim, e tem areia, mas um dia ficará coberta de verdura, dará batatas, milho, feijão, sou um homem como os outros, tenho uma sorte», p. 147) e às fabricas («[...] Joaquim conseguiu empregar-se na fábrica. E que alegria quando ele trouxe no sábado duas moedas [...]», p. 161). Só a Tonho Borrvalho lhe esperavam outras vidas. Queria ir para a escola:

198

«– Deixe-me ir prà escola.

– Se me tornas a falar na escola, dou-te um murro que te arrebento.

[...] Manuel Borrvalho olhou o irmão e pensou que a mãe era estúpida que o saber ler era uma boa coisa. A gente nasce com a enxada nas unhas e nunca pode levantar a cabeça, que um homem sem instrução é pràqui um carneiro.» (p. 78).

António foi para o Seminário, mas ficou por ali. Como o leitor fica a saber pela leitura de *Manhã Submersa*.

Um outro traço específico, embora de passagem fugaz mas expressiva nesta obra, é a arteirice dos instintos vitais, resultado da luta pela sobrevivência. As manhas da ladinice pícara aparecem bem marcadas na atitude de Joaquina, que enleia a sua filha Maria para enganar o filho da D. Estefânia:

«– E atão lá o menino? Nunca mais te atentou?

[...]

– Tu podias era fazer uma coisa, eh! eh! Tu davas-lhe a entender que sim e coisa, que talvez lhe fizesses a vontade e ias-lhe apanhando o que pudesses. Fosse eu... Vós nem sei pra que tendes a cabeça. Olha, uma vez ainda eu não falava prò teu pai, veio ter comigo o Borrego velho [...]. Aquilo era Jaquina pràqui, Jaquina pràli, se tu quisesses e coisa [...].

Fiz de conta que sim, que queria e eu queria era apanhar-lhe da boa batata e feijão [...]. Um dia, já era ao escurecer, quis-se fazer atrevido, julgava que já podia e ia deitar-me a mão. Ora! Dei-lhe um safanão que o deitei prà valeta [...]. Comi-lhe o que pude e depois mandei-o à outra banda [...].

Pois tu podias fazer o mesmo.» (pp. 184, 185).

Ainda nesta linha de uma faceta patética dos instintos, que sempre reflecte o que há de esperto e fecundo na carne, conta Chinola:

«[...] que o Borrvalho pai prometia dois tostões aos garotos, se eles não quisessem jantar. Então os garotos pensavam logo nos rebuçados que iriam comprar à loja com dois tostões. Mas no dia seguinte Borrvalho pai dizia:

– Se hoje queres jantar, tendes de dar dois tostões. E os garotos nem jantavam nem chupavam rebuçados [...].» (pp. 52, 53).

199

A reflectir em toda esta engrenagem social está o professor da aldeia que tem uma carga de filhos que passam mal: «trabalho como um galego, para o raio que os parta aos meninos inteligentes que fazem discursos, escrevem charadas» (p. 206). A aldeia, o país, o mundo inteiro encaixava-se num triângulo de cujo «vértice mais alto partiam duas linhas que se iam apartando até ao fundo. Os da base ficavam na taberna que era a sua sede e aguentavam o peso dos de cima. Os do vértice superior eram poucos mas os de baixo defendiam-nos porque tinham o interesse próprio a defender [...]. Quando um elo se quebrava logo os outros aderiam, o enxurro é que se amolava, porque só ele não tinha que esmagar. [...] Havia os indiferentes [...] os intelectuais que se masturbavam com conceitos refinados [...] que desprezavam soberanamente a base de todas as construções: – o pão» (pp. 169, 170).

Este traço social é o traço específico que engloba todos os outros. Pelo pão se vende o corpo, pelo pão se vendem os braços; pelo pão se artimanha; pelo pão se imigra numa carruagem de bestas, no *Vagão Jota* para a capital, última esperança de quem quer fugir à fome. No fim de contas, como se diz para o fim do romance, «Tudo estava integralmente previsto.» (p. 232).

A dimensão verbal estereotípica em uso pelas personagens e a linguagem como instituição colectiva de um povo de uma aldeia constituem, neste romance, a base sobre a qual se edifica todo o complexo entrelaçado e entrançado de relações entre as personagens e entre estas e os objectos constitutivos que povoam o seu mundo. Neste sentido, a língua não é só uma ferramenta em construção de um pensamento colectivo, é também o elemento determinante que configura esse pensamento até ao ponto de se identificar com ele. Nomear as coisas e dizê-las é a forma de integrá-las no universo e nos interesses humanos, pelo viés de um sistema verbal que as põe em relação com os sentimentos e as ideias.

O jogo da linguagem não é nesta obra um jogo inocente. Acentua a escolha de um protocolo de leitura claramente determinada que suscita ainda no leitor de hoje uma posição fortemente afectiva e apelativa que o mantém num estado de receptividade óptima para o seu investimento prospectivo e para o livre jogo do simbólico. Simbologia que se inscreve no cadastro histórico de um povo que se encontra no limite da socialidade, confinada esta a um universo geográfico rural e onde a violência da opressão da fome encurrala os “heróis” nas suas representações de terrenos de luta e de confrontos sociais e familiares directos. Todo o texto «réfère» e todo o texte «réfère d’une certaine manière» (Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1980: p. 28). E uma maneira de *Vagão J’* referir e até referenciar o ideológico no simbólico, e a partir daí dar a possibilidade de organizar a experiência, é jogar o jogo global de “falas” singulares por meio de “linguagens estereotípicas”. E é assim que as fraseologias e os lugares-comuns permitem o desencadeamento de dois cenários: o estabelecimento das relações entre instâncias enunciativas e a autenticidade que o texto de ficção representa; a convicção de que interpretar um texto é «apprécier de quel pluriel il est fait» (Roland Barthes, 1970: p. 11).

Desprende-se do próprio dinamismo de tais expressões factos singulares e plurais de índole psicológica e sociolinguística, que atravessam todos os campos semânticos e que vão desde paradigmas topicalizados como, por exemplo, “roer” ou “moer”:

- «Os homens vinham *roídos* de trabalho» (p. 63);
- «Sentiam no lombo os músculos *roídos* de trabalho» (p. 65);
- «Mas a pedra branca *roía, roía*» (p. 68);
- «[...] viam lagartas enormes *roendo-lhes* os dedos dos pés» (p. 67);
- «[...] e *ia roendo* uma côdea de pão» (p. 76);
- «[...] aquilo ainda custa a *roer*» (p. 83);
- «[...] e *roi-se* a ponta de um chavelho» (p. 125);
- «[...] trouxe o ódio que o *roía*» (p. 212);
- «[...] batatais *roídos*» (p. 227);

- «[...] a *moer* os outros» (p. 19);
- «[...] só *moía* mais a gente por dentro» (p. 21);
- «[...] *moía-lhe* o juízo» (p. 98);
- «[...] tinhas as costas *moídas*» (p. 122);
- «[...] ele *moera-se* de sol a sol» (p. 132);

até aos idiomatismos e fraseologias de diferentes índoles, de que se apresentam apenas alguns exemplos. A ordem é aquela que aparece no texto:

“molhar a goela”; “rir-se à boca larga”; “não dever nem temer”; “armar em esperto”; “malhar no lombo”; “passar uma onda pela cabeça”; “sem eira nem beira”; “nem é tarde nem é cedo”; “armar-se em lorde”; “estar em brasa”; “palavras leva-as o vento”; “não estar para mais razões”; “vai não vai”; “sem mais nem ontem”; “feito lorde”; “dar água pelas barbas”; “sem mais nem menos”; “andar picado”; “armar à lorde”; “ser todo de alguém”; “arranjá-la fresca”; “perder o juízo”; “acabar com a música”; “perder-se da cabeça”; “ir tudo raso”; “malhar com o lombo na cadeia”; “rachar de meio a meio”; “ter voz activa”; “todo cheio de nove horas”; “fazer a vida”; “perder a paciência”; “fazer-se de novas”; “já não estar em si”; “ser um bom-serás”; “calar a buzina”; “não se meter onde não se é chamado”; “ir aos arames”; “não ter eira nem beira”; “deixar-se comer”; “explicar por miúdos”; “fazer batota”; “fazer cera”; “aliviar do fadário”; “que Deus o leve”; “fazer das suas”; “tocar com um dedo”; “e ele porque torna e porque deixa”; “jurar falso”; “roer a ponta de um chavelho”; “há males que vêm por bem”; “fazer uma cena de lágrimas”; “por alminha de quem lá tem”; “não dar parte”; “botar lágrima”; “ter o sangue na guelra”; “pró que diabo lhe havia de dar”; “tirar do pêlo”; “verter águas”; “sem mais nem pra quê”; “contar por miúdos”; “armar-se em ditador”; “armar-se em juiz”; “dar parte dele”; “vergar a espinha”; “não ter que cheirar”; “molhar a palavra”; “apanhar a mostarda”; “ser fino”; “dar palmadinhas nas costas”; “saber levar”; “comer de graça”; “rachar de meio a meio”; “explicar por miúdos”; “não haver modos”; “ser uma despesa e tantos”; “ter um rebanho de filhos”; “fazer figura de urso com o rabo de fora”; “deixar ao deus-dará”; “estar um calor de rachar”; “ir aos arames”; “sem emenda”; “apanhar uma sova”; “trazer água no bico”; “vir com cantigas”; “levar o caso a bem”; “perder a paciência”; “sentir no lombo”; “ter uma ninhada de filhos”; “pregar olho”; “rachar os cornos”; “pensar na porca da vida”; “dar volta ao miolo”; “não ser para os seus dentes”; “roer uma côdea de pão”; “deitar mãos à vida”; “levantar a cabeça”; “por aquele andar”; “contar o caso por miúdos”; “saltar dos olhos”; “haver de pagar”; “ser um homem às direitas”; “deitar à cara”; “dar um tiro nos miolos”; “ver-se na cova”; “deixar-se de música”; “sem eira nem beira”; “vir de mansinho”; “pregar uma partida”; “tomar fôlego”; “dar-lhe para baixo”; “é o vais”; “ir na ponta da unha”; “ter uma das suas”; “chamar à razão”; “mais onça menos arroba”; “é pegar ou largar”; “disse coisa e tal”; “coisas levadas da breca”; “não ter queda”; “tomar de ponta”; “de formas que”; “estar cozido por dentro”; “fazer de um homem gato-sapato”; “rir a perder”; “dar à

língua”; “puxar para o lado de lá”; “dar a palavra de honra”; “fiar-se em cantigas”; “eu seja negro”; “meter-se em encrencas”; “estar na mó de cima”; “ter a sua conta”; “não tocar nem com um dedo”; “coisa que o valha”; “ser uma obra e tanto”; “volta e não volta”; “ser uma mulher e tanto”; “a gente é que se amola”; “ser uma espiga grande”; “ter os olhos piscos”; “ali andar marosca”; “entender da poda”; “perder o conto”; “dar o arroz”; “tirar a vista de cima”; “fazer beijo”; “dar-lhe com as fidalguias”; “estar um frio de rachar”; “não ganhar para comer”; “os amigos são para as ocasiões”; “uma cabeça e tanto”; “ou coisa que o valha”; “trazer filada”; “de um golpe”; “ser o fim do mundo”; “pregar ao chão”; “é pegar ou largar”; “falar duro”; “ser o melhor azeite”; “puxar pela língua”; “ter força de cavalo”; “estar morto de trabalho”; “a sua horinha vindo”; “andar no encaço”; “fazer de fel e vinagre”; “a cantiga do costume”; “estar a picar”; “malhar com os ossos”; “malhar como em centeio verde”; “mandar tocar um cego”; “até à raiz dos cabelos”; “ser uma moira de trabalho”; “mais morta que viva”; “sem dar nas vistas”; “que Deus tenha em descanso”; “chamá-lo de nomes”; “mandar à outra banda”; “nem sei de quê”; “vir com falas mansas”; “não ser nada de outro mundo”; “levar a água ao rego”; “não estar na sua mão”; “não arrancar da sua”; “deixar correr”; “ser o fim do mundo”; “comer por lorpa”; “palavras leva-as o vento”; “ser uma mina”; “ter o Inverno à porta”; “ser bom de ver”; “doer na carne”; “na melhor fazenda cai a nódoa”; “perder da cabeça”; “estar com os pés para a cova”; “o seu mal é sono”; “beber um trago”; “ser de bom tom”; “ter um sono de pedra”; “ter um momento de seu”; “andar de trombas”; “sentir ganas de”; “tirar dali a pata”; “deitar à cara”; “matutar no caso”; “trabalhar como um galego”; “nem pinga”; “ser um homem de poucas falas”; “liquidar o assunto”; “medir os prós e os contras”; “não ter jeito”; “ser assunto arrumado”; “não vir com comédias”; “e a dar-lhe”; “dar o corpo ao manifesto”; “ter léria”; “não ter para mandar tocar um cego”; “estar em terreno movediço”; “ter ideias fidalgas”; “ele que sim e mais que também”; “uma coisa não tira a outra”; “estar daqui”; “ter mão em”; “ser uma mina”; “olhar de lado”; “andar aos dias”; “fazer de propósito”; “ter unhas”; “dar voltas ao miolo”; “estar de pés para a cova”; “bater sola”; “ter fome de lobo”; “ter vida de cão”; “apanhar alguém em falso”.

Não deixa de ser significativo que enquanto as expressões idiomáticas dominam polifonicamente todo o texto, os provérbios, que se limitam a meia dúzia nesta obra («Quem vai para o mar prepara-se em terra»; «Nem

por muito se madrugar amanhece mais cedo»; «Quem o avisa bem lhe quer»; «Burro velho já não toma andadura») pouco se fazem ouvir através das vozes das personagens. Talvez porque o provérbio, pelo seu carácter de generalização, não se ancore numa situação de enunciação particular com a mesma força da expressão idiomática. Esta, pelo contrário, uma vez que permite referir indivíduos únicos ou acontecimentos únicos, tem grande presença nesta obra como tem sido dado ver. Estes procedimentos linguísticos catalizam, conferem e favorecem grandemente o estrato emocional da linguagem que se localiza não só em um sujeito, mas entre sujeitos, em experiências intersubjectivas, integradas em processos relacionais e de acordo com o meio, o estatuto social, a idade, e até o sexo. No romance, as circunstâncias apropriam-se à contemporaneidade dos actos e ao sistema de crenças socializado para uma intencionalidade emocionalmente patémica. Sempre a patemização pertenceu à ordem da enunciação e realiza-se de forma privilegiada na performativização dos enunciados que modificam a percepção (ethos) e os afectos (pathos) do enunciatário. Nestes últimos decénios linguistas e, em particular os teóricos dos “actos de fala”, convenceram-nos do poder performativo do discurso, mesmo quando se trata de uma fala mediatizada pela escrita: «dire, c’est faire». A constituição de reportórios de formas potencialmente patémicas, a estruturação sólida de esquemas linguísticos estereotipados acompanham a patemização do discurso, resultando este de um jogo entre constrangimentos e liberdades enunciativas. Sendo que neste jogo, é «le jeu qui determine les joueurs, non l’inverse» (Emile Benveniste, 1947: p. 162).

Efectivamente, o processo de configuração simbolizante do mundo desta aldeia faz-se através de um sistema de signos e de enunciados que significam os factos e cenas de vida e os gestos dos seres que a povoam. Estes enunciados que circulam na comunidade social criam um vasto feixe de intertextos que se reagrupam e que se constituem ao mesmo tempo em “nós” sociais e em “eus” individuais. Uns (socialmente) e outros (psicologicamente) são portadores de um potencial emocional que se modula segundo a carga emotiva acordada aos acontecimentos e às questões tomadas como objectos do propósito do momento. Depois, só haverá que actualizar concomitantemente em discurso o emocional por meio de marcas expressivas, enunciativas e enuncivas susceptíveis de realizar uma intenção e um efeito patémico. A força emocional ilocutória torna-se ao mesmo tempo perlocutória e assim o que à partida relevaria somente da pulsão, do irracional e do incontrolável, torna-se também social. E é este carácter de socialidade o garante da coesão social, da vitalidade da consciência colectiva. Estando as emoções ligadas

a crenças e sendo estas constituídas por um saber polarizado em redor de valores socialmente partilhados, que outra forma teria o sujeito humano de representar o mundo que não fosse por meio das representações socio-discursivas? Como diz Carlos Fuentes (*El País*, «Una oportunidad» – 18 de Nov. de 2004), «La tierra existiría sin nosotros, porque es una realidad física. El mundo no, porque es creación verbal».

E nesta obra o recurso a «um vernáculo explorado nos seus recursos, desencardido, desentorpecido» (Óscar Lopes, 1972: p. 336) foi a melhor forma instada às personagens para enfrentarem o mundo adverso, abertamente conflitual e obsessivamente polarizado. A agressividade da linguagem como tática tem aqui uma função de identificação catártica. Invetivar ajuda a denunciar, a aliviar. Como diz o poeta Charles Simic (poeta nascido na antiga Jugoslávia e citado por Deborah Tannen, 1994: p. 19), «Hay momentos en la vida en que la invectiva se hace realmente necesaria e imprescindible, porque proviene de un profundo sentido de la justicia, para denunciar, burlarse, vituperar o arremeter contra algo en el lenguaje más fuerte posible».

BIBLIOGRAFIA

- AUSTIN, J. L.
1970, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland
1970, *S/Z*, Paris, Seuil.
- BENVENISTE, Emile
1947, «Le jeu comme structure» in *Deucalion – Cahiers de Philosophie*, 2, pp. 161-167.
- COSNIER, J., BRUNEL, M.-L.
1997, «De l'interactionnel à l'intersubjectif» in A. Marciano (ed.), *Anali della conversazione e prospettive di ricerca in stnometologia*, Urbino, quattro venti, pp. 151-163.
- DAMÁSIO, António
1995, *L'erreur de Descartes*, Paris, O. Jacob.

- DIJK, Teun A. van (compilador)
2000, *El discurso como interacción social*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- GOFFMAN, Erving
1987, *Façons de parler*, Paris, Minuit.
- GOFFMAN, Erving
1994, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine
1980, *De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- KLEIBER, George
1990, *La sémantique du prototype*, Paris, PUF.
- LOPES, Óscar
1972, *Modo de ler, crítica e interpretação literária / 2*, 2.^a ed., Porto, Ed. Inova.
- MILNER, J.-C.
1978, *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, insultes, exclamations*, Paris, Seuil.
- PICARD, Michel
1986, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit.
- PLANTIN, Christian *et al.* (dir.)
2000, *Les émotions dans les interactions*, Lyon, PUL.
- SEARLE, J. R.
1982, *Sens et expression*, Paris, Minuit.
- TANNEN, Deborah
1989, *Talking voices. Retention, dialogue, and imagery in conversational discourse*, Cambridge, CUP.
- TANNEN, Deborah
1999, *La cultura de la polémica – Del enfrentamiento al diálogo*, Barcelona, Paidós.

LINGUÍSTICA DE TEXTO DE ESPECIALIDADE:

o exemplo da Alemanha

MARIA JOANA GUIMARÃES
mguimaraes@letras.up.pt

0. Introdução

A investigação no domínio das linguagens de especialidade tem merecido uma atenção crescente em vários países, mas a Alemanha é certamente um daqueles onde este tipo de pesquisa se encontra mais avançado e consolidado¹. O objectivo da presente publicação é, partindo de algumas considerações sobre a origem e definição das linguagens de especialidade em Portugal, e tendo em conta os escassos trabalhos que lhes foram consagrados no nosso país, chamar a atenção para os benefícios que poderiam advir para a tradução de textos de especialidade, se, para além das perspectivas mais comumente adoptadas da Terminologia, da Lexicologia e da Lexicografia, entre outras, se fizesse uma maior aposta na análise das linguagens de especialidade na perspectiva da Linguística de Texto, tomando como modelo o que tem vindo a ser feito na Alemanha.

1. Origem e definição das linguagens de especialidade em Portugal

Estando ainda por fazer a história destas linguagens², é inegável que as suas raízes estão indissociavelmente ligadas ao fenómeno da evolução

¹ Veja-se, a título ilustrativo, a publicação da série *Forum für Fachsprachenforschung*, da qual Hartwig Kalverkämper é o editor e que conta já com mais de 60 volumes exclusivamente dedicados a esta matéria.

² A obra de A. Victòria / J. Brumme / C. Garriga / C. Sinner (eds.), *Traducción y estandarización. La incidencia de la traducción de los lenguajes especializados*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, representa um passo importante nesse sentido.

do mundo do trabalho. Com o evoluir do tempo, com a organização e estruturação dos primeiros agregados populacionais e com o progressivo aumento do conhecimento e das exigências daí resultantes houve, naturalmente, uma diversificação das actividades e uma necessidade de dividir tarefas, o que, por um lado, criou, por exemplo, ao artesão a necessidade de sair de casa para as fábricas e, por outro, abriu a porta às futuras especializações. Na sequência da divisão de tarefas e da diversificação das várias actividades, que inicialmente estavam concentradas num único local de trabalho (que coincidia com a residência de quem trabalhava) e que eram desempenhadas de forma mais ou menos indiferenciada pelos vários elementos de uma família, foi-se assistindo ao longo dos tempos a uma progressiva separação entre esse mundo da residência e o mundo do trabalho tal e qual hoje o conhecemos. A independentização destes dois mundos foi simultaneamente uma separação física e uma separação de comunicação. Este afastamento da comunicação doméstica relativamente à que é própria dos locais de trabalho foi um factor determinante não só na formação das linguagens de especialidade, mas também na definição das próprias áreas de especialidade a que aquelas dizem respeito. As diversas áreas de actividade tornaram-se cada vez mais independentes e foi-se assistindo ao surgimento de uma metalinguagem e à necessidade de uma verbalização cada vez mais precisa. No domínio das Ciências, o latim foi durante muito tempo a língua de comunicação científica transfronteiriça por excelência, sendo o número de publicações em língua portuguesa muito reduzido ainda nos séculos XVI e XVII. O estatuto dominante do latim contribuiu de forma significativa para que algumas línguas nacionais, entre as quais a portuguesa, não pudessem atingir tão cedo a sua maturidade e plenitude pelo menos em algumas áreas do saber.

Em relação à língua portuguesa, também não se afigura fácil determinar o momento em que se começou a utilizar uma expressão como “língua de especialidade”, uma vez que a grande maioria das gramáticas tradicionais não aborda este tipo de linguagem, ficando-se pela distinção, aliás pouco conseguida, entre diferentes níveis de língua, como por exemplo o popular, o corrente, o familiar ou o poético³. Aquelas que abordam o tema fazem-no de um modo muito superficial⁴.

³ Cf., a título ilustrativo, J. N. Figueiredo / A. G. Ferreira, *Compêndio de Gramática Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1985, pp. 18-21.

⁴ Cf., por exemplo, C. Nunes / M.-L. Oliveira / M.-L. Sardinha, *Nova Gramática de Português*, Lisboa, Didáctica Editora, 1995, pp. 25-28.

Parece-me, contudo, que a escolha daquela designação – à semelhança do que aconteceu com a designação francesa *langue de spécialité*⁵ – não é alheia à opção anglo-americana. Na língua inglesa, a investigação deste tipo de linguagem foi devida, numa primeira fase, a necessidades muito específicas ligadas ao ensino do inglês como segunda língua; daí ter-se provavelmente privilegiado uma designação que remetia mais directamente para o contexto didáctico: *Language for Special/Specific Purposes* (LSP). A expressão “linguagem de especialidade” revela-se, pois, como um decalque⁶ recente da expressão francesa referida, necessário para o preenchimento de uma lacuna lexical do Português, que continua, aliás, a não incluir nos seus *curricula* escolares ou académicos, de maneira deliberada e organizada, uma disciplina dedicada a este subsistema da língua portuguesa. Mais frequentes e, pelo menos para alguns, mais familiares do que a expressão “linguagem de especialidade” serão as expressões “linguagem especial” e “linguagem técnica”, que Herculano de Carvalho⁷ descreve como uma variedade sócio-cultural e que define assim, por oposição à linguagem comum:

«As *linguagens especiais* são primeira e primordialmente as *linguagens técnicas*. Estas serão constituídas, em contraste com aquela [linguagem comum], pelo inventário léxico peculiar às diversas comunidades menores compreendidas naquela comunidade extensa, cujos componentes se encontram ligados por uma forma particular de actividade – profissional sobretudo, mas também científica ou lúdica (de arte, dos desportos, dos jogos), em termos genéricos, cultural. [...] Tais palavras, modismos, expressões fraseológicas, etc. ora são idênticas às da linguagem comum, com significação diversa ou (parcialmente) idêntica, mas usadas num sentido unívoco e bem definido, ora são peculiares e estritamente técnicas».

Tão importante talvez como esta definição é a conclusão a que o mesmo autor⁸ chega relativamente às origens destas linguagens:

⁵ Sobre o emprego desta expressão, cf. R. Kocourek, *La langue française de la technique et de la science: vers une linguistique de la langue savante*, Wiesbaden, Oscar Brandstetter Verlag, 1991, pp. 18-21.

⁶ Cf. J.-P. Vinay / J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, Paris, Didier, 1977 [Bibliothèque de Stylistique Comparée, 1], p. 47.

⁷ J. G. Herculano de Carvalho, *Teoria da Linguagem*, Coimbra, Coimbra Editora, 1973, p. 335.

⁸ J. G. Herculano de Carvalho, *Op. cit.*, p. 338.

«É uma necessidade tripla [...] a que faz nascer estas linguagens: a de designar conceitos desconhecidos do homem comum, porque alheios ao seu plano de agir; a de nomear (tanto quanto possível) inequivocamente, com uma precisão não consentida pela linguagem comum (onde abundam a homonímia e a polissemia) e portanto sem perigo de confusão ou equívoco; e finalmente a de referir objectivamente os objectos e processos, alheando o acto de referência de qualquer emoção ou atitude valorativa, usando para isso termos tanto quanto possível despidos de conotação.».

Apesar de devidamente identificadas, estas linguagens não foram objecto de investigação significativa, como o prova a seguinte afirmação de Paiva Boléo⁹:

«Mas não quero deixar de me referir às linguagens especiais e técnicas, próprias de uma determinada classe ou profissão. Quanto às primeiras, citei apenas a gíria militar, quer do Colégio Militar, quer a do soldado em campanha, e a gíria dos estudantes. Quanto às segundas – as linguagens técnicas – alguma coisa está feita, mas há ainda muito a estudar, tanto em relação ao presente como ao passado.».

Como aliás se deduz da definição apresentada por Herculano de Carvalho¹⁰, o léxico – talvez por ser aquele que mais “salta à vista” – é o principal elemento em foco nas escassas análises feitas, ficando por tratar outros aspectos, como, por exemplo, certas particularidades morfo-sintácticas e pragmáticas, que julgo igualmente importantes. No presente trabalho, tomei como referência a definição que Hoffmann¹¹ dá de *Fachsprache*, porque, segundo penso, é a mais completa e, por isso, mais susceptível de vir a ser adoptada universalmente:

«Fachsprache – das ist die Gesamtheit aller sprachlichen Mittel, die in einem fachlich begrenzten Kommunikationsbereich verwendet werden, um die Verständigung der dort tätigen Fachleute

⁹ M. de Paiva Boléo, «Unidade e Variedade da Língua Portuguesa» in *Estudos de Linguística Portuguesa e Românica*, Vol. 1, Dialectologia e História da Língua, Tomo I, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1974, p. 278.

¹⁰ J. G. Herculano de Carvalho, *Op. cit.*, p. 335. Sobre este aspecto, cf. também a nota 42 da p. 339 desta mesma obra.

¹¹ L. Hoffmann, *Vom Fachwort zum Fachtext. Beiträge zur Angewandten Linguistik*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988 [FFF 5], p. 24.

zu gewährleisten [...] Objekt der Fachsprachenforschung sind also Subsprachen, die der fachlichen Verständigung in unterschiedlich geschichteten Kommunikationsbereichen von Wissenschaft, Technik, Ökonomie, materieller Produktion, Kultur, usw. dienen. Gegenstand der Fachsprachenforschung sind Texte, die bei der Kommunikation in diesen Bereichen entstehen, mit ihrem ganzen Bestand an Lauten bzw. Buchstaben, morphologischen Mitteln, Formativen, Wortformen, Wortverbindungen, und Textkonstituenten höherer Ordnung. Mit anderen Worten: Die Fachsprachenforschung hat es mit der Aktualisierung der Zeichen des sprachlichen Gesamtsystems in Fachtexten zu tun»¹².

2. A investigação das linguagens de especialidade em Portugal

Um dos primeiros trabalhos que de certa forma se ocuparam das linguagens de especialidade no nosso país tem curiosamente o título «Palavras e Coisas» (em alemão *Wörter und Sachen*)¹³. Trata-se de um artigo da autoria de Francisco Adolfo Coelho¹⁴, publicado na *Revista Lusitana*, de que Leite de Vasconcelos era o editor. À laia de introdução o autor escreve o seguinte:

«As Notas, cuja publicação se inicia aqui, foram coligidas pela maior parte há já anos bastante numerosos para auxílio privado de diversos estudos. Pondo-as ultimamente em certa ordem, pareceu-

¹² Tradução: «Linguagem de especialidade – é a totalidade dos meios linguísticos utilizados numa área de comunicação delimitável do ponto de vista técnico, para garantir a comunicação entre os especialistas que aí exercem a sua actividade. [...] Objecto da investigação das linguagens de especialidade são, pois, sublinguagens, que servem para a comunicação técnica em áreas de comunicação diversamente estratificadas da ciência, da técnica, da economia, da produção material, da cultura, etc. Matéria da investigação das linguagens de especialidade são textos produzidos na comunicação nestas áreas, com todo o seu inventário de sons e/ou letras, meios morfológicos, formativos, formas de palavras, combinações lexicais e constituintes textuais de ordem superior. Por outras palavras: a investigação das linguagens de especialidade tem a ver com a actualização dos signos do sistema linguístico em textos de especialidade» (J. G.).

¹³ No primeiro quartel do século XX, surgiu na Alemanha a revista e o movimento homónimo *Wörter und Sachen*, para o qual há quem reclame algum protagonismo, enquanto raiz histórico-científica da actual investigação das linguagens de especialidade, apesar de se tratar claramente de um movimento de cariz predominantemente histórico-cultural, ao qual interessava, acima de tudo, uma perspectiva etimológica e etnográfica.

¹⁴ F. A. Coelho, «Palavras e Coisas» in *Revista Lusitana*, Vol. XVII, 1914, pp. 1-16.

-me que, ainda quando não fossem completadas de modo que formassem um todo que mereça o nome de um tratado, poderiam ter algum interesse e despertar até investigações mais amplas. Tais como saiem aqui não tem outra pretensão senão a de serem apontamentos incompletos.».

Para além das indústrias de construção, com os seus principais artífices (carpinteiros, pedreiros, e alvanéis), e sem deixar de lado o registo de documentos relacionados com a produção de telha, ladrilhos e cal, o autor menciona ainda outros sectores de actividade como, por exemplo, a fiação e a tecelagem.

Ainda na *Revista Lusitana*, foi publicado em 1919 um outro artigo da autoria de Laranjo Coelho¹⁵ que revela – naturalmente entre outras coisas – que as actividades produtivas, as da ciência e das técnicas parece não terem interessado, com as suas respectivas linguagens, tanto à “sciencia da linguagem” (ou “glottologia”) como aos etnólogos e etnógrafos. É evidente que isto não significa que ilustres filólogos como, por exemplo, Carolina Michaëlis de Vasconcelos e José Leite de Vasconcelos, ou nomes talvez não tão conhecidos, que publicaram os seus textos nomeadamente na *Revista Lusitana*, não se tenham dedicado a aspectos de linguagens específicas, sobretudo numa perspectiva literária, etimológica e dialectológica. Mas seria necessário esperar mais algum tempo para que surgissem outros trabalhos que se apresentaram declaradamente também com uma vertente linguística. É o caso, por exemplo, dos textos de Maria Helena Nogueira de Morais¹⁶ sobre a dobadoira. Neste contexto, convém recordar ainda a importância de alguns trabalhos de outros etnólogos portugueses como é o caso de Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Jorge Dias sobre temas tão variados como os pisões portugueses¹⁷, os arados portugueses¹⁸ ou os sistemas de moagem¹⁹.

¹⁵ L. Coelho, «Os cardadores de Castelo de Vide – subsídios para a etnografia (indústrias) do distrito de Portalegre» in *Revista Lusitana*, Vol. XXII, 1919, pp. 170-196.

¹⁶ M. H. N. Morais, «A dobadoira. Estudo linguístico, etnográfico e folclórico» in *Revista Portuguesa de Filologia*, Vol. VII, 1955, pp. 129-249, e também M. H. N. Morais, «A dobadoira. Estudo linguístico, etnográfico e folclórico» in *Revista Portuguesa de Filologia*, Vol. VIII, 1957, pp. 61-152.

¹⁷ V. de Oliveira / F. Galhano, *Tecnologia Tradicional. Pisões Portugueses*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos de Etnologia, 1977.

¹⁸ J. Dias, *Os Arados Portugueses e as suas Prováveis Origens*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

¹⁹ V. de Oliveira / F. Galhano / B. Pereira, *Tecnologia Tradicional Portuguesa. Sistemas de Moagem*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos de Etnologia, 1983.

Depois de Cintra²⁰ ter chamado a atenção para o reduzido número de textos portugueses não literários que tivessem sido estudados por linguistas e de ter, com isso, sugerido que haveria aí um filão a explorar, poucos foram, no entanto, aqueles que se dedicaram à análise das linguagens de especialidade. Além disso, os trabalhos existentes, salvaguardando alguma exceção²¹, para além de estarem um pouco dispersos, carecem de serem atribuídos a uma classificação que os coloque no conjunto dos textos dedicados a linguagens específicas.

A título de exemplo, refiro o trabalho de Herculano de Carvalho²², curiosamente também ele intitulado «Coisas e Palavras», sobre os primitivos sistemas de debulha na Península Ibérica. Mas continua a ser um trabalho acima de tudo de carácter etnográfico, enquadrando-se numa série de estudos dialectológicos levados a cabo pelo autor.

Já muito mais recentemente e sob uma perspectiva diacrónica, Verdelho²³ oferece-nos uma boa visão panorâmica das terminologias na língua portuguesa, chamando a atenção para aspectos como a génese e a configuração linguística das designações científicas e técnicas, a dicionarização dos tecnoletos ou ainda para a linguagem das ciências e das técnicas na memória textual portuguesa.

Se se comparar o trabalho feito, por exemplo, na área da dialectologia e da análise das linguagens populares com o que existe no domínio das linguagens de especialidade, o desequilíbrio torna-se ainda mais evidente²⁴.

²⁰ L. F. L. Cintra, «Les anciens textes portugais non littéraires. Classement et bibliographie» in *Revue de Linguistique Romane*, XXVII, Centre National de la Recherche Scientifique, 1963, pp. 40-58. [Reeditado in I. H. Faria (org.), *Lindley Cintra. Homenagem ao Homem, ao Mestre e ao Cidadão*, Lisboa, Cosmos, 1999, pp. 199-231]. Este autor realizou trabalhos na área da historiografia medieval portuguesa, dos dialectos portugueses e dos textos medievais portugueses não-literários, mas, mesmo neste último domínio, o seu objectivo foi, acima de tudo, encontrar informações sobre a linguagem utilizada nas diferentes regiões do território português.

²¹ Veja-se, por exemplo, A. Franco, «O Livro de Alveitaria do Mestre Giraldo» in L. A. da Fonseca / L. C. Amaral / M. F. F. Santos (coord.), *Os Reinos Ibéricos na Idade Média: Livro de Homenagem ao Professor Doutor Humberto Baquero Moreno*, Porto, Livraria Civilização Editora, 2003, pp. 209-217.

²² J. G. Herculano de Carvalho, «Coisas e Palavras: alguns problemas etnográficos e linguísticos relacionados com os primitivos sistemas de debulha na Península Ibérica» in *Biblos*, vol. XXIX, Coimbra, Biblos, 1953, pp. 1-365.

²³ T. Verdelho, «Terminologias na Língua Portuguesa. Perspectiva diacrónica» in *Actes del Colloqui La història dels llenguatges iberoromànics d'especialitat (segles XVII-XIX)*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1998, pp. 89-131.

²⁴ Cf., a título ilustrativo, a bibliografia da obra de E. Verdelho, *Linguagem Regional e Linguagem Popular no Romance Regionalista Português*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 1982.

Mais recentemente têm surgido numerosos trabalhos na área da Terminologia²⁵, cujo objecto de estudo são, sem dúvida, as linguagens de especialidade, e que partem de *corpora* de textos de especialidade, mas aparentemente o plano lexical continua a dominar, mantendo-se como principal preocupação o levantamento e identificação de termos, frequentemente, com o objectivo de elaborar dicionários especializados. O recurso à Linguística do Texto de Especialidade (*Fachtextlinguistik*), apesar dos interessantes resultados que tem permitido obter na Alemanha²⁶, continua a não ser devidamente explorado entre nós.

3. A Linguística do Texto de Especialidade na Alemanha e o modelo de Göpferich

À semelhança do que aconteceu com a Linguística de Texto, a investigação das linguagens de especialidade ultrapassou também há algum tempo a descrição de características linguísticas nos planos da morfologia, do léxico, da fraseologia e da sintaxe, fixando-se no plano textual. É assim que se tornou habitual utilizar textos completos como ponto de partida para qualquer estudo nesta área.

Hoffmann²⁷ fala não só numa tendência geral dentro da Linguística, mas também em necessidades específicas da análise das linguagens de especialidade como estando na origem desta transição: ao aspecto da língua como sistema sobrepõe-se o seu aspecto accional, e, além disso, a função comunicativa da linguagem exige uma atenção cada vez maior, por oposição à sua função denominativa.

Uma vez reconhecida a importância do texto como ponto de partida, Hoffmann apresenta uma proposta de análise de texto cumulativa (*kumulative Textanalyse*), que tem como objectivo o apuramento sistemático e tanto quanto possível completo das diferenças significativas entre os diversos géneros de texto existentes na comunicação de especialidade. Esta análise representa a integração de todas as características relevantes

²⁵ A título de exemplo, veja-se o número de publicações constantes do site da Associação de Informação Terminológica (<http://www.ait.pt/index2.htm>).

²⁶ Cf., por exemplo, os trabalhos de R. Gläser, *Fachtextsorten im Englischen*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990 [FFF 13], K.-D. Baumann, *Integrative Fachtextlinguistik*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992 [FFF 18], e S. Göpferich, *Textsorten in Naturwissenschaft und Technik: Pragmatische Typologie – Kontrastierung – Translation*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1995 [FFF 27].

²⁷ L. Hoffmann, *Op. cit.*, p. 108.

e distintivas nos vários planos da hierarquia linguística, começando pela macroestrutura, passando pela sintaxe e pelo léxico até às categorias gramaticais e aos morfemas que as representam.

Baumann²⁸, por seu turno, defende uma Linguística de Texto de Especialidade que seja integrativa (*integrative Fachtextlinguistik*), pois considera que para se proceder à classificação dos textos de especialidade tem de haver uma abordagem que integre as metodologias de diferentes disciplinas, desde a Sociolinguística, à Terminologia, passando pela Psicologia e a Teoria dos Actos de Fala, entre outras.

Göpferich²⁹, que apoia os pontos de vista de Hoffmann e Baumann, divide os objectos da análise de texto em elementos externos ao texto (*Textexterna*) e elementos internos ao texto (*Textinterna*); dos primeiros fazem parte, por exemplo, a função de um determinado texto e a relação emissor/receptor. A mesma autora considera que a classificação de textos baseada em critérios intratextuais tem a desvantagem de não permitir reconhecer com suficiente nitidez as características comuns a géneros de texto muito próximos, não sendo além disso possível estabelecer uma hierarquia de critérios; sugere, assim, que se parta dos factores extratextuais para todo e qualquer tipo de classificação.

Lux³⁰, um pouco na mesma linha, afirma mesmo a supremacia dos factores externos, uma vez que é de opinião que será a intenção comunicativa e as características situacionais que determinam os elementos linguísticos internos ao texto.

Na obra já referida, Göpferich recorre a uma abordagem comunicativo-pragmática para proceder a um levantamento das características dos géneros de textos de especialidade das ciências e da técnica e verificar quais dessas características são ou não convencionais e até que ponto determinam a função comunicativa do texto e influenciam a eficiência da comunicação. Para proceder a este estudo, Göpferich tomou como ponto de referência textos oriundos de uma área muito bem definida e limitada, que é a da mecânica automóvel, tornando-se assim naturalmente mais difícil a aplicação integral do seu modelo a textos provenientes de outras áreas.

²⁸ K.-D. Baumann, *Op. cit.*

²⁹ S. Göpferich, *Op. cit.*

³⁰ F. Lux, *Text, Situation, Textsorte. Probleme der Textsortenanalyse, dargestellt am Beispiel der britischen Registerlinguistik. Mit einem Ausblick auf eine adäquate Textsortentheorie*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1981 [Tübinger Beiträge zur Linguistik 172], p. 35.

Para além de ser um modelo desenvolvido sob uma perspectiva sincrónica, dada a natureza dos textos que lhe servem de *corpus*, é um modelo vinculado à tipologização de textos e à sua classificação.

Na parte inicial do seu trabalho, dedicada aos princípios teóricos, e partindo da divisão de Reiß / Vermeer³¹, Göpferich³² subdivide os textos informativos em quatro tipos diferentes: textos jurídico-normativos (*juristisch-normativ*), textos de actualização orientados para o progresso (*fortschrittsorientiert-aktualisierend*), textos de compilação de saber (*wissenszusammenstellend*) e textos didáctico-instrutivos (*didaktisch-instruktiv*), dos quais fazem parte os textos que transmitem conhecimento teórico de forma unidireccional (em oposição aos bidireccionais como os manuais de instruções, textos mais apelativos).

Göpferich começa por abordar a descrição dos géneros de texto através de critérios extratextuais, identificando, neste contexto, como factores determinantes, a função textual, a relação entre emissor e receptor determinada pelo seu estatuto individual e social, o enquadramento do texto no espaço e no tempo e formas de ocorrência/produção e recepção. Segue-se a análise dos géneros de texto recorrendo a critérios intratextuais; aqui, surge em primeiro lugar a análise da macroestrutura textual, que a autora define como o esquema convencionalizado de organização de um texto. De seguida, a autora passa à análise dos actos de fala (usados nos géneros de texto) e sua frequência; depois da sua classificação e delimitação, identifica os meios linguísticos envolvidos na execução de actos directivos, por serem aqueles que mais lhe interessam (devido ao *corpus* de textos que estudou). No passo seguinte, estuda o grau de envolvimento das pessoas no texto, i.e., a presença ou não do emissor e do receptor. Debruça-se ainda sobre elementos metalinguísticos tais como definições e introdução de novos termos, de sinónimos, fórmulas e abreviaturas, etc. e ainda sobre os elementos meta-comunicativos como os comentários e recapitulações, as legendas de gravuras, etc. Por último, trata de particularidades específicas de natureza sintáctica como, por exemplo, a frequência do recurso à voz passiva, a tendência para a nominalização ou a complexidade sintáctica.

³¹ K. Reiß / H. J. Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen, Gunter Narr, 1984 [Linguistische Arbeiten 147], p. 206ss..

³² S. Göpferich, *Op. cit.*, p. 124ss..

4. Vantagens da adoção da perspectiva da Linguística de Texto na análise de textos de especialidade: o caso da Tradução

Se é certo que quando surgiram os primeiros textos passíveis de ser classificados como textos de especialidade, os recursos à disposição dos seus autores/produtores eram ainda muito escassos e se confinavam sobretudo ao plano lexical, a verdade é que, com o evoluir dos tempos, eles se foram tornando cada vez mais numerosos e diferenciados. Refiro, a título de exemplo, a exploração de elementos metacomunicativos e metalinguísticos ao serviço da coesão e coerência textuais. Julgo que o tipo de análise que tem sido feita em Portugal, “teimosamente” presa ao léxico e remetendo para segundo plano todos os outros domínios de análise textual não faz verdadeiramente justiça àquilo que é acima de tudo uma forma especial de usar a língua, que decorre daquela que cada autor/produtor considera ser a principal função comunicativa do seu texto de especialidade. E é essa função comunicativa da linguagem que Hoffmann³³ vê como a pedra angular de toda e qualquer definição de linguagem de especialidade.

Também no contexto da tradução de linguagens de especialidade, e provavelmente também por ser o factor que mais rapidamente salta à vista, o vocabulário de especialidade é referido como o principal problema a resolver. Esta constatação – com toda a certeza merecedora do apoio da maioria dos estudantes de Tradução – embora possa ser muitas vezes justificada, não deixa de ser precipitada. Os aspectos terminológicos (no sentido lexical) – tantas vezes identificados como a principal dificuldade na tradução de textos de especialidade – são, a meu ver, e certamente a de quem se ocupa de forma mais aprofundada da tradução de textos de especialidade, apenas um dos obstáculos a ultrapassar. Quanto mais enraizado um texto está num determinado ramo de saber, i.e., quanto mais rico ele é em traços de especialidade, tanto mais crucial se torna para o seu tradutor identificá-los de modo claro e inequívoco na Língua de Partida e saber qual a forma como habitualmente eles se manifestam nesse mesmo tipo de texto de especialidade na Língua de Chegada.

Importa neste contexto desde já chamar a atenção para o facto de nem sempre o destinatário final de uma tradução estar preparado para aceitar certas adaptações que o tradutor tem necessariamente de fazer, para que o Texto de Chegada possa ser um texto de especialidade “genuíno” da Língua de Chegada; infelizmente são ainda muitos os clientes

³³ L. Hoffmann, *Op. cit.*

que se sentem enganados quando não conseguem identificar a mesma estrutura no Texto de Partida e no de Chegada. Independentemente de a situação real ser muitas vezes bem distinta daquela que seria a situação ideal, o tradutor deverá, sempre que isso lhe for possível, levar a cabo esse trabalho de análise e de posterior adaptação do texto às exigências da Língua e da Cultura de Chegada.

Na tentativa de ilustrar de modo mais concreto um ou outro dos aspectos que entendo que devem ser caracterizados como traços de especialidade que se enquadram na perspectiva de análise da Linguística de Texto, chamo a atenção para um fenómeno recorrente em textos técnico-científicos e textos académicos: as definições. Clyne³⁴ procedeu a uma análise comparativa entre textos académicos escritos em inglês por falantes nativos e por falantes de língua materna alemã, concluindo, de forma muito interessante, que os falantes do alemão são capazes de utilizar um termo um elevado número de vezes antes de apresentarem a sua definição, chegando até muitas vezes a prescindir dessa definição formal, para deixar que o termo seja definido pela sua utilização num determinado contexto. Infelizmente, este é um domínio ainda quase inexplorado no que se refere à língua portuguesa. Seria certamente muito útil para os tradutores terem conhecimento de diferenças deste tipo entre a Língua e a Cultura de Partida e as de Chegada. Há, nesta área, muitas questões para as quais se deveria encontrar uma resposta: o que será que é mais comum nos textos técnico-científicos em português: definições por via semasiológica ou onomasiológica? Será que o público-alvo desses textos está disposto a abdicar de uma definição formal? Quais serão as suas expectativas quanto ao momento em que a definição deve surgir no texto?

Ainda na mesma perspectiva e tendo sempre como pano de fundo o trabalho de tradução, há um outro exemplo que julgo merecedor de alguma atenção, uma vez que demonstra bem qual o tipo de abordagem que o tradutor tem de adoptar face a um texto de especialidade: é muito frequente os tradutores que trabalham a partir do alemão, apontarem a forte tendência para a nominalização existente nos textos de língua alemã como um obstáculo difícil de contornar. Esta tendência é consequência de um fenómeno muito característico da formação de palavras na língua alemã. Sendo obrigação do tradutor conhecer as estruturas linguísticas mais frequentes da Língua de Partida, cabe-lhe também dominar as estru-

³⁴ M. Clyne, «Cultural Differences in the Organization of Academic Texts» in *Journal of Pragmatics*, 11, No. 2, 1987, pp. 211-241.

turas fundamentais da Língua de Chegada para poder encontrar os recursos adequados que lhe permitam estabelecer uma correspondência plena entre os dois textos. Não serão as construções com verbo-suporte neste caso um instrumento útil para fazer face a esta situação concreta? As construções com verbo-suporte representam, como se sabe, um tipo específico de predicado complexo, composto por um formativo verbal, o verbo-suporte, e um nominal, um nome predicativo, que pode estar ou não ligado ao verbo por uma preposição. Dada a sua natureza, estas construções são geralmente integradas tanto no Léxico como na Sintaxe³⁵. Mas mais importante do que a sua filiação é sem dúvida o facto de o recurso a este tipo de construção permitir, a nível sintáctico, obter uma maior versatilidade (adjectivação, uso de determinantes possessivos e quantificadores, restrição do significado do nome predicativo através de frases relativas, etc.) do que aquela que é conseguida por meio da utilização do verbo pleno correspondente (transcrever/fazer a transcrição), ao mesmo tempo que, a nível semântico, permite muitas vezes imprimir maior precisão a um determinado enunciado (as construções com verbo-suporte definem melhor a natureza do estado de coisas, reforçando o carácter estativo ou processual do predicado). Por último, e já a um nível comunicativo, estas construções possibilitam um alongamento do predicado, contribuindo assim para uma maior eficácia informativa. (A expressão “colocar em funcionamento”, por exemplo, faz realçar, de forma inegável, a fase de preparação do processo propriamente dito). No conjunto das construções com verbo-suporte, as preposicionadas permitem ainda a caracterização de diferentes tipos de modos de acção. A capacidade referencial “direccional” ou “locativa” da preposição é aproveitada e, de certa forma, colocada ao serviço da diferenciação temporal dos processos, do seu faseamento cronológico. Assim, contraria-se uma certa rigidez estática própria do estilo mais rico em substantivos abstractos. Verbos como “colocar”, “pôr”, “entrar”, “estar”, etc. são verbos aos quais associamos noções de espaço e que passam a contribuir para uma conotação temporal em expressões como “pôr em marcha” ou “entrar em movimento”). Conceitos como *funcionamento*, *expressão*, *consciência*, *evolução*, *movimento*, entre tantos outros, são nomes abstractos que designam processos, acções e estados e que se encontram no centro da terminologia formal da metodologia científica. O recurso a verbos-suporte

³⁵ A este propósito, cf., por exemplo, Athayde, «Construções com verbos-suporte estativos-cursivos no Português e no Alemão. Uma visão contrastiva» in *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, 26, 1997, pp. 737-48.

e preposições para a caracterização dos diferentes tipos de processo representa uma ferramenta linguística necessária e muito útil não só ao autor/produtor de textos técnico-científicos, mas também ao seu tradutor. Neste caso concreto, e ao recorrer às construções com verbo-suporte para compensar a menor flexibilidade da língua portuguesa relativamente à possibilidade de formação de substantivos compostos, o tradutor está a servir-se de fenómenos do domínio da Sintaxe e do Léxico para enfrentar um problema que tem a sua origem no domínio da Morfologia da língua alemã.

Mais uma vez, se houver, por parte do tradutor, uma consciência viva das diferentes formas de usar uma língua que caracterizam as diversas linguagens de especialidade e que são predominantes num determinado tipo de texto, ser-lhe-á mais fácil apresentar soluções de tradução que se enquadrem tão bem na Língua de Chegada como os textos originais na Língua de Partida. O processo de tradução não é linear, uma vez que as línguas não são simétricas e não há entre elas uma correspondência total. Cumpre ao tradutor, através da aplicação de conhecimentos que têm forçosamente de ser transversais, proceder às compensações necessárias para que os dois textos sejam equilibrados e fiéis às tradições da língua em que se inserem.

5. Conclusão

Apesar de num trabalho desta índole, que toca aspectos tão diversos, nem sempre ser fácil aprofundar tanto quanto seria de desejar cada uma das matérias abordadas e apesar de ficar sempre muito por tratar, espero ter contribuído para chamar a atenção para a necessidade de dar maior importância à análise das linguagens de especialidade portuguesas e de ter conseguido também, ainda que de forma breve, demonstrar os benefícios que daí poderiam advir para a qualidade do trabalho dos tradutores que se ocupam da tradução de textos de especialidade. O tradutor tem de assumir o papel de perito de produção textual e para que tal seja possível é necessário apostar cada vez mais na investigação nos domínios da Linguística de Texto de Especialidade e consequentemente na tipologização desses mesmos textos.

PADRES E FRADES:
de malditos a corruptos

MARIA DE FÁTIMA MARINHO*
msaraiva@letras.up.pt

«Frades...Frades...Eu não gosto de frades. Como nós os vimos ainda os deste século, como nós os entendemos hoje, não gosto deles, não os quero para nada, moral e socialmente falando.

No ponto de vista artístico, porém, o frade faz muita falta.

Nas cidades, aquelas figuras graves e sérias, com os seus hábitos talares, quase todos pitorescos e alguns elegantes, atravessando as multidões de macacos e bonecas de casaquinha esguia e chapelinho de alcatruz, que distinguem a peralvilha raça europeia – cortavam a monotonia do ridículo e davam fisionomia à população.

Nos campos, o efeito era ainda maior: eles caracterizavam a paisagem, poetizavam a situação mais prosaica de monte ou de vale; e tão necessárias, tão obrigadas figuras eram, em muitos desses quadros, que sem elas o painel não é já o mesmo.

Além disso, o convento no povoado e o mosteiro no ermo animavam, amenizavam, davam alma e grandeza a tudo: eles protegiam as árvores, santificavam as fontes, enchiam a terra de poesia e de solenidade. (...)

Desde mil e cento e tantos anos que começou Portugal, até mil oitocentos e trinta e tantos que uns dizem que ele se restaurou, outros que o levou a breca, não sei que se passasse ou pudesse passar nesta terra coisa alguma pública ou particular, em que frade não entrasse.»¹

* Membro do Núcleo de Estudos Literários da FLUP.

¹ Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra* in *Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1966, Vol. 1, pp. 61 e 64.

Assim escrevia Garrett, a abrir e a fechar o capítulo XIII de *Viagens na Minha Terra*, depois de introduzir a figura de Frei Dinis, que será um dos principais agentes no desenrolar da intriga. Não devemos deixar passar em claro a ironia subjacente ao discurso de Garrett, ironia que perdurará em outros autores e que poderá ser uma das marcas da estética romântica, como demonstrou Maria de Lourdes Ferraz². E ao frade são, diversas vezes, atribuídas características que podem, indubitavelmente, ser recepcionadas irónica e criticamente. No século XIX, romântico e liberal, o cristianismo assumiu a importância de uma estética que substituiria o anterior fascínio pela herança greco-romana. Chateaubriand, em *Génie du Christianisme*³, tentou provar que os ritos e os santos cristãos possuíam potencialidades idênticas ou superiores às dos deuses pagãos, pelo que só haveria vantagem em aproveitá-los literariamente. Se há beleza e poeticidade nos rituais, não deixa de haver também o reverso da medalha, isto é, a perspectiva desassombrada e esclarecida dos filhos do liberalismo, que expulsou as ordens monásticas.

Independentemente do sentido estético que se possa encontrar nas procissões ou em outras manifestações de culto, a verdade é que os intelectuais de oitocentos denunciam frequentemente os abusos e a corrupção de muitos clérigos (padres e/ou frades), através de enredos que põem a nu as suas perversidade e/ou corrupção.

Sabemos que para definir o perfil de uma personagem se deve jogar simultaneamente com dois registos fundamentais: o extra e o intertextual⁴. O conhecimento empírico que o leitor eventualmente possa ter de figuras com características afins pode ajudar a estabelecer o tipo que o autor quer evidenciar, não criando estranheza ou repulsa. De igual modo, a analogia com outras personagens de diferentes romances funciona de molde a criar uma linha estética comum que permite relativizar alguns excessos pela descodificação do cânone. Sendo assim, é de importância fundamental a existência de códigos culturais e afectivos que determinam de forma decisiva a aceitação ou a condenação dos actos da personagem. Segundo os valores em vigor na época, o leitor fará juízos vinculativos

² Maria de Lourdes Ferraz, *A Ironia Romântica – Estudo de um Processo Comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Estudos Gerais, Série Universitária, 1987.

³ Paris, Gabriel Roux, Libraire-Editeur, 3 Vols., 1857 (1.^a ed., 1805).

⁴ Cf. Vincent Jouve, *L'Effet-Personnage dans le Roman*, Paris, PUF-Ecriture, 1992, p. 45: «Selon nous, le portrait du personnage tel qu'il est progressivement construit dans la lecture est tributaire de la compétence du destinataire dans deux registres fondamentaux: l'«extratextuel» et l'«intertextuel»».

que o narrador conhece de antemão, dada a participação de um espaço axiológico comum⁵. Pode até dar-se o caso de haver uma projecção ideológica do leitor⁶, que se sentirá mais ou menos atraído pela conduta e sentimentos da personagem⁷, e que resultará numa análise eminentemente valorativa. A sensação de que o universo romanesco se assemelha, apesar de tudo, à vida tem consequências relevantes ao nível da recepção e da produção do discurso. Vincent Jouve aponta a importância da *imitação* de personagens tidos como *exemplares* para instaurar a verosimilhança necessária a uma leitura que aprecia a *poiesis*, mas não abandona nunca a *mimesis*, fonte de confortável segurança⁸.

A inclusão da figura do padre ou do frade, não muito diferentes a nível do tratamento romântico, remete inquestionavelmente para uma realidade social e literária. Antes de mais, não devemos esquecer que a caracterização do padre ou do frade é sobretudo devedora da estética romântica e que o aproveitamento deste tipo de personagens não foge à regra de caracterização de outros heróis que não tinham professado. Por outro lado, um certo anticlericalismo próprio da política liberal torna-se responsável pelo tom frequentemente crítico e irónico que se imprime à actuação destes clérigos, nem sempre altos modelos de virtudes. Referindo-se aos romances de Herculano, Manuel Trindade⁹ aponta a fundamental incompreensão que têm as suas personagens dos valores da religião, na medida em que «Deus se relegou para um universo extremamente vago e longínquo»¹⁰, o que provoca nelas leituras falseadas de opções nem sempre conscientemente tomadas. Daí que, e segundo Manuel Trindade, não se possa, por exemplo, acusar o celibato sacerdotal de modo absoluto, dado que Eurico, do romance homónimo, só professara para esquecer amores infelizes, sem nenhuma vocação. Esta tese poderá ser aplicada a alguns romances de Camilo, embora de forma menos directa, mas não menos contundente. Fazendo parte do número dos heróis vencidos e frustrados¹¹, vítimas de uma sociedade que os impede

⁵ Cf. *idem*, p. 123: «Le code culturel, enfin, *valorise* ou *dévalorise* les personnages en fonction de l'axiologie du sujet lisant.».

⁶ Cf. *idem*, p. 144: «Le lecteur peut s'investir dans un personnage par projection idéologique.».

⁷ Cf. *idem*, p. 132: «Le code affectif provoque un sentiment de sympathie pour les personnages.».

⁸ Cf. *idem*, p. 217: «(...) c'est l'*imitation* de personnages reçus comme *exemplaires* qui fait de la lecture un vécu.».

⁹ Manuel Trindade, *O Padre em Herculano*, Lisboa, Verbo, 1965.

¹⁰ *Idem*, p. 205.

¹¹ Cf. *idem*, p. 109: «O padre da literatura romântica está normalmente integrado no cortejo dos heróis vencidos e frustrados.».

de escolher o trilho a seguir, frades e padres «aparece[m] como alguém que uma disciplina cruel e desumana impede de seguir a paixão»¹², acabando por idealizá-la, vítimas de um destino que não conseguem evitar ou vencer. O tópico do fatalismo, tão comum aos vários heróis românticos, leva-os a abraçar uma vida para que não foram talhados, equivocando-se à partida sobre os benefícios que daí poderiam advir. Prisioneiro para sempre de laços que não entendeu na íntegra, o frade sente-se ameaçado na sua mais elementar liberdade¹³, encarando o mosteiro como um calabouço de impossível fuga¹⁴. É evidente que, mesmo considerando que, como afirma Victor Brombert, a prisão se situa preferencialmente no interior do homem¹⁵, a verdade é que, no caso de Camilo, e salvo algumas exceções, é mesmo a prisão física que as personagens sentem, o que acaba por trazer consequências nefastas e influenciar decisivamente a actuação das mesmas.

A tradição do romance gótico fez ressaltar as potencialidades inerentes à figura do padre ou do frade malditos, célebres pela sua perversidade e pela acumulação de desejos tanto mais fortes quanto mais proibidos. Já em 1796, Mathew Lewis, em *The Monk*, delineia a figura de um monge maldito, matricida e violador da irmã, que se compraz nas maiores atrocidades. Em pleno Romantismo, Victor Hugo cria Claude Frollo (*Notre-Dame de Paris*, 1831), vicioso, vingativo e hipócrita. Garrett desenha Frei Dinis em *Viagens na Minha Terra* e o bispo sem escrúpulos de *O Arco de Santana*. Herculano dá vida a Eurico em *Eurico o Presbítero* e a Vasco e D. João de Ornelas, em *O Monge de Cister*. Camilo não foge ao fascínio exercido por esta figura ambígua que oscila entre a maldade extrema e a pureza absoluta. Nas suas obras, há uma proliferação de clérigos que assumem diferentes papéis, frequentemente de relevo para o desenrolar da intriga.

Os três primeiros romances de Camilo Castelo Branco, *Anátema* (1851), *Mistérios de Lisboa* (1854) e *Livro Negro de Padre Dinis* (1855), têm como já foi várias vezes referido, características que os aproximam

¹² *Idem*, p. 111.

¹³ Cf. Victor Brombert, *La Prison Romantique – Essai sur l’Imaginaire*, Paris, Librairie José Corti, 1975, p. 11: «La cellule du prisonnier ressemble étrangement à la cellule du moine.».

¹⁴ Cf. *idem*, p. 107: «Dès qu’il est question de monastère ou de couvent, la notion de prison ou de bagné se présente pour ainsi dire automatiquement (...)» e David T. Gies, «Imágenes y la Imaginación Románticas» in *El Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 141-145.

¹⁵ Cf. Victor Brombert, *op. cit.*, p. 113: «L’homme est en prison, ou plutôt il est prison dans la mesure où l’esprit pur, déchu, s’est figé en matière. (...) situer la prison à l’intérieur de l’homme, à faire de sa culpabilité son propre geôlier.».

do romance-folhetim, tão em voga na primeira metade do século XIX¹⁶, sobretudo depois da publicação de *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue, em 1842-43. Neste tipo de textos há uma proliferação incrível de intrigas e de lances aventureiros que se destinavam a prender a atenção do leitor e a garantir a continuidade da leitura, que era, por força, fragmentada e distendida no tempo.

Em *Anátema*, Padre Carlos, pérfido e vingativo, tenta que a filha do sedutor de mãe expie a culpa do seu progenitor. A obsessão pela palavra *anátema* e por o que ela indicia, levam-no a proferir palavras de maldição e perfídia: «Sou um delegado de uma mulher que jaz no túmulo com uma ferida rasgada no peito. Há um sangue inocente, que transuda a pedra do túmulo! Há um grito de vingança, que quer uma longa expiação de lágrimas! Há um ANÁTEMA de conjuração diabólica, que vai até à última geração de uma família como um rastilho de sangue!»¹⁷.

São inúmeros os detalhes ao longo da obra que se conjugam para criar a imagem do padre maldito, que chega a ser blasfemo. Quando D. Inês (a filha do homem que seduzira a mãe do padre e, portanto, meia-irmã do mesmo) diz, «Dizem que elle amaldiçoara meu pai, entre a hóstia e o cálix!»¹⁸, está a denunciar a principal característica de Padre Carlos – perversidade com foros de sagrado. A inclusão do sagrado aumenta o grau de maldição e prepara, mesmo se ainda remotamente, a necessidade de expiação, tão típica no Romantismo. E Padre Carlos começa por sentir remorsos, muitos anos depois, reconhece o filho de D. Inês (num lance bem romântico) e acaba a viver num bairro miserável, «subsistindo de esmolas»¹⁹. O elevado número de intrigas que se entrecruzam, num emaranhado nem sempre facilmente apreendido, é desenvolvido em *Mistérios de Lisboa* e *Livro Negro de Padre Dinis*. Estes dois romances, que se completam, apresentam uma particularidade original: o que é publicado em segundo lugar corresponde a uma espécie de analepse do primeiro, narrando os antecedentes da vida de Padre Dinis, antecedentes que o transformam de santo em demónio. Com efeito, a figura quase divina, omnipresente e onnipotente do protagonista que

¹⁶ Cf. Maria de Fátima Marinho, «O Romance-folhetim ou o Mito da Identidade Encoberta» in *Intercâmbio*, revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto, n.º 2, 1991, pp. 44-58 e *Camilo Castelo Branco no Centenário da sua Morte*, Colloquium of Santa Barbara, Abril 1991, edited by João Camilo dos Santos, Santa Barbara, University of California, Center for Portuguese Studies, 1995, pp. 218-231.

¹⁷ Camilo Castelo Branco, *Anátema*, prefácio e fixação de texto de Ernesto Rodrigues, Porto, Ed. Caixotim, 2003 (1.ª ed., 1851), p. 186.

¹⁸ *Idem*, p. 166.

¹⁹ *Idem*, p. 360.

«parecia um homem muito virtuoso»²⁰, e que «tinha o dom mais sublime do anjo do conforto»²¹, fora no passado um criminoso, uxoricida, fugitivo da justiça através de uma troca incrível de identidades. A bondade de Padre Dinis só se poderá entender como a expiação necessária de um crime hediondo que, aparentemente, ficou impune. E é em *Livro Negro de Padre Dinis* que se vão narrar as ocorrências que trazem luz a alguns aspectos mais obscuros do livro que o antecede. A figura deste padre consegue atingir um grau de maldição superior ao ainda incipiente *Anátema*. A bondade aparente e, no fundo, falsa encobre actos terríveis que encontram na religião a capa apropriada para os ocultar. A última frase de *Livro Negro de Padre Dinis* resume na perfeição o seu trajecto de vida e o de outras personagens que vamos encontrando na extensa galeria camiliana: «A sua expiação será um longo prazo. Morrerá vinte e dous anos depois. O mundo verá um santo. A expiação dar-lhe-á um altar, a lei ter-lhe-ia dado um cadafalso.»²². No decorrer dos dois romances outros frades e/ou padres contracenam com esta figura sinistra, transmudada em angelical. Com a maior das naturalidades, assistimos ao assassinato do Marquês de Luso (que criara o pequeno Benoît, futuro Padre Dinis) pelo Cardeal Rufo, pai de uma antiga amante do Marquês («(...) o marquês de Luso caiu debaixo do punhal do cardeal Rufo.»²³) e aos mistérios que se adensam à volta de Frei Baltasar e Padre Dinis. Deste último é várias vezes referido um segredo, um mistério, desconhecido de todos, mistério que se irá desvendar através da figura de Frei Baltasar da Encarnação, seu pai, que seduziu uma mulher casada que morre de parto. O frade é também um homem que resolveu professar para expiar um anterior crime (bem na linha romântica), carregando consigo as ossadas de Silvina, sua amante e mãe de Padre Dinis. Para além do evidente ultra-romantismo da cena, há que sublinhar a culpa que aniquila Frei Baltasar e que é de longe bem menor se a compararmos à de seu filho, assassino, mas que não deixa de o transformar em maldito (e não ainda corrupto), dada a carga sentimental aliada à sedução e à morte da amante. A linhagem de homens consagrados à religião, por motivos à partida bem pouco nobres, situa-se na esteira do aproveitamento da figura do padre/frade, tão ao gosto romântico, porque potencialmente

²⁰ Camilo Castelo Branco, *Mistérios de Lisboa*, 10.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1969 (1.^a ed., 1854), 1.^o Vol., p. 43.

²¹ *Idem*, p. 123.

²² Camilo Castelo Branco, *Livro Negro de Padre Dinis*, 11.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1971 (1.^a ed., 1855), 2.^o Vol., p. 219.

²³ *Idem*, 1.^o Vol., p. 73.

tão cheia de meandros sinuosos que radicam no segredo, no oculto e no arrepiante. Esta galeria de falsos padres (falsos, porque só professam por motivos exteriores à religião) gera uma quantidade de filhos naturais que vão adensar o clima de predisposição para a multiplicidade de identidades, de intrigas e de vidas falhadas desde o começo. O aproveitamento da moda do romance-folhetim revela-se duplamente operativo graças à inclusão da figura do padre misterioso, de passado inconfessável, e que irá funcionar de modo semelhante, mas muito mais ambíguo, do que Rodolphe de *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue, que, não sendo clérigo, não pode conjugar de modo tão perfeito, o maldito com o sublime.

Na restante produção camiliana não são tão visíveis os traços de romance-folhetim, havendo uma maior depuração da intriga. Há, no entanto, um ou outro caso onde ainda são detectáveis pormenores típicos daquele subgénero literário. Em *A Bruxa de Monte Córdova* (1867), Fr. Tomás, feito frade à força, ajudado por um colega bondoso, efectua uma espectacular fuga por um subterrâneo, digna de qualquer romance de aventuras. Mas é em *O Santo da Montanha* (1866) que se torna mais nítido o fascínio que estes lances ainda provocavam em Camilo e nos leitores, sobretudo quando havia clérigos envolvidos. Baltasar, frade por desgosto de amor e com vários assassinios às costas, foge depois de matar a ex-noiva, despe o hábito, muda de nome, casa outra vez, tem uma filha que morre num assalto de corsários e, de regresso a Portugal, expia o seu crime como mendigo com fama de santo. Para além de outras características que analisaremos oportunamente, convém agora salientar o número de peripécias em que se vê envolvido o protagonista, que acabam por funcionar como motores de interesse na recepção da obra. Em *O Demónio do Ouro* também Padre Bento, pai de Manuel, acaba por se regenerar, depois de uma vida de dissipação e de confessado ateísmo.

Depois de termos referido a importância que a figura do padre/frade assume nas primeiras produções do autor de *Amor de Perdição*, pelo que ela representa de fatalismo, mistério e maldição, vamos agora estudar os modos que a mesma figura ilustra na produção camiliana, quando já não é tão evidente a ligação com o romance negro ou de *terror grosso*, como o designou Jacinto do Prado Coelho²⁴.

Antes de mais, o frade serve também para corroborar realidades socio-políticas do liberalismo, como a sua expulsão dos conventos

²⁴ Cf. Jacinto do Prado Coelho, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, cap. «A Novela do “terror grosso”», pp. 287-309.

(*Lágrimas Abençoadas*, 1857) ou o desembarque no Mindelo com as tropas de D. Pedro, como é o caso de Fr. Tomás, protagonista de *A Bruxa de Monte Córdova*, que ao fugir pelo subterrâneo, abandona a vida monástica e ingressa nas fileiras liberais:

«Tomás de Aquino, quando a expedição libertadora aproou às praias de Portugal, era já alferes de lanceiros, bem que esta arma dependesse de cavalos que se haviam de conquistar ainda em Portugal. O frade beneditino escolhera aquela arma, por ser a vivaz aspiração que lhe aformoseava os sonhos desde a primeira infância. O coração a tirar por ele para o escarvar dos esquadrões, e o pai a empurrá-lo para as salmodias monásticas! Não obstante a sua promoção, Tomás de Aquino trajava ainda a farda lisa de voluntário da Rainha e não cedera o seu número na sexta companhia.»²⁵.

O excerto citado indicia o fenómeno, comum até ao século XIX, que consistia em fazer professar alguém pela força e que tinha como consequência a existência de frades sem vocação, como vimos, e que facilitava as fugas, os amores clandestinos, os filhos naturais e a hipocrisia. Os filhos de clérigo são uma constante em Camilo e têm na economia narrativa a função de adensar mistérios, criar identidades desconhecidas ou situações ambíguas e falsas. Em *A Filha do Arcediago* (1855), Rosa é filha de um padre, que não pode viver sem a amante, padre que tem de fugir devido às suas torpezas que não são superiores às de outros que, contudo, «eram mais discretos (...), porque nunca tinham caído na imoralidade de dotar as mães dos seus filhos para casarem.»²⁶. De igual modo, em *Luta de Gigantes* (1865), *O Retrato de Ricardina* (1868), *O Demónio do Ouro* (1873), *A Caveira da Mártir* (1875) ou *Vulcões de Lama* (1886) há padres com filhos que, regra geral, tentam negar a sua paternidade, mas que, embora corruptos, não têm aquela faceta maldita das primeiras obras. Em *O Retrato de Ricardina*, por exemplo, o abade actua como um pai autoritário, absolutista ferrenho, noutras, faz-se passar por padrinho ou tio. Em *O Regicida* (1874), Isabel, esposa de Domingos Leite Pereira, antes de ser amante de D. João IV e mesmo antes de casar, mantém, enquanto pupila, uma relação íntima com o Padre Luís da Silveira,

²⁵ Camilo Castelo Branco, *A Bruxa de Monte Córdova*, 7.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1970 (1.^a ed., 1867), p. 85.

²⁶ Camilo Castelo Branco, *A Filha do Arcediago*, 9.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1971 (1.^a ed., 1855), p. 94.

o que se torna em mais um elemento para criar o desespero do marido e levá-lo à tentativa falhada do regicídio: «Maria Isabel, antes de ser minha mulher, foi... Oh! como é atroz esta certeza!...»²⁷.

Em romances como *Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880), a ironia em relação à figura do padre mulherengo torna-se num traço distintivo, muito diferente das descrições românticas, mesmo quando elas o apontavam como condenado, pérfido e maldito. Frei Justino, amante de Felícia, «uivava pelas fêmeas»²⁸ e possuía total ignorância em relação à religião, o que o leva a negá-la no seu íntimo, partindo de um princípio errado e caricato, muito diferente da dúvida metafísica de Brás Luís de Abreu, em *O Olho de Vidro* (1866), quando este, depois de professar ao tomar conhecimento do incesto em que vivia, se interroga sobre a validade da religião que, até aí, considerara inabalável: «Aquela religiosidade, que, horas antes, parecia robusta e sentida como a dos mártires, estava a desfazer-se miseravelmente na incerteza, no desprezo, na negação das mais santas coisas do cristianismo! Ali se estava vendo o que em verdade é o homem, e quanto são morredouras as fantasias do espírito arrancado às leis da humanidade, quando a mão da desgraça descarrega a maça de bronze que tem dentro sangue e fibras.»²⁹. A dúvida de Frei Justino tem uma origem ridícula que se deverá ler numa perspectiva irónica: «A vitória final dos constitucionais incutira-lhe suspeitas de que não havia Deus, porque o prior lhe havia asseverado que os inimigos do trono e do altar eram ateus perdidos, e ele, com perversa e estúpida lógica de mau frade, concluíra que a derrota dos realistas era suprema evidência de estar despejado, roto, o Céu.»³⁰. Apresentado como libertino, «um animal, sem religião, que mal se lhe enxergava a coroa, nem sabia dizer a missa perfeita, não confessava ninguém, tinha amigas, e pusera a mãe na cova com desgostos.»³¹, o padre continua a sua má fama no romance seguinte, *A Corja*, onde se pode ler que, apesar de ter outra amante, continua a pensar em Felícia, perdendo até o apetite: «O abade perdera a vontade de comer.»³². Um outro padre presente neste livro, Padre João da Eira,

²⁷ Camilo Castelo Branco, *O Regicida*, 7.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1965 (1.^a ed., 1874), p. 51.

²⁸ Camilo Castelo Branco, *Eusébio Macário*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1958 (1.^a ed., 1879), p. 10.

²⁹ Camilo Castelo Branco, *O Olho de Vidro*, 6.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1968 (1.^a ed., 1866), pp. 183-184.

³⁰ *Eusébio Macário*, p. 14.

³¹ *Idem*, p. 19.

³² Camilo Castelo Branco, *A Corja*, Porto, Lello & Irmão Editores, s/d (1.^a ed., 1880), p. 9.

não se afasta muito do mesmo paradigma, comendo e bebendo à tripa forra e herdando a segunda amante de Padre Justino, Eufémia. Idêntica caracterização é feita de Frei Gervásio, em *A Brasileira de Prazins* (1882): «Se não dormia, estrumava o seu vegetalismo com muitos adubos crassos de toucinho e capoeira, com um grande farfalhar de mastigação, porque dispunha de dentadura insuficiente.»³³.

A ironia presente nos romances da última fase está, regra geral, ausente dos que são mais ortodoxamente românticos, apesar de se apontarem muitas vezes realidades idênticas, como em *Amor de Perdição* (1862), ao descrever as freiras do convento de Vila Real, ou em *A Bruxa de Monte Córdova*, quando o narrador comenta a ignorância dos frades: «Ja já alto o dia da civilização. Vinham tardias ao filho do marquês as memórias feudais de seus avós: é que o estúpido frade não vira as alvoradas do século, saudadas pela revolução de 1820. Lá dentro do mosteiro era ainda noite fechada. Hipócritas, fanáticos e virtuosos tanto sabiam uns como outros da vida nova do século.»³⁴. No entanto, a componente física das personagens (comer, beber) é menos ostensivamente evidenciada, dando-se relevo aos problemas existenciais e às causas que poderão estar na origem de um mau padre.

E a razão principal, como já deixámos entrever, é a profissão provocada por um desgosto amoroso ou por uma situação que se torna insustentável depois de conhecida, como o incesto entre dois irmãos que até à data desconheciam que o eram e que se tinham casado e eram pais de sete filhos – *O Olho de Vidro*. Em *A Sereia* (1865), Gaspar, incapaz de vencer o pai e de casar com quem quer, decide abraçar a vida religiosa: «Escolho o mosteiro porque é lá a solidão e o esquecimento; porque não verei lá mais as testemunhas desta enorme calamidade, destes vestígios de sangue, que hão-de apagar-se à porta do mosteiro dos paulistas da serra de Ossa.»³⁵. O resultado não podia ser mais funesto – chamado para administrar os últimos sacramentos à antiga amada, Joaquina, morre de comoção e aquela suicida-se. Situação idêntica se vive em *O Romance de um Homem Rico* (1861). *O Santo da Montanha* parece ecoar ainda *Eurico o Presbítero*, de Alexandre Herculano, pois, como já anotámos, Baltasar, ao tornar-se frade, não abandona as paixões terrenas, con-

³³ Camilo Castelo Branco, *A Brasileira de Prazins*, Porto, Lello & Irmão Editores, s/d (1.ª ed., 1882), p. 29.

³⁴ Camilo Castelo Branco, *A Bruxa de Monte Córdova*, 7.ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1970 (1.ª ed., 1867), p. 52.

³⁵ Camilo Castelo Branco, *A Sereia*, 6.ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1968 (1.ª ed., 1865), pp. 212-213.

tinuando a assassinar com um ódio ainda redobrado. Ao contrário de Frei Lourenço do romance de Herculano que aconselha Vasco a tornar-se monge para assim conseguir uma almejada tranquilidade, falhando redondamente os seus propósitos, Baltasar é aconselhado por Frei António a não se precipitar:

«Concluído o ano de noviciado, frei António de Cristo afastou-se com Baltasar ao mais recôndito da cerca e disse-lhe:

– Não professes, meu amigo.

– Porquê?!

– A tua alma deve estar fatigada, porque a exercitaste muito na contemplação. Vi-te fervor demasiado; penitência extraordinária; ardores muito temporãos: receio que em breve se aniquilem as forças da fé excitadas pela grande calamidade que se deu em tua vida. Tens vinte e nove anos, Baltasar: se não morreres cedo, grandíssimas reacções hão-de pelejar em teu espírito. Espera, meu irmão: não vistas o hábito de professo; conserva-te algum ano mais assim; e, depois, quando mui serenamente olhares para ti e te sentires menos ardente na piedade, e, todavia, bem disposto para a vida monástica, professorás então.

– Professarei já – disse o noviço, sem pensar resposta. – Professarei já, porque vem aí a grande noute da sepultura e eu quero cair nela com o hábito de professo. Não me demovas, António, que impugnas assim a vontade de Deus, que me chama.»³⁶

Com todos os componentes do frade maldito, com reminiscências das personagens das primeiras obras, Baltasar matará Mécia, como já tinha assassinado o marido desta no dia do casamento. Mais tarde, despirá o hábito e seguirá uma vida aventureira, muito próxima das presentes em *Mistérios de Lisboa*. A expiação só virá no final, como salientámos.

A decadência dos frades, directamente referenciada em *Luta de Gigantes*, traduz-se por uma maior frequência de frades maus, hipócritas e invejosos, que são mais numerosos do que os bondosos, figuras de anjo, também apanágio do Romantismo. Os virtuosos estão em romances como *A Neta do Arcediogo* (1855), *Lágrimas Abençoadas* («Frei António dos Anjos fora um oráculo de ciência, e um exemplo de santidade no seu mosteiro.»³⁷), *Anos de Prosa* (1863), *O Bem e o Mal* (1863), *Amor de*

³⁶ Camilo Castelo Branco, *O Santo da Montanha*, 6.ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1972 (1.ª ed., 1866), pp. 219-220.

³⁷ Camilo Castelo Branco, *Lágrimas Abençoadas* in *Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1983, 2.º Vol., p. 631.

Salvação (1864), *A Sereia*, *O Judeu* (1866), *A Bruxa de Monte Córdova* (o frade que ajuda Tomás a fugir), *A Caveira da Mártir* (Fr. André, confidente de Antónia, a protagonista, e personagem-embraiadora, na medida em que serve de elo de ligação entre os vários interesses em jogo) e *Vulcões de Lama* (1886) – Padre Joaquim.

Os perversos são, todavia, mais significativos porque, frequentemente, influenciam a acção e conseguem os seus intentos. Em *A Enjeitada* (1865), Miquelina é descoberta e denunciada pelo capelão; em *A Doida do Candal* (1867), há um frade sem nenhuma craveira moral que tenta convencer uma rapariga a ingressar num convento e a entregar-lhe a filha («Com recheio de sórdidas pilhérias, dialogaram largo espaço e acordaram que o frade iria aos Padrões da Teixeira, mensageiro de Deus, dizer a soror Margarida das Dores que os alçapões do inferno estavam abertos para lhe receber a alma por séculos sem fim, se ela não curasse de pedir perdão à justiça irritada do Senhor, e recolher-se a um qualquer mosteiro remoto do teatro dos seus crimes, deixando a filha entregue aos cuidados dele mensageiro do céu.»³⁸); em *A Bruxa de Monte Córdova*, há frades espíões que tentam contrariar os amores de Tomás e Angélica; em *A Filha do Regicida*, Fr. Gaspar tenta tirar a filha de Domingos Leite Pereira da companhia de sua mãe.

Os casos mais interessantes de corrupção e maldade são, todavia, os que envolvem missionários, referenciados em dois romances (*Mistérios de Fafe*, 1868, e *A Brasileira de Prazins*) e num conto, «O Santo de Midões», incluído em *Quatro Horas Inocentes*.

Em *Mistérios de Fafe*, a figura do missionário assume quase na totalidade a carga negativa presente na obra, apesar do fanatismo e da crença fácil da população ignorante. Os missionários e suas prédicas são sempre ironizados pelo narrador, que lhes atribui interesses bem terrenos, disfarçados das melhores intenções: «A vontade de Deus tinha-lha transmitido o confessor, mordomo do céu, que o andava oferecendo em missão por um preço razoável: vendia um livro de sua lavra por doze vinténs, um rosário por meio tostão, uma cruz de chumbo por dois patacos e as correias de S. Francisco por sete vinténs. Quem tivesse isto e pouco mais podia encalgar-se ao céu, e levar a consolação de ter deixado na terra o missionário comprando mais uma jeira que deixar aos sobrinhos ou aos afilhados.»³⁹. Idêntica função tem a afirmação do narrador de que ele

³⁸ Camilo Castelo Branco, *A Doida do Candal*, 11.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1871 (1.^a ed., 1867), p. 227.

³⁹ Camilo Castelo Branco, *Mistérios de Fafe*, 8.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1969 (1.^a ed., 1868), p. 70.

violava sistematicamente o segredo da confissão, facto que contribui decisivamente para o seu descrédito, insinuando todo o mal que ele poderá provocar: «O missionário tinha como sã doutrina violar o sigilo da confissão em benefício das famílias, quando outros recursos mais suaves falhavam ao pio propósito.»⁴⁰

A chegada dos missionários em *A Brasileira de Prazins* acaba de consolidar a demência de Marta. As descrições que são feitas dos quatro missionários não deixam lugar a dúvidas quanto à pouca santidade de que eram portadores. Um deles, Frei João de Borba da Montanha é até conhecido pelos exorcismos. Os produtos que eles vendem, livros beatos, relíquias, mais ou menos enganadoras, e objectos com poderes sagrados destinam-se a angariar dinheiro fácil de fiéis fanáticos. Convencido de que Marta está possessa, Frei João receita-lhe certas práticas devotas e prepara-a para o exorcismo, contra a vontade do tio e de Padre Osório, que, à semelhança de Padre Roque, descrê destes processos. O capítulo XX é dedicado à narração do exorcismo e nele se pode ler, nas entrelinhas, a ironia do narrador, que demonstra perfeitamente os resultados lamentáveis da influência de missionários, visionários, interesseiros e ignorantes:

«Às nove horas, a governanta foi acordá-lo, muito alvoroçada, para lhe dizer que a Sr.^a D. Marta tinha saído sozinha ao nascer do Sol e que uma mulher a encontrara já perto da casa do vigário de Caldelas, a correr, que parecia uma doidinha. Fr. João recebeu também a nova da fuga, quando acabava de dizer missa em acção de graças pelo triunfo obtido sobre o demónio. O médico chegava ao mesmo tempo, e informado das cenas do exorcismo, disse ao varatojano injúrias que o frade não tinha dito ao Diabo; chamou ao brasileiro e ao irmão corja de estúpidos, e partiu para Caldelas com o Feliciano. O frade, insultado pelo médico, e pelos modos bruscos e desabridos do brasileiro, citou umas palavras de Jesus que manda sacudir o pó das sandálias no limiar da casa dos ímpios, e foi-se embora. Seguiram-no algumas beatas num alto choro por longo espaço; e, quando ele desapareceu no cotovelo da estrada, houve delas que arrancavam cabelos, cheios de lêndeadas; outras davam-se bofetadas, e as mais histéricas guinchavam uivos estridentes»⁴¹.

⁴⁰ *Idem*, p. 165.

⁴¹ Camilo Castelo Branco, *A Brasileira de Prazins*, Porto, Lello & Irmão Editores, s/d (1.^a ed., 1882), p. 245.

Um dos casos mais interessantes é o do conto «O Santo de Midões», onde se relata o caso de um missionário com fama de santo, Padre António da Fonseca, que decide, por inspiração divina, criar uma congregação feminina, onde teriam assento as treze mais formosas virgens dos arredores. Consta que estas meninas são visitadas regularmente pelo Espírito Santo e reina em toda a paróquia enorme fanatismo instigado pelo missionário. Quando uma das reclusas, mais esclarecida do que as demais, o denuncia, afirmando que ele já desonrara algumas delas, desfaz-se o equívoco e o frade é preso pela Inquisição⁴², seguindo-se um demorado processo que leva o narrador a afirmar que o prevaricador foi condenado a viver às custas do Santo Ofício: «A santa inquisição ouviu este Santo António de Midões, admoestou-o três vezes a que confessasse tudo, (aparecia-lhes ainda diminuto aos juízes!) e condenou-o a não confessar, a não dizer missa, a não trabalhar, a não sair de casa, a comer, beber, dormir, e vestir à custa da inquisição; e... (ó refinada maldade!) condenaram padre António a pagar as custas do processo!»⁴³.

Como vemos, o tratamento que Camilo dá à figura do padre/frade reveste-se de diversos cambiantes que, no fundo se poderão condensar em duas vertentes opostas: de um lado, a galeria de clérigos bondosos, em geral pouco relevantes; do outro os malditos, corruptos e interesseiros que assumem um determinante papel nos textos onde estão inseridos e cujo perfil vai evoluindo de acordo com as opções estéticas do seu criador.

⁴² Para um estudo detalhado destas práticas, mais comuns do que se poderá pensar, consultar Pedro Vilas-Boas Tavares, *Beatas, Inquisidores e Teólogos – Reacção Portuguesa a Miguel de Molinos*, tese de doutoramento apresentada à F.L.U.P., inédita, 2002. Nuno Júdice, no romance *Por Todos os Séculos* (Lisboa, Quetzal, 1999), também explora esta realidade.

⁴³ Camilo Castelo Branco, «O Santo de Midões» in *Quatro Horas Inocentes*, 5.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1968 (1.^a ed., 1872), p. 106.

DEIXIS, TEMPO E TEXTUALIZAÇÃO
NUM EXCERTO DE *BAÍÁ DOS TIGRES*
DE PEDRO ROSA MENDES

ANA MARTINS
acsmartins@mail.telepac.pt

«Qual Cristóvão Colombo da linguística, Benveniste descobriu uma coisa muito diferente da que se propunha descobrir e, igualmente, essa descoberta parcialmente acidental era muito mais importante e muito mais nova do que a que estava no seu espírito fazer.»

Fernanda Irene Fonseca, «O Perfeito e o pretérito e a teoria dos níveis de enunciação»

1. As extensões, derivações ou implicações do estudo da deixis certificam a assunção de que a linguística é útil à análise dos discursos, de que a análise dos discursos enriquece a linguística e, finalmente, de que a linguística é análise dos discursos. Situada para além do estudo de pendor descritivo-informativo de formas e núcleos de formas, tendo como ponto de alcance (ou *ponto de fuga*) o pleno exercício linguístico, o estudo da enunciação cumpre uma única e mesma tarefa – a descrição da construção da expressão-configuração-comunicação – através de várias entradas, seja:

- no levantamento dos princípios que operam na actuação sobre o mundo através da palavra;
- na detecção dos modos de gestão da interdiscursividade;
- na avaliação das co-determinações sobre encadeamentos sequenciais;
- na análise dos movimentos metadiscursivos;
- etc..

Destaco três áreas de trabalho que a teorização sobre a deixis e a enunciação enforma: **(i)** o apuramento de relações entre tempo, aspecto e modo num esquema funcional e integrado do sistema verbal; **(ii)** a descrição de diferentes regimes enunciativos, com implicações na detecção de diferentes registos interlocutivos e de diferentes estratégias de textualização; **(iii)** a compreensão do fenómeno da ficção.

(i) A activação de um dado tempo verbal, num cotexto com uma particular combinatória de tempos verbais, adverbiais e marcas de pessoa, ordena ou posiciona o evento ou estado, referenciado pelo lexema verbal, em relação a outros eventos numa linha temporal que rumo directamente (nível de enunciação actual ou primário) ou indirectamente (nível inactual ou secundário) ao momento de enunciação. A selecção do mesmo tempo verbal dá informação quanto ao modo como é perspectivado o evento: se o evento é perspectivado a partir do interior do seu desenvolvimentos (*imperfectivo*), pode servir de eixo de orientação temporal do plano inactual; se é perspectivado como ponto tridimensional fechado (*perfectivo*), o evento participa de uma cadeia serial de eventos, em princípio, alheia à situação de elocução e, portanto, inscrita no plano inactual; se o evento é dado como terminado e se originou um estado resultante na situação de enunciação (*acabado de presente*), esse evento está inscrito no plano actual. Ainda: a opção por essa mesma forma verbal dá testemunho do grau de crença do sujeito locutor na realização do evento: a maior ou menor factualidade atribuída ao evento está implicada na referenciação temporal, na medida em que depende de um maior ou menor afastamento locutor-evento, em relação de posterioridade, pelo menos; o grau de factualidade do evento está também implicado no valor aspectual pelo facto de ele ser concomitante ao grau de consumação ou completação desse mesmo evento. Em suma, em qualquer destas três dimensões da referenciação da morfologia verbal, aparece continuamente expressa a inclusão do sujeito no seu instante e, cumulativamente, é tecida a linha divisória entre o eventual e o volvido, entre o potencial e o realizado, entre o virtual e o factual.

(ii) O trabalho desenvolvido com base no sistema enunciativo binário de Benveniste (“histoire”-“discours”) tem permitido o desdobramento de parâmetros e o conseqüente apuramento de diferentes regimes enunciativos, como sejam a enunciação face a face que contempla a actividade narrativa ou a enunciação distanciada e simultaneamente conforme aos parâmetros da enunciação, que tem como exemplo o discurso gnómico das ciências ou o do conhecimento popular. A partir de um trabalho deste género é, por exemplo, possível distinguir dois modos de textualização de acções: a narração, onde é cumprido um esquema de incidência

de composição hierárquica, com acções radicadas num universo temporal autónomo em relação ao momento da enunciação, donde resulta uma configuração vocacionada para dar a chave de uma particular inteligibilidade da experiência humana; e o relato, em que a situação é anterior e orientada para a situação de enunciação, mas, ao mesmo tempo, apresentada como estando em vigência, pela reactivação dos deícticos primários, e onde o encadeamento sequencial paratáctico se presta basicamente a dar uma imagem de um estado de coisas.

(iii) A fundamentação de base enunciativa da explicação do comportamento verbal de mais elevada potenciação comunicativa – o *falar ficcionalmente* – veio atestar em definitivo que a ficção não se atém à invenção da realidade, nem que está dependente de determinações institucionais ou de *contratos de irresponsabilidade recíproca* (Genette, 1991: p. 13) entre escritor-leitor: há ficção quando um estado de coisas está radicado num tempo desligado em absoluto do momento da fala/produção escrita e do momento da audição/recepção pela leitura – e isso está marcado, especificamente no texto escrito, pelo dispositivo deíctico:

- na hegemonia do Presente Simples (PRS) indicial (ou de instanciação);
 - nos verbos de acção interna conjugados na 3.^a pessoa;
 - na contiguidade apertada entre tempos verbais e adverbiais do subsistema actual/primário e do subsistema inactual/secundário;
- com diferentes reflexos no modo como é exercida a reportação de falas e pensamentos das pessoas figuradas no discurso.

A visão, em campo aberto, sobre o alcance do estudo da deixis, onde procuro projectar o meu trabalho, resulta directamente do livre acesso que tenho à partilha franca de conhecimento e ao exemplo de rigor, inteligência e sensibilidade no exercício da investigação, na *qualidade* de aluna da Professora Fernanda Irene Fonseca.

2. A unidade textual que trago para análise é um excerto da obra *Baía dos Tigres* de Pedro Rosa Mendes. Procuro que esta análise seja uma demonstração (parcial) de como os principais aspectos visados na tentativa de compreender a arquitectura e o funcionamento de um discurso têm o fenómeno deíctico como matriz.

Baía dos Tigres é um romance publicado no final do ano de 1999 que tem como pano de fundo uma viagem (ou melhor, *várias viagens*), uma travessia inverosímil, em 1997, do continente africano, de Angola a Moçambique, durante três meses e meio. Uma viagem pelos destroços, pela miséria, por extensas áreas densamente minadas – pela morte.

2.1. O segmento da obra seleccionado (ver anexo) corresponde à parte inicial, sem supressões, do oitavo capítulo. Justificarei a delimitação deste bloco discursivo através da explicitação da estrutura semântica que lhe subjaz, em confrontação com as estruturas semânticas intercalares desenvolvidas no corpo de todo o capítulo, bem como por meio da esquematização global das relações composicionais intra e inter-enunciados.

Especificamente, a análise permitirá concluir a respeito da conjugação dos vários valores temporais e aspectuais do Presente (PRS) na representação de uma situação de aprisionamento do indivíduo e propor tópicos de especulação sobre diferentes áreas de sobreposição e amálgama desses valores na exploração de mecanismos de textualização da atemporalidade.

2.1.1. Começo por propor uma formulação que superficialize a macroproposição responsável pela regência semântica do conteúdo do excerto assim demarcado:

Estar preso numa área de aquartelamento

Esta formulação focaliza a situação em absoluto, designando o estado em si mesmo, sem atendimento a fronteiras iniciais ou finais e, por conseguinte, alheia a um enquadramento de ordem temporal-accional.

Devolvo, por momentos, o excerto ao discurso integral do capítulo a que pertence, relativizando a sua estrutura semântica global, que acabei de explicitar, ou seja, encarando o segmento delimitado não como uma totalidade (que é o que de facto vai acontecer no resto desta exposição), mas como uma parte de outro todo unitário que é o capítulo. Detecto então que o quadro situacional de imobilidade que no excerto se configura entremeia com blocos discursivos preenchidos por:

- invocação de falas, em expansão do tema relativo a *alienações místicas* (assim se introduzindo a história de vida de Joãozinho – «Compreendo o que *me contou* Joãozinho, (...)» (p. 50)¹ – e o testemunho de Alok, sobre a arte da meditação – «Alok *explicou-me*² que (...)» (p. 53);
- rememoração de uma situação presenciada (o caso dramático de Kavaleka, a aldeia angolana com maior densidade de mutilados no mundo

¹ Estou a utilizar a 1.^a edição: Pedro Rosa Mendes, *Baía dos Tigres*, Lisboa, Caminho, 1999.

² Os sublinhados são meus.

inteiro), em nexos temáticos com a expressão da sensação de supressão de uma parte do corpo;

– e ainda uma breve digressão, sobre a expressividade de uma construção linguística em umbundo.

Em face desta alternância de estruturas, com retorno constante à estrutura semântica a que pertence o excerto, mas também atendendo à tipologia que as enforma (falas, episódios, reflexões), parece lícito afirmar que a representação da imobilidade e isolamento forçado do locutor fornece o enquadramento, a circunstância e a motivação para chamar ao discurso fragmentos de vozes reconstruídas e de realidades experienciadas.

Assim, a estrutura semântica em foco não se estanca no limite que proponho nesta segmentação *em excerto*; pelo contrário, ela será retomada mais três vezes ao longo do capítulo, se bem que nunca com tanta extensão.

2.2. Não sendo a extensão um critério válido para a eleição ou preterição de um segmento discursivo em relação a outro, ambos constituintes da mesma estrutura semântica, justifico a delimitação desta unidade discursiva pela detecção de um desenho organizacional aí vigente (ver adiante, figura 1), capaz de fazer com que ela participe na construção do todo comunicacional do discurso do capítulo e da obra, com um sentido obtido por dependências internas, e, ao mesmo tempo, dependente do influxo de sentido de outras parcelas discursivas, dentro e fora deste oitavo capítulo.

Centro-me, então, no discurso do excerto.

2.2.1. Globalmente, a estrutura **A** veicula a ocorrência de um evento – *a paragem do tempo* – sendo que as demais estruturas, textualizadas a seguir, (**B-F**) concorrem para a configuração do estado de coisas subsequente a esse evento.

Defendo que da parcela de discurso considerada entre **B-F** é plausível tomar a estrutura intermédia **B7-B12**, no início, e **F45**, no fim, como segmentos de contorno dessa parcela. Em abono da justeza desta operação concorrem três factos:

(i) o facto de quer **B7-B12**, quer **F45** não terem uma referência autónoma, antes se reportarem a um estado de coisas já introduzido no discurso, instituindo uma relação anafórica com o segmento do contexto antecedente, especificamente, **A6**: “Parou”;

(ii) o facto de apenas nesses segmentos se elaborar a construção directa/lexemática da isotopia central em todo o capítulo, relativa a *prisão*: “fechados”, “preso”, “fuga”, “prisioneiro”;

(iii) o facto de estas sequências não serem instanciadas, ou seja, o sentido que aí se constrói não reflecte nem depende directamente da situação de enunciação (ficcional).

O levantamento destes traços conduz à possibilidade de tomar os enunciados identificados como constituintes de um *comentário*, de acordo com a definição restrita de Danon-Boileau e Bouscaren (1984: pp. 61-64). Aplico integralmente os critérios formais de atestação de *comentário*, usados nessa específica definição, aos enunciados **B7** e **F45**, especificamente:

- o sujeito é um predicado nominalizado: “o tempo parado”; “um prisioneiro”;
- a tematização do sujeito;
- a estrutura sintáctica com verbo cópula: “O tempo parado é uma companhia...”; “Um prisioneiro deve ser assim”;
- a presença da modalidade epistémica: “deve ser”.

Também do ponto de vista da construção referencial e do ponto de vista da radicação temporal, é admissível atribuir a toda a sequência **B7-B12** um valor *comentativo*, na medida em que, por um lado, «les procès d'un commentaire ne déterminent pas un événement pourvu d'une référence temporelle de type 'instant ponctuel'» e, por outro lado, «le procès du commentaire entretient une relation de dépendance par rapport à un autre procès du contexte (l'antécédent) (...) le repère temporel pour lequel la relation prédicative du procès 'antécédent' est posée comme validée garantit également la validation du procès du commentaire.» (Danon-Boileau e Bouscaren, 1984: p. 63). Ou seja, globalmente, estou a considerar que em **B7-B12** se indica um estado de coisas (resultante de um evento denotado em **A**) – “o tempo parado” – sobre o qual se predica: “é estar preso”; “é poder vogar interiormente”; “é (como) respirar lufadas água”. Para **F45**, tomo por disponível o mesmo esquema: há um estado de coisas, ‘ser prisioneiro’, resultante de um evento (o *aprisionamento*) sobre o qual se predica ‘é/deve ser assim’.

A detecção de segmentos comentativos de contorno implica ter-se trabalhado sobre uma distinção demarcativa desses segmentos relativamente às unidades discursivas emolduradas (**B13-F44**). Isso não quer dizer que estas apresentem um perfil regular – pelo contrário, dão lugar a vários momentos de heterogeneidade enunciativa e organizativa – mas que partilham dois traços fundamentais:

- são estruturas instanciadas, ou seja, os processos e objectos enunciados são determináveis ou por incluírem o momento de enunciação (estruturas **C** e **F**); ou por coincidirem estritamente com ele (estrutura

D); ou ainda porque lhe são contíguos, em anterioridade ou posterioridade, (estruturas **B14-B16** e **E**);

– à excepção de **E** (e, ainda assim, parcialmente), as demais estruturas bloqueiam a expressão de evolução temporal; que o mesmo é dizer, em nenhuma delas ocorre a mínima sucessão de acções relativizadas em função umas das outras.

Cabe perguntar qual a relação entre as estruturas de contorno e as estruturas que cabem dentro dessa circunscrição. Avanço com a hipótese de se tratar de uma relação entretecida entre *comentário* (**B7-B12**) e *explicação/demonstração*³ (**B13-F44**) das propriedades jogadas nesse comentário.

Se tentarmos reconstruir o esquema de composicionalidade textual, privando-nos de atender a uma dimensão enunciativa imediata⁴ (sem atender, portanto, a operações de instanciação/desinstanciação, relativização temporal ou ausência dela) o resultado é confluyente ao explicitado no parágrafo acima, na medida em que se verifica que as asserções contidas nas estruturas de *comentário* regem e controlam o sentido das estruturas subsequentes, mediante relações de diferente teor. De entre essas asserções destaco uma, materializada numa frase nominal: “O tempo e eu, no Caiundo, fechados numa tenda esmurrando os nervos.” (**B8**) – que lhes corresponde – positivamente (“fechados” = “tempo parado”; = “preso”) e negativamente (“fechados” ≠ “fuga”). Assim:

“O tempo e eu, no Caiundo, fechados numa tenda esmurrando os nervos.”				
Macro-elaboração:				
Mostração / descrição: C	Justificação: B14-B16	Fundamentação: E	Exemplificação (em actualidade directa/imediata): D	Exemplificação (em actualidade distendida): F

Figura 1

A confirmação da validade deste esquema depende de uma análise circunstanciada.

³ *Demonstração* no sentido de *simulação prática experimental*.

⁴ A sectorialização de estruturas (A, B, C...) teve em conta essa dimensão.

2.2.2. Na estrutura **A** assistimos à *fabricação* de um episódio para a configuração de uma anomalia na vivência do tempo pessoal (medido por emoções) e do tempo intersubjectivo (medido por eventos e da participação do indivíduo nesses eventos – dos quais a interlocução é o evento principal): trata-se da suspensão da experienciação do tempo.

A natureza episódica desta estrutura assenta numa construção agentiva que passa pela ontificação do tempo e pela sequencialização de acções de movimento no PPS em duas séries: uma em torno de um eixo de orientação autónomo e fixo; outra já em função de um eixo de orientação temporariamente móvel (T0).

O tempo enquanto conteúdo tematizado realiza-se com base na representação pré-construída do tempo físico ou cronológico, em que não existe “agora”: ele é linear (representado analogicamente como uma linha), contínuo e bidireccional (a direcção de medição de qualquer segmento não muda o resultado matemático). Mas, também, a descrição do *comportamento* do tempo em relação de dependência com o locutor (“reparou em mim e voltou atrás”) metaforiza a orientação egocêntrica de toda a referenciação linguística do tempo. Quer num quer noutro caso, a animização é directa e repetida: na predicação “é uma companhia” e na homogeneização ontológica potenciada pelo sujeito composto “o tempo e eu”. Deste modo, figurar o tempo (uma relação assimétrica, não material, nem espacial, nem geométrica) como Entidade Controladora, permitirá encetar o campo temático integrador imediato de **B7-B12** e **F45** (que no ponto anterior descrevi como tratando-se de *comentário*). Por esta via, e num grau máximo de instrução, a experiência humana do tempo será tomada como objecto de expansão temática.

Esta entidade, o tempo, realiza acções projectadas em duas séries temporais:

1.^a série (**A1-A2**):

“acompanhou-me” ← quando parei → “continuou” – “reparou em mim”
– “voltou atrás”

|
eixo de orientação autónomo/fixo

Figura 2

A identificação do eixo de orientação autónomo fica clarificada com as seguintes construções parafrásica e contrastiva:

- a) = eu parei, mas o tempo continuou, reparou em mim e voltou atrás; já antes me tinha acompanhado sempre
 b) = tem-me acompanhado sempre; agora, que parei à força continua a correr...

2.^a série (A4-A6):

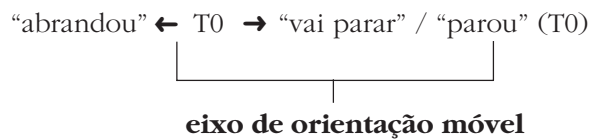


Figura 3

Em função da detecção deste segundo eixo, os eventos “abrandou”, “parou” são tomados como tendo acabado de tomar lugar instantes antes de serem ditos, ou seja, os eventos estão indexados directamente ao eixo de orientação subjectiva. Consentâneo com as ocorrências, o eixo de orientação desloca-se na linha temporal. Assim, o momento de enunciação por que se efectua a localização temporal de “abrandou” é seguido de um segundo momento de enunciação em função do qual se localiza “parou”. Cada momento da linearização discursiva é tangencial ao momento da ocorrência de cada evento denotado⁵.

O factor de atestação da transição de eixos temporais, conforme esquematização acima, assenta fundamentalmente na perífrase aspectual iminencial de presente: “vai parar”. A acção verbal “parar” é considerada antes do seu começo, o que automaticamente despende uma implicatura – a de que está vigente uma situação evidenciada pelo sujeito locutor, sendo que nela são verificáveis algumas preparações que, testemunhadas, convencem o locutor da ocorrência futura do evento. Por seu turno, este entendimento faz tomar, em leitura regressiva, a acção “abrandou” como uma fase da graduação negativa do ritmo de movimento, podendo essa acção ser interpretada como uma das evidências imediatas, conducentes à conclusão de que o evento “parar” terá lugar. Mas há outro procedimento, de ordem textual/discursiva, que talvez valha a pena considerar, em ordem a assegurar que em A4-A6 se relatam acções que acabaram de

⁵ Penso até podermos encarar o Pretérito Perfeito Simples (PPS) “parou” como tendo valor similar ao que vulgarmente se designa por “presente retardado”, passível de ser exemplificado deste modo: ‘Chamam o meu nome. Tenho de ir.’

acontecer ou que estão prestes a acontecer no momento da enunciação: o sujeito oculto. Se um elemento não surge explicitado no início do texto é porque ele está empiricamente disponível no campo mostrativo imediato que contorna locutor e alocutário: a retenção temporária da identificação do sujeito da acção, na estrutura **A**, não potencia, mas, pelo menos, é conforme à figuração das acções como ocorrendo dentro do quadro de temporalidade subordinado ao momento da enunciação.

Em face do que fica dito há a relevar que o tempo não aparece apenas materializado através da metáfora antropomórfica, mas igualmente através da sua representação como entidade evidenciável.

2.2.3. Identifiquei na sequência **B7-B12** a elaboração de um *comentário*. Insisto que aqui se versa sobre o resultado da ocorrência testemunhada pelo sujeito-locutor – a paragem do tempo –, mas fora da exposição auto-referencial da situação.

B7 tematiza e qualifica directamente a situação: “tempo parado”. **B8** e **B9** interpretam essa situação através da projecção do sujeito-locutor como paciente (“fechados”; “preso”). Essa interpretação concorre para a associação de *tempo imóvel* a *prisão* (também, ainda, no sentido mais geral de negação de acção) e deixa disponível a associação conversa: a liberdade de acção corresponde ao tempo em movimento, em progressão contínua. Subjaz-lhe a concepção de que o tempo só pode ser avaliado na sua progressão, através de eventos que perfazem a experiência humana, orientada prospectivamente; e de que o mundo, tal como o percebemos empiricamente, e tudo o que aparece no seu domínio, é organizado temporalmente, ou seja, surge à nossa mente como estando organizado mediante relações entre eventos.

Portanto, faz parte do sentido destes dois enunciados, **B8** e **B9**, a significação de tempo nulo afecto a uma situação – não de tempo eterno ou ilimitado, mas de existência pura e em si mesma de um facto. Porém os recursos activados não são os mesmos num e noutra enunciado.

O enunciado **B8** corresponde a uma frase nominal, como já fiz notar. Sendo o Particípio Passado (PARTPASS) e o Gerúndio (GER) formas sem autonomia de referenciação temporal, a sua activação exclusiva potencia a expressão gramatical da atemporalidade. Soma-se a esta, outra leitura, sobre a funcionalidade desta construção: a de que este enunciado se aproxima de um título, tema ou sumário (e portanto de uma formulação atemporal e estática, que capta a situação como um todo), pois podemos considerar que temos aí uma expressão directa da macroestrutura semântica que cobre todo o discurso do excerto. Já me referi, aliás, à centralidade da proposição deste enunciado na organização das estruturas

semânticas subseqüentes, posto que ela reúne as propriedades mais elementares da situação em representação, segundo os tópicos:

>> <u>Que circunstâncias?</u>	>> <u>Onde?</u>	>> <u>Sentindo/fazendo o quê?</u>
“fechado”	“numa tenda”	“esmurrando os nervos”

Figura 4

B9 manifesta esse estado de acronia por meios léxico-semânticos, no trabalho de configuração de um fenómeno que está nos limites do cognoscível (e do dizível): desarreigar o sujeito-locutor da sua actualidade.

245

Os momentos em que explicitamente a estagnação temporal é objecto de expansão temática estão presentes neste capítulo e em toda a obra, na elaboração representativa de uma realidade tão avassaladoramente destrutiva que é capaz de abolir aquilo que é dado como sendo o mais inalienável ao indivíduo: as suas coordenadas de espaço e tempo:

«Não perco tempo. Estou a perder-me dele.» (p. 52)

«Tudo se afasta: o resto da minha vida existe no tempo e eu deixei de pertencer a ele. Não é egoísmo. É uma cápsula.» (p. 53)

«Contei estrelas, perdi novamente o tempo.» (p. 149)

«— Quanto tempo tens?
— Nenhum.» (p. 405)

Retornando a **B9**: a possibilidade de acção só pode ter lugar fora do tempo (e fora do espaço). Os verbos de movimento “solto”, “desbravo”, “voo” substituem (metaforizam) verbos de acção interna ou psicológica. O PRS fixa o processo em si mesmo independentemente de qualquer radicação enunciativa do locutor. É este um contexto onde parecem ser atestáveis as determinações de Calver (1946) e Bolinger (1947)⁶ relativas ao valor de base do PRS, que será o de não comprometimento com a noção de tempo (“timeless”), exprimindo a essência da acção (um tempo não deíctico, portanto, e muito próximo do valor do Infinitivo (INF))

⁶ E depois Nef (1986), Serbat (1988) e Revaz (1998).

– sob condição de ser possível a pré-determinação de um contexto em que não haja já temporalização explícita (directa ou indirecta). De facto, o uso do PRS em **B9** parece reverter em neutralidade não só temporal, mas também aspectual: por um lado, oblitera toda a referência positiva ao tempo, no sentido em que as acções não se conectam por forma a gerarem uma cursividade, ou seja, não sequencializa as acções (“solto” não precede necessariamente “desbravo”, nem esta acção precede necessariamente “voo”); por outro, este PRS enforma acções sem estrutura interna (nenhuma está orientada internamente para qualquer princípio ou fim) e sem que se possa levar em conta a sua quantificação.

A não ser dentro desse universo de *mobilidade interior*, alheio ao tempo, o sujeito locutor estará sempre num meio que lhe é estranho: daí a imagem relativa ao meio aquático a tornar impossível a sobrevivência do indivíduo, em **B11-B12**. Mas a retoricidade desta passagem não se constrói apenas na oposição, de ordem lexical, da plenitude proporcionada pela libertação interior à angústia da imobilidade imposta do exterior – ela está igualmente na própria elaboração de um discurso de primeira pessoa não instanciado – uma – *impossibilidade* ou *inverosimilhança* enunciativa aqui plenamente aproveitada na construção da isotopia do *aprisionamento*.

2.2.4. A insustentabilidade ou imponderabilidade de um discurso na primeira pessoa não instanciado é confirmada pelo abandono (não definitivo, como veremos no final desta análise) até ao fim do capítulo, desta modalidade enunciativa *absolutamente não temporal* – e, em rigor, não emanando de uma *origo* enunciativa, ainda que em face de uma conjugação de primeira pessoa. De facto, como pode alguém representar-se a si próprio e relatar situações (presentes, passadas ou imaginadas) que o envolvem, fora de qualquer relação ou delimitação temporal? Ainda que o intervalo onde têm lugar situações homogéneas ou eventos repetidos seja maximamente extenso, em relação ao sujeito que se projecta no discurso, esses eventos irão necessariamente dispor-se numa relação de ordem interna entre uma parte que teve lugar e outra que ainda o virá a ter (visão ascendente); ou então entre uma parcela a realizar e outra parcela de realizado (visão descendente, Martin, (1983) 1992: pp. 70-72).

A partir de **B13** essas relações estão inscritas já no sentido dos enunciados, o que implica o reconhecimento de que o discurso passa a estar instanciado. O primeiro membro sequencial de **B13** («Cada deserto acontece-me sempre à vista de um rio...») apresenta um grau baixo de explicitação de instanciação; ainda assim ela é positiva, em parte por via da activação do adverbial de habitualidade “sempre”, que confere ao

evento um índice de alta frequência e – o que saliento – a consideração da sua ocorrência em intervalos adjacentes anteriores, e, presumivelmente, em intervalos adjacentes posteriores ao intervalo de referência, onde esse evento também tem lugar: ‘acontece sempre/acontecia sempre’⁷.

A activação do adverbial “sempre” opera um contraste, ainda que mínimo, do presente com o passado e o futuro – relações banidas de asserções gnómicas ou definitórias e, portanto, intemporais e não instanciadas. Quero sublinhar que por esta mesma razão seria rejeitável em **B9**, pelo menos no quadro descritivo que estou a implementar, a presença deste mesmo modificador:

‘desbravo sempre territórios...’
‘voo sempre para um espaço...’

Em face desta assunção, não parece ser muito contestável a asserção de que o PRS “acontece-me” projecta a acção numa cursividade que está orientada, que abarca e, possivelmente, que ultrapassará o momento em que se situa o sujeito-locutor. Portanto, trata-se já de um PRS instanciado, ainda que extensivo.

A instrução de elevado grau de explicitação de instanciação está na segunda oração do mesmo enunciado **B13**: “e lá está ele no seu braço”. Assumo que o PRS é aqui plenamente já um deíctico primário, a denotar a percepção imediata do sujeito locutor (PRS indicial, com função descritiva-mostrativa); os estados de coisas estão em evidência directa e são de *atestação visual* (Plungian, 2001: p. 353). Por esta perspectiva se pode tomar a progressão do primeiro para o segundo membro de **B13** como a transição de uma continuidade indistinta de eventos perceptivos para uma singularidade percepção da mesma índole, o que faz ver o nexo de exemplificação ou de demonstração a unir o segundo ao primeiro membro; ou o de circunstancialização genérica, a unir o primeiro ao segundo.

A fundamentação para encarar o PRS “está” e o adverbial “lá” como deícticos *ad oculos* (e não como recursos manipulados na expressão de atemporalidade, como em **B9**, ou na figuração de “um espaço situado fora de qualquer mapa”⁸) reúne factores de diferente ordem. Em primeiro

⁷ A presunção de ocorrência posterior do evento está vedada em ‘tinha acontecido sempre’; o intervalo interno de referência perde-se em ‘aconteceu sempre’ e o valor de habitualidade funde-se no de duratividade. Por aqui se explica a rejeição de usos como: ‘A terra gira sempre em torno do sol’; ‘Os golfinhos são sempre mamíferos’.

⁸ A existência e localização do rio (perto do Caiundo), a que novamente se alude na p. 52 («A água brava / e / O rio, / este aqui de que não sei o nome, e o Cubango, onde

lugar, há já um quadro de instanciação aberto no primeiro membro, como justifiquei acima; depois, trata-se de um verbo estativo, o que induz numa leitura de constatividade (o que não acontece, com o mesmo automatismo, pelo menos, com os verbos de acção); ainda, na indução da constatividade, há a aduzir a sintaxe exclamativa da oração.

O grau máximo de indexicalidade patenteado no segundo membro de **B13** opera uma transição definitiva de procedimentos enunciativos e por isso atribuo-lhe uma função de demarcador textual e operador de retoma da instanciação, suspensa desde **A6**. A explicação/interpretação para a situação “preso” desempenhada pela sequência **B14-B16** não dispensa a projecção ordenada de acções no curso temporal, orientada subjectivamente:

2.2.5. A sequência descritiva, na estrutura **C**, retoma, em expansão figurada metaforicamente, a informação espacial introduzida no enunciado-título **B8**: “numa tenda”. Não há nada no contexto que invalide a interpretação de que o locutor não é contemporâneo da situação que

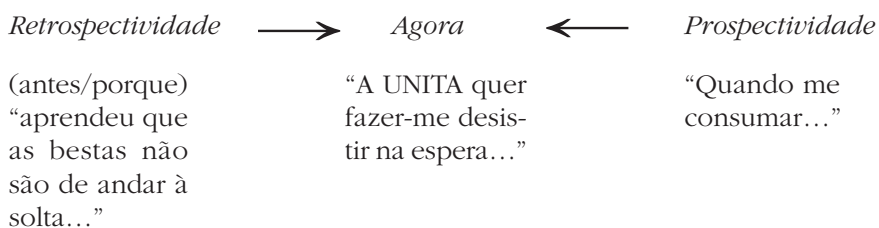


Figura 5

apresenta, inclusivamente, esta estrutura está localizada entre duas estruturas de instanciação directa. Porém, devido à significação lexical dos verbos aí presentes – “viver” e “haver” – a referenciar situações durativas não progressivas (homogéneas) e não dinâmicas, a situação apresenta-se como não evolutiva. Nada que não esteja de acordo com a execução de uma sequência puramente descritiva – construção onde no mesmo instante em que os seres do mundo são nomeados, localizados e

o Sem Nome vai desaguar, 17 quilómetros a sul...») , é confirmada pela consulta do mapa de Angola. Não é este facto que estou a considerar, pois não esqueço que as referências externas ao texto deixam de ser verdadeiramente externas quando introduzidas no universo de ficcionalização. Estou, portanto, a dar como ponto assente que no *quadro interno de referência do discurso* esses deícticos funcionam como deícticos *ad oculos* ou deícticos primários; quer dizer, no universo do discurso ficcional, o locutor está a ver e a testemunhar o espaço envolvente e a dizê-lo em simultâneo.

qualificados automaticamente se fixam e validam para todo o sempre (Charaudeau, 1992: p. 664). Portanto, apesar de instanciados, os estados de coisas não estão limitados no tempo – sendo possível detectar, justamente porque há instanciação, um potencial de referenciação positiva do tempo, que decorre do presente inalienável do locutor, o instante do qual ele não pode sair e que se sucede sempre igual (distintamente do que mostrei estar em causa em **B**: a expressão da atemporalidade).

Os estados de coisas referenciados consubstanciam-se na disposição de objectos atinentes ao espaço imediato e circundante do locutor. A limitação ou determinação que o espaço recebe não é superior à do tempo – o que parece estar patente nas recorrentes determinações indefinidas: “um planeta”, “um universo”, “uma barraca”, “um satélite”, “uma cadeira”. Se, por um lado, o determinante indefinido serve para assinalar um elemento novo no domínio do discurso, marcando que o objecto é algo que o alocutário não conhece previamente, então o seu uso compatibiliza-se plenamente com o processo puramente enumerativo (e de desdobramento lexical) de toda a descrição⁹. Mas há a ter em conta também a conformação face à formulação metafórica aí construída, em que o indefinido determina uma categoria ou classe a que pertence o termo metaforizante: ‘a minha tenda é um universo quadrado e plano’¹⁰. Por último, se atendermos ao universo representacional da metáfora, é plausível fazer corresponder a activação recorrente do determinante indefinido à expressão da não concretude ou não plausibilidade / anulação do espaço (já iniciada em **B13** com a selecção do lexema “deserto”); quer do espaço intersubjectivo, pela associação ao espaço intergaláctico, onde não há pontos de referência humanos, mas apenas satélites “sem vida inteligente”; quer até de um espaço objectivo, pois o espaço em representação é identificado com um mundo que apenas existe nos estudos cosmogónicos da antiguidade.

Percebe-se, pois, que esta auto-representação do sujeito, *desorbitado* do tempo e do espaço, convoque o semantismo relativo a *morte*, inscrito na selecção do verbo “exumar” em **C17**.

⁹ Em paralelo com uma ocorrência do género: ‘Moro *num* apartamento com *uma* sala enorme onde tenho *uma* televisão com ecrã gigante...’.

¹⁰ A realidade metaforizada aparece incorporada no termo ou grupo metaforizante: ‘Vivo num universo... com a abóbada triste de uma barraca sem estrelas’; ver também: ‘Eles fizeram viaturas assim colossais: uma quilha... para cortar as areias revoltas, a correnteza das chanas, os rios sem ponte do Cuando Cubando.’ (p. 22).

2.2.6. Em **D** consideremos **D20-D25**, de um lado, e **D26**, do outro. Em **D20-D25** é recuperado o grau máximo de instanciação enunciativa, com instrução plena de que a acção está a acontecer não apenas no tempo, mas também no espaço em que é dita. Estou, portanto, a afirmar peremptoriamente que o PRS, na totalidade da sequência **D20-D25**, representa acções que acontecem no momento da enunciação, sendo irrelevante se se iniciaram antes do preciso instante da enunciação ou se acabaram de ter lugar, posto que, em contextos aproximáveis, as acções tendem a ser percebidas sempre como simultâneas (Williams, 2002: p. 1239). **D20-D25** constitui então um exemplo pleno de activação do PRS deíctico ou da acção simultânea, a instaurar um regime mostrativo indiscernível da criação de referência e instauração de uma realidade. Plenamente, o locutor não *diz* ou *nomeia*, mas *indígita*, *mostra*, *ostenta* um curso de acções, que segue a par o curso da enunciação, e investe-se dentro dessa mostração como *actante* e *comentador*.

Fundamento o que afirmo.

(i) Sabemos que o PRS não é a forma mais usual de referenciação de acções de ocorrência simultânea ao momento da enunciação (Oliveira e Lopes, 1995: pp. 105-6). Mas reconhecemos também que, na ausência de adverbiais de frequência, o PRS não indisponibiliza essa leitura (Williams, 2002: p. 1235). Se atentarmos na tipologia aspectual das situações representadas – “sentar”; “ler *Atlas/o Portable*” – alguma precisão conclusiva pode ser atingida.

O verbo de acção “sentar” é pontual e acarreta uma mudança de estado relativamente a “estar de pé” (trata-se de uma culminação/*achievement*). A coincidência do intervalo temporal (It) preenchido por uma acção pontual com o It em que toma lugar o acto de a enunciar é aceitável, ou pelo menos mais verosímil, num verbo de acção pontual do que num verbo de acção durativa – afinal é com aquele tipo de acções que se elabora o relato directo (desportivo, cerimonial, de receituário demonstrativo, de espionagem, etc.).

Mais dificuldade oferece a situação durativa (processo culminado) “ler *Atlas/o Portable*”: a totalidade do It desta situação não pode estar confinada aos limites do It, breve, de enunciar “leio *Atlas*”; “leio *o Portable*”; defendo que há, porém uma parcela do processo que lhe está confinada, e é essa a parcela que é focalizada, em si mesma e por si mesma. A razoabilidade desta assunção apoia-se na verificação obtida por exclusão de partes.

1. Se “leio X” cobrir um It longo, é típica a presença de um advérbio temporal (frequencial ou não), disponibilizando uma leitura de habitualidade e, no momento da enunciação, a ação não está em decurso:

‘Leio o *Portable* à noite.’

‘Leio o *Portable* todos os dias.’

Mas note-se que, em ocorrências deste tipo, a culminação perde-se, ou seja, o processo não é tomado como conduzindo a uma resultado e não há bloqueio interno para a sua continuação indefinida, tal como explicita o exemplo:

‘Leio a Bíblia à noite e faço as minhas orações.’

O valor de duratividade sem perda do sentido de culminação está na ocorrência – mais natural – com a perífrase comitativa:

‘Ando a ler o *Portable*.’

que apela em subjacência ao início do processo/inceptivo (‘comecei a ler’) e ao seu fim culminativo/conclusivo (‘acabarei de ler’).

2. Se “leio X” cobre um It limitado estritamente pelas fronteiras do momento da enunciação, então a ocorrência esperada seria com o PR Progressivo:

‘Estou a ler o *Portable*.’

sendo que também aqui se verifica a perda do valor de culminação, apresentando uma significação próxima da ocorrência com a perífrase:

‘Ponho-me a ler o *Portable*.’

que tem como correlativa conclusiva:

‘Parei de ler.’

(e já não ‘acabei de ler’ (Vet, 2000: p. 152)).

Há uma interpretação viável: quer “sento-me”, quer “leio *Atlas/o Portable*” são acções configuradas como integrais; especificamente, em “leio *Atlas/o Portable*” há uma parcela do processo que é vista como uma unidade. Só assim podem apresentar-se como sequenciais ou sucessivas – o que é completamente vedado pelo PR Progressivo que dá a acção como durativa, incompleta, não sequencial (Cowper, 1998: p. 9; Williams, 2002: p. 1238):

252

‘Sento-me e (agora/no instante já a seguir) leio *Atlas*.’

Tratando-se de acções sucessivas e no PRS, subsiste a leitura de que as acções são simultâneas ao dizer (leitura que podia ser negada, mas que, neste contexto, não o é; como mostrarei já a seguir) – apoiada no princípio de que a ordem do discurso segue a ordem das ocorrências.

(ii) Aduzo a esta razão, de ordem basicamente aspectual, uma outra de ordem textual, que se prende com a ordenação e conexão entre microseqüências. **D20** e **D21**, seqüências repetitivas, sintáctica e semanticamente, intercalam com uma citação – **D21**: “Le livre que j’écris est plus la chair de ma chair que ma chair elle-même.” – que facilmente se apura, por implicitação, tratar-se de uma citação de um livro; mais: resulta implicitado que o livro que é a fonte citacional é *Atlas* e não *Portable*. Isto porque no nexos que liga **D20** a **D21**, é possível ver que a primeira microestrutura identifica ou denomina a acção de ler e a segunda **exibe** essa acção a ser desempenhada numa parcela da sua execução, que corresponde ao fragmento citado. Neste caso, **D21**, a elocução não só coincide com a acção, como a própria elocução **é** a acção de ler. Aquilo que desde Bühler (1934 (1985)) é tomado por uma analogia funcional – a associação do tempo e do espaço situacional ao tempo e ao espaço do discurso, que faz com que parcelas do discurso possam ser designadas como “há pouco”/ “atrás” / “acima” ou “já a seguir”/ “abaixo”, e em que cada ponto da linha discursiva pode ser visto como o ‘momento presente’ (Fillmore, 1981: p. 146)¹¹ – é *materializado* ou *tornado realidade*, dentro do quadro de referência autónoma e interna à globalidade do discurso do excerto.

¹¹ Ou em que a acção é isócrona em relação ao eixo de produção discursiva (Revaz, 1998: p. 58). Ver também Kerbrat-Orecchioni, 1980; Jaubert, 1993 e outros.

(iii) A interpretação de que as acções estão a decorrer no momento da fala apoia-se também na constatação de que os actos elocucionais repetem-se para representar a repetição das acções (D20, D22, D25); ou seja, se se repete a acção é preciso repetir a enunciação designativa (mostrativa) dessa acção; ou ainda, um conjunto de ocorrências plurais (acções voluntárias) é expresso pelo mesmo número de emissões enunciativas – um fenómeno oposto àquele que Genette tentou captar através da noção de “*récit iteratif*”: contar de uma só vez aquilo que se passou *n* vezes. O registo sumariado, que o locutor está constrangido a seleccionar, entre outros factores, em respeito da máxima griceana de modo¹², numa construção de PRS, conformável com ‘sento-me, leio um fragmento do *Atlas* ou do *Portable* e volto-me a levantar uma porção de vezes’, é rejeitado (Cohn, (1999) 2001: p. 160) – e isto, argumento, porque o **discurso indexaliza a acção**.

Se assim é, o comentário valorativo em D23 é apresentado como tendo sido emitido imediatamente após (re)experienciação de leitura e (re)constatação da qualidade excepcional das obras e não como uma reflexão estética feita *a posteriori*, feita a partir de uma leitura (já integral) que se dê por pressuposta. Se aceitarmos esta interpretação, então impõe-se considerar igualmente que em D24 a decisão de abandono da leitura é tomada e executada no momento em que é dita – daí o paralelo com situações performativas.

Perspectivando agora, num ângulo mais distanciado, as relações funcionais entre a estrutura intermédia em foco e a estrutura geral do discurso do excerto, parece sustentável defender que em D20-D25 encontramos uma *demonstração*¹³, sob a forma de descrição directa de acções, da acção integral, apenas *guionizada*¹⁴ em B8 – “esmurando os nervos”. Desprende-se deste eixo organizacional a representação, estruturalmente mais ampla e matizada (por negação, por exemplo, em B11 e B12), da impaciência e inquietação provocada pela reclusão, cujo termo não está à vista.

Dividi esta estrutura em duas componentes estruturais intermédias. Debrucei-me sobre a primeira (D20-D25), que reconheci como um momento inequívoco de verbalização directa da acção. Destaco a seguir a microestrutura D26 que dou como segunda componente.

¹² «Seja breve (evite toda a prolixidade inútil)».

¹³ Ver nota 3.

¹⁴ Um guião constitui-se de uma seriação não temporalizada de acções a serem realizadas numa particular circunstância.

Contrariamente ao potenciado pelo perfil aspectual das microestruturas anteriores constitutivas da estruturas **D**, cuja duração é dada como circunscrita ou imediatamente contígua ao It do acto enunciativo, a microestrutura **D26**, apesar de relativizar a situação representada em relação ao momento de enunciação, perspectiva essa situação como tendo vindo a acontecer interruptamente e como presumível acontecimento futuro, mas que não está a acontecer no exacto momento em que a acção é descrita. O valor de habitualidade, aqui vigente, não estabelece com o valor de cursividade ou progressividade nenhuma relação necessária de tipo inclusivo.

Devo clarificar a vigência do valor de habitualidade, porque ele não está explicitado por adverbiais frequenciais nem por construções como ‘ser costume/habitual p’ e o PRS é activado continuamente na totalidade da estrutura. O verbo “suceder”, a par de “acontecer”, é uma pró-forma de verbos eventivos. “Sucede” forma núcleo exclusivo da subordinante que, na totalidade da construção frásica, predica sobre o conteúdo da subordinada (infinitiva): “virem ter comigo”. Nesta oração, o INF flexionado com sujeito não expresso, disponibiliza duas leituras equivalentes, do ponto de vista do que quero demonstrar, ressalvando que estão sempre em causa ocorrências plurais:

A: ‘Cada vinda é feita por uma única pessoa e a pessoa que vem não é a mesma de umas visitas para as outras.’

B: ‘Cada vinda é feita por um grupo de pessoas.’

Estas interpretações são possíveis porque o verbo da subordinante está no PRS:



Figura 6

Assim, aquilo “que sucede” é plural e repetido, há vários sucessos, o que pode ser expresso igualmente por uma construção com recurso à nominalização pluralizada da acção:

‘sucodem várias visitas’

Se o verbo da subordinante se encontrar no PPS, a acção é interpretada como singular:

‘sucedeu virem ter comigo’

(a não ser por modificação de complemento adverbial:

‘sucedeu durante os primeiros dias [= era habitual/costume] virem ter comigo’).

Mas o PRS da subordinante, por si só, orienta nessa leitura de acção repetida, sendo que a presença de um adverbial frequencial tão só cumprirá a função acessória de especificação quantificacional dentro de uma escala relativa (‘sucede muitas/algumas (por)/poucas vezes’).

Consideremos ainda parcialmente a leitura *B* – ‘vinda feita por um grupo de pessoas’ – e questionemos o que inviabiliza que se tome a acção como singular – pois que se ela for considerada como singular, teremos de acordar sobre uma interpretação de relato simultâneo. Por outras palavras: estou a inquirir porque é que, apesar de admitirmos a leitura *B*, não aceitamos que se trate de uma ocorrência singular, como seria explicitado com recurso a um circunstancial deítico ou a um PR Progressivo:

‘sucede neste instante/está a acontecer virem ter comigo’

ao que respondo que esse constrangimento está a ser exercido pelo INF, que toma apenas a acção em potência. Isso torna-se mais claro se fizermos a confrontação com uma construção com verbo conjugado:

‘sucede (que): vêm ter comigo (= estão a vir ter comigo)’¹⁵

Mas há outra resposta, de ordem discursiva, que consiste no facto de, encarando toda a microestrutura **D26** de que apenas, até aqui, tomei uma parte, estarmos perante uma sequência de acções, com um início e um fim, o que faz com que se perceba que a totalidade dos acontecimentos já são conhecidos do locutor. A verbalização/textualização comprime a extensão temporal da situação e sumariza as suas etapas de concretização e isso é incompatível com a sincronização *enunciação-acção*.

Se damos como certa a vigência da acção repetida em Its anteriores e posteriores a T0 no segmento “sucede virem ter comigo”, não é difícil

¹⁵ Reconheço que esta leitura não é a mais natural, mas noto que ela não está indisponível.

perceber que o mesmo valor de habitualidade é absorvido pelos segmentos, em ligação assindética com aquele – “falam, pedem desculpa” – posto que temos uma relação de inclusão temporal relativamente a uma fase elidida da situação, mas facilmente recuperável, assim:

‘vir – (ficar/permanecer por um dado período) – falar – pedir desculpa’

‘sucede virem ter comigo e enquanto aqui estão falam, pedem desculpa’

256

“falar” e “pedir desculpa” têm lugar em subintervalos que preenchem o It ocupado por “ficar/permanecer aqui”.

Não é só esta relação de inclusão temporal que faz tomar cada acção subsequente a “vir” como tendo vindo a ocorrer repetidamente. “Ir embora” é acção habitual que pertence à cadeia de acções mas que está fora desse nexos inclusivo (activo, no entanto, entre “ir embora” e “apresentar vénias”, mas explicitado aqui por acção do GER). O entendimento de “ir embora” como acção plural concerne já ao recurso ao *script* de *visita*, fazendo com que esta acção pertença ao núcleo eventivo hiperonimizado em “suceder”.

Em face deste traçado temporal-aspectual da totalidade da micro-estrutura **D26**, importa reconhecer que função compositiva ela exerce dentro do dinamismo de consolidação e progressão semântica e configuracional do discurso.

Em primeiro lugar direi que o quadro representacional de vivência em directo desenhado em **D20-D25**, composto por acções experienciais “sentar”, “ler”, “levantar” alberga a acção cognitiva *em demonstração* em **D26**, assim:

‘noto/reconheço/tomo consciência agora/neste preciso instante (de) que sucede virem ter comigo...’

como aliás tinha já verificado em **D23-D24**:

‘avalio neste instante que o primeiro é excelente, o segundo é um tesouro’

‘reconheço/sinto neste momento que não aguento nenhum deles’

Já relativamente à preparação da estrutura subsequente, cabe assinalar o seguinte: “falam” e “pedem desculpa” são verbos de acção elocutiva. A

estrutura **E** respeita a um facto acontecido numa zona vedada ao locutor, donde a possibilidade de inferir que a fonte de informação é reportada, ou seja, que o locutor tomou conhecimento do facto porque os visitantes lho contaram; esta inferência é reforçada pela relação de ordem aspectual entre **D26** e **E**, a saber, entre habitualidade e semelfactividade, que corresponde discursivamente à relação condensação – exemplificação. Recorro novamente a construções inventadas, com a função de glosa, para mais claramente dar conta dos nexos em causa:

D26: “sucede virem ter comigo...”

‘de uma dessas vezes que vieram contaram-me que...’
 ‘ontem, numa dessas visitas, disseram-me que...’

E: “Encontraram dois corpos...”

De modo que parece lícito estimar que **D26** desempenha a função de contextualização e enquadramento da forma como foi apurada a informação, ao mesmo tempo que faz com que o dito na estrutura **E** assumo o cariz de discurso reportado.

2.2.7. O ponto de partida desta fase da exposição está em considerar que a unidade discursiva, na qual está delimitada a estrutura **E**, corresponde global, mas não plenamente, a uma fala do locutor viajante (L) sobre a fala de outros (um locutor plural que cifro com *Ls1*). De acordo com esta perspectiva, estão em reportagem duas unidades conversacionais: uma primeira composta por actos de delocução (notícia do aparecimento dos corpos; anúncio de investigação) e de ilocução (proibição de dizer “foi crime”; proibição de sair); e uma segunda unidade composta pelo acto declarativo: “são (...) cabras”.

Mas vale a pena mostrar porque é que esta é a via mais segura de análise, admitindo outra variante interpretativa.

Essa outra variante interpretativa passa por afastar temporariamente a hipótese de o discurso de L remeter centralmente para a ocorrência de uma situação conversacional anterior a T0 e assumir simplesmente que ele se reporta directamente a factos cronologicamente ordenados: descoberta de corpos – investigação – resultado da investigação. De facto, não há marcas sintácticas nem lexicais de introdução de discurso reportado e apenas dois enunciados, **E31** (“Eu não fui autorizado a ir...”) e **E34** (“Voltaram com uma resposta classificada”), *assertam* directamente a existência de outro acto de enunciação sob a forma de tradução,

interpretação ou análise de conteúdo das palavras de outro. Assim sendo, esta abordagem conduz à consideração de uma *entidade elocucional abstracta*, omnisciente e demiúrgica, alheia a condicionalismos relativos a uma justificação de acesso verosímil a dados informativos. Esta entidade seria capaz de projectar no discurso um enunciador (E), identificável com a voz emanada de uma autoridade (a UNITA), de cujo ponto de vista se afasta, quer pela ironia, presente no par conclusivo simples, apresentado como absurdo (“Nas áreas da UNITA não há crime... O caso merece, portanto, investigação.”); quer pela conclusão disponibilizada quanto à esterilidade de uma operação de dedução de princípio (“eram, visto isso, cabras”), mecanismos mais imediatamente denunciadas pelos conectores.

Rejeito esta via de análise por várias razões. Ao nível desta estrutura semântica **E**, a presença constante da primeira pessoa e, de um modo geral, a referência subjectiva (“...a três quilómetros a montante daqui.”; “Eu não fui autorizado a ir ... percebo que me apetecia...”; “...passam diariamente entre mim e o Sol.”) insere os factos no campo vivencial imediato à situação que se mostra estar em vigência, o que torna forçada a consideração de uma entidade demiúrgica consubstanciada numa mera função discursiva/relatora. O mesmo se aplica se redimensionarmos a estrutura **E** no discurso do excerto em análise de todo o capítulo, pois que o sentido de imediatismo subjectivo percorre-o em forma e em conteúdo. Num nível superior de razões, que penso dever ser chamado aqui, há ainda a constatar que ao longo de todos os capítulos da obra em que a 1.^a pessoa referencia a pessoa do sujeito viajante, o acesso aos factos relatados ou se faz pela experiência directa do sujeito locutor ou, mesmo no que toca a factos históricos (ainda que não seja necessariamente essa a única via), passa pela recolha das palavras dos indivíduos que com ele se cruzam.

Em todo o caso, quer numa quer noutra abordagem, a heterogeneidade enunciativa revela-se marcante.

Retomo o ponto de partida: estamos em face de um discurso reportado não marcado, de que, em rigor, se excluem **E32**, comentativo, **E33** e **E34**, com função didascálica, e **E36-E38** que, a fechar a estrutura, se constitui já claramente como uma rejeição, a cargo de L, da ilocução reportada. Identificar aqui um exercício de discurso indirecto livre (DIL) só com a salvaguarda de não procurarmos nele uma forma gramatical específica (Authier-Revuz, 1978: p. 80) mas antes uma forma discursiva mais ou menos *plástica*, que não vive fora das relações intratextuais (que ela cria e por que se vê criada), que ora se aproxima da forma do

discurso indirecto, ora da do discurso directo, ora ainda envereda por uma modalidade intermédia ou equilibrada entras aquelas duas formas (Combettes,1990: p. 104).

Apoiada nesta salvaguarda, proponho-me realizar uma experiência de controlo da interpretação, destinada não só a detectar os limites da sua validade, mas sobretudo a precisar a significação do PRS e do IMP neste contexto, bem como a aclarar as articulações entre microestruturas aí actantes. Essa experiência reside em parafrasear em discurso directo (DI) o segmento agora em análise, com invenção livre sobre as partes relativas às falas de L na conversação em reportagem, ou seja, em que L aparece locutor relatado¹⁶. Os sublinhados indicam os fragmentos de discurso original e os parêntesis assinalam os elementos que têm de ser suprimidos em DI.

‘Ontem de manhã vieram cá e disseram-me que encontraram dois corpos estampados contra as pedras dos rápidos, três quilómetros a montante daqui e que já estão azuis de podre. Perguntei quem poderia ter cometido o crime ao que me responderam que nas áreas da UNITA não há crime (há rápidos), concluindo que o caso (merece portanto) merecia investigação. Mostrei interesse em ir (ao crime ou aos rápidos), mas não fui autorizado (percebo que me apetecia). Disseram-me que só eles é que (foram) iam ver se era gente ou animais.

À tarde, voltaram e disseram que eram (visto isso) cabras, ao que eu contrapus, dizendo que não podia ser. Sem sucesso, porém, pois eles não se demoveram e reiteraram que eram cabras azuis.’

Antes de me deter na decomposição de alguns momentos fundamentais de hibridismo enunciativo consubstanciado neste exercício de DIL – donde relevarei o desenho de um eixo semântico-ilocutório central – quero tomar um breve espaço para detectar as relações temporais entretecidas intra e inter-estruturalmente no que toca à configuração da acção.

Assim, o *frame* temporal do episódio noticiado está em ligação directa com T0. O adverbial “já” combinado com o PRS, em E28, designa um It

¹⁶ Implemento apenas um mecanismo de análise com vista à consecução dos objectivos propostos. Não se trata, nem por sugestão remota, de deixar entender ser viável considerar que esta é uma forma, alternativa à original, de representar a situação. Em todos os planos de análise de *Baía dos Tigres* a pesquisa vai, obviamente, no sentido contrário: a de saber como foram colocados em acção meios linguísticos que se moldam entre si numa comunicação estética e eficazmente única.

aberto com vigência no momento da enunciação, o que acomoda uma leitura igualmente *de presente* para o PPS “encontraram” (E27). Penso não ser alheia à detecção de uma “*diegetização* ligada” (Adam, Lugrin e Revaz, 1998: p. 85) a orientação subjectiva da coordenada espacial em “três quilómetros a montante daqui”.

Não são apenas as acções que são projectadas num curso de temporalidade adjacente a T0, mas também, implicadamente, os actos elocucionais que as manifestaram – e este facto é mais saliente do que a projecção das próprias acções. Faço notar que, em rigor (ou seja, quando não temos registos ambíguos em que os planos de temporalidade se sobrepõem), o DI radica as acções em torno de um eixo temporal que se impõe como, pelo menos temporariamente, autónomo relativamente a uma ancoragem enunciativa primeira. Isso mesmo fica patenteado na substituição experimental do IMP, no DI – ‘o caso *merecia* investigação’ – pelo PRS do DIL – “o caso merece, portanto, investigação” (E30). Porém esta ocorrência não é justificativa da atestação de uma ligação temporal imediata entre o *frame* temporal dos actos elocucionais reportados (como de imediato esclarecerei). É-o, porém a sequência E31-E32: “Eu não fui autorizado a ir... Mas percebo que me apetecia”. Está aqui plenamente disponível uma leitura modal do IMP, se atendermos à expressão do desespero e impaciência do sujeito-locutor, que já descrevi, de acordo com a qual um estado psicológico-emocional está a fazer-se sentir no momento presente. Para que “merece” denotasse uma ligação directa a T0, o episódio teria de se sustentar aí, e o seu desfecho apenas seria retomado mais adiante. Tal não se verifica e este PRS afigura-se genuinamente como a preservação pontual do sistema de coordenadas de *Ls1* própria do DIL. De facto, o relato do episódio não se suspende, ele avança temporalmente em registo resumido pelas etapas de culminação e desenlace – donde a breve cadeia de PPS em E33-E34: “Foram ver se era gente ou animais. Voltaram...”. Neste passo o locutor não é um relator, mas um *narrador* que dá as informações que circunstancializam as falas.

O mais importante a ressaltar daqui é o facto de a expressão pura da atemporalidade não poder manter-se durante uma grande extensão discursiva: a descrição da situação imediata depende inevitavelmente de remissões para lapsos temporais de anterioridade ou de posterioridade, ainda que breves ou contingentes, relativamente ao instante presente – e com isso, não só *dizer*, mas *criar* tempo.

Disse acima que as acções (descoberta dos corpos – (pseudo)investigação – chegada a um resultado) radicam no mesmo *frame* temporal das elocuições que as veiculam e as *performatizam*. Assente na distinção entre acontecimentos e acções verbais, cabe apontar que são estas o

objecto de representação, num quadro discursivo que emparceira relato univocal de L com palavras de *Ls1* que o DIL é capaz de *encenar*. São as acções verbais que têm consequências activas no estado vivencial do sujeito locutor.

Vejamos então mais de perto como essas acções estão representadas. Detenho-me no papel dos conectores “portanto” e “visto isso”. Proponho que sigamos a ordem linear de leitura, considerando apenas, para já, a primeira unidade conversacional, **E29-E30**. “Portanto” liga dois membros de uma relação conclusiva, de que se elide um segmento intermédio, assim:

- (1) ‘na área da UNITA não há/tem havido crimes’
- (1’) ‘admitimos que tal possa ter acontecido’
- (2) ‘*portanto*, deve haver investigação’

Topos: ‘em caso de qualquer dúvida deve proceder-se a uma investigação’

Faço notar que se suspendermos a nossa leitura no fim da primeira unidade conversacional, como propus, o nexos entre os dois enunciados que a constituem não é ilógico, e por conseguinte seria atribuível, ainda que de modo suspeitável, a L, sem interferência das matizações enunciativas do DIL.

Porém, quando passamos à segunda unidade conversacional, **E33-E35**, detectamos que **E35** opera uma ilação conclusiva sem sustentação de um primeiro membro, posto que não temos nenhuma descrição dos objectos investigados (inferimos que L não a dá porque *Ls1* não lha fornecem); donde a única possibilidade, em salvaguarda das regras mínimas de textualidade, será tomar (1) ‘na área da UNITA não há/tem havido crimes’ como primeiro membro de um elo conclusivo, o que redundará no absurdo:

Na primeira unidade conversacional, o PRS em “Na área da UNITA não há crime” assume uma interpretação de habitualidade, para podermos colmatar a contradição superficial entre **E29** e **E30**. Esta interpretação em função da qual se depreende uma questão ou dúvida a esclarecer apoia-se na categorização que L faz da elocução de *Ls1*, em **E34**: aquilo que irão dizer é uma “resposta”, não no seio de uma interlocução estrita, mas no contexto de uma inquirição que visará apurar a verdade. Mas quando passamos à segunda unidade conversacional, o PRS em **E29** tem de ser encarado no seu carácter definicional, de longa amplitude temporal, próprio da assunção geral, abrangente, peremptória, impositiva.

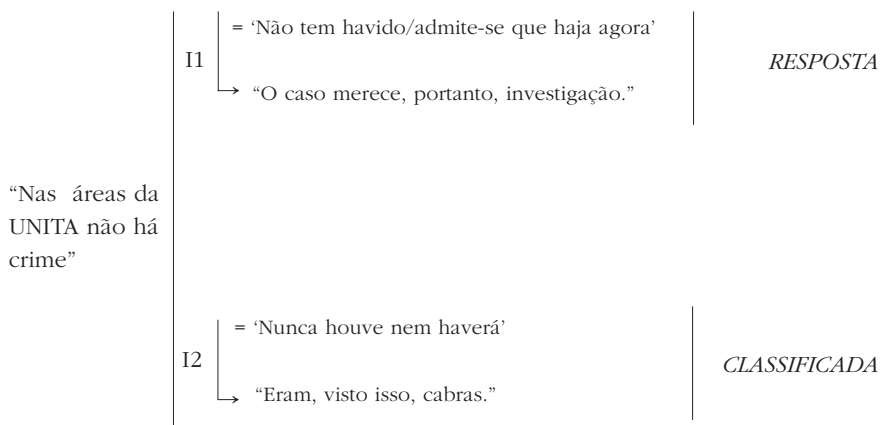


Figura 7

A enunciação de “Nas áreas da UNITA não há crime. Há rápidos” é instauração de uma lei. É este princípio inquestionável que dita a classificação cega de um evento: “resposta classificada”.

Os lugares de distanciamento ilocucional de L face a *Ls1* são contínuos: na indução directa de que se deu um crime, na delação do estado de decomposição dos corpos (E28), na re-assunção acintosa de que ocorreu um crime, em E31 (“...nem ao crime, nem aos rápidos.”), na simulação de uma concessão marcada na modalidade epistémica, em E38 (“será do contraluz.”). Porém, se seguirmos no enalço das operações potenciadas pelos conectores, encontramos o cerne da figuração paródica de um discurso oficial falacioso e maníaco, que rejeita insustentavelmente as evidências e que ao mesmo tempo finge sofrivelmente procurá-las.

Daqui parte uma expansão isotópica relativa ao *aprisionamento*: não é só o indivíduo que está preso no seu instante e no seu espaço, e que portanto está impedido de aceder à fonte evidencial de informação, mas é também a realidade circundante que está cativa de teses puramente incontrovertidas, pois que não precisam de razões para se impor – afinal, a informação também não corre livremente. Esta expansão não cabe neste excerto, nem neste capítulo, mas dispersa-se por toda a obra e, em diferentes contextos, cumpre diferentes funções semântico-ilocucionais:

«Mentir é sobreviver. Os civis por defesa. Os militares por tática. Os políticos por má-fé. Todos por método, numa esquizofrenia colectiva.»
(p. 107)

«... é proibido tudo aquilo que não está permitido (além do resto). É isso a inversão do Estado de Direito, um ponto em que MPLA e UNITA sempre estiveram de acordo.» (p. 108)

É possível agora apurar com mais clareza a função da estrutura **E** no âmbito da representação expressiva do estado de desespero e impaciência, condensado na expressão metafórica “esmurrando os nervos” (**B8**): contribuir com uma fundamentação de ordem objectiva e extrínseca, para além de explicar um comportamento psicológico natural de alguém que está fechado sem ter nada que fazer. Essa fundamentação parte da ponderação, assim tornada aceitável, do risco, exemplificado mediante este comportamento elocucional de *Ls1*, de o locutor viajante ser assassinado. Esse risco é tanto mais forte quanto mais fácil é negar o crime.

2.2.8. As últimas microestruturas, **E36-E38**, relocalizam a situação denotada no quadro de temporalidade que inclui T0, no cumprimento da atestação com base no testemunho recorrente, que simula a necessidade de uma confirmação daquilo que é do senso comum: que não há cabras azuis.

A estrutura **F** mantém esse quadro de temporalidade. Os estados de coisas denotados tiveram lugar durante um período de tempo indefinido, antecedente a T0 e a sua ocorrência plural é dada como provável em *Its* posteriores. O PRS e os circunstanciais exprimem este alongamento de ocorrências cíclicas: a determinação temporal de cobre a situação em **F40** parte regressivamente de **F41**, posto que a acção, fixada numa visão ilusória (“Executam levitações contra a silhueta do arame farpado...”), expressa nesta microestrutura, é cumulativa à daquela. O mesmo princípio de afectação de determinação temporal ocorre na relação entre **F43** e **F42**. Porém, em **F43** as formas de PRS, ou melhor, as formas verbais conjugadas estão suspensas. Interessa destacar a simbiose de valores que aqui estão em jogo.

Em **F39** temos a referenciação de acções por nominalização (todos os nomes são deverbais, à excepção de “música”, cuja acção correspondente se apura por implicatura “ouvir”). Essas acções são dadas em potência, são acções não temporalizadas sobre as quais se faz uma predicação: a não realização futura dessas acções – na continuidade da expressão da irritação e impaciência do sujeito viajante. O recurso a uma construção com INF testa a validade desta assunção:

‘Não me apetece ler, descansar, reflectir, exercitar-me ou ouvir música.’

Vejamus a hierarquia que se estabelece em **F42-F43**. A situação durativa e englobante – “sobrevivo” – é acompanhada de indicação do modo como ela se realiza, presente, num primeiro patamar de especificação, no plural “gestos” – nominal que configura as acções enumeradas como acções protagonizadas pelo sujeito-locutor. Num segundo nível de especificação (especificação máxima) toma assento a discriminação dessas acções. Estas acções são repetidas – sabemos-lo pela condensação/generalização através do plural em “gestos”, mas também pelos circunstanciais “ao fim da tarde”, “antes de comer”, “antes de deitar”, “antes de calçar”. Os circunstanciais não têm valor intrínseco de repetição, apenas o induzem em face daquela configuração plural das acções, assumindo a significação frequentativa explicitável por ‘todos os dias/todas as vezes.’ O facto de o primeiro segmento da enumeração “o arco metálico de água ...” não apresentar qualquer forma verbal e de nos restantes três segmentos figurar o PARTPASS em autonomia é revelador de que a sequência enumerativa exprime acções tomadas nocionalmente. Mais uma vez podemos recorrer ao INF, no fabrico de uma construção, neste ponto, equivalente:

‘tomar banho ao fim da tarde, lavar as mãos antes de comer, lavar os dentes antes de deitar, sacudir as botas antes de calçar’.

Ou seja, as acções não temporais em **F43** são introduzidas pelo PRS “sobrevivo”, sendo que o seu valor habitual é acolhido na expressão de uma situação alheia à noção de relativização temporal – e mais do que isso, participa em e potencia a configuração de um estado atemporal.

Finalmente, podemos neste passo verificar que a vinculação da experiência em curso a um estado iminencial de morte percorre vários estratos de expressão. A supressão da relativização temporal e a absolutização do instante *do qual não se pode sair* conduz à anulação do indivíduo enquanto sujeito elocucional e enquanto sujeito existencial. A estagnação do tempo e a *irrealidade* do espaço decorrem da inacção forçada, donde se destaca a inacção interlocutiva (“sem me falar”), sendo que o sujeito locutor antes de deixar de poder definir-se em relação ao tempo e ao espaço, está impossibilitado de se definir em relação ao outro, por ausência de empreendimento de acção intersubjectiva. Paralelamente, as expressões “exumando”, “sobrevivo”, “esforço de apego à vida”, “certifico-me do corpo” firmam em superfície esta orientação semântica de limiar existencial. Por sua vez, a unidade diegética construída na estrutura **E** concretiza, pela projecção de condicionantes objectivas, esse estado iminencial de anulação física do sujeito.

De modo que parece lícito concluir que a última microestrutura do excerto, F45, fazendo apelo a construções pré-definidas sobre a mundividência de um recluso, reenvia não apenas para a estrutura imediatamente anterior, assumindo o sentido de *um prisioneiro deve agir/comportar-se assim*, mas redime qualitativamente todas as componentes semânticas de todas as anteriores estruturas, o que é potenciado pela neutralidade semântica do verbo “ser”, cujo sentido é explicitável numa formulação de ordem proposicional:

Prisioneiro é	<ul style="list-style-type: none"> = viver o tempo parado = libertar-se interiormente = desesperar-se = desconhecer o seu destino = rotinizar tarefas 	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"> <i>ASSIM</i> </div>
---------------	--	---

Figura 8

2.3. Assitimos, no todo textual segmentado neste excerto, à tentativa de captar, na sucessividade discursiva, um mesmo intervalo temporal não evolutivo, compacto e não divisível. Este objecto de representação confina, facilmente, com a atemporalidade, pois que o tempo é por definição ritmo, sucessão e movimento. A activação de um modo de enunciar destemporalizado não pode manter-se sem que em algum momento haja relativização ou instanciação, mas entretanto fica patente o esforço de conformação de algo que está nas fronteiras do cognoscível, que é o conhecimento de nós próprios fora do universo composto pela fixação das nossas acções em relação de ordem evolutiva e causal, a perfazer a linha do tempo.

O PRS é o tempo convocado neste contexto. Porém os seus valores e funções não são homogeneizáveis e são dependenciais do tipo de enunciação implementada. Assim, enquanto tempo verbal implícito a toda a proposição que não apresentar temporalização explícita, o PRS é capaz de descomprometer a acção de qualquer nexos temporal e, por conseguinte, dissociar o discurso de todo o ponto de origem axial fixado (desinstanciação enunciativa). Designo esta activação do PRS como PR atemporal. De outra ordem é o PR gnómico ou definicional, que, no excerto, ocorre num contexto de alteridade enunciativa ou de *transvo-calização*. O PR gnómico, ao contrário do PR atemporal, acusa uma vigência (ainda que de relativização precária, porque se trata de uma vigência ilimitada). O PR habitual e o PR indicial implicam a instanciação

discursiva e portanto fazem pressupor a possibilidade de relativização temporal. Ambos se apresentam como não evolutivos e sobre os Its que configuram pode aplicar-se o que Poulet afirmou acerca da noção de “instante”: aceitam «toutes les mesures et toutes les démesures» (Poulet, 1968: p. 13). A conclusão mais geral a que é possível chegar, neste âmbito, é a de que sendo distinta a separação entre PR atemporal, por um lado, e PR gnómico, habitual e instantâneo, por outro, e devendo ser negada uma relação de tipo “*parte-todo*” entre os PRs *temporais*, todos concorrem funcionalmente, como penso ter demonstrado, para a expressão eficaz daquilo que contraria a própria corporeidade do discurso: a estagnação temporal.

BIBLIOGRAFIA

- ADAM, J. M.; LUGRIN; Gilles; REVAZ, Françoise
1998, «Pour en finir avec le couple récit/discours» in *Pratiques*, 100, pp. 81-98.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline
1978, «Les formes du discours rapporté – remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés» in *DRLAV*, 17, pp. 1-87.
- BOLINGER, Dwight L.
1947, «More on the present tense in English» in *Language*, 23, pp. 434-6.
- CALVER, Edwards
1946, «The uses of the present tense forms in English» in *Language*, 22, pp. 317-325.
- CHARAUDEAU, Patrick
1992, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette.
- COHN, Dorrit
(1999) 2001, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The John Hopkins University Press; trad. em francês: *Le Propre de la Fiction*, Paris, Seuil.
- COMBETTES, Bernard
1990, «Énoncé, énonciation et discours rapporté» in *Pratiques*, 65, pp. 97-111.

COWPER, Elizabeth

1998, «The simple present in English. A unified treatment» in *Studia Linguistica*, 52, pp. 1-18.

DANON-BOILEAU, Laurent; BOUSCAREN, Janine

1984, «Pour en finir avec proscute» in *Langages*, 73, pp. 57-73.

FONSECA, F. Irene

Arts. «Aspecto» e «Auxiliar» in *Verbo, Enciclopédia Luso Brasileira de Cultura*, Vol. 19 (suplemento de A.-G.)

267

FONSECA, F. Irene

1982, «O Perfeito e o Pretérito e a teoria dos níveis de enunciação» in *Biblos*, LVIII; também em F. I. Fonseca, 1994: pp. 37-58.

FONSECA, F. Irene

1984, «Para o estudo das relações de tempo no verbo português» in *Boletim de Filologia*, Tomo XXIX; também em F. I. Fonseca, 1994: pp. 15-28.

FONSECA, F. Irene

1985, «Deixis et anaphore temporelle en portugais» in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Vol. II; também em F. I. Fonseca, 1994: pp. 59-73.

FONSECA, F. Irene

1987, «Referência, 'translação de referência' e 'excesso referencial': para uma leitura do 'excesso' em dois textos de Óscar Lopes» in *Actas do Encontro de homenagem a Óscar Lopes*, APL; também em F. I. Fonseca, 1994: pp. 75-86.

FONSECA, F. Irene

1990, «Deixis, dependência contextual e transposição fictiva: contributos para uma teoria enunciativa da ficção» in *Actas do VI Encontro da Associação Portuguesa de Linguística*; também em F. I. Fonseca, 1994: pp. 87-103.

FONSECA, F. Irene

1992, *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida.

FONSECA, F. Irene

1994, *Gramática e Pragmática. Estudos de Linguística Geral e de Linguística Aplicada ao Ensino do Português*, Porto, Porto Editora.

GENETTE, Gérard

1991, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil.

- MARTIN, Robert
(1983) 1992, *Pour une Logique du Sens*, Paris, PUF.
- MOESCHLER, J.; BÉGUELIN, Marie-José
2000, *Référence Temporelle et Nominale*. Actes du 3^e Cycle Romande de Sciences du Langage, Berne, Peter Lang.
- NEF, Frédéric
1986, *Sémantique de la référence temporelle en français moderne*, Bern, Peter Lang.
- OLIVEIRA, F. e LOPES, Ana Cristina Macário
1995, «Tense and aspect in portuguese» in R. Thieroff (Org.): pp. 95-115.
- PLUNGIAN, Vladimir A.
2001, «The place of evidentiality within the universal grammatical space» in *Journal of Pragmatics*, 33, pp. 349-357.
- REVAZ, Françoise
1998, «Variétés du Présent dans le discours des historiens» in *Pratiques*, 100, pp. 46-61.
- SERBAT, G.
1988, «Le prétendu présent de l'indicatif: une forme non déictique du verbe» in *L'Information Grammaticale*, 38, pp. 32-35.
- THIEROFF, R. (Org.)
1995, *Tense systems in european languages II*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- VET, Co
2000, «Référence temporelle, aspect verbal et les dichotomies massif/comptables et connu/nouveau» in J. Moeschler; M.-J. Béguelin: pp. 145-166.
- WILLIAMS, Christopher
2002, «Non-progressive aspect in English in commentaries and demonstrations using the present tense» in *Journal of Pragmatics*, 34, pp. 1235-1256.

ANEXO

- (A1) Acompanhou-me, sem eu querer, como uma lua e uma sombra.
(A2) Quando parei à força, continuou correndo, mas com os dias reparou em mim e voltou atrás.
(A3) Eu quieto e ele não.
(A4) Corrigiu-se, abrandou.
(A5) Vai parar.
(A6) Parou.
(B7) O tempo parado é uma companhia que não pedi nem tive o direito de recusar.
(B8) O tempo e eu, no Caiundo, fechados numa tenda esmurrando os nervos.
(B9) Preso numa área de aquartelamento nas Terras do Fim do Mundo, solto a única parte livre de mim e, mentalmente, desbravo territórios que não conheço, voo para um espaço situado fora de qualquer mapa, e, nesse império íntimo, contemplo o tempo em imobilidade completa.
(B10) Os velhos xamãs aztecas conheciam esta fuga.
(B11) Respiro o ar dos afogados e não há angústia nem esbracejar.
(B12) Respiro lufadas de água.
(B13) Cada deserto acontece-me sempre à vista de um rio – e lá está ele no seu braço.
(B14) A UNITA quer fazer-me desistir na espera.
(B15) Como aprendeu que as bestas não são de andar à solta, deu-me a tenda para definhar em privacidade.
(B16) Quando me consumir, então virão ver, lamentar e noticiar.
(C17) Exumando tudo o que é meu, não é muito: um planeta de cosmogonia aristotélica.
(C18) Vivo num universo quadrado e plano, erguido em quatro gomos de tecido, com a abóbada triste de uma barraca sem estrelas.
(C19) No espaço exterior, há um satélite sem vida inteligente: trouxeram-me uma cadeira.
(D20) Sento-me e leio *Atlas*, de Michel Serres.
(D21) «Le livre que j'écris est plus la chair de ma chair que ma chair elle-même.»
(D22) Sento-me e leio o *Portable* de Jane e Paul Bowles.
(D23) O primeiro é excelente, o segundo é um tesouro.
(D24) Não aguento nenhum deles.
(D25) Sento-me. Levanto-me. Sento-me.

- (D26) Sucede virem ter comigo, falam um bocadinho, pedem desculpa e vão embora, apresentando vénias e simpatias devidas a um entrevado.
- (E27) Encontraram dois corpos estampados contra as pedras dos rápidos, três quilómetros a montante daqui.
- (E28) Já estão azuis de podre.
- (E29) Nas áreas da UNITA não há crime. Há rápidos.
- (E30) O caso merece, portanto, investigação.
- (E31) Eu não fui autorizado a ir, nem ao crime nem aos rápidos.
- (E32) Mas percebo que me apetecia.
- (E33) Foram ver se era gente ou animais.
- (E34) Voltaram com uma resposta classificada.
- (E35) Eram, visto isso, cabras. Cabras azuis.
- (E36) Cabras passam diariamente entre mim e o Sol.
- (E37) Não as encontro da espécie azul;
- (E38) será do contraluz.
- (F39) Leitura, descanso, reflexão, exercício, música.
- (F40) Nada me apetece. Bois passam também – sem me falar, é indesmentível.
- (F41) Executam levitações contra a silhueta do arame farpado à hora poente.
- (F42) Sobrevivo pela disciplina, numa religião de gestos sem importância, em esforço de apego à vida:
- (F43) o arco metálico de água fria nas costas, sob o chuveiro de campanha, ao fim da tarde; as mãos lavadas antes de comer; os dentes lavados antes de deitar; as botas bem sacudidas antes de calçar.
- (F44) Certifico-me do corpo através da pele.
- (F45) Um prisioneiro deve ser assim. (...)

VERGÍLIO FERREIRA E ANTÓNIO RAMOS ROSA:

o Encontro entre o romancista e o poeta*

ANA PAULA COUTINHO MENDES
amendes@letras.up.pt

«L'aveu de la dissymétrie menacée d'oubli vient d'abord rappeler le caractère irremplaçable de chacun des partenaires de l'échange; l'un n'est pas l'autre; on échange des dons, mais non des places.»

PAUL RICCEUR

O romancista Vergílio Ferreira e o poeta António Ramos Rosa – dois dos mais importantes e carismáticos escritores da literatura portuguesa da segunda metade do século XX – mantiveram durante décadas, e até à morte do romancista, em 1996, uma convivência estreita e muito regular, que foi sendo acompanhada por uma cumplicidade intelectual várias vezes registada nos respectivos textos e paratextos.

Ambos residentes em Lisboa, embora como seres deslocados e guardando réstias estilizadas da paisagem física e humana das suas terras natais (a Beira agreste de Vergílio Ferreira e o Algarve luminoso de António Ramos Rosa), os seus encontros e conversas regulares constituíam um espécie de ritual cúmplice de distanciamento em relação ao espaço e tempo mundanos, mais propriamente em relação a alguns círculos intelectuais com os quais, em especial Vergílio Ferreira manteve relações tensas, se não mesmo hostis, como o próprio fez questão, aliás, de ir

*Este ensaio constitui uma versão alargada e revista de uma conferência realizada na Universidade de Paris III (Março de 2005), no âmbito do Programa Europeu de Mobilidade – Sócrates e das actividades lectivas e para-lectivas do Departamento de Português daquela Universidade.

assinalando na sua *Conta-Corrente*, bem como em intervenções esparsas na imprensa literária.

À proximidade entre estes dois escritores ficaram a dever-se outros encontros, pessoais e intelectuais, que viriam a revelar-se muito importantes e fecundos, nomeadamente para a difusão da literatura portuguesa no estrangeiro, como foi o caso do convívio com o escritor francês, Robert Bréchon, ensaísta e poeta, que no início dos anos 60 foi Conselheiro Cultural da Embaixada de França e Director do *Institut Français* de Lisboa. Foi António Ramos Rosa quem, então, lhe apresentou Vergílio Ferreira, de quem aquele intelectual francês viria a revelar-se um leitor atento e um mediador crítico em França, a par da reconhecida paixão que foi alimentando pela obra pessoana.

O principal objectivo desta evocação dos laços pessoais que uniram Vergílio Ferreira e António Ramos Rosa visa desenvolver uma leitura que mostre o que de mais profundo perpassou pelo relacionamento entre estes dois cultores da palavra e do pensamento. A minha sugestão de partida é que cada um deles foi representando para o outro um horizonte ou estímulo de escrita, marcado quer por algumas afinidades, quer por uma (in)ultrapassável distância. Vergílio Ferreira pressentiu muitas vezes em Ramos Rosa a poesia como espaço interior do pensamento e da linguagem, que ele sempre quis atingir nos seus romances, enquanto António Ramos Rosa intuiu também a comunhão com o discurso vergiliano e chegou até a procurar corresponder aos apelos, directos ou indirectos, do seu amigo romancista à incursão no texto narrativo.

Em tempos ditos pós-modernos, em que tanto se tem insistido (a nível quer da criação, quer da crítica) na dissolução, agora aparentemente definitiva, de fronteiras entre géneros literários, ou, em geral, na hibridez dos discursos artísticos, esta “tentação” da poesia para um romancista ou da narrativa ficcional para um poeta poderá ou ser entendida como banalidade, ou julgada como uma perspectiva com pressupostos demasiado rígidos e convencionais. Seja como for, aquilo que me proponho relevar aqui, em traços largos, é o percurso criativo que cada um destes autores fez no sentido de uma abertura ao discurso do outro, ainda que ambos tenham acabado por manter-se sempre fiéis à sua própria verdade que, num caso, implicava a prosa, o mundo romanesco ou especulativo, e no outro, continua a exigir o poema como ficção absoluta do instante da escrita.

A formação no neo-realismo e o abandono dos seus ditames

Por força da respectiva biografia e das circunstâncias sociais e políticas no Portugal dos anos 30 e 40 do último século, Vergílio Ferreira e António Ramos Rosa formaram-se intelectual e artisticamente no seio da corrente neo-realista que imperou durante esse período. É certo que Vergílio Ferreira era oito anos mais velho que António Ramos Rosa e começou a publicar mais cedo, mas ambos viveram de perto todos os circunstancialismos sociais e estéticos que levavam à denúncia, pela ênfase numa causalidade, mais ou menos estereotipada ou positivista, entre meio social e carácter/acção dos indivíduos.

As primeiras obras de Vergílio Ferreira, os romances *O Caminho Fica Longe* (1943), *Onde Tudo Foi Morrendo* (1944), *Vagão J* (1946) e o livro de contos *A Face Sangrenta* (1953), sobretudo pelos seus enredos e pelo traçado de alguns ambientes e personagens, deixam transparecer alguns compromissos com o ideário neo-realista. O mesmo haveria de acontecer com as primeiras composições de António Ramos Rosa, muitas das quais viriam a perder-se nos autos-de-fé levados a cabo pelo próprio poeta, ou então a dispersar-se em publicações avulsas nunca retomadas, enquanto outras viriam a notabilizar o autor de *O Grito Claro*, ainda hoje facilmente reconhecido por poemas dessa época como «O Poema do Funcionário Cansado», «O Boi da Paciência», «Telegrama sem classificação especial» ou «O Tempo Concreto».

Os dois autores viriam, porém, a afastar-se claramente de uma estética pró-neo-realista, pelo menos na vertente mais ortodoxa do seu ideário estético e político, por recusa da instrumentalização do discurso literário, mesmo que ela fosse feita em nome da liberdade e da justiça social que, ambos, enquanto cidadãos, nunca deixaram de defender.

Em cada um dos percursos acabaria por ficar assinalada, através do simbolismo dos títulos, uma importante inflexão: *Mudança* (1950) – assim se chama, significativamente, o romance que marca a viragem de Vergílio Ferreira para uma problemática mais existencialista, enquanto *Voz Inicial* é o título do livro de poemas que Ramos Rosa publica em 1961, e a partir do qual envereda, definitivamente e de forma inequívoca, pelo mundo originário das evidências fenomenológicas.

Note-se, no entanto, que para qualquer um destes casos, será injusto ou pouco correcto considerar a existência de uma verdadeira ruptura com o percurso anterior: as primeiras ficções vergilianas denotavam já algumas instabilidades pouco ortodoxas, em especial pela pluralidade de pontos de vista e por alguns ápices estilísticos; e, no que à poesia de António Ramos Rosa diz respeito, mesmo aquela que parecia prestar-se

mais à denúncia social criptografada, como é o caso dos poemas reunidos na primeira plaquete *O Grito Claro*, de 1958, já existia nela também uma evasão, na medida em que apontava para uma realidade outra, não circunscrita a uma referencialidade imediata, fosse ela da ordem do autobiográfico, do social ou do ideológico. Exemplo disso mesmo é o poema final da referida publicação, onde o sujeito poético reconhece, sem pretensões ou exaltações activistas: «Procurei sempre um lugar / onde não respondessem, onde as bocas falassem num murmúrio / quase feliz, /as palavras nuas que o silêncio veste.»¹.

O mundo das palavras e a interrogação dos géneros

Se é verdade que Ramos Rosa recuperou algumas vezes para auto-antologias alguns dos seus primeiros poemas, talvez mais por pressões externas (in)conscientes, do que por manifesta convicção ou por íntimo entusiasmo, já Vergílio Ferreira viria de certa forma a “renegar” os seus primeiros romances, impedindo que fossem reeditados, com excepção de *Vagão J*, que viria a ser reeditado quase trinta anos volvidos, em 1974, com um novo prefácio do autor, onde este aproveitava para realçar que a sua “escrita” constituía a razão central para a reedição da obra:

«Orientado, porém, este meu livro pelos valores que julguei valiosos adentro de uma perspectiva social ou antes socialista, desejando eu, pois, que ele registasse por essa perspectiva a minha chamada fase “neo-realista”, a razão maior talvez que me levou à sua reedição terá que ver com a sua “escrita”.² (...) determinar o que define essa escrita não me é fácil. Excepto o que a decidiu a ser o que foi. Porque o seu impulso primeiro – sinto-o mas do que o sei – foi um impulso ao “**jogo**”, a uma intrínseca e indizível liberdade **na utilização das palavras, construções**, na **fusão dos elementos construtivos da narrativa** – do discurso directo e indirecto, do diálogo e narrativas em que se insere, das palavras em que esta mesma se desenvolve e ainda **uma certa perspectiva de ironia** em que a intenção política imediata se corrige (...)»³.

¹ António Ramos Rosa, *O Grito Claro*, Faro, 1958, p. 24.

² Vergílio Ferreira, *Vagão J*, Prefácio do Autor à 2.^a edição, Lisboa, Bertrand, 1982, p. 26.

³ *Ibidem*, pp. 27-28 [sublinhados meus].

A esta releitura de *Vagão J* não é, afinal, alheia a evolução estética do autor, cada vez mais consciente da importância epifânica da própria construção narrativa. Se um romance-ensaio como *Aparição*, de 1959, desenvolvia ficcionalmente a experiência da auto-revelação, mas ainda com uma estruturação formal assaz clássica, os romances seguintes de Vergílio Ferreira enveredariam por uma problematização, quando não mesmo por um estilhaçamento do género romanesco, que passou não só a integrar como a enfatizar as incertezas epistemológicas do narrador, a instabilidade e a indefinição do mundo ficcional, apresentando-as como construções metafóricas da realidade exterior.

Perante um mundo problemático, Vergílio Ferreira considerava que nada havia de melhor do que o romance por permitir a revelação de um problema como tal. De resto, este assumir de um espaço discursivo da suspensão do saber constituiria um traço muito importante e transversal ao romance europeu contemporâneo. Alguns anos antes, numa outra língua, um outro romancista tinha mesmo criticado que se continuasse a exigir ao romance que este se desenvolvesse segundo uma estrutura coerente: «(...) le romancier d'aujourd'hui trouve tout de même assez comique et même complètement absurde d'être obligé, de se croire obligé, de s'exprimer de façon cohérente quand ce que l'on éprouve est incohérent»⁴.

Instalada definitivamente a “era da suspeita” (Sarraute), típica do “nouveau roman”, mas que recuperava e exponenciava as questões metaliterárias que foram acompanhando a história do género, bem assim como uma ou outra técnica já antes experimentadas por alguns escritores radicalmente anteriores à sua própria época; generalizada uma suspeição que parecia também ecoar alguns vaticínios sobre o fim da arte de narrar (W. Benjamin; M. Blanchot), restava ao romancista consciente do seu ofício deixar-se possuir pelas interrogações e hesitações que eram simultaneamente da ordem da construção narrativa e da concepção do mundo. Inclusive através do recurso à figura de personagens alter-ego, também elas escritoras, Vergílio Ferreira foi pensando e ensaiando a renovação do próprio romance. Ao escritor Adalberto, de *Estrela Polar* (1962), colocou o seguinte desígnio:

«Ah, escrever um romance que se gerasse nesse ar rarefeito de nós próprios, do alarme da nossa própria pessoa, na zona incrível do sobressalto! Atingir não bem o que se é “por dentro”, a “psicologia”,

⁴ Claude Simon, *L'Herbe*, 1958, p. 207.

o modo íntimo de se ser, mas a *outra* parte, a que está antes dessa, a pessoa viva, a pessoa absoluta. Um romance que ainda não há... Porque há só ainda romances de *coisas* – coisas vistas por fora ou coisas vistas por dentro. Um romance que se fixasse nessa iluminação viva de nós, nessa dimensão ofuscante do halo divino de nós...»⁵.

Este desejo, não apenas de obter a subjectivação do real, mas sobretudo de atingir a criação reveladora do absoluto, própria a certos instantes, levaria Vergílio Ferreira a transformar as problemáticas existencialistas, que sempre o apaixonaram, em construções cada vez mais simbólicas da condição humana, da procura da Presença e da Verdade, passando por fases em que o universo ficcional, sujeito a alguns processos de desrealização, se tornou particularmente vago e diluído, como em *Nítido Nulo* (1971) ou em *Rápida, a Sombra* (1975).

Por seu turno e paralelamente, António Ramos Rosa deixava-se também possuir pelas interrogações em torno da escrita poética. Muito cedo, a sua poesia revelou uma notável consciência linguística e metapoética que viria a tornar-se o seu traço mais constante, outros dirão demasiado obsessivo, desde logo evidente pela presença habitual de lexemas como “palavra(s)”, “poema”, “Sílabas” (que, aliás, surgira já em título de um dos poemas de *O Grito Claro*) e de vários outros vocábulos ligados ao próprio acto de escrever. As suas leituras compulsivas, em especial de (e sobre) poesia contemporânea francesa, portuguesa e hispânica, acompanhadas por uma regular actividade crítica e ensaística, acabariam por adensar, de modo particularmente marcante e irreversível, essa componente reflexiva na obra poética de António Ramos Rosa⁶.

Em 1967, numa das suas numerosas colaborações na imprensa literária (portuguesa mas também estrangeira: francesa, belga ou hispânica), António Ramos Rosa publicou um pequeno texto que nunca viria a retomar em livro mas que se torna agora oportuno invocar.

Trata-se de um único parágrafo, pautado apenas por algumas vírgulas e apresentado em coluna compacta. Embora não seja certo que essa disposição gráfica tenha sido da responsabilidade do poeta, já a construção sintáctica deverá ser considerada como resultado de uma intencionalidade autoral. Desde logo, o mais significativo não é tanto o título do texto, «A criação do livro», mas o seu subtítulo apresentado entre parênteses: «(de

⁵ Vergílio Ferreira, *Estrela Polar*, 3.^a edição, Lisboa, Bertrand, 1978, p. 80.

⁶ Vd. Ana Paula Coutinho Mendes, *Mediação crítica e criação poética em António Ramos Rosa*, V. N. de Famalicão, Quasi Edições, 2003.

um romance-poema)». Salvo algum lapso de memória ou o desconhecimento de algum texto esparso (e eles são inúmeros, no caso da obra ramos-rosiana!), julgo ser a primeira, e única, vez que este autor utiliza nos seus textos poéticos não só a palavra “romance”, como ainda essa justaposição “romance-poema”. Parece-me sobretudo curioso que pairasse no espírito do poeta essa ideia de romance, ou melhor, de um texto híbrido, cruzando duas organizações de discurso normalmente distintas.

À semelhança de poemas anteriores como a longa sequência «O Nascimento do Poema»⁷, como o encadeamento alegórico em «Elevação da Onda ou o Elogio da Página»⁸, ou de outros já posteriores, como é o caso de «O Papel, a Mesa, O Sol, A Pena»⁹, aquele “romance-poema” constituía uma narrativa muito condensada da génese mítica da escrita. Não se trata de narrar, situando-a num espaço e tempos concretos, a feitura de uma obra em particular, mas sim de evocar o poder de inscrição do “livro” (sujeito e objecto de escrita), num *continuum* transtemporal (entre alfa e ómega), de que aqui intersecto e transcrevo a parte final:

«(...) não é um grito é a própria palavra modelada entre a origem e o fim, é a mão que o livro desenha, que a mão desenha, lá no fim-princípio para onde se desgarra a ânsia de escrever, possível nascimento ou morte, água futura que a boca presente beija através do deserto em que navega»¹⁰.

É normal que todo o poeta contemporâneo, inscrito na tradição da modernidade estética, sinta, de modo mais ou menos consciente, o apelo do Livro, no sentido mallarmeano de arquitectura absoluta do espírito e que apresente, por conseguinte, uma tentativa de (con)fundir a tríade romântica dos géneros num acto único de escrita. A esse desiderato não é também de todo alheia a aversão (e de novo o eco mallarmeano) pela “universal reportagem”, leia-se o desvio relativamente a qualquer referencialidade imediata. Lembre-se que neste projecto de autonomização, vieram a inscrever-se muitas outras vozes carismáticas. Por exemplo, Paul Valéry, que não se cansou de desvalorizar tudo o que dissesse respeito ao romance (realista), considerando-o uma espécie de fraqueza do espírito, que transforma os leitores em sujeitos de sonhos alienadores,

⁷ António Ramos Rosa, *Ocupação do Espaço* in *Obra Poética II – Animal Olhar*, Lisboa, Editora Plátano, 1975, pp. 36-42.

⁸ António Ramos Rosa, *ibidem*, pp. 95-99.

⁹ António Ramos Rosa, *A Construção do Corpo*, Lisboa, Portugalíia, 1969, p. 33-35.

¹⁰ António Ramos Rosa, *Diário de Lisboa*, 8 de Junho de 1967.

enquanto o poema exige uma participação integral e dignificante. Por seu turno, os surrealistas viriam a aproveitar-se da caricatura valéryana da estética romanesca para se desviarem do mundo da narrativa, se não completamente, pelo menos das suas convenções formais e dos seus resquícios positivistas, fazendo André Breton proclamar, em tom provocatório, que só havia dois géneros: a poesia e o panfleto.

Foi assim que, numa atitude extremada, muitas retóricas contemporâneas tenderam a associar a poesia a uma negatividade intrínseca, isto é, a uma intransitividade que recusa a narrativa, a descrição e o didactismo. No entanto, e como a este propósito bem lembrou o poeta e ensaísta Yves Bonnefoy, no fundo de qualquer poema existe sempre uma réstia de ficção¹¹.

Pelo exemplo acima evocado, também António Ramos Rosa parece não ter renunciado completamente ao desejo de operar uma conjunção das potencialidades criativas da ficção romanesca e da poesia, embora aquilo que mais lhe interessasse fosse deixar-se imbuir por algum fôlego de continuidade narrativa¹², mas sempre centrada no próprio questionar das suas componentes. Assim haveria de acontecer em duas longas sequências de poemas, significativamente intituladas «O personagem virtual» (*A Nuvem sobre a Página*, 1978) e *Ficção* (plaquete de 1985) a que, mais recentemente, se associou *Nova Ficção* (1999).

O texto publicado em 1978 demarca-se, desde o início, pela sua construção conjectural: se é verdade que a figura narrativa de “o personagem” adquire a força motriz e centrípeta de toda a sequência dos doze poemas (sugerindo todo um ciclo temporal), também é por demais notório que “o personagem” não é senão uma hipótese, uma virtualidade, uma figura abstracta que sustenta e desvela não só diferentes questões narrativas ou mais amplamente metaliterárias como o tempo, o espaço, a

¹¹ «Tout poème, remarquons-le d’abord, recèle en sa profondeur un récit, une fiction, aussi peu complexes soient-ils parfois: car la langue qui structure son univers ne peut que cristalliser en apparences d’objets ou d’êtres qui entretiennent entre elles des relations signifiantes, où paraît la loi même qui a présidé à la création» – Yves Bonnefoy, «La Présence et l’Image» in *Lieux et Destins de l’Image*, Paris, Seuil, 1999 p. 35. No fundo, aquilo que está aqui em causa é a recuperação do sentido aristotélico de *mimesis* que Kate Hamburger e Gérard Genette propõem que se traduza por ficção (cf. Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 17). Todavia, a conhecida autora de *Die Logik der Dichtung* render-se-á a uma lógica bipolar ao estabelecer a divisão entre dois “géneros” fundamentais: o ficcional ou mimético (onde se incluem o romance e o teatro) e o lírico (ou sinónimo de poesia *tout court*) (vd. Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 21-22).

¹² Note-se que o poeta já havia experimentado os ritmos mais longos do poema em prosa, em *Sobre o Rosto da Terra* (1961).

autonomia e arbitrariedade da escrita, como ainda questões sobre a própria identidade poética, sobre a relação entre sujeito poético e personagem ou entre criador e criatura. É, aliás, no contexto dessa relação, ao ritmo da escrita “in progress”, que o sujeito poético se desdobra na alteridade do personagem (ou vice-versa): «Mas talvez, por vezes, no quadrado / sejamos a imagem um do outro». É essa transformação mútua, iminente textual, que encena o estranhamento, corporizado num terceiro elemento ou personagem:

«Ambos nos transformámos, ambos somos.
Mas quem somos?
Alguém nos indicou no espelho. E nós olhámos
O estranho homem que desceu as escadas.

Eu não sou tu. Tu não virás se
eu não souber
transformar a ignorância no trajecto
das palavras à imagem
nua.

Ambos nos separamos, confundidos.
Não somos mais que esta passagem única
mas agora quem escreve sou eu ou tu
e somos ambos a pergunta viva.»¹³.

Depois das sucessivas desmontagens daquele que não é mais do que um projecto ou esboço narrativo, o “eu” do sujeito poético acaba por desaparecer por detrás da figura transgressora (ou encantatória) do personagem. Num último poema da sequência, aquele surge definitivamente envolto num universo condensado (por justaposições) e sonoro (pelas aliteraões) de unidade trágica, encerrando-se assim o ciclo, ao mesmo tempo que tudo é deixado em aberto como «um silêncio final de madrugada». O «humor universal de **um só momento**» [s.n.], as «palavras que reúnem os factos **num só acto**» [s.n], ou seja, a unidade paradigmática parece assim vencer o que fora o esboço de um percurso narrativo com a sua lógica predominantemente sintagmática:

¹³ António Ramos Rosa, «O Personagem Virtual» in *A Nuvem sobre a Página*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978, p. 75.

«O personagem viola uma viola
no vento. O personagem sabe
descobrir um coração de literato.
Não é a carne que se rasga nem a dor,

mas o humor universal de um só momento,
concerto de matizes, mortes, vozes,
desastres entre nuvens, velocidades,
crimes, cópulas, distinções confusas,

icebergs, insónias. Palavras e palavras
que reúnem os factos num só acto,
todas as sombras nas sombras deste sono
e um silêncio final de madrugada.»¹⁴.

Também na auto-intitulada *Ficção*, de 1985, acaba por prevalecer o cenário preparatório de uma construção ficcional relativamente à qual o sujeito poético revela sobretudo a hesitação, o não saber e a incapacidade, apesar do desejo manifesto de possuir essa forma e força de vida, sugerida como uma alteridade feminina, sempre fugidia que, apenas no final, será nomeada e absolutizada pela metáfora abstracta e retórica da “Figura”:

«Qual é a cena? Hesito à luz escassa
Caminho para ela na distância
atravesso salas e salas
dispostas numa ordem regular
e decisiva
que não consigo definir Aqui
o espectáculo começou antes de mim»¹⁵.

Apesar das referências fugazes ao universo da ficção narrativa: «Lenda ou narrativa vivi talvez o que em tempos me contaram / o que escrevo agora» (*idem*), «Não é projecto de uma história / mas anuncia-o» (*op. cit.*, p. 8); «Estará ela no interior da sua história?» (*op. cit.*, p. 13); apesar de alguns bosquejos narrativos ou descritivos: «Algo se precipita ou se afasta» (*op. cit.*, p. 10); «Lá fora a forma opaca / e provisória do ar as mesmas marcas / coloridas a distraída escrita / do acontecimento As pessoas

¹⁴ *Ibidem*, p. 80.

¹⁵ António Ramos Rosa, *Ficção*, Porto, Edições Nova Renascença, 1985, p. 5.

passam / inscritas na janela com as casas e as árvores / e a árvore negra na curva, o céu oblíquo» (*op. cit.*, p. 19), prevalece uma impossibilidade subjacente de o sujeito poético se libertar do universo auto-referencial da linguagem: «Não é possível chegar Não é possível deter-me / É para o labirinto que falo e a linguagem responde-me» (*op. cit.*, p. 6).

O quadro inicial da separação entre o “eu” e “ela”, que procura desenvolver-se em dinâmica de busca e encontro ao longo de um cenário vagamente sugerido, será substituído pelo cansaço (do “eu” e/ou do “ela” – “Figura” e matriz da ficção – «Mas o cansaço toma-a e ela afasta-se sempre da sua história»), acabando por dar lugar a uma concentração no próprio sujeito poético que passa não apenas a desfrutar de um ponto de vista narrativo, mas a assumir também a plenitude do instante criador. Aquilo que poderia ser contado pelo discurso indirecto e distanciado de um narrador acaba por ser assumido pela mais radical interioridade do sujeito lírico:

«(...)

Um olhar geral penetra-me e na ausência

de uma perspectiva já não sou

uma visão do mundo mas a subterrânea

corrente das intensidades do desejo

Aqui reina a imagem de um olho global

e é aqui que invento a metáfora da Figura.»¹⁶

António Ramos Rosa viria a escrever alguns outros (poucos) textos de ficção narrativa, já em prosa, como «Mais silêncio mais sombra»¹⁷, «Teolindo e Miula»¹⁸ ou «O Poeta»¹⁹, mas em qualquer um deles depara-se menos com a construção de um texto segundo critérios próprios das narrativas ficcionais, do que com aquela exigência de abstracção que o poeta e ensaísta norte-americano Wallace Stevens destacou para a poesia enquanto “ficção suprema”²⁰. Embora o sujeito de enunciação possa, aqui e ali, desdobrar-se noutras vozes²¹, a lógica repetitiva e circular dos

¹⁶ *Ibidem*, p. 19

¹⁷ Cf. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 14 de Agosto de 1990, p. 7.

¹⁸ Texto inédito, publicado apenas em contexto académico in Paula Cristina Igreja, *António Ramos Rosa, um poeta in fabula*, Lisboa, 1999.

¹⁹ Texto com que Ramos Rosa colaborou em *Contoário*, Lisboa, Escritor, 1993, pp. 149-151.

²⁰ Cf. Wallace Stevens, «Notes toward a supreme fiction» in *The Collected Poems*, New York, Vintage Books, 1982, pp. 380-408.

²¹ Como aconteceu, por exemplo, com o alter-ego “Mário”, que Ramos Rosa inventou para algumas das suas crónicas para o *JL*.

textos, a sua luxúria metafórica, a sua efabulação mítica, a sua incursão no espaço do mundo primordial, conferem-lhes sobretudo uma tónica especulativa, sob forma de ficções genesíacas:

«Durante um longo momento não pronunciaram uma palavra. Estavam revestidos do fulgor da inocência original que era como um orvalho de límpida pureza. Teolindo murmurou então o nome de Miula como se pela primeira vez o pronunciasse. Miula, por seu turno, murmurou o nome dele como se tivesse vibrado a corda do mais subtil instrumento. Era a sagração da palavra inicial, apenas um murmúrio de nascente, um reconhecimento puro da identidade de cada um, um fio de água que conciliava a palavra e o silêncio num leque de veios violetas e azuis.»

A procura da palavra originária que tem obstinadamente ocupado o poeta de *Voz Inicial* prolonga-se assim nalguns textos em prosa que, ensaiando pequenas estruturas narrativas metapoéticas, ou representativas do essencial, parecem querer prenunciar a história da Palavra como obra sempre “por vir”.

O lirismo reflexivo

Num breve mas sugestivo ensaio sobre a poética dos títulos em Vergílio Ferreira, Maria Alzira Seixo chamou a atenção para o carácter lírico dos títulos vergilianos, que ultrapassam o enquadramento diegético das obras e lhes conferem uma aura abstractizante²². Por seu turno, Fernanda Irene Fonseca desenvolveu, com penetrante argúcia, os sentidos e a oportunidade do título do último livro (póstumo) de Vergílio Ferreira²³. Para um autor que perseguiu insistentemente o indizível, a essencialidade da palavra “virgem e irradiante”²⁴, e que já intercalara a escrita diarística

²² Maria Alzira Seixo, «Poética do Título em Vergílio Ferreira» in *Vergílio Ferreira – Cinquenta Anos de Vida Literária – Actas do Colóquio Interdisciplinar Organizado pela Faculdade de Letras do Porto*, Organização e Coordenação de Fernanda Irene Fonseca, Fundação Eng.º António de Almeida, 1995, p. 481.

²³ «Vergílio Ferreira, *Escrever: O Título Inevitável*», Separata da *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, Volume XX, Tomo II, Porto, 2003.

²⁴ «Sei que o livro há-de ser a procura da *palavra* virgem e irradiante, a última, a primeira e essencial, a que subjaz a todo o falar moderno e é a forma de instaurar o mito que nos ordena a vida» – Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente II*, 3.ª edição, Lisboa, Bertrand Editora, 1990, p. 264.

com um livro de reflexões a que dera o título *Pensar*, era inevitável o título *Escrever* para este que veio a tornar-se o seu último livro de fragmentos reflexivos. Esse infinitivo verbal consubstancia perfeitamente a absolutização e a imperfectividade subjacentes à estética vergiliana²⁵.

Mas se o conjunto dos títulos de Vergílio Ferreira pode ser lido como um sintagma de sentidos metaliterários, e se cada um dos títulos funciona como condensação simbólica de toda a sua mundividência, outros elementos foram emergindo na obra vergiliana aproximando-a de um universo poético-fenomenológico, por exemplo, a irreductibilidade do presente e a força da evidência que, logo em 1959, destacaram *Aparição* no contexto da estética romanesca em Portugal, ou ainda a estrutura circular global, como acontece em *Rápida, A Sombra* (1974) ou em *Para Sempre* (1983).

João Décio propôs mesmo que três dos últimos romances de Vergílio Ferreira (*Para Sempre*, *Até ao Fim* e *Em Nome da Terra*) fossem lidos sob o signo de conceitos normalmente aplicáveis à poesia como «fixação da eternidade no instante», «expressão metafórica» (e ou simbólica) do «eu», «hesitação entre o som e o sentido» ou ainda como «comunicação da contemplação de um conhecimento síntese: sentimento, sensação, idéia»²⁶.

Em cada um desses romances, a realidade temporal acaba por ser subvertida ou suplantada por uma memória epifânica que, tal como a palavra poética, se ergue como presentificação da ausência no seio do tempo eterno da perfeição.

Ao longo da obra romanesca de Vergílio Ferreira assistiu-se a uma depuração gradual na construção diegética, a tal ponto que os seus últimos romances são, de facto, exemplo de um discurso narrativo marcadamente sincopado, circular e repetitivo, quando não mesmo litânico, onde um «eu» lírico, hesitante e auto-questionador, substitui muitas vezes o narrador omnisciente ou homodiegético²⁷.

A expressão que, a dado momento, o narrador autodiegético de *Até ao Fim* utiliza – «Na ficção interna, virada para dentro, de eu ser terno»²⁸ – não

²⁵ Cf. Fernanda Irene Fonseca, «Vergílio Ferreira, *Escrever*: O Título Inevitável», *op. cit.*, p. 487.

²⁶ João Décio, «A Linguagem poética na fase mais recente de Vergílio Ferreira» in *Vergílio Ferreira – Cinquenta Anos de Vida Literária*, *op. cit.*, p. 199.

²⁷ Como Dominique Rabaté mostrou, é esse tipo de relação do sujeito com o seu acto poético que constitui o cerne do lirismo, tornando-se assim mais importante do que a distinção dos géneros e a evolução das formas (vd. «Le sujet lyrique en question» in *Modernités*, 8, Presses Universitaires de Bordeaux).

²⁸ Vergílio Ferreira, *Até ao Fim*, Lisboa, Bertrand Editora, 1987, p. 83.

define apenas a situação particular de quem recorda um amor de juventude, mas pode ser lida também como síntese de uma mundividência romanesca que se foi concentrando cada vez mais na realidade intensa do Homem como ser de linguagem. Aí reside, aliás, aquela que era a primeira e única justificação de vida para o autor. Por conseguinte, os seus romances tornaram-se, antes de mais, uma celebração sagrada da palavra (vd. epígrafe de *Para Sempre*, extraída do poeta Saúl Dias: *A vida inteira para dizer uma palavra! Felizes os que chegam a dizer uma palavra!*), cuja ficcionalização simbólica podemos encontrar em vários passos da sua obra, com especial destaque para o final sublime de *Em Nome da Terra*. Neste romance, o ritual iniciático de nomeação, em *remake* de uma cena no primeiro capítulo, aparece como súplica absoluta do mistério de uma profunda relação intersubjectiva, e isso no contexto de um ambiente genesíaco semelhante ao atrás citado em «Teolinda e Miula», de António Ramos Rosa:

«Estaremos nus desde o início, sem vergonha anterior. Nudez primitiva, não a saberemos. Porque será uma nudez para antes de os deuses nascerem. Então mergulharemos nas águas do rio e deitar-nos-emos na areia. (...) Erguer-nos-emos por fim e eu baixar-me-ei ao rio e trarei água na concha das mãos. E derramá-la-ei imensamente e devagar sobre a tua cabeça. E direi para toda a história futura, na eternidade de nós
– Eu te baptizo em nome da Terra, dos astros e da perfeição.
E tu dirás está bem.»²⁹.

Para além do discurso poético, a hibridez na obra de Vergílio Ferreira supôs sempre a interferência do discurso ensaístico, não apenas pelo facto de este autor ter desenvolvido uma actividade ensaística paralela à escrita romanesca ou diarística, mas também porque os seus romances se deixaram contaminar pelo ensaio, tal como os próprios ensaios foram construídos com uma lógica semelhante às suas ficções³⁰. Quer isto dizer que o sujeito da escrita vergiliana é tanto um ser sensível, emotivo, como pensante; se pudesse subscrever o célebre verso pessoano «o que em mim sente 'stá pensando», logo teria de acrescentar «e o que em mim

²⁹ Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, Lisboa, Bertrand Editora, 1990, p. 295.

³⁰ A propósito vd. Fernanda Irene Fonseca, «Da Subjectividade do Corpo à Subjectividade da Linguagem – Uma leitura de “Invocação Ao Meu Corpo” de Vergílio Ferreira», Separata da *Revista da Faculdade de Letras, Série de Filosofia*, n.º 7, 2.ª série, 1990 e Paula Morão, «Ensaísmo e Romance – Uma só Voz» in *Vergílio Ferreira – Cinquenta Anos de Vida Literária, op. cit.*, pp. 429-436.

pensa está sentindo». As ideias emocionadas que foram tecendo a obra de Vergílio Ferreira, ao mesmo tempo que por esta foram tecidas, congregam-se na indissociabilidade daquelas duas acções, intimamente ligadas entre si, e potencialmente infinitas, a que Vergílio Ferreira se dedicou até à interrupção mais inexorável: pensar e escrever.

No que diz respeito à poesia de António Ramos Rosa, falar de “lirismo reflexivo” releva da tautologia, dada a importância que a dimensão meta-poética sempre representou na sua escrita, como atrás ficou assinalado e como toda a crítica tem reconhecido também ao longo da sua já vastíssima obra.

Um dia que se faça uma análise exaustiva da poética dos títulos ramos-rosianos – dos títulos não só dos livros, como dos poemas e dos ensaios, verificar-se-á certamente que, tal como acontece com Vergílio Ferreira, eles condensam uma aura abstractizante que aponta quase invariavelmente para uma definição possível de poesia ou do trabalho poético: *O Grito Claro* (1958), *Ocupação do Espaço* (1963), *A Pedra Nua* (1972), *Boca Incompleta* (1977), *Círculo Aberto* (1979), *O Incêndio dos Aspectos* (1980), *O Livro da Ignorância*, *A Intacta Ferida* (1991), *As Armas Imprecisas* (1992), *Nomes de Ninguém* (1997), *O Aprendiz Secreto* (2001), «Nuno Júdice ou a (im)possibilidade da relação originária» (in *A Parede Azul*, 1991), «Luísa Neto Jorge ou a insurreição apocalíptica» (*ibidem*); «Herberto Hélder e a subversão das categorias do real» (*ibidem*).

Depois de alguns textos mais assumidamente autotélicos, publicados entre finais da década de 60 e durante a década de 70, o fulgor lírico que se reafirmou definitivamente na poesia de Ramos Rosa, a partir de meados dos anos 80, nunca deixou de ser especulativo e auto-questionante. Julgo ser não só possível, como razoavelmente pacífico, afirmar que o sujeito poético ramos-rosiano impôs na poesia portuguesa contemporânea uma marca inconfundível de “aprendiz secreto”, de construtor incansável de um projecto infinito. Em suma, uma versão nova de “Sísifo”, mas consciente e feliz:

«Ao fim de cada construção diária, ao crepúsculo, o construtor sobe a uma torre de pedra para meditar um pouco. (...) A meditação não é mais do que a contemplação de uma matéria que contém em si o excesso da sua energia calma e a densidade materna que envolve todas as interrogações e torna supérfluo e intruso o pensamento. Por isso o construtor se integra na paisagem e, reflectindo-a, não a elabora nem a altera.»³¹.

³¹ António Ramos Rosa, *O Aprendiz Secreto*, V. N. de Famalicão, Quasi Edições, 2001, p. 32.

Momentos como este, de plenitude ou êxtase, continuam a coexistir ou a alternar com as interrogações de que se nutre o trabalho poético e que o poeta expõe, dissolvendo quaisquer fronteiras entre a reflexão de bastidores e o palco da escrita, cada vez com maior tranquilidade:

«O poeta oscila entre o pressentimento de uma tranquilidade azul
E o tremor de uma fragilidade nua
Perante a iminente vacuidade anónima
Ele sabe que a sua liberdade é uma haste errante
Que só dura o instante em que o improvável fulgura
Como um meteoro que logo se desvanece deixando a sede intacta»³².

A escrita obstinada do grande mistério: um projecto, dois modos criativos

Apesar de ter reconhecido que chegou a ter o seu «acne juvenil do verso como toda a gente»³³, e embora tenha semeado, aqui e ali, ao longo da sua *Conta-Corrente*, alguns poemas, como quem joga à poesia³⁴, Vergílio Ferreira não chegou a publicar nenhum livro de poemas, até porque nunca teve ilusões sobre os seus versos³⁵. Por seu turno, Ramos Rosa nunca escreveu um romance, além de ser completamente improvável que venha ainda a escrevê-lo. Esta circunstância ligada à produção literária de cada um dos autores não pode ser entendida como lacuna, impossibilidade ou impotência, mas antes como sinal inequívoco de uma certa especificidade criativa.

Os sinais de hibridiz discursiva, apontados nesta rápida análise dos trajectos criativos dos dois autores, nunca escamotearão aquela que é a predominância de traços na obra de cada um. Talvez o facto de Vergílio Ferreira se ter dedicado ao romance e António Ramos Rosa à poesia

³² António Ramos Rosa, *Génese*, Lisboa, Roma Editora, 2005, p. 76.

³³ Cf. *Vergílio Ferreira – Um Escritor Apresenta-se*, Apresentação, Prefácio e Notas de Maria da Glória Padrão, INCM, “Biblioteca de Autores Portugueses”, Lisboa, 1981, p. 38.

³⁴ «(...) ainda é agradável de vez em quando *jogar* à poesia, como deve sê-lo pintar ao domingo.» – Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente II*, *op. cit.*, p. 68.

³⁵ «Pequei outra vez. Não pretendo ter ilusões sobre os meus versos. Mas o meu súbito interesse por eles, o gosto irreprimível de escrever neles a minha prosa, não é ilusório. Essa certeza me basta e me desculpe. Em todo o caso, prometo não reincidir» – Vergílio Ferreira, *ibidem*, p. 128.

tenha ficado a dever-se a um misto de acaso, formação e vocação, sem que a ordem destes factores seja necessariamente linear e unívoca. Assim acontece, em princípio, com a generalidade dos criadores. E ousarei mesmo defender que, pesem embora as cada vez mais habituais experiências de variedade e hibridez discursivas, são raros os autores que têm uma verdadeira polivalência criativa. Está, obviamente, fora de causa defender qualquer concepção essencialista dos géneros ou “modos” literários, mas julgo que, de uma forma geral, os autores tanto por opção própria, como por interacção com a literatura como instituição social, tendem preferencialmente ou para o narrativo, ou para o lírico ou para o dramático. Daí que possa acontecer que alguém escreva uma peça de teatro, continuando a ser sobretudo um poeta, ou que escreva poesia, mas sem nela deixar de ser um ficcionista, para além daqueles que – o que quer que escrevam – são, antes de mais, críticos ou ensaístas³⁶.

O romancista Vergílio Ferreira deixou-se tentar pela linguagem poética e até por um certo encanto dos versos, mas nunca abandonou a sua tendência natural (e cultural) para um *logos* narrativo. A este respeito, não deixará de ser oportuno citar mais uma passagem da sua *Conta-Corrente*:

«Escrevo sem pensar:

*A faca no pão, a pessoa dividida,
Sob o arco do céu, sobre o rio parado.
As florestas na asfixia da tarde
Forçam a multiplicidade de nós
À unidade do mundo excluído*

*Agora o dia a hora
Da comunhão do silêncio
Na enunciação do entendimento
De um olhar antigo
Sob a noite que se oculta.*

*A faca no pão
A pessoa una de nós.*

³⁶ Talvez não seja ocioso lembrar que a essa tendência modal do discurso não estão associados, formalmente, quaisquer princípios de exclusão ou de hierarquização, como vem sendo cada vez mais reconhecido pelos mais autorizados poeticistas.

O que é que isto quer dizer? Provavelmente nada. Hei-de perguntar ao Ramos Rosa para saber. Toda a poesia moderna é feita de pontes cortadas. Não cortei talvez nenhuma. Mas são-me intransitáveis. Hei-de perguntar ao Rosa, que tem o pé ligeiro para estes caminhos escabrosos.»³⁷.

Como aqui se poderá constatar, Vergílio Ferreira nunca chegou verdadeiramente a entender nem a render-se à lógica anti-discursiva da poesia (moderna). Ainda que por vezes se deixasse envolver por algumas palavras à deriva, sentia a falta do encadeado do pensamento e daquilo a que chamou o “romance-problema”. Talvez por isso mesmo, porque lhe eram insondáveis ou “intransitáveis” os lances da poesia, muitas vezes deixou interrompidos, na sua *Conta-Corrente*, os poemas com que, por momentos, se deixava tentar...

Também António Ramos Rosa pareceu sempre cansar-se, mas, no seu caso, da ficção narrativa e da prosa... Aliás, se foi um leitor intenso de romances na juventude, desde então leu sobretudo aqueles que foi levado a traduzir, por circunstâncias da vida, estas sim bem “prosaicas”, como costuma dizer-se. Aquilo que, enquanto criador, o levou a desviar-se da narrativa ou mesmo da escrita de um romance teve certamente a ver com uma questão de ritmo, de prosódia, mas também com o seu desinteresse pelo mundo literário que não radique numa experiência concentrada do fulgor das imagens e dos sons.

O autor de *Estou vivo e escrevo sol* sempre evitou, quando não rejeitou, qualquer compromisso com o mundo exterior, qualquer referencialidade directa, ou mesmo qualquer forma ajustada a uma ordem de representações que coarctassem a “liberdade livre” ou autonomia estética da poesia. No início dos anos 90, ainda tentou escrever uma espécie de diário ou autobiografia, por manifesta insistência de Vergílio Ferreira, que o assustava ao dizer-lhe «um dia a sua musa há-de abandoná-lo»³⁸, utilizando para tal algumas histórias da sua vida contadas ao alter-ego Mário³⁹. Mas, rapidamente, as memórias deram lugar à reflexão sobre a escrita poética... Nem o plano da história pessoal, nem o trabalho arqueológico das memórias se sobrepuseram à sua paixão pela escrita, feita de

³⁷ Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente 2*, *op. cit.*, p. 306.

³⁸ Cit. in António Ramos Rosa, «Vergílio e eu» in *JL*, 15 de Setembro de 1992, p. 11.

³⁹ Em rigor, já uma vez, no final da década de 50, António Ramos Rosa tinha publicado uns fragmentos em prosa a que dera o título sugestivamente híbrido ou ambíguo de «Páginas arrancadas a um diário imaginário» in *Vértice*, 173, Fevereiro de 1958, pp. 78-79.

sedimentações sobretudo de referências de ordem intelectual, mas sempre guiada pela espontaneidade no momento da criação.

Embora, tendencialmente, cada um incarne diferentes pólos geradores da linguagem (Vergílio Ferreira o metonímico e Ramos Rosa o metafórico), e apesar de algumas e manifestas divergências em determinados momentos dos respectivos percursos⁴⁰, o encontro pessoal e intelectual destes dois artistas da palavra, aconteceu e perdurou no tempo, porque o respeito e admiração recíprocas estiveram sustentados numa afinidade matricial, ou seja, num projecto comum de entrega integral e vital ao mistério da Palavra, confundido com o mistério do Ser. Foi sempre sob o signo da dimensão metafísica da palavra, do seu alcance ontológico, que ambos deram os seus “passos místicos”⁴¹ em direcção a um absoluto que, mais por convicção do que por inclinação natural, ambos pretenderam sempre desviado do horizonte divino.

Nesse sentido, julgo que o cerne do Encontro de Vergílio Ferreira e António Ramos Rosa, o verdadeiro ponto de intersecção entre estes criadores da palavra e do pensamento situa-se na atracção mútua pelo discurso da Filosofia. Não estão aqui em causa apenas as leituras que, nesse domínio, partilharam efectivamente entre si, mas também e sobretudo aquilo que cada um deles foi ensaiando no campo da especulação filosófica, a partir da ideia heideggeriana de que a poesia (como “dizer projectante” e não só como género literário) e o pensamento são paralelas (no sentido etimológico do termo), isto é, avançam uma ao lado da outra, entrecruzando-se no infinito. O facto de ambos terem reconhecido e aceite este princípio de “caminho para a palavra” poderá, inclusive, fazer-nos entender a razão pela qual cada um deles, em poucos e quase sempre breves, mas incisivos textos, demonstrou uma íntima compreensão do projecto criativo do outro.

⁴⁰ Independentemente de Vergílio Ferreira ter aceite escrever um prefácio «Programação Solar» para o livro de António Ramos Rosa, *O Incêndio dos Aspectos* (1980), onde apontava por que razão este era um “poeta pobre” que, como poucos, enriquecia a realidade humana, o romancista não deixou de registar, pela mesma altura, que se distanciava daquela que considerava ser, à época, a opção ramos-rosiana pelo significante e por um elevado grau de autotelismo. Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente 3*, 4.ª edição, Lisboa, Bertrand, 1990, pp. 48-50.

⁴¹ Esta (feliz) expressão surge na leitura que Luís Mourão fez de *Aparição e Para Sempre*, mas aquilo que a justifica, ou seja, «a capacidade de inscrever no romance o vazio inominável», a entrega a uma escrita entre o excesso e a escassez, encontram-se também, *mutatis mutandis*, na poesia de António Ramos Rosa. Cf. Luís Mourão, «Excesso, escassez, resto: Posições do sujeito em *Aparição e Para Sempre*» in *Vergílio Ferreira – Cinquenta Anos de Vida Literária*, op. cit., p. 442.

Quando Vergílio Ferreira fez notar, logo em 1961, a «profunda voz telúrica» de Ramos Rosa, quando salientou que a poesia ramos-rosiana não se comprazia com um estrito indivíduo, mas convidava a um «aprofundar de raízes, de razões, a um prolongamento do *homem*»⁴², ou quando Ramos Rosa apontou o «mistério irreduzível do ser» ou «o incognoscível» como elementos de unidade na obra vergiliana, onde «a consciência é soberana, mesmo na sua humildade perante o mistério»⁴³, facilmente se entenderá que cada um deles também estava a escrever sobre si mesmo, porquanto os eixos apontados são tão próprios do analisado como do analista.

Resta frisar que essa compreensão mútua não fez desaparecer uma distância inultrapassável entre as respectivas obras, como se esse distanciamento fosse um garante tanto de reserva como de estímulo. Qualquer outra atitude arriscar-se-ia a resultar ou em (con)fusão e emulação recíprocas, ou em afastamento, por instinto de sobrevivência, ódio ou inveja. Talvez esse tipo de encontros e desencontros sejam mais frequentes nos anais, públicos e privados, da vida literária... mas isso só pode valorizar as exceções.

⁴² Cf. Vergílio Ferreira, «Aridez fecunda, Claridade», posfácio a António Ramos Rosa, *Sobre o Rosto da Terra*.

⁴³ Cf. António Ramos Rosa, «Vergílio Ferreira perante o incognoscível» in *JL*, 23 de Novembro de 1993, p. 4.

DO CANCIONEIRO “ORDENADO E EMENDADO”

POR GARCIA DE RESENDE

JORGE A. OSÓRIO*

No capítulo III do Livro II do seu tratado *De vulgari eloquentia*, que, embora escrito em latim, constitui a primeira grande reflexão sobre a poesia culta românica, focando questões atinentes à diversidade das línguas vulgares, em especial dos falares italianos e daqueles que veiculavam uma expressão literária como o francês d’oïl e o provençal, Alighieri Dante observa que os autores que faziam poemas em língua vulgar («quod vulgariter poexantes sua poemata multimode protulerunt») se serviam de “cantiones”, de “ballatas”, de “sonitus” e ainda de outras modalidades “ilegítimas e irregulares” de poesia¹.

Na opinião expressa e defendida por Dante nesta parte do seu tratado inacabado, podemos isolar alguns pontos; em primeiro lugar o reconhecimento de uma variedade grande de formas poéticas, todas ligadas a *modos* ou modalidades do acompanhamento musical²; em segundo lugar que a poesia “excelente” em língua “vulgar ilustre”³ era digna de acolher os ornamentos próprios da poesia, razão por que os “versificantes”, ou seja os trovadores, deviam evitar cair no registo baixo ou vil, não esque-

* Instituto de Estudos Ibéricos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

¹ *Opere di Dante Alighieri* a cura di Fredi Chiappelli, 5.^a ed., Milão, 1968, p. 316; Aurelio Roncaglia, «Retrospectives et perspectives dans l’étude des chansonniers d’oc» in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Genebra, 1991, p. 19.

² O que conduz à prevalência da excelência da poesia estrófica; por isso no cap. IX do mesmo livro opina que «Quia, ut dictum est, cantio est coniugatio stantiarum, ignoratio quid sit stantia, necesse est cantionem ignorare», já que «in solis cantionibus ars tota comprehendatur»; *Opere*, cit., pp. 323 e 316.

³ *Ibidem*, p. 314.

cendo, porém, a *utilitas*⁴, de acordo com a velha e escolarmente instituída lição do «prodesse ac delectare» horaciano; de seguida, que o *canto* era elemento e ingrediente essencial desta poesia, no que Dante segue uma tradição e uma terminologia medievais que irão chegar até bem dentro do século XVI e segundo as quais *metro* tendia a designar o verso lido⁵, de conotação latina, e *versus* a unidade rítmica própria da cultura poética socializada nos grupos e círculos cultos, como eram as cortes, locais de cultivo dessa poesia; enfim, e em consequência de todo o esquema argumentativo-expositivo que percorre o tratado de Dante, que existe uma hierarquia no interior das modalidades apontadas: as *cantiones* parecem mais nobres do que as *ballatas*, até porque o seu nome provém de *cantio* («cum quicquid versificamur sit cantio, sole cantiones hoc vocabulum sibi sortite sunt») e o seu “modus” é o mais “nobre” de todos⁶.

Ora – e de novo se realça o esquema silogístico da exposição – se as coisas mais nobres são cuidadosamente conservadas («que nobilissima sunt karissime conservantur»), se entre as que são cantadas se conservam com especial cuidado as canções («sed cantiones karissime conservantur, ut constat visitantibus libros»), então as *cantiones* são os mais nobres poemas («ergo cantiones nobilissime sunt, et per consequens modus earum nobilissimus est»⁷).

Neste capítulo III do Livro II Dante caracteriza de forma muito forte a poesia “nobre” em língua vulgar pela sua componente cantada, definindo conseqüentemente uma noção de poesia bastante diferente daquela a que nos habituamos a partir, sobretudo, da época renascentista: o poema não é só para ser lido, mas primordialmente para ser ouvido executar, em ambiente adequado, na presença de um público competente, no âmbito de um processo em que compareciam formas complementares da linguagem expressiva, como a gestualidade e a modelação da voz,

⁴ *Ibidem*, p. 335.

⁵ Pascale Bourgain, «Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age?» in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, T. 147, Paris, 1989, p. 231.

⁶ Dante, *Opere*, cit., p. 316. Dentro de uma tradição que se estende entre o século XIII e o seguinte, Dante reporta-se a um aspecto central da reflexão medieval sobre os “géneros” líricos, pensando, no fundo, na distinção entre “géneros” de forma fixa e “géneros” de forma livre, a qual esconde, no fundo, duas estratégias discursivas, uma propriamente lírica, outra de tendência mais didáctico-moral (Gérard Gouffier, «Les genres lyriques occitans et les traités de poétique: de la classification médiévale à la typologie moderne» in *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, VI, Tubinga, 1988, p. 121); no *Cancioneiro* resendiano esta distinção não se revela operacional, mas na tradição castelhana entre *canción* e *decir* é propositadamente explicitada no esquema do *Cancionero general* de Castillo.

⁷ *Ibidem*, p. 316.

depois afastadas da noção mais douta e literária de poesia. Mas isto não significava que tal poesia, que no século XIX se virá a designar como “le grand chant courtois”, fosse oral; o facto de ser cantada nada tem a ver com quaisquer aproximações a fantasiosas e fantasiadas características populares desta poesia “excelente”. Aliás a excelência, ou a *dignitas*, desta poesia testemunhava-se precisamente pelo facto de poder ser consultada em *livros*. É preciso ter bem clara a ideia da dignidade que o *livro*, como coisa em si, como suporte e registo material da *escrita*, concedia, na Idade Média, àquilo que nele ficasse gravado (a letra, o desenho ou a figura, a notação musical). Daí a importância daquele segmento da frase de Dante acima citado: «ut constat visitantibus libros», ou seja, como aqueles que consultassem ou visitassem os livros bem podiam observar, a saber que as canções eram as mais nobres poesias em língua vulgar precisamente porque guardadas nesses livros que podiam ser consultados ou visitados por alguns, certamente também eles espíritos nobres e excelentes.

Os *cancioneiros* faziam parte dessa noção de *livro*⁸. Os *cancioneiros*, nesse sentido básico de colectâneas de *canções* (em português o termo vem do castelhano *cancionero*, compilação de *canciones*) são um dos mais importantes e ao mesmo tempo mais complexos fenómenos no campo da cultura e da documentação literária e letrada da Idade Média peninsular⁹. A sua diversidade vai desde o *cancioneiro* colectivo estruturado por géneros ou por autores – e a natureza *colectiva* prolongar-se-á até ao século XVIII – até ao *cancioneiro* individual, modalidade de que o mais elaborado exemplo na Idade Média é o conjunto que o seu autor, Petrarca, designou significativamente como fragmentos de assuntos vulgares (em vulgar, mas também pessoais), os *Fragmenta rerum vulgarium*, ou seja o *Canzoniere*, que bem pode ser dito o livro de uma vida; ou então, em ambiente peninsular, o *Cancionero* que Juan del Encina fez imprimir cuidadosamente em 1496¹⁰.

No caso dos conjuntos colectivos dos séculos XV-XVI temos *cancioneiros* não só pelo facto de compilarem *canções/cantigas*, isto é

⁸ A crítica tem aprofundado a noção de “cancioneiro” no sentido de captar essa realidade e as características que marcam esses conjuntos macrotextuais; Rita Marnoto, «O ‘livro de poesia’. O *cancioneiro* petrarquista e a edição das *Obras* de Sá de Miranda de 1595» in *Revista Portuguesa de História do Livro*, VIII, n.º 15, Lisboa, 2004, p. 105.

⁹ Viçent Beltrán, «Tipología y génesis de los *cancioneros*: los *cancioneros* de autor» in *Revista de Filología Española*, LXXVIII, Madrid, 1998, p. 49; «Copistas y *cancioneros*» in *Edición y anotación de textos*, vol. I, Corunha, 1998, p. 17.

¹⁰ Na sequência, certamente, de uma tradição de *compilatio* e de conservação de textos em verso praticada para fins escolares e religiosos, os livros ou *cancioneiros* de

enunciados em verso destinados, em princípio, a um acompanhamento da voz em forma de canto ou de recitação, mas também pelo facto de a poesia, em termos gerais, neles conservada (compilada, arrumada, registada) se relacionar com a cultura de corte, sabendo-se a centralidade que esta instituição ocupava no campo da cultura laica e, mais do que uma vez, também na religiosa¹¹. Poesia de cancionero, nesta perspectiva, é poesia de corte. Pelo menos para os tempos em que Garcia de Resende leva a cabo a edição do seu *Cancioneiro geral*. Sai em 1516, em período manuelino, quando, por acção directa do monarca e da coroa, o livro manuscrito ou impresso assume um papel central na política cultural e de afirmação da imagem do monarca¹².

Vejamos então alguns dos traços que parecem bastante significativos desse *corpus poeticum* preparado por Garcia de Resende para ser dado à impressão e, consequentemente, à difusão e leitura junto de um público alargado, visando com alguma ênfase a questão dos enunciados curtos nele presentes que são as epígrafes que encabeçam as composições.

Comecemos pelo título: «Cançoneyro Geerall». É este o enunciado que surgia em 28 de Setembro de 1516 no colofão dos volumes acabados de imprimir na oficina de Hermão de Campos, alemão, «bombardeyro d'El Rey nosso Senhor e empremidor». Esta informação vem no colofão, no fim do volume, segundo os hábitos herdados das técnicas de empaginação do texto nos manuscritos do período anterior, e que os incunábulo da primeira fase da tipografia mantiveram. O *Cancioneiro geral* revela, como muitas outras edições da época, a permanência (dir-se-ia a resistência) desses hábitos, detectáveis sobretudo em livros de grande formato¹³.

poesia lírica cortês (mas não só) tornaram-se no meio principal da sua transmissão, particularmente nas mais significativas áreas românicas da poesia cortês, o caso especial de Petrarca funcionou como factor do interesse de letrados e de humanistas, o que motivou uma procura dos textos traduzida em cópias que a crítica actual procura interpretar; em bom rigor, é graças a esse interesse (e concretamente do colocciano) que podemos hoje dispor de um conhecimento da lírica profana galego-portuguesa bastante mais alargado do que teríamos se conhecêssemos só o *Cancioneiro da Ajuda*.

¹¹ Em todos os casos há um problema de base: como se organizou o cancionero; qual o critério de escolha e de arrumação dos poemas no seu interior; qual a relação entre os testemunhos existentes hoje e o arquétipo. Isto, naturalmente, para além de muitíssimas outras questões.

¹² José Vitorino de Pina Martins, *Cultura Portuguesa*, Lisboa, 1974, «Nota sobre o livro português e a sua iconografia (séculos XII-XX)», p. 19.

¹³ Não obstante estar disponível a edição em quatro volumes de Lisboa, 1990s., com fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, por razões de maior facilidade

O título evocava directamente ao público apreciador de poesia compilada, muito a par daquilo que se fazia em Castela no âmbito da cultura literária e poética de corte, o conhecido *Cancionero general de muchos e diuersos autores* de Hernando del Castillo, vindo a público pela primeira vez em Valência em 1511, dedicado a uma figura da alta aristocracia castelhana, o conde de Oliva¹⁴. A designação titular evidencia uma óbvia evocação da ideia corrente desde o século XIII-XIV, de que era útil e necessário compilar a poesia dos trovadores que cultivavam essa poesia elevada a que aludia Dante, mormente se identificada com os meios culturais cortesões, aristocráticos ou régios, na dependência de um *príncipe*, porque a poesia representava um saber definido no quadro da relação do *utile* com o *dulce*, usando a terminologia horaciana. É que, como frisava o clérigo Juan Alfonso de Baena meio século antes, a poesia era útil ao monarca para ele se divertir (*di-vertere*) dos afazeres da governação, na medida em que a *canción* amorosa não predomina no seu *Cancionero*¹⁵; ora a poesia compilada reflectia ou ostentava o prestígio cultural do grupo social da nobreza, que a apreciava a par da narrativa ficcional construída em torno do *amor* e da *militia*¹⁶.

de consulta dos textos utiliza-se aqui a anterior *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, ed. de Álvaro Júlio da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias, Coimbra, 1973, em dois tomos, indicando-se em romano o volume, seguido da página e, quando necessário, do número da composição.

¹⁴ *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*. Sale nuevamente a luz reproducido en facsímile por acuerdo de la Real Academia Española, con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, 1958.

¹⁵ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, edición crítica de José María Azáceta, Madrid, 1966.

¹⁶ O movimento de interesse pela poesia em língua vulgar era fortemente incrementado pelo interesse pessoal dos monarcas e grandes senhores por colecções poéticas; um exemplo foi a perdida *Raccolta aragonese*, relacionada com o ambiente da corte de Alfonso V o Magnânimo, intimamente ligado à cultura cortês de Nápoles, que revela o interesse da Casa de Aragão por essa poesia que Dante considerava digna de ser guardada nos livros e que de certeza alguns trovadores portugueses do *Cancioneiro geral*, como D. João Manuel, que morre em 1498 ou 1499, conheceram, como devem ter conhecido uma colecção como o *Cancionero de Stúñiga*, coleccionado entre 1442 e 1460, não muito posterior ao de Baena, embora apontando mais claramente para uma nova escola poética. O *Cancionero* deste clérigo castelhanos estava praticamente acabado cerca de 1430; o seu organizador juntou-lhe de seguida um texto preliminar de defesa da poesia, o «Prologus Baenensis» e uma «Tabla» para facilitar a utilização do conjunto; no entanto, o manuscrito hoje conhecido não é de certeza o original que foi apresentado ao rei Don Juan II; Alberto Blecha, «Perdióse un quaderno...»: sobre los Cancioneros de Baena» in *Anuario de Estudios Medievales*, 9, Barcelona, 1974-79, p. 229. O trabalho fundamental sobre o *Cancioneiro* de Resende é de Aida Fernanda Dias, *O Cancioneiro geral e a Poesia Peninsular de Quatrocentos*, Coimbra, 1978 (cf. pp. 25-26).

É precisamente na base da concepção segundo a qual a poesia era algo estimável e estimado e que, em consequência, devia merecer o cuidado e a “honra” de ser escrita nos *livros*, que o organizador do cancionero castelhano de 1511, Hernando del Castillo, toma o cuidado de assegurar um contrato editorial em escritura notarial em 1509 entre ele, Micer Lorenzo Ganot e o tipógrafo alemão Christofal Kofman, criando assim uma verdadeira sociedade comercial destinada a acautelar os interesses do negócio¹⁷.

296

É perfeitamente verosímil que Resende tenha sido atraído pelo título do *Cancionero* de 1511¹⁸, que entretanto fora impresso já uma segunda vez em 1514 na mesma cidade de Valência, iniciando aí um sucesso editorial ao longo de quase todo o século XVI, incorporando modificações que iam respondendo também à mudança do gosto do público leitor. Mas, sem colocar em causa a fortíssima e evidente dependência do *Cancionero* português em relação à poesia castelhana, como já foi evidenciado mais do que uma vez¹⁹, tanto no tocante à métrica como à temática, parece que a sugestão exercida pela compilação de Castillo sobre a de Resende não deve ter sido muito grande. Na verdade, para lá de outros aspectos adiante focados, existe uma diferença de fundo entre os dois “cancioneiros gerais”: enquanto o castelhano se encontra dividido em partes ou secções, o português forma um conjunto indiviso, não imitando a prática precedente da poesia lírica em galego-português por exemplo. Trata-se essencialmente de um cancionero de autores, o que não impede que se detecte no seu interior alguma arrumação que é preciso ter em conta²⁰.

¹⁷ A. Rodríguez-Moñino, *Poesia y Cancioneros (Siglo XVI)*, Madrid, 1968, p. 39.

¹⁸ O colofão indica a data de 15 de Janeiro desse ano, acrescentando o registo de um “Real Privilegio” por cinco anos.

¹⁹ Aida F. Dias, *O Cancionero geral*, cit., p. 17; Cristina Almeida Ribeiro, «Apresentação crítica» de *Cancionero Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, 1991, p. 22.

²⁰ Importa, todavia, não forçar muito a aproximação entre duas realidades historicamente distintas: a história e as circunstâncias da constituição e transmissão da letra (quase exclusivamente) dos poemas do canto trovadoresco em galego-português, no que deve ter sido um “cancionero geral medieval” na expressão de Carolina Michaëlis, e as características dos próprios ambientes culturais onde foi cultivado não podem ser convocadas directamente para o caso do cancionero de Resende; aqui temos uma iniciativa que visa testemunhar a grandeza de uma corte e do seu *princeps*, no seio da qual a aristocracia se deve comportar de forma *conveniente*; por isso, a própria maneira de olhar para a mulher encobre uma atitude muito diferente daquela que é possível descodificar na anterior escola galego-portuguesa (António Resende de Oliveira e José Calos Ribeiro Miranda, «A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades» in *Medioevo y Literatura*, Actas do IV Congreso da AHLM, III, Granada, 1995, p. 499).

Resende tinha atrás de si os exemplos de dois importantes cancioneiros já impressos no domínio castelhano: em 1496 o cancionero individual de Juan del Encina e desde 1511 o cancionero geral de Hernando del Castillo²¹. A todos está subjacente a noção de que a poesia elevada como era a ligada aos meios cortesões merecia ser fixada em livro e, o que é bem significativo, impressa, beneficiando desse modo das virtualidades oferecidas pela nova tecnologia que facilitava a circulação dos textos e, ao mesmo tempo, permitia criar volumes com dignidade tipográfica adequada ao estatuto do conteúdo e do dedicatário. Desta perspectiva, a forma tipográfica, no que ela envolve de ideia do livro, de tipologia dos caracteres usados na impressão, de presença ou ausência de elementos iconográficos, de linguagem da folha de rosto, etc. são dados que entram num sistema de significação do "livro" enquanto objecto para leitura posto à disposição dessa entidade de que nem o compilador nem o impressor se podiam esquecer e que era o leitor²².

Estes cancioneros impressos caracterizam-se por diversos aspectos: por usarem letra do tipo gótico, que até bastante tarde fez parte da "imagem" da página impressa com textos em língua vulgar e do campo que nós hoje designamos com mais facilidade de "literário"; por trazerem uma folha de rosto que se resume à designação titular, deixando-se as demais informações tipográficas (local de impressão, data, nome do tipógrafo, etc.) para o colofão final, segundo a tradição herdada dos códices manuscritos do século anterior; por, numa estratégia de economia de papel, disporem o texto em duas ou três colunas, conforme a extensão dos versos; por usarem uma linguagem informativa em enunciados de

²¹ Dizia António Rodríguez-Moñino que se tratava de «un libro, cabeza de serie, que ningún otro país tuvo en la época: solo el hermano Portugal realizó poco después un esfuerzo poético y editorial semejante» (*Poesía y Cancioneros*, cit., p. 39).

²² Para além disso, já há muito que se tinham notado pequenas diferenças tipográficas existentes entre alguns dos poucos exemplares hoje conservados da primeira edição de 1516; o que certamente aconteceu foi que o impressor começou a trabalhar na composição do texto em Almeirim, mas transferiu-se para Lisboa acompanhando a corte, tendo terminado todo o trabalho em 28 de Setembro de 1516. Neste período deve ter chegado à conclusão de que o número de exemplares que estava a tirar não seria suficiente para satisfazer a procura dos potenciais leitores, pelo que tratou de aumentá-lo, recompondo de novo o texto já impresso. Daí resultou uma segunda composição do texto respeitante aos primeiros 54 fólhos do volume resultantes do facto de terem trabalhado em cada uma das composições dois artífices distintos, o que originou o aparecimento de cerca de 46 pequenas diferenças tipográficas e ortográficas denunciadoras dessa situação (Ivo Castro; Helena Marques Dias, «A edição de 1516 do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende» in *Revista da Faculdade de Letras*, IV série, n.º 1, Lisboa, 1976-1977, p. 93), o que é bem significativo do interesse por essa poesia de corte.

função didascálica, ou seja paratextos que identificam autores e obras, além de comportarem dados extratextuais ou circunstâncias de referência histórica²³.

Para além disto, estes cancioneros dispunham de instrumentos que visavam facilitar a utilização do seu conteúdo por parte do leitor, como eram as “tabuadas” ou índices iniciais, além de outros paratextos do género epidíctico e laudatório, como dedicatórias e prólogos justificativos e doutrinários. Como se vê, um cancionero era algo bastante complexo porque, para além do conjunto macrotextual nele compilado e organizado, podia perseguir ainda outros objectivos de intencionalidade panegírica que se denunciavam na escolha de dedicatários de elevado estado social, como eram monarcas, príncipes ou membros da alta aristocracia.

Assim sucedia com o *Cancionero* de Encina, dotado de uma folha de rosto marcada pela parcimónia informativa: em caracteres góticos duas linhas com «Cancionero de las obras / Juan del encina», no centro da página; no caso do de Castillo a estratégia de ocupação do espaço da página é a mesma: «Canciõ / nero gene / ral de mu / chos y diuer / sos autores / Cum preuilegio», três linhas que ocupam os 2/3 da parte superior da página. Ora no caso de Resende temos precisamente a mesma solução de *mise en page*: «Cancio: / neiro, geral: / Cum preuilegio.»²⁴. E em imitação dos precedentes, segue-se um prólogo-dedicatória ao príncipe D. João, herdeiro do trono²⁵.

Mas se as aproximações são evidentes, também há diferenças. Logo no título de cada um destes “cancioneiros gerais”: enquanto o castelhano enfatizava no enunciado titular a sugestão de quantidade e diversidade dos autores nele contidos, o português ficava-se pela mera designação sucinta de “cancioneiro geral”. Para além disto, nos primeiros fólhos dois aspectos reduzem o que poderia ter sido uma imitação mais fiel face ao modelo precedente: por um lado, Resende não instituiu qualquer tipo

²³ A tarefa de recolha e inserção dos textos poéticos no cancionero impresso seguia com certa procedimentos similares, em termos gerais, aos dos cancioneros manuscritos, particularmente dos séculos XIII-XV, com a diferença de que a natureza das cópias não se pode assimilar directamente à das desses; Anna Ferrari, «Le chansonnier et son double» in *Lyrique romane médiévale*, cit., p. 303, que evoca a advertência de Ernesto Monaci sobre a importância de se conhecer o “modo” como o texto foi copiado.

²⁴ Aliás segundo uma linguagem habitual nos livros caracterizados por uma *dignitas* humanista, como as *Epistole Cataldi* de 1500; ed. fac-similada de Américo da Costa Ramalho, Coimbra, 1988.

²⁵ Talvez Garcia de Resende não tenha “sentido” muito a morte de D. Manuel cinco anos depois: Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente trovador, mestre da balança*, 2.^a ed., Lisboa, 1944, p. 159.

de divisões ou apartados internos, fossem definidos por critérios geracionais ou de género poético; por outro lado, passou à margem da reflexão doutrinária sobre o que se devia entender por *poesia*, suas características e respectiva argumentação em torno do seu valor e tradição histórica²⁶. Mais: Resende deixa de lado um ponto que os castelhanos puseram em destaque: o enaltecimento da própria língua²⁷.

Efectivamente, o «Prólogo» de Castillo surge encimado pela epígrafe «Copilacio cancionero de obras en metro castellano de muchos y diuersos auctores dirigida al muy espectabile y magnifico señor cõde de Oliua. Prologo». E logo a seguir à «Tabla de todas las obras segvn van por orden» vem a epígrafe inicial: «Cancionero general de muchas y diuersas obras de todolos mas principales trobadores despaña en lęgua castellana assi antiguos como modernos...». O enunciado é elucidativo: no ambiente de apologia de Espanha que envolve os Reis Católicos e decorria da conquista de Granada década e meia antes, no qual se integra a publicação da refundição do *Amadís de Gaula* em 1508, Castillo enfatiza não só a quantidade e a diversidade das “obras”, mas também a tradição poética castelhana²⁸, numa alusão à grandeza de Espanha que já o Marquês de Santillana havia colocado no centro do seu *Prohemio y Carta* endereçado ao Condestável D. Pedro meio século atrás, destinado a encabeçar uma recolha de poesias que este lhe havia solicitado por intermédio de um fidalgo da casa do Infante D. Pedro (e lamenta serem-lhe pedidas mais «cosas alegres e jocosas» de «la nueua hedad de juuentud» do que aquelas que «entren o anden so esta regla de poetal canto»²⁹).

Como é sabido, não foi esse o caminho seguido por Garcia de Resende no seu «Prólogo» dirigido ao príncipe herdeiro do trono D. João. O argumento fundamental aí utilizado, cuja força ou evidência se intensifica ao longo de toda a primeira parte do texto mediante o processo da enumeração, reside na ideia de que aos feitos de conquista de um tão forte monarca imperial tinham de corresponder os *feitos* poéticos da sua corte. Por isso, Resende não se detém, como havia feito

²⁶ Como era a que provinha dos cancioneros quatrocentistas, como os de Baena, Marquês de Santillana, Enrique de Villena, Juan del Encina: em Resende, porém, predomina a função celebrativa e encomiástica.

²⁷ Diogo Ramada Curto, «Língua e memória» in *História de Portugal*, dir. José Mattoso, III, Lisboa, 1993, p. 357.

²⁸ Keith Whinnom, «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511» in *Filología*, XIII, Buenos Aires, 1968-1969, p. 361.

²⁹ Marquês de Santillana, *Poesías completas. II Poemas morales, políticos y religiosos. El proemio e carta*, ed. de Manuel Durán, Madrid, 1980, p. 210.

Encina no seu prólogo ou «Arte de poesía castellana» dedicada ao príncipe D. Juan, a valorizar as capacidades e virtualidades da língua e da sua aplicação ao verso, mas unicamente a considerar, em forma de entimema, que, sendo grandes o príncipe e a sua corte, então a poesia nele apreciada e produzida também o seria; por isso se limita a enumerar as funções da “arte de trovar” que merecia ser registada e conservada em livro, como era aquela que apresentava ao público em 1516. Todavia, a sugestão de uma coleção de poesia que visava a generalidade e a diversidade de autores e de obras não deixa de se poder vislumbrar por detrás do adjectivo “geral” no título: o *Cancioneiro* aspirava a oferecer ao público a generalidade dos poetas e a generalidade das composições que, desde a segunda metade do século anterior até ao momento presente, se haviam produzido nesse centro de cultura poética que era a corte régia³⁰. Parece evidente que postula uma noção de poesia como actividade elevada, mas não transfere a argumentação para o terreno da dignidade da língua nem para a identidade “nacional” dos trovadores; talvez o não pudesse fazer, consciente que estaria da matriz castelhana da poesia da corte portuguesa, como consciente dessa mesma matriz se revela na *Miscelânea* quanto ao teatro pastoril de Gil Vicente. Por isso o *Cancioneiro geral* contém mais propriamente uma apologia régia do que um incentivo a uma hipotética dimensão épica portuguesa... É que o horizonte de expectativas do público potencialmente interessado na publicação orientava-se por outros motivos.

No seu prólogo ao conde de Oliva, Hernando del Castillo coloca o leitor na expectativa de um itinerário através do seu *Cancionero general* que obedecia a um critério propositado: anunciavam-se aí nove secções, abrindo com “obras de devoción y moralidad” e terminando com um apartado de “obras de burlas provocantes a risa”³¹. A arrumação fazia-se,

³⁰ Garcia de Resende afasta-se, no seu «Prólogo», de quaisquer considerações metaliterárias, por exemplo sobre os “géneros” (no sentido usado por Margarida Vieira Mendes na sua «Introdução» a *O Cuidar e Sospirar [1483]*, Lisboa, 1997, p. 21) representados no *Cancioneiro*, nomeadamente nada referindo sobre a distinção entre poemas breves e de forma fixa do tipo das *cantigas* e poemas longos como os “decires”, limitando-se ao termo abrangente de “trovas”; e mesmo no corpo da compilação nunca chegam a aparecer incisos valorativos idênticos aos que haviam usado tanto Baena (por ex. «Aquí comiençan las cantigas [...] muy sotiles e graciosas [...] que fiso [...] el fidalgo, gentil e gracioso...», n.º 567) como Castillo (por ex. quando, reportando-se às “Canciones”, nas fols. 122-131, as qualifica de «en su mayoría lindísimas», as quais, aliás, viriam a tornar-se uma das partes mais apreciadas do *Cancionero* ao longo dos tempos).

³¹ Que deram origem a uma edição independente em Valença em 1519. No fundo, o “cancioneiro” manuscrito português referido por diversos autores e que se encontra

claramente, do sério e do *utile* mais elevado para o jocoso e o mais *humilde*. É certo que a realidade do *Cancionero* mostra que o programa distributivo não foi cumprido com rigor, embora o espírito de fundo permaneça presente³². Mas para sinalizar junto do leitor os locais onde se inicia um novo grupo de poesias, Castillo recorreu a fórmulas caucionadas pela tradição cancioneril, do tipo «aquí comiençan las obras de...»³³. Mais do que isso, Castillo sinaliza com o mesmo modelo de enunciados os agrupamentos que correspondiam a cancioneros privativos, como por exemplo: «Comiẽçã las obras de lope destuñiga en vna que dize o cabo de mis dolores»³⁴, indenticando as epígrafes o *incipit* das composições iniciais de cada conjunto.

Esta prática, que se enquadra na tradição de *mise en page* do texto cancioneril do período medieval, não foi utilizada no *Cancionero* de Resende, porque não está dividido em partes nem os conjuntos privativos estão assinalados por qualquer fórmula enunciativa. Para além de razões que podem ter a ver com o processo compilatório, que foi com certeza longo – aliás Hernando del Castillo confessa no seu «Prólogo» que começou a colecionar poesia a partir de 1490, o que mostra bem o imenso trabalho e paciência exigidos a quem iniciasse tarefa idêntica –, uma outra parece legítimo ser evocada: é que reflectindo o cancionero português uma actividade poética de corte em que tem um lugar de destaque a produção colectiva de poemas, espelhada na quantidade de composições em que participam diversos autores, poderia ser mais difícil manter com rigor um critério de identificação da autonomia dos cancioneros privativos de cada um. Esta faceta revela-se em certas características da arrumação dos poemas no seu interior, como se procurará pôr em evidência mais à frente.

Na verdade, apesar de, no seu interior, o *Cancionero* não incluir secções ou partes nem sequer se observar uma distribuição por géneros das composições, não deixa de se pressentir nele alguma arrumação do material. Não se trata de partes ou sectores formalmente individualizados e dotados das correspondentes marcas separadoras, mas de agrupamentos

no Museu de Chantilly vai de encontro a uma iniciativa do género; Aida Fernanda Dias, *O Cancionero português do Museu Condé de Chantilly*, Coimbra, 1966.

³² Antonio Rodríguez-Moñino, «Introducción» à ed. fac-similada, cit. e tb. *Poesía y cancioneros*, cit., p. 40.

³³ Basta lembrar as duas rubricas constantes dos códices italianos do cancionero galego-português, a marcarem o início das *cantigas de amigo* e das *cantigas de escárnio e maldizer*.

³⁴ Fol. xlix.

onde é possível detectar algumas características que, no entanto, não estão relacionadas com qualquer indicação prévia do compilador.

Nesta perspectiva, é possível considerar três grandes grupos de poesias no interior do *Cancioneiro* resendiano³⁵: uma primeira parte que ocupa os 142 primeiros fólhos; uma segunda que depois vai até ao fólho 182; e uma terceira daí até ao fólho 226 final.

O primeiro, que é visivelmente o mais extenso, abre com um poema respeitante à questão tipicamente cortesã de saber qual o mais adequado modo de comportamento amoroso em sede cortesã e intitulado na «Tauoada» como «As trouas que se fyzeram sobre o cuydar e sospirar», poema colectivo longo de 3172 versos, datado e referido a uma situação histórica da corte joanina. O poema detém uma forte coesão estrutural decorrente do esquema judicial em que se organiza o debate, organizado em duas partes, uma claramente histórica outra ficcional destinada a dotá-lo de uma conclusão doutrinária e judicial mais forte; mas a sua coesão provém também do facto de os protagonistas pertencerem a uma nobreza linhagisticamente ligada entre si³⁶. Talvez isto ajude a conceber a hipótese de que o poema, na sua natureza colectiva, formava um “cancioneiro” em forma de cadernos para onde as contribuições dos autores haviam sido copiadas e organizadas em função da linguagem judicial a que ele obedecia, que Resende pode ter recebido da parte de um dos principais colaboradores, D. João de Meneses ou de algum filho do Coudel-mor Fernão da Silveira³⁷.

O “cancioneiro”, ou pelo menos uma boa parte dele, deste fidalgo vem logo a seguir ao «Cuidar e Sospirar», dando início a uma sucessão de cancioneros individuais, de que praticamente estão ausentes as composições colectivas, embora ocorram alguns poemas feitos pelo processo

³⁵ Valeria Tocco, «Introdução» a *Diogo Brandão: Obras poéticas*, Lisboa, 1997, p. 14.

³⁶ Margarida Vieira Mendes, «Introdução» a *O Cuidar e Sospirar [1483]*, cit., p. 11.

³⁷ *Ibidem*, p. 10. No *Cuidar e Sospirar*; compreende-se com facilidade que proliferem as rubricas e epígrafes de referência paraliterária porque a estrutura do poema imitava a de um processo judicial; daí que enunciados como «Desembargo posto por manado da senhora nas costas desta petiçam» (I, 39) possam traduzir uma realidade de registo escrito que constava do conjunto de folhas onde o poema estava copiado; mas noutros locais, sobretudo na primeira zona do *Cancioneiro*, sugerem que os originais ou cópias que estiveram na base do texto fornecido para a impressão continham indicações do mesmo tipo, como nas trovas do Coudel-mor Fernão da Silveira «a seu sobrinho, Garçya de Melo, dando-lhe regra pera se saber vestyr e tratar o Paço» (I, 70b): «Dezia o sobrescrito destas, porque hyam çerradas em forma de carta» (p. 73), o que parece indiciar que tal dado constava do manuscrito de base.

das *ajudas* e das *perguntas e respostas*³⁸. De seguida foram colocados conjuntos dotados de alguma unidade autoral, no sentido de que não incluem composições alheias, de trovadores como o Coudel-mor Fernão da Silveira, de Álvaro de Brito Pestana, de Nuno Pereira, de Álvaro Barreto, de Duarte de Brito, de D. João Manuel, todos com alguma extensão. Depois incluem-se conjuntos normalmente de extensão variável, mas não muito significativa, de uma diversidade de autores, às vezes em sequências que parecem fazer parte do que se diria um cancionero de família, como pode ter sido o caso dos conjuntos de João Rodrigues de Castelo Branco, logo seguido do de Rui Gonçalves de Castelo Branco. Na segunda parte deste primeiro sector observa-se uma proliferação de autores que pertencem a famílias ligadas entre si, como os Meneses, os Pereira, os Silveira, os Sá.

É já próximo do fim deste primeiro agrupamento que entra uma parte da produção poética de João Rodrigues de Sá, com as traduções em redondilha de três *Heroides* de Ovídio; e não deixa de ser significativo que as últimas composições sejam também outras duas traduções deste poeta latino feitas por João Rodrigues de Lucena³⁹, testemunhos, a par de outros, de um pré-humanismo (se o termo se pode utilizar...) que o *Cancioneiro Geral*, de parceria por exemplo com as *Epistolae* de Cataldo Parisio Sículo, nos indicia ter cativado, desde finais do século XV, uma aristocracia com interesses culturais modernizadores⁴⁰.

Além disso, nesta primeira parte podem detectar-se duas zonas; uma primeira, em que se deve incluir o longo debate sobre o «cuidar e suspirar» seguido de conjuntos poéticos que parecem ter origem em “cancioneiros” individuais, provavelmente conservados entre os bens culturais dos autores ou das suas famílias, possuidores de uma unidade razoável e em que se

³⁸ No *Cancioneiro* a primeira vez que uma composição nos surge elaborada com a participação de diversos poetas é no cancionero privativo de Álvaro Barreto (I, 128, n.º 98); segue-se outra no de Duarte de Brito (I, 150, n.º 111), em que colaboram algumas damas do paço; não contabilizando as poesias de *perguntas e respostas*, existem mais casos de criação participada neste primeiro grupo do *Cancioneiro*.

³⁹ Ana María Sánchez Tarrío, «O obscuro fidalgo João Rodrigues de Lucena, tradutor das *Heroides*» in *Euphrosyne*, Nova série, XXX, Lisboa, 2002, p. 371.

⁴⁰ Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre o Século XVI*, Paris, 1980; Ana María Tarrío, «Algunas lecturas del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende de los elegíacos latinos» in *Euphrosyne*, 26, Lisboa, 1998, p. 261; «Notas sobre a biblioteca do fidalgo quinhentista J. R. Sá de Meneses», *ibidem*, 33, 2005, p. 167, onde se estranha a ausência de referência aos trabalhos, certamente pioneiros, de A. Costa Ramalho sobre este autor, nomeadamente no que diz respeito ao *De Platano*. Por outro lado, anote-se que na terceira zona do *Cancioneiro* não há composições em versos longos de arte maior.

destacam, tanto pela posição inicial como mesmo por alguma extensão, os de alguns dos nomes acima referidos. Uma segunda zona onde proliferam autores de cancioneiros normalmente curtos ou então com poemas construídos como glosa a outras composições⁴¹. Inscrevem-se também nessa zona algumas composições colectivas, elaboradas em forma de parceria por mais do que um trovador, segundo um processo criativo que caracteriza boa parte do *Cancioneiro* geral de 1516 e que, no fundo, procurava reflectir a natureza grupal do círculo cortês em que esta cultura poética se desenvolveu⁴².

Esta primeira parte oferece-se como o agrupamento de autores que pertencem, pelo menos na sua primeira parte, a um período mais antigo⁴³; mas nem os trovadores nem as composições obedecem a uma disposição cronológica; é bem no seu interior que se encontram poesias do “Rei D. Pedro”, ou seja o Condestável D. Pedro e o elogio de Juan de Mena de seu pai o Infante D. Pedro (I, 246 e 247; 248-263)⁴⁴; e, como já se referiu, um dos últimos “cancioneiros” compilados na zona final deste sector é o de João Rodrigues de Sá, fidalgo poeta da geração do próprio Garcia de Resende⁴⁵. Um aspecto, porém, merece ser destacado: trata-se de um conjunto de trovadores que, para além de relações genealógicas frequentes, se mostram bastante relacionados com Castela.

⁴¹ Que podem ser anónimas, como no caso da I, 231b: «Este refram escreuerã hũs castelhanos há porta do Paço de Castela, andando laa o Duque Dom Dioguo», inserida a propósito da glosa de Fernão da Silveira: «E Fernã da Silueira, como a vio, escreueo estoutra ao pee, em reposta».

⁴² Por exemplo I, 229b: «Dom Rodriguo de Castro e Dom Aluaro d’Atayde e Dom Goterre e o Comendador Moor d’Avyz e Dom Pedro d’Ataide fizera este rifam e copras a Fernã da Sylueira, porque correo a carreya com hũ mongy de veludo preto, forrado de martas»; trata-se de uma epígrafe didascálica que exemplifica bem o tipo destes enunciados necessários à estruturação cancionairil.

⁴³ Nascido certamente em 1487, morreu em 1579, tendo conhecido, ao longo de décadas, a evolução cultural portuguesa, participando ele mesmo no humanismo neolatino; no entanto, é curioso que a sua faceta de fidalgo com letras (para usar uma expressão mirandina) não aparece realçada no *Cancioneiro*, onde talvez a amostra mais evidente sejam as trovas de erudição classicizante em arte maior designadas na epígrafe como “pergunta” dirigida a Aires Teles quando da conquista de Azamor pelo Duque D. Jaime (I, 409, n.º 493), em 1513; A. da Costa Ramalho, *Estudos sobre o Século XVI*, cit., p. 67; Aida F. Dias, *O Cancioneiro geral*, cit., pp. 23-24.

⁴⁴ Aida F. Dias, «D. Pedro e o Condestável, seu filho, no *Cancioneiro Geral*» in *Biblos*, LXIX, Coimbra, 1993, p. 429.

⁴⁵ Ana M. Tarrío, «Tradução e nobilitação literária: uma estratégia não re-latinizadora no português quinhentista» in *Euphrosyne*, 29, Lisboa, 2001, p. 157.

Uma segunda parte do *Cancioneiro* pode identificar-se a partir de duas décimas em redondilha de Fernão da Silveira que encabeçam uma sequência de dezasseis outras (II, 54b) feitas por diversos fidalgos pertencentes a um mesmo círculo, porque nos surgem em conjunto em várias outras ocasiões. Trata-se da composição que na «Tauoada» do volume vem em primeiro lugar no apartado dito “De louvor” (fol. CXLII) (I, 3). Inicia-se aí uma sequência de composições colectivas, em que participa uma variedade grande de autores e onde, à sombra dessa situação colectiva, entram também as colaborações de algumas damas da corte.

Na «Tauoada», as poesias localizadas entre este fol. CXLII e o fol. CLIII são classificadas “De louvor”; seguem-se as “Cousas de folgar”, cujo limite não vem aí assinalado, mas que vai até ao fol. CLXXXI. Sendo assim, este segundo sector do *Cancioneiro*, mais curto do que o precedente, pode dizer-se ocupado por um “género” próprio da poesia de corte, que manifestava a actividade cortesã em torno de um tema central dessa cultura: o elogio da mulher e a conseqüente ridicularização de comportamentos que destoassem da norma imposta no campo da sociabilidade cortês. A importância deste tipo de composições era tal que na epígrafe que encima a referida «Tauoada» se avisam os leitores que «nas cousas de folgar acharam hum synal como este ♣». Curiosamente, o sinal aparece à esquerda de inúmeras remissões do índice, como se, no fundo, a maioria das composições do *Cancioneiro* fossem sinalizadas previamente ao leitor como “cousas de folgar”⁴⁶. O sentido disto, porém, não se esgota na ideia de que, por tal meio, o compilador, bom conhecedor, como sabemos, da vida da corte portuguesa nos reinados de D. João II e D. Manuel, atraía a atenção do leitor para uma actividade cortesã em si “festiva” que outros autores mais tarde hão-de evocar, como Gil Vicente e Sá de Miranda, mas, mais profundamente, incluía também a concepção de que a poesia era deleitável em si mesma sobretudo para aqueles que, como reis e príncipes, a podiam utilizar como modo de se aliviarem dos afazeres da governação e do “regimento dos reinos”; era esta a doutrina corrente na segunda metade do século XV, como o «Prologus Baenensis» bem mostra.

O conteúdo poético deste segundo sector apresenta-se mais directamente reportado a uma actualidade histórica, podendo situar-se global-

⁴⁶ No fundo, é como se se pudesse dizer que estavam subjacentes dois níveis de poesia: poesias sérias, de louvor (na senda do preceito retórico medieval de que a poesia visa ou o louvor ou o vitupério), de doutrina, de devoção; poesias (ou *cousas*) de divertimento (assinaladas no índice com o referido sinal).

mente no reinado de D. João II, em tempos do casamento do príncipe D. Afonso, e no início do de D. Manuel, nos anos dos seus casamentos com as infantas castelhanas D. Isabel e D. Maria, quando as movimentações diplomáticas e da fidalguia (lembremo-nos da passagem para Castela de muitos nobres em consequência da política de D. João II) levavam a uma intensa movimentação⁴⁷. Para além da característica colectiva que marca uma grande parte das composições inseridas nestes fólhos, deve ainda notar-se que é possível detectar a formação de conjuntos (certamente “cancioneiros” ou “livros” de poesias) centrados em torno de algumas damas da corte, reflectindo algo que poderiam ter sido “cortes poéticas” (por ex. II, 138-139)⁴⁸. Nesta lógica, percebemos a adequação de composições como os «porques, que foram achados no Paço de Setuual, em tempo d’ el Rey Dom Joam, sem saberem quem os fez» (II, 157a); ou então as “letras e çimeyras” utilizadas nas justas feitas em Évora aquando das bodas do príncipe D. Afonso com Isabel de Castela, que Resende também incluiu na sua *Vida de D. João II* (II, 154a)⁴⁹. Talvez por estas características, este sector seja responsável pela imagem de futilidade que muitos encontraram no *Cancioneiro* de 1516.

A maioria dos poetas presentes nesta área estava já na anterior; muitos viveram até bem dentro, se não até quase ao final, do reinado de D. Manuel, como foi o caso de D. João de Meneses, que morre em 1514, admitindo que a sua actividade de poeta de corte tenha ido até relativamente tarde.

A natureza colectiva da maioria das composições que se encontram dispostas neste conjunto de fólhos correspondentes aos que no índice vêm epigrafados como “de louvor” e como “cousas de folgar” dá azo a que, mercê precisamente dessa parceria autoral, boa parte desses poemas seja de extensão mais significativa.

Um último sector de arrumação dos poemas no interior do *Cancioneiro geral* inicia-se no final do verso do fólho CLXXXII (II, 183), com umas trovas de Diogo de Melo a Aires Teles, poeta que já aparecia na primeira zona, em forma de carta, uma modalidade largamente utilizada em todo o *cancioneiro*, mas sobretudo na primeira e nesta última área.

⁴⁷ E haveria que levar em linha de conta o papel da segunda mulher de D. Manuel, a rainha D. Maria, cuja influência deve ter sido bem maior do que a sua discrição pode ter sugerido; Maria de Lurdes Fernandes, «D. Maria, mulher de D. Manuel I: uma face esquecida da corte do Venturoso» in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II série, XX-1, Porto, 2003, p. 105.

⁴⁸ Um bom exemplo dessa “colaboração” são as trovas que João Rodrigues de Sá dedicou a D. Joana Manuel, *respondendo* a uma série de motos que alguns fidalgos castelhanos haviam dirigido a essa dama (I, 394, n.º 462).

⁴⁹ Aida F. Dias, *O «Cancioneiro geral»*, cit., p. 241.

Volta-se, aqui, aos cancioneiros individuais, com incidência sobre as questões centrais da linguagem e da prática do amor cortês. Alguns poetas pertencem a uma geração mais nova: aqui surgem Jorge de Resende, Duarte de Resende, Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, a par de outros que já haviam comparecido antes, como Aires Teles, os filhos do Coudel-mor Fernão da Silveira, João Rodrigues de Sá, o próprio Garcia de Resende.

No entanto, o dado mais importante desta última série é a presença, na parte final, de dois cancioneiros significativos: o de Henrique da Mota e o do próprio Garcia de Resende. Em ambos os casos temos na frente dois conjuntos homogêneos, que se apresentam como “cancioneiros” privativos dos respectivos autores. É certo que Resende comparece diversas vezes no interior do *Cancioneiro* com contribuições esporádicas inseridas em composições de outros autores que integravam já a primeira zona atrás referida; por exemplo no cancionero do Conde de Vimioso (I, 282a) com uma “ajuda” e uma “resposta”, ou seja, entre trovadores que globalmente prolongavam a geração que interveio no «Cuidar e suspirar»⁵⁰, de que fazia parte uma fidalguia que acompanhara a subida ao trono de D. Manuel, após a morte de seu cunhado D. João II, e em cujo ambiente estava instalado o gosto pela arte de trovar na sua dimensão palaciana e de participação na vida cortesã, como deixam transparecer as epígrafes que, com alguma frequência, se reportam à saída ou à chegada à corte, à estadia na “pousada”, ao estar ou não “aposentado”, isto é instalado, o fidalgo trovador⁵¹.

Nestes termos, a presença de Garcia de Resende em numerosas participações inseridas em poesias colectivas faz com que compareça diversas vezes na segunda zona do *Cancioneiro*, mas a inscrição do seu cancionero privativo na parte final do volume só aparentemente pode reduzir-se à prática do preceito retórico da *humilitas*, na linha de um comportamento conhecido nos cancioneros do século XV; mas não deixa de ser um sinal de ostentação o facto de no final do volume se ter impresso uma página com as armas dos Resende⁵², no mesmo formato daquela que traz, no início do volume, as armas régias.

⁵⁰ M. Vieira Mendes, «Introdução» a *O Cuidar e Sospirar*, cit., p. 14.

⁵¹ Humberto Baquero Moreno, «La noblesse portugaise pendant le règne d' Alphonse V» in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXVI, Lisboa-Paris, 1989, p. 399; Luís Adão da Fonseca, «Política e cultura nas relações luso-castelhanas no século XV» in *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 0, Porto, 2003, p. 53.

⁵² João Amaral Frazão, *Entre trovar e turvar. A encenação da escrita e do amor no «Cancioneiro Geral»*, Lisboa, 1993, p. 14.

No *Cancioneiro* inseriu as composições de natureza cancioneril⁵³, que não incluiu mais tarde no *Livro das Obras*⁵⁴; ali inseriu as poesias de natureza mais tipicamente cortesã e, por isso, mais adequadas ao “género” cancioneril. Assim encontramos composições sobre notícias da corte, sobre partidas e ausências da mesma, poesias dirigidas a mulheres por causa de amores, poesias de conselhos, as conhecidas «Trovas à morte de D. Inês de Castro», também de tema amoroso e, no final, as 48 trovas feitas «por mandado d’ el Rey nosso senhor, para hũ joguo de cartas se jugar no serã desta maneira», (II, 329) cuja epígrafe contém indicações sobre a maneira como o jogo devia ser realizado, numa linguagem teatral e de artifício festivo que exemplifica bem as potencialidades da arte de trovar a que ele aludia no «Prólogo».

O outro cancionero individual arrumado nesta zona final do *Cancioneiro geral* é o de Henrique da Mota. Trata-se de certeza de um dos mais recentes conjuntos poéticos documentados no volume de 1516 e oferece uma unidade muito grande: as peças que o constituem caracterizam-se pela exploração das potencialidades do dialogismo de feição teatral, a tal ponto que os editores modernos as designam de “farsas”, sem grande legitimidade, no entanto. No fundo, Henrique da Mota explorou uma retórica da *disputatio* que percorre toda a poesia do *Cancioneiro* e que lhe concede uma natureza de “poesia teatral” pela circunstância de que muitas das composições, sobretudo aquelas que foram arrumadas na zona medial, terem sido *apresentadas* diante de uma audiência presencialmente prevista e considerada⁵⁵.

Henrique da Mota foi considerado por alguns estudiosos como precursor de Gil Vicente na utilização do género “farsa”; ora, como já foi observado, o que deve ter sucedido foi que a experiência do teatro de corte de Gil Vicente deve ter estimulado Henrique da Mota a organizar disputas poéticas, algumas numa tradição medieval, na base do contraste dialógico. Portanto, a influência pode ter sido precisamente no sentido inverso, ou seja, deve ter sido o êxito das «muy nouas enuensões» feitas por Gil Vicente, anotava Resende na sua *Miscelânea*, no mesmo ambiente de corte a partir de 1502 que terá levado Henrique da Mota a aproveitar as potencialidades teatrais que a vertente disputativa da arte de trovar oferecia⁵⁶.

⁵³ *Poesia de Garcia de Resende*, ed. de José Camões, Lisboa, 1999.

⁵⁴ *Livro das Obras de Garcia de Resende*, ed. crítica de Evelina Verdelho, Lisboa, 1994.

⁵⁵ Andrée Crabbé Rocha, *Esboços dramáticos no “Cancioneiro Geral” (Anrique da Mota)*, Coimbra, 1951.

⁵⁶ Eugenio Asensio, *Estudios Portugueses*, Paris, 1974, «Inês de Castro: de la crónica al mito», p. 47.

Vale a pena, contudo, observar o que se passa com a penúltima composição inserida no *Cancioneiro* de 1516, no seio do cancionero privativo do próprio compilador, formada por duas partes de dois trovadores em disputa. A primeira parte são umas “trovas” que Afonso Valente «fez em Tomar a Garcia de Resende», sem as mandar ao visado; a segunda é de Garcia de Resende, que responde «polos consoantes a todas estas trouas d’ Afonso Valente» (II, 324, 326). A epígrafe que encabeça a resposta acrescenta: «E vam fora da ordem por conseguyr as suas»⁵⁷. Ou seja, as trovas de Resende foram inscritas naquele local porque as de Afonso Valente demoraram muito tempo a chegar às suas mãos.

Antes do mais, anote-se que esta é a única epígrafe em que se fala da “ordem”, certamente em alusão longínqua à indicação constante do colofão do impresso segundo a qual Garcia de Resende havia “ordenado” o seu *Cancioneiro*. O sujeito do enunciado «E vam fora da ordem por [para] conseguyr as suas» é uma terceira pessoa gramatical que preside à enunciação de todas as epígrafes ao longo da compilação, mas que podemos identificar com a pessoa do próprio compilador, que aqui justifica junto do leitor o facto de tais trovas aparecerem metidas mesmo no final do volume, quando, provavelmente, o deveriam ter sido bastante antes, a acompanhar o pequeno cancionero de Valente inscrito na primeira zona: três composições na primeira parte, duas em castelhano⁵⁸, inseridas entre as de João Fogaça e as de Rui Moniz, sem marcas notáveis de qualidade especial, a não ser o recurso à metáfora banalizada do mar tormentoso (portanto já sem marcas distintivas notáveis) para imagem do sofrimento amoroso: «Este mar he muy briguoso»⁵⁹.

⁵⁷ Falta saber que *ordem* seria essa, dado que não parece possível descortinar alguma criteriosamente seguida no *Cancioneiro*; a não ser que Resende pretendesse, nesse local, lamentar que as trovas em causa não tivessem chegado a tempo de serem inseridas no pequeníssimo cancionero privativo de Afonso Valente situado na primeira zona (I, 212-214). De resto, apesar de comum neste tipo de colecções, a afirmação constante do colofão segundo a qual o *Cancioneiro* «Foy ordenado e emendado por Garçia de Resende» significa que ele interveio em diversas fases do tratamento do material recolhido, embora não se encontrem sinais de uma actuação crítica, literária ou textual. Já Baena, no seu *Cancionero*, sublinhava insistentemente a importância do trabalho de ordenação do conteúdo poético da colecção.

⁵⁸ I, 12-214.

⁵⁹ Para além destes casos, Afonso Valente aparece em mais três intervenções, na segunda zona do *Cancioneiro*, participando em poesias colectivas de incidência palaciana, ligado ao Coudel-mor Francisco da Silveira; trata-se, portanto, de uma produção muito pequena, no seio da qual certamente deveriam ter sido integradas as trovas atrás citadas.

Tendo em conta que essas trovas eram fortemente zombatórias da figura de Resende – «Ou soes vaso ou tambor / nalguas bochechas do sul», «Nem soes carne nem soes pexe», «pareceis-me santo entruído / de parto d'ũ gram chocalho» –, pode imaginar-se a relutância do autor em as enviar para publicação. É admissível, por isso, que o alcance da invectiva contra Resende explique o retardamento do envio; mas também se poderá imaginar que essas trovas não estivessem junto com o referido pequeno cancioneiro do autor, constituindo provavelmente a sua última composição, a darmos crédito ao desfecho da trova conclusiva: «e goardar de mais trouar / d' oje auante». Por isso, desagregados do conjunto do autor, os versos que visavam ridicularizá-lo não puderam ser integrados por Resende na “ordem” devida, situada muito antes no corpo do *Cancioneiro*.

Podemos encontrar no *Cancioneiro* onze pontos de alusão à actividade de ajuntamento dos textos poéticos, através de referências de Garcia de Resende a pedidos seus ou a remessas por parte de alguns trovadores. É de ter em conta que a poesia palaciana, para além da “mostrança” de natureza “teatral” que toda ela comporta, participava de uma circulação feita de envios e recepções, umas vezes em jeito de oferta outras certamente visando a constituição de cancioneiros, alguns ditos “de mão”⁶⁰, material que necessariamente serviu para o trabalho de Garcia de Resende. Nisso famílias que se mostram tão produtivas como os Meneses, os Silveira, os Sá, os Almeida devem ter representado um papel importante. De certo modo João Rodrigues de Sá testemunha esse movimento numa composição que acompanhou o envio da sua tradução da *Epistola de Dido a Eneias* de Ovídio ao Conde de Portalegre, a rogo de quem a traduziu (I, 386, n.º 460). E o facto de Garcia de Resende ter incluído no seu cancioneiro privativo uma trova dirigida a Diogo de Melo pedindo-lhe que, já que ia a Alcobaça, lhe trouxesse «de laa hũ cançoneyro d'ũ abade que chamam Frey Martynho»⁶¹ (II, 321, n.º 871) é outro sinal de que a cultura poética da corte portuguesa de finais do século XV e inícios do seguinte andava dispersa e divulgada por diversos locais e variadas mãos⁶².

⁶⁰ Por exemplo a alusão a cancioneiros de mão: II, 539, de uma dama.

⁶¹ E pode anotar-se que nessa trova Resende actua como em outros locais em que pede o envio de composições: ameaça com alguma retaliação caso Diogo de Melo regressasse sem o dito cancioneiro.

⁶² Na farsa *Quem tem farelos?* alude-se, em registo jocoso, aos “cancioneiros de mão”; e no Livro V da *Compilação* remete-se para um “cancioneiro português” onde haviam sido registadas as trovas feitas por diversos poetas a um cristão-novo de Tomar, Afonso Lopes Sapaio, entre as quais as de Gil Vicente; Aida F. Dias, *O Cancioneiro Português do Museu Condé de Chantilly*, cit., p. 8.

A distribuição dessa dúzia de alusões ao trabalho de colecção de poesias por Resende revela uma geografia interessante; elas distribuem-se de forma simétrica no interior do *Cancioneiro*: 5 na primeira zona, 1 na zona do meio e 5 na zona final. Se atentarmos no conteúdo de cada uma destas zonas, podemos observar que a documentação sobre a insistência de Resende junto dos autores para que lhe remetam as composições é menor no sector do meio, preenchido, como se viu, essencialmente por poesias colectivas, em que diversos trovadores, incluindo algumas damas, intervinham, o que aumentava a possibilidade de elas se encontrarem dispersas nas mãos de mais pessoas. Vale a pena prestar um pouco de atenção a algumas destas indicações.

Um caso significativo é o de João Fogaça (I, 295, n.º 326); numa trova de resposta a uma solicitação anterior de Garcia de Resende para que lhe enviasse «trovas suas» – e veja-se como o texto versificado serve também de meio de comunicação no interior da linguagem desta cultura poética – desvaloriza de algum modo a sua produção poética, podendo mesmo ler-se nas entrelinhas uma certa admiração pelo facto de Resende insistir em coleccionar versos que nada de especial teriam em si mesmos; e Garcia de Resende transcreve uma trova de Fogaça com que lhe remetia uns versos (uma “cousa”) de que se lembrava ter dirigido ao Comendador-mor de Santiago a propósito de um incidente ocorrido num passeio de barco com o rei e a rainha, quando pegou «hũ Yfante no colo e o tirou fora»; ora nesse momento Fogaça estava vestido de forma inconveniente, o que terá motivado observações jocosas. No local referido (II, 319, n.º 866) Resende não copia esses versos, nem se lembra de que já os havia inserido muito antes, no final das poesias de João Fogaça (I, 295, n.º 326). O que importa, porém, é anotar a ameaça velada que Resende lhe dirige: «goarday-vos do meu trouar, / que daa cos omeens no cham». O argumento da perda de prestígio por incumprimento da uma obrigação de participar numa colecção que revertia, em última análise, em favor da *dignitas principis* era suficientemente forte para poder ser ladeado.

Não é só, porém, em Fogaça que podemos detectar alguma resistência ou preguiça de alguns autores em fornecerem as suas poesias, contrastando com o esforço de Resende em coleccionar o mais completo acervo poético possível da corte régia. Também Rui Gonçalves Castel Branco encerra o seu pequeno “cancioneiro” de 15 poesias (um cancionero sem qualquer originalidade formal ou temática) com uma trova endereçada a Resende (I, 350, n.º 412) que reflecte um certo cuidado de autor: nas folhas onde elas iriam copiadas (talvez duas páginas de um fólio) as composições estariam devidamente intituladas ou seja encimadas pelas mesmas rubricas que aparecem no impresso («pond’ isto emtytu-

lado») do tipo corrente «canygua sua» e «outra sua», para que, uma vez «em cançoneiro posto», um qualquer «homem sem vyda nem guosto» não tivesse a «fantasya» de as tomar para si, ou seja para que outro não viesse a apropriar-se delas e usufruir indevidamente da glória de trovador, não porque elas se revestissem de especial valor, mas porque exprimiam a infelicidade (em termos cortesês entenda-se) do autor. Na remissão anafórica do neutro “isto” detecta-se alguma desvalorização da poesia por parte do próprio autor, mas agarra-se ao mesmo tempo a preocupação autoral do fidalgo face à hipótese de os seus versos irem ser incluídos num cancionero impresso. É que o acto de pôr em livro acarretava uma nova condição para um conjunto poético.

Significativo é ainda o caso de Francisco de Sousa, autor também de um pequeno cancionero inserido no último sector do de Resende⁶³. No final do conjunto está uma trova missiva (II, 293b) de acompanhamento das anteriores («com estas trouas atras escrytas») e cujo teor é o seguinte: as trovas que eram enviadas (o deíctico *este* funciona muitas vezes como presentificador dirigido ao leitor do *Cancioneiro*) numa cópia manuscrita («treladadas») poderiam não corresponder à totalidade da produção do autor, mas só àquelas de que se podia «lembrar» (isto é, de que conservaria registo consigo), remetendo para Resende o trabalho de as «emmendar,/ poy as mando por erradas».

Na sua banalidade, a epígrafe coloca uma questão importante relativamente a todos os *cancioneiros*: até que ponto os compiladores intervinham nos textos que publicavam? Ou seja, até que ponto exerciam a “emenda” (por exemplo em questões de regularização silábica dos versos, de rimas ou de separação de estrofes, para não falar já de questões de texto)? No *Cancionero general* de Castillo a interrogação surge logo nas primeiras declarações do «Prólogo»: como terá ele coleccionado poesia desde Juan de Mena ao longo de tantos anos? Como a terá copiado⁶⁴? No caso de Garcia de Resende, é forçoso imaginar que alguns conjuntos terão chegado às suas mãos já devidamente organizados; o caso do *Cuidar e Sospirar* é o mais evidente⁶⁵. Mas noutros não sabemos o que

⁶³ Mas um cancionero que acolhe a sugestão petrarquista da lembrança dos lugares da felicidade; II, 292a, n.º 832.

⁶⁴ A consciência de tal manifesta-a ele no «Prologo»; Aida F. Dias, *O Cancioneiro geral*, cit., p. 27.

⁶⁵ É possível que as diferenças observáveis no texto da trova de João Fogaça em resposta a um pedido insistente de Garcia de Resende para que lhe remetesse «trouas suas» tenham nascido no momento da composição tipográfica, dada a grande distância entre os dois locais onde é inserida: fol. LXXXIX v e CCXXIII r (I, 295, n.º 326 e II, 319, n.º 866).

terá sucedido, até porque a produção de vários autores, a começar pelo próprio Garcia de Resende, anda dispersa por diversos locais do *Cancioneiro*.

Por exemplo, na zona do *Cancioneiro* caracterizada por composições colectivas encontra-se uma bastante longa, constituída por duas partes segundo o esquema de *pergunta/resposta*; a epígrafe inicial diz tratar-se de trovas «destes trouadores abaixo nomeados a Nuno Pereyra, por hũa carta que escreueo ao Príncipe e pôs-lhe no sobrescrito: Per’ alteza do Príncipe Nosso Senhor» (II, 122, n.º 598). As observações feitas pelos “trovadores” encabeçados pelo Coudel-mor geram a resposta de Nuno Pereira «a todos estes trouadores e a outros que aqui nam vam, por se nã acharem suas trouas» (II, 124). Isto é, o sujeito do enunciado epigráfico revela que ao conjunto faltam elementos que não foi possível incluir no impresso porque já não se encontravam na fonte manuscrita.

No entanto, nessa dúzia de epígrafes cujo enunciado comporta alusões ao trabalho de compilação de Resende ganham alguma importância aquelas que remetem, ainda que só alusivamente, para uma opinião metaliterária. Trata-se da ideia subliminar de que o *Cancioneiro*, como meio de difusão *escrita*, fornecia esse bem precioso para a ideologia aristocrática que era a “fama”, doutrina patente numa trova que Resende endereçou a Jorge de Vasconcelos «porque nam querya escreuer hiũas trouas suas» (II, 320, n.º 868): «Neste mundo a moor vytoria / que se daa nem pode ter / qualquer pessoa / he fycar della memoria. / Hora deyxay d’ escreuer / cousa boa! / E olhay que os antyguos / dauam ao demo as vydas / soo porque falassem neles»⁶⁶. A sequência detém sinais facilmente descodificáveis por alguém que podia frequentar a corte: i) a fama não é partilhável por qualquer um; ii) os versos que Vasconcelos não queria remeter-lhe «eram cousa boa» com certeza porque participavam do mundo cortesão em que haviam nascido; iii) o exemplo dos antigos era um argumento de autoridade que o leitor já tinha encontrado no «Prólogo».

Um outro caso também exemplificativo e que manifesta como o processo de juntar a vasta produção poética não terá sido tarefa fácil encontra-se nas indicações da epígrafe de uma composição mista, de João Rodrigues de Sá e do próprio Garcia de Resende. Segundo o

⁶⁶ Deverá notar-se a proximidade física desta trova com a mandada a João Fogaça, na parte reservada por Garcia de Resende para inserir o seu próprio cancionero; além disso, o “escrever” da epígrafe deixa transparecer que vários trovadores podem ter-se mostrado relutantes em dedicar-se ao trabalho de juntar e fazer copiar os seus próprios textos, fosse porque se encontravam dispersos, fosse porque diziam respeito a uma fase já passada de suas vidas.

enunciado (I, 409, n.º 492), Resende enviara ao fidalgo um vilancete (neste caso um trístico ABB) para ser glosado; o fidalgo fez uma trova a propósito («troua a ele»), mas não a remeteu em devido tempo, obrigando Resende a pedir-lha. Como os versos chegaram “tarde”, acabaram por ser inseridos mesmo no final do cancionero privativo do fidalgo, imediatamente antes das trovas em arte maior de retórica classicizante que é a pergunta feita a Aires Teles, no tempo em que «o Duque hya a Azamor» (I, 409, n.º 493).

314

Estes versos permitem sublinhar que o valor social atribuído por Resende à poesia como componente também da celebração do príncipe e da sua corte como lugar de *urbanitas* (linguagens, costumes, atitudes, gestos, modas, etc.) implicava que a recolha fosse o mais exaustiva possível.

É nesse sentido que se devem ler os versos de Garcia de Resende incluídos numa composição dialogada, mas de tom malicioso, entre dois fidalgos, D. Luís de Meneses e D. Pedro de Almeida; este havia chegado à corte, mas «nã estaua aynda apousentado» (II, 15, n.º 517) e sobre isso versa a trova do primeiro; o visado responde noutra trova, aludindo à dama que o acompanhava e àquela que ele serviria de amor no paço. São versos que nada revelam de especial arte versificatória e ainda menos poética, limitando-se a um tratamento ligeiro de uma situação palaciana. E, no entanto, Garcia de Resende, guiado pelo seu critério fundamental de acolher o maior número possível de poesias da corte, tratou de os pedir a D. Luís, que lhos enviou sem resistência, embora pareça não querer valorizá-los de forma especial: «Poys eu não vejo o que dou». Disso é sintomática uma quarta trova de Resende em que, certamente levado pela satisfação de ficar na posse da composição, não se coíbe de opinar: «Cousas que têm tanta graça, / tam doces para ouuyr, / ter-m’-ya por de maa raça / se as nam deesse a empremyr». Imprimir é o propósito declarado logo no paratexto de abertura, o «Prólogo», no contexto de uma argumentação que se desenha da seguinte maneira: se era lamentável a perda das poesias dos «nossos passados»⁶⁷ – e tal perda acarretava a

⁶⁷ E todavia talvez não seja de ler em sentido absoluto esta observação relativa a «esses grandes poetas» «nossos passados», porque, em bom rigor, só poderia tratar-se de trovadores galego-portugueses, cujas poesias estariam disponíveis para quem, como Resende, conhecia bem o palácio, onde alguma cópia quatrocentista do cancionero medieval poderia ser consultada e de onde terá saído o(s) códice(s) que, levado(s) para Roma, serviu (serviram) de base às cópias apógrafas italianas da iniciativa de Ângelo Colocci, no início do século XVI (recorde-se que, no «Prohemio e carta», o Marquês de Santillana se lembrava de ter visto na livreria da avó D. Mencia de Cisneros «un gran

perda da sua utilidade, por exemplo como memória das “estórias” do passado dos reinos na literatura épica medieval (o tópico é, aliás, central na argumentação de Baena no seu «Prologus») tão úteis a «emperadores, reys e pessoas de memória», na medida em que se tratava de um capital adquirido de *feitos* herdados dos antepassados, ou então como composições versificadas de corte, úteis também pelos castigos e “emendas” que se aplicavam àqueles que, na corte, não sabiam comportar-se, usando «maos trajos» e faziam «enuenções»⁶⁸ –, se tal perda se devia lamentar, então mais se avolumavam os méritos da tarefa editorial do *Cancioneiro*, porque este ia permitir que as obras de “arte de trovar” dos “presentes” ficassem *escritas* e se juntassem num conjunto, dotado de instrumentos facilitadores da consulta, já que «per tantas partes sam espalhadas». Com tal iniciativa editorial se assegurava *fama* dos poetas do seu tempo.

Duas anotações importa aqui fazer. Em primeiro lugar que pode não ter existido um manuscrito geral original preparado para a tipografia de Hermão de Campos com todo o cancionero copiado. O que deve ter sucedido foi que muito material foi chegando com o trabalho de composição e de impressão em andamento, com certeza de forma mais sensível na parte final, onde de facto os pedidos de Resende se mostram mais incisivos face a resistências de alguns autores, que pareciam não compreender o alcance da tarefa da publicação. Isto não colide necessariamente com a afirmação constante do colofão segundo a qual o *Cancioneiro* «Foy ordenado e emendado por Garçia de Resende»; é que talvez não seja de se lhe atribuir uma importância demasiada, pois pode tratar-se de uma fórmula corrente neste tipo de colecções⁶⁹.

Em segundo lugar, isto significa também que existia um público fortemente interessado na colecção de poesia palaciana que Resende preparava, não propriamente pelas mesmas razões que, cerca de uma década depois em Castela, dizia Juan Boscán no soneto-prólogo da I

volumen de cantigas, serranas e dezires portugueses e gallegos», citando D. Dinis e João Soares de Paiva, «el qual se dize aver muerto en Galizia por amores de una infanta de Portugal», fazendo-se eco de uma tradição que originariamente não visava certamente a figura desse antigo trovador; sobre isto, não se pode dispensar a investigação de José Carlos Miranda, «*Aurs mesclatz ab argen*». *Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto, 2004, em particular p. 47; o tópico é recorrente nos séculos XIV-XV, como manifesta a alusão de Micer Francisco Imperial, no *Cancionero de Baena*, ao modo como morreu Tristão: «que fenesció por amores»; *Textos medievales de caballerias*, ed. de José María Viña Liste, Madrid, 1993, p. 187).

⁶⁸ *Cancioneiro geral*, ed. cit., I, p. 5.

⁶⁹ Convém sublinhar que é este o único local (um paratexto) do *Cancioneiro* onde se utiliza o termo *ordenar* que era tão frequente nos *cancioneros* de Baena e de Castillo.

parte das suas *Obras*, mas porque Resende parece animado de um autêntico afã de colecionador que serve o seu monarca⁷⁰. Não era, porém, o único a dedicar-se a coleccionar poesia; por exemplo, no interior do pequeno cancionero privativo de Duarte da Gama (uma meia dúzia de composições) há um conjunto de trovas endereçadas a Diogo Brandão⁷¹ que testemunham precisamente essa situação. A epígrafe informa o leitor de que se trata de “carta” de resposta a uma outra que este enviara com “novas” da corte, «na qual lhe pedio que lhe mandasse algias trouas» (II, 26, n.º 540). Nesse momento ainda Duarte da Gama não havia chegado à corte; mas agora, quando manda a Brandão «algumas trovas», estava «já apousetado», isto é, aí instalado. O que importa aqui ressaltar é que Diogo Brandão havia pedido a Duarte da Gama alguns versos seus; ou seja, Brandão colecionava também poesia dos seus pares cortesãos⁷². Outros dois colecionadores foram de certeza o Conde de Portalegre e D. Pedro de Almeida (I, 328, n.º 374 e I, 402, n.º 479; 402, n.º 478).

Como se vislumbra, as epígrafes ou títulos das composições têm – ou têm-na como fundamental – a função de guiar ou conduzir o leitor no *continuum* macrotextual do *Cancioneiro* preenchido por uma pluralidade de autores, alguns é certo meramente ocasionais. E como se trata de um cancionero em que o critério de base da recollecção foi a produção poética por autores, as epígrafes são chamadas a desempenhar um papel central na indicação da identidade autoral e, conseqüentemente, em assegurar a respectiva atribuição dos textos. Elas são, por isso, imprescindíveis para a correcta atribuição e discriminação dos autores, tarefa de

⁷⁰ Aliás deve anotar-se que a preocupação de conservar a poesia produzida por autores de grupos sociais elevados e apreciada nos círculos cortesãos é uma constante desde o século XII; não sabemos o que diria o prólogo do conjunto cancioneril em galego-português hoje testemunhado essencialmente pelos cancioneros da Ajuda, Biblioteca Vaticana e Biblioteca Nacional; mas se o Conde D. Pedro foi seu autor, não será ilegítimo imaginar que aí expandisse a doutrina que apresenta no prólogo do *Nobiliário* e no da *Crónica geral de 1344*, onde sublinha a importância do registo escrito como memória.

⁷¹ Um poeta que, com alguns outros, representa uma dimensão séria e culta da poesia de cancionero, testemunhando a capacidade que esta detinha de se adaptar a uma vasta gama de registos; *Diogo Brandão: Obras poéticas*, ed. de Valeria Tocco, cit.; José Carlos Ribeiro Miranda, «O tema da morte e a tradição do “pranto” no “Cancioneiro Geral” de Garcia de Resende» in *Bartolomeu Dias e a sua Época*, Actas, IV, Porto, 1989, p. 77.

⁷² Mas não deve confundir-se um interesse por poesia alheia com a inclusão de versos de outros num cancionero privativo, no quadro do sistema produtivo resultante das *ajudas* e semelhantes modalidades de cooperação poética tão vulgares no *Cancioneiro* de Resende.

utilidade ainda mais evidente nos casos de poesias em que colaboram diversos autores, como sucede na área central do cancionero⁷³.

Por outro lado, as epígrafes detêm por vezes ainda um papel didacático, informativo de circunstâncias envolventes de um texto (pretextos, objectivos), algumas adquirindo mesmo uma componente narrativa, outras veiculando esclarecimentos de aspectos relativos à própria elaboração do poema, prioritariamente enfatizando a função pedagógica e correctiva que Garcia de Resende atribuía à arte de trovar no seu «Prólogo»⁷⁴.

Nestas circunstâncias, as epígrafes do *Cancioneiro geral* devem ser vistas acima de tudo como enunciados orientados para o cumprimento da função sempre importante num cancionero⁷⁵ relativa à indicação do nome dos autores e de algumas circunstâncias relacionadas com alguns poemas, sobretudo os de natureza satírica, dada a pragmaticidade que os rodeia⁷⁶. Isso tornava-se ainda mais necessário num cancionero como o de Resende, organizado essencialmente com vista a valorizar a fama que a actividade poética no seio da corte era capaz de oferecer aos autores; daí a ausência de indecisões nas atribuições e a exiguidade de composições anónimas.

Já se viu que, além de o *Cancioneiro* não se encontrar dividido em partes, também não se organiza em termos cronológicos, embora se

⁷³ A inexistência explícita de uma organização programada não exclui a presença de agrupamentos de autores por via de outros factores, como os linhagísticos por exemplo; Ana M. Tarrío, «O obscuro fidalgo João Rodrigues de Lucena», cit., p. 377.

⁷⁴ As epígrafes podem ainda conter sinais de alguma reflexão poética, como sucede no caso do importante cancionero privativo de Luís Henriques, notável pelo investimento na vertente doutrinária da poesia (moral, política, religiosa, épica), o qual numa epígrafe endereçada a «hũ omem que nã crya que elle fyzera hũas trouas d' arte mayor, porque leuauam muyta poesya» (I, 330, n.º 383) patenteia uma consciência poética traduzida na panóplia de evocações da cultura antiga que integra no poema, apontando para a ideia de que *poesia* implicava um saber letrado de certo modo erudito; nesse sentido, *poesia* distinguia-se de *poetrya* do vocabulário medieval, que Baena ainda usa no seu «Prologus»; o termo é raro no *Cancioneiro* resendiano, e tende a indicar composições de tom mais reflexivo, portanto não identificadas com a canção cortês (como por exemplo na disputa entre o Conde de Vimioso e Aires Teles, quando este refere as “falssas poesyas” do interlocutor numa clara alusão à polémica da verdade em poesia; I, n.º 260, 264).

⁷⁵ Sirva de exemplo o caso da *Cancioneiro da Ajuda*, cuja elaboração, por tão incompleta que está, não chegou até à fase de inscrição das epígrafes atributivas; não fossem os outros testemunhos e a nossa ignorância sobre as autorias seria enorme.

⁷⁶ Em certa medida, poder-se-ia considerar que este tipo de epígrafes herda o papel que, em muitos dos cancioneros provençais do século XIII, era preenchido pelas *razós* colocadas, em regra, à cabeça de composições de trovadores, fazendo companhia a um outro tipo de enunciado informativo, as *Vidas*, de que não há exemplos no *Cancioneiro geral*.

detecte uma maior concentração de autores mais “antigos”, como os da geração do *Cuidar e Sospirar*, nas zonas inicial e medial, mas sem constrangimentos de rigor cronológico.

A inexistência de uma organização que obedecesse a propósitos explícitos pode levar-nos a duas observações: por um lado o próprio compilador não teria sentido diferenças de géneros, formas, ritmos e temas notáveis entre os poetas mais antigos e os da actualidade a que ele pertencia, o que talvez suscitasse a ideia de homogeneidade e de estabilidade poética dignas de uma corte disciplinada; por outro lado, podia fazer passar para segundo plano a exigência de uma arrumação criteriosa, já que aquilo que interessava era compilar da forma o mais completa possível toda essa poesia da corte portuguesa. E no entanto não deixa de haver alguns sinais de diferença.

A linha temática nuclear que percorre todo o *Cancioneiro* reside naquilo que se entendia por “serviço das damas”. O assunto era central na cultura de corte e esta poesia⁷⁷, na sua vertente pedagógica ou ensinadora de comportamentos adequados à frequência da corte, foca-a mais de uma vez, mas claramente com mais insistência no conjunto arrumado na primeira zona do *Cancioneiro*. Três casos bastarão para exemplificar: em primeiro lugar as trovas que o Coudel-mor Fernão da Silveira (um dos poetas mais antigos do *Cancioneiro*) endereçou a seu sobrinho Garcia de Melo «dando-lhe regra pera se saber vestyr e tratar o Paço» (I, 71, n.º 31), que, à semelhança de outras posteriores como as de Gonçalo Mendes Sacoto a «hũa dama que hya para o Paço e pedyo-lha algũa estruçam do costume dele» (II, 34, n.º 550), reflectem muito bem o ponto de vista central da vida palaciana fundada em regras normativas e convenções de comportamento, entre as quais estavam as relativas ao vestuário (cores, modas, tecidos, etc.), a gestualidades, a atitudes de conversação, etc.. Em segundo lugar, a epígrafe talvez mais eloquente com respeito à questão do “serviço das damas” seja a colocada à cabeça de umas trovas de João Barbato «como ham-de seruir as damas: daa sete auisos» (I, 206, n.º 182), cujo tema se articula com o do primeiro poema do *Cancioneiro*, o *Cuidar e Sospirar*. Mas a centralidade do tema patenteia-se ainda no tratamento jocoso ou malicioso a que é sujeito em algumas composições, como sucede nas trovas em estilo de carta que Gil de Castro enviou a Henrique de Almeida quando este ia para Castela, dando-lhe conselhos sobre a maneira como se haviam de cortejar as donzelas

⁷⁷ Ainda não estava disponível a “filosofia do cortesão” que Baldassar Castiglione divulgaria uma década depois, com uma visão distinta do homem de corte.

durante a viagem: ao fim do dia, deixar-se ficar para trás, mandando os mais à frente, para fazer «hũ desuyo de gualante / jaa sabeys como se faz» (I, 200, n.º 169)⁷⁸. Ou então nas trovas de João da Silveira «endereçoas aas damas» descrevendo-lhes a maneira como dois fidalgos se iriam comportar na ida a Castela em termos de galanteio (II, 204, n.º 697).

Ora este tema, que implica o da definição do que é o *amor cortês*, de como se devem comportar os seus agentes e, no fundo, da utilidade do discurso poético – ou pelo menos do discurso em verso – constitui um verdadeiro núcleo central em torno do qual giram outros temas e tópicos presentes ao longo de todo o *Cancioneiro*⁷⁹; tem a ver com o tema da partida e da ausência do amador de junto da dama⁸⁰ e, por consequência, com o da viagem, com o pertencer ou não à corte, com o estar ou não na corte, com as virtudes da vida no campo face aos inconvenientes desta, com o desejar saber notícias da corte e particularmente das suas damas, com o do louvor da dama, com as lamentações de o servidor chegar à corte e encontrar a sua dama já casada com

⁷⁸ A consciência de que o discurso em verso era susceptível de aceitar uma prática exploradora da retórica do *equivoco* fazia parte da poética de corte, desde os tempos trovadorescos medievais; o *Cancionero general* de 1511 possuía no final uma secção de poesias provocadoras do riso; mas mesmo composições aparentemente sérias podiam conter uma forte dose de ambiguidade que o público sabia descodificar; Ian Macpherson, «Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes» in *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII, 1985, p. 51; é o que sucede no uso do termo *batalba* na epígrafe de uma trova equívoca de Brás da Costa «a huña sua prima que casou e mando[u]-a ele vesytar e lhe respondeo que aquela noyte entrara em batalha» (II, 21, n.º 525).

⁷⁹ A natureza convencional desta situação impunha-se como factor da transposição das normas de sociabilidade cortesã para o plano do paradigma moldado pela linguagem poética; o amor, para além da sua articulação com a *militia* (até na sua abordagem maliciosa da *militia erotica* ovidiana; Leslie Cahoon, «The Bed as Battlefield: Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's *Amores*» in *Transactions of the American Philological Association*, 118, Atlanta, 1988, p. 293), participava da noção de *fama*, tão importante para a imagem do indivíduo (Maria Rosa Lida de Malkiel, *L' Idée de la gloire dans la tradition occidentale. Antiquité, Moyen Age occidental, Castille*, Munique/Paris, 1968, p. 268s.), e impunha-se, no fundo, como condição do cortesão (Valeria Tocco, Introdução a *Poesias e Sentenças de D. Francisco de Portugal, 1.º Conde de Vimioso*, Lisboa, 1999, p. 40), tal como tinham doutrinado Capellanus ou Baena; um dos melhores poetas do *Cancioneiro* e bom conhecedor de Juan de Mena, Diogo Brandão, proclamava: «muito mais vivo penado / quando não são namorado» (*Obras Poéticas*, ed. de Valeria Tocco, Lisboa, 1997, p. 42).

⁸⁰ O tema era já fundamental na engenharia semântica da poesia trovadoresca de inspiração provençal; Leonor Curado Neves, «O campo semântico da partida na *cantiga d' amor* galego-portuguesa», in *Actas do IV Congresso da AHLM*, III, Lisboa, 1993, p. 259.

outro⁸¹, com gestualidades observadas por outros, etc.⁸². Tratava-se de uma linguagem de convenções, que, como aliás doutrinara Juan Alfonso de Baena mais de meio século antes, se impunham na corte, entre as quais a última referida por ele e, conseqüentemente mais importante, a necessidade de o cortesão ser enamorado ou fingir sê-lo. É claro que daí podia resultar alguma ambigüidade ou “confusão”, como comentou João Rodrigues de Sá a propósito de D. Luís de Meneses «que estaua em hũa genella com sua molher, donde vya sua dama» (I, 399, n.º 470): «Aa mão direyta a rezão / e de fronte a má vontade / vos pora tal confusão / que nom sinto descrição / que escolha ahy a verdade»⁸³. Mas de certeza que entre a convenção e a prática as fronteiras eram inúmeras vezes passadas num e noutro sentido.

No entanto, revela-se particularmente significativo observar que as composições relacionadas com esta problemática, bem como as motivadas por partidas e ausências⁸⁴, pelo contraste entre ser da corte ou de fora dela, pelos comentários ao comportamento dos cortesãos sob a forma de “cartas” com regras, conselhos e avisos se encontram especialmente concentradas nessa primeira parte do *Cancioneiro*. Uma explicação para isso pode residir no facto de muitas composições inseridas nesse primeiro bloco corresponderem a personalidades que estiveram envolvidas na vida política do final do reinado de D. João II e do início do de D. Manuel, momentos caracterizados por uma intensa actividade de movimentações entre Portugal e Castela⁸⁵, a que devem juntar-se as poesias relacionadas com as partidas e ausências de fidalgos nas praças do Norte

⁸¹ Pode apontar-se como tratamento com alguma originalidade o vilancete (género de conotação popularizante...) de Jorge de Resende «porque depois de casada sua dama o confortaua hũa amygua, dizendo que aynda deuia de ter esperança» (II, n.º 676).

⁸² Pode anotar-se a ausência, entre os autores, de clérigos, homens de saber que tinham “feito” uma parte significativa das cantigas dos cancioneiros medievais.

⁸³ Os galantes podiam “servir” sucessivamente mais do que uma dama; exemplo, entre muitos, de Simão de Sousa, cujo cancionero individual inclui várias poesia a D. Catarina de Figueiró (II, 220s.), mas que também “serviu” D. Joana Mendonça (II, 295).

⁸⁴ Por exemplo o tema de o galante vir encontrar a dama casada com outro é mais abundante na primeira área do que na última.

⁸⁵ Num movimento que se afirma desde os tempos conturbados da regência do Infante D. Pedro e do reinado de D. Afonso V a seguir a Alfarrobeira; Luís Filipe F. R. Thomaz, *De Ceuta a Timor*, Lisboa, 1974, p. 127s.. Haverá que ter em conta a orientação predominantemente cavaleiresca desta fidalguia e dos seus reflexos no *Cancioneiro*; basta anotar que a viagem de Vasco da Gama à Índia não tem impacto nele (Jole Ruggieri, *Il Canzoniere di Resende*, Genebra, 1931); é que a actividade militar no Norte de África projectava-se num imaginário de cavalaria distinto do da viagem à Índia por mar.

de África, patentes em “cartas” e pedidos de informação sobre o que se ia passando na corte⁸⁶. Nos seus enunciados, as epígrafes reflectem essas situações, transferidas para o registo do convencionalismo de corte e do serviço das damas. Embora raramente, a epígrafe pode relacionar a composição com eventos de natureza política, como uma “carta” do velho Coudel-mor a D. Henrique de Almeida, em «que lhe mandou pedyr nouas das cortes que el rey Dom Joam fez em Montemoor» no ano de 1477 (I, 67, n.º 28).

Mas, se este assunto da partida para fora da corte ou do regresso a ela surge com uma frequência razoável em epígrafes do primeiro agrupamento de poesias no *Cancioneiro*, torna-se bem menos evidente nas do terceiro e último blocos. Todavia não se podem tirar ilações apressadas desta observação, porque se o poeta que ocupa a segunda posição na ordem do *Cancioneiro*, D. João de Meneses, trata o tema com alguma frequência, também Jorge de Resende, um poeta mais novo (II, 192, n.º 653, n.º 654), se serve dele mais do que uma vez; e no final do volume o próprio Garcia de Resende incluiu diversas composições suas sobre o mesmo assunto, sem que se possa determinar em que momento da vida as terá produzido (II, 311)⁸⁷.

Em contrapartida, o último grupo traz dois temas que não haviam merecido a atenção dos poetas da parte inicial.

Um aparece identificado nas epígrafes pelo gerúndio “desavindo-se”, anunciando composições relacionadas com a movimentação do serviço amoroso ou, por outras palavras, da arte de seduzir e conquistar a mulher num quadro de comportamentos formalizados a que o próprio prólogo de Garcia de Resende alude. Na quase totalidade desses textos a *desavença* nada tem a ver com uma dimensão meditativa interior,

⁸⁶ Por exemplo, o tópico dos «dias em que vos não vi» (I, 231, 275), fazendo do tempo da ausência um elemento de ênfase expressiva, não aparece no terceiro bloco; notar que é tópico presente no «Cuidar e suspirar», portanto da fase mais antiga (I, 8b). Mas a ausência da corte, que, sobretudo no tempo de D. Manuel, parece ser sentida como uma perda de civilidade, pode também ser motivada pela necessidade de o nobre visitar os seus domínios.

⁸⁷ Normalmente a *partida* era causada pelo afastamento, ou “apartamento”, da voz masculina, que é o sujeito da enunciação desta poética; mas há alguns casos raros em que quem parte é a dama; um deles, exemplo notável deste tipo de poesia intelectualizada na sua estratégia argumentativa, é a cantiga de Francisco da Silveira (n.º 309) «Senhora, sois perigosa», organizada como autêntico silogismo demonstrativo da intensidade que a partida de D. Beatriz de Vilhena, a Perigosa, produziu sobre o autor. Dama muito em foco na corte: I, 284, n.º 302, de D. Diogo filho do Marquês de Vila Real; Anselmo Braamcamp Freire, «A gente do *Cancioneiro*» in *Revista Lusitana*, X, Lisboa, 1907, p. 281.

porque se resume às regras da convenção da arte de “servir as damas” e “andar de amores”. Sirva de exemplo a epígrafe que encima umas trovas de Diogo de Melo «desavyndo-se d’ũa dama, que trazendo outro servydor dezya qu’ ele era perdido por ela» (II, n.º 628). As demais pautam-se por este modelo. No fundo tratava-se de uma prática de sociabilidade manifestada na corte, sem que os factores que regulavam a subjectividade interior, tão fortes em Petrarca, intervissem, como revela a epígrafe das trovas de Manuel de Goios «sendo desauyndo e querendo-se tornar avyr» (II, 285, n.º 815). Tratava-se de dar cumprimento a um preceito já antigo da vida áulica, sobre o qual André Capellanus já fixara doutrina normativa e que Baena apontara como essencial para os “nobles señores” que pretendessem ser “poetas”⁸⁸.

No fundo são composições centradas na lamentação convencional sob a forma de queixa do amador face ao comportamento da dama – de quem se insinua a inconstância... –, mas sem mecanismos reforçadores de credibilidade interior. Por isso, mesmo, nos poucos casos em que a epígrafe aponta para uma aparente interioridade, como nas trovas de D. Diogo «em que s’ aqueyxa comsiguo mesmo» (I, 284, n.º 301), verificam-se não só a faceta intelectualizada deste lirismo, mas também a enorme distância que se encontra relativamente ao tema petrarquista do *dissidium*, que tão largamente será absorvido pela geração posterior dos anos quarenta⁸⁹. Mesmo assim vale a pena anotar o tratamento diferente que Sá de Miranda dá a este tema, numa cantiga que enfoca a desavença no campo do “eu”, «Comiguo me desauym» (I, 352, n.º 415), sem, contudo, entrar no terreno da verosimilhança autobiográfica que tão fortemente

⁸⁸ Convém, no entanto, anotar que o *exercício* do dizer poético cortês não impedia que se aplicasse ao elogio ou “louvor” de mulheres de condição social vilã; assim o fez D. João de Meneses por exemplo numa cantiga (género “elevado” desta poesia) «a hũa criada sua que se chamaua Correa» (I, 63, n.º 17), sem que tal constituísse infâmia; não eram, pois, só as damas da corte a merecerem, em registo jocoso, um verso como «Ó vyda de minha vida»... E valerá talvez ainda acrescentar que desta poesia compilada por Resende está ausente o tema, usado ao tempo no teatro de Gil Vicente, do perigo de o enamoramento de um homem (velho) por uma moça poder conduzir à delapidação do património, assunto que a comédia latina, sobretudo de Terêncio, tão lido na Idade Média, havia focado.

⁸⁹ Rita Marnoto, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, 1997, cap. IV «Fragmentação e dissídio», p. 509. Isto permite avaliar a distância a que ficava a notação dos “sintomas” da paixão na lírica cancioneril; Aura Simões, «Perdi o sen e a razon» – fortuna do tópico da “loucura amorosa” no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende» in *Actas do IV Congresso da AHLM*, II, Lisboa, 1993, p. 187.

marca o tema no *Canzoniere* de Petrarca⁹⁰. Vale a pena destacar este aspecto, porque a influência desta poesia lírica de cancionero foi enorme ao longo das décadas seguintes, impondo um quadro de recepção à nova lírica italianizante que muitas vezes impediu uma demarcação nítida da linguagem e projecto de uma e de outra escola⁹¹. Um exemplo muito significativo encontra-se numa trova isolada de um dos mais antigos poetas do *Cancioneiro*, o velho Coudel-mor Fernão da Silveira, intitulada «Memorial do Coudel Moor» (I, 85, n.º 55); a estrofe reporta-se à data em que o poeta terá sentido a força da «mortal dor de Mançias», em 11 de Abril de 1458. O tópicus era tradicional na lírica cortês (no “cancioneiro” de um dos mais antigos trovadores documentados, Osoir’Anes, já surge na forma «Mal dia non morri enton / ante que tal coita levar», e num outro, da geração final da poesia galego-portuguesa, D. Dinis, aparece algumas vezes em fórmulas do tipo «en mal dia naci» ou «en grave dia fui nado»), mas fica a uma enormíssima distância do tratamento de Petrarca sobre o dia em que viu Laura: a memória religiosa desse dia⁹², a partir do

⁹⁰ A perspectiva destes poetas reside numa perspectiva conflitual da sentimentalidade, que de certo modo é reflexo do quadro concorrencial da vida de corte, a qual se há-de prolongar no tempo (Juan Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 153-154; «La agudeza en el cancionero amatorio castellano: líneas maestras» in *Medioevo y Literatura*, Actas do V Congreso AHLM, III, Granada, 1995, p. 7), mas que fica muito longe do tema da “guerra interior” no século XVII, num poeta como D. Francisco Manuel de Melo (Maria Lucília Pires, *Xadrez de palavras. Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa, 1996, «O tema da “guerra interior” nas *Obras Métricas* de D. Francisco Manuel de Melo», p. 53); veja-se para exemplo a cantiga de Rui Gonçalves de Castel Branco «Pois que tem comigo guerra / vontade, razam e syso» (I, 310, n.º 355).

⁹¹ É sabido que Petrarca foi tardiamente traduzido para português, já num contexto ou “poli-sistema” que não era propriamente o do *Cancioneiro*; Rita Marnoto, «Spero trovar pietà, nonché perdono’. Tradução e imitação no lirismo português do século XVI» in *Critica del testo*, VI/2, Roma, 2003, p. 837. É sabido que a poesia lírica de cancionero, pelo seu temário equacionado numa linguagem de tendência abstraizante e de sentido universal, pelo seu léxico e pelas formas que ajudou a fixar pôde resistir durante muito tempo; Aníbal Pinto de Castro, «Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução» in *Revista da Universidade de Coimbra*, 31, Coimbra, 1984, p. 505; André Crabée Rocha, *Aspectos do “Cancioneiro Geral”*, Coimbra, s.d., p. 109.

⁹² Petrarca situa a primeira vez em que viu Laura no dia 6 de Abril de 1327, na igreja de St.^a Clara, em Avignon e inscreve o dado no terceiro soneto proemial do *Canzoniere* (Francisco Rico, «Prólogos al *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, I-III)» in *Annali della Scuola Superiore di Pisa. Casse di Lettere e Filosofia*, Serie III, XVIII, 3, Pisa, 1988, p. 1071). Mas avalie-se a distância que vai do «senty eu quanto he fera / a mortal dor de Mançias» em Fernão da Silveira ao «Trovommi Amor del tutto disarmato» no v. 9 do soneto III de Petrarca.

qual toda uma “biografia” amorosa se vai construir aos olhos do leitor do *Canzoniere*, nada tem a ver com a evocação do mártir que fora Macias, protótipo peninsular do enamorado que se deixa morrer por amor, transformado em autoridade na matéria mais pela lenda do que pela sua parca produção poética. Ora à trova do Coudel-mor preside fundamentalmente o objectivo de equacionar a intensidade de uma “dor” por um processo argumentativo assente na analogia: «Porem quero que saybaes [...] pasey polos Carregaes / tam carregado d’amores / que ousadas...»⁹³. O jogo entre o topónimo conhecido de toda a gente, “Carregaes”, e o sintagma “carregado d’ amores” pertence ao exercício retórico desta poesia, que trabalhava, no fundo, com um espectro relativamente pequeno de figuras e de vocabulário⁹⁴; por exemplo, não avançava para o enriquecimento expressivo da metáfora⁹⁵. Talvez se possa considerar que esta tendência tão forte para a abordagem de sentido geral e universal do enamoramento⁹⁶, sem uma significativa incursão nos domínios da emoção e da memória “biográfica”, terá ajudado à resistência deste tipo de poesia até muito tarde⁹⁷.

⁹³ Trata-se claramente de uma trova inacabada; mas o compilador nada diz sobre a condição do texto.

⁹⁴ Um claro sintoma disto é a tendência para um vocabulário de tonalidades filosóficas abstrairantes e escolásticas patentes na disputa, ela mesma típica da tradição cortês medieval, entre o Conde de Vimioso e Aires Teles (um bom conhecedor das *Metamorfoses* de Ovídio, um autor que fazia parte do “programa” de ensino do latim na corte por Cataldo Sículo) sobre a relação entre o “querer bem” e o “desejar”, endereçada a uma dama, D. Margarida de Sousa, e onde Teles analisa a relação entre a vontade e o desejo e entre este e a “esençya da cousa” (I, 264, n.º 260), léxico de que há outros exemplos no *Cancioneiro*, como o lexema *esquiuidad* usado por Luís Henriques numa trovas de louvor a uma dama (I, 333, n.º 386) e numa glosa de João Rodrigues de Sá a um vilancete castelhano (I, 346a, n.º 395); parece ser uma abordagem mais sensível no primeiro bloco do *Cancioneiro*, pois é aí que João Gomes da Ilha solicita «aos trovadores, / espiculadres, / que me dêem ensyno / no que determino / aprender, se posso, / com graça do nosso / huñ soo Deos e trino» (I, 235, n.º 225), numa redondilha menor onde pergunta «hu viue razam», o que conduz a uma listagem da especulação que acarreta, por sua vez, a anáfora do *se* hipotético, de par de um vocabulário de fundo escolástico usado em *disputationes* trovadorescas quatrocentistas; Julian Weiss, *The Poet’s Art. Literary Theory in Castille c. 1400-60*, Oxford, 1990, p. 15.

⁹⁵ João Amaral Frazão, *Entre trovar e turvar. A encenação da escrita e do amor no «Cancioneiro Geral», cit.*, pp. 57-59.

⁹⁶ Margarida Vieira Mendes, «Introdução» a *O Cuidar e Sospirar*, cit., «Amor», p. 39.

⁹⁷ Esta cultura poética de corte, até pelo contexto de sociabilidade em que se desenvolvia, estava dominada, mesmo em poetas de maior significado como Álvaro de Brito, por uma “retórica de encarecimento” que de certo modo impedia um aprofundamento da subjectividade emocional e existencial (*Obras de Álvaro de Brito*, edição de

Nestas circunstâncias, as epígrafes que apontam para a “desavença” reportam-se às convenções do comportamento de corte, apesar de alguma sugestão de análise interior, como sucede com a epígrafe aposta a uma cantiga de Aires Teles: «Cantigua sua que fez hum dia que de todo se desaveo» (II, 238, n.º 771); o trovador não é capaz de passar além de uma abordagem de que estão ausentes elementos de natureza afectiva ou emotiva, concentrando-se no esforço de uma amplificação essencialmente demonstrativa, como era corrente; no fundo, a cantiga trata do sofrimento causado pelo rompimento do trovador com alguma dama que estaria “servindo” em dado momento.

Portanto, o que está em causa no tratamento deste tema, que no primeiro agrupamento do *Cancioneiro* parece ter merecido menos atenção, é sempre a mesma preocupação já anotada por Resende no prólogo: a “arte de trovar” faz parte da linguagem, da sociabilidade e do comportamento do homem de corte, na sua relação com a norma convencional que devia assegurar a harmonia nesse ambiente.

Observada por este ângulo, esta cultura poética adquire um significado mais importante do que a crítica muitas vezes lhe atribuiu. Isto é particularmente válido para as composições que preenchem o grupo do meio no interior do *Cancioneiro*. São composições que, mercê precisamente da colaboração múltipla de vários autores, se tornam mais longas e cujas epígrafes adquirem uma função ao mesmo tempo didascálica e argumental mais evidente, o que as torna, por sua vez, mais longas também, como se procurará apontar mais adiante.

O assunto central dessa zona é o galanteio das damas da corte, na forma já referida de “serviço de amor”, que implicava regras de comportamento longinquamente radicadas na ideia da vassalagem amorosa

Isabel Almeida, Lisboa, 1997, p. 20); assim a glosa em forma de esparsa que Duarte da Gama fez a um mote que uma senhora «pôs em huũ liuro seu», «Gram myedo tengo de my» (II, 26, n.º 539), anda em torno da reiteração do *temer/temor* e do *partir/partida*, sem qualquer outra pista de análise. No fundo, poder-se-á dizer que estamos perante uma cultura poética que, pelo modelo de estruturação argumentativa, por uma teoria da diversidade das situações passionais proclamadas reportadas à codificação de um *paradigma* sentimental e comportamental, que impunha um grau elevado de *necessidade*, e ainda por uma teoria do estilo (léxico, ordenação frásica no enunciado versal, recrutamento das rimas, etc., tendo em conta a orientação da versificação ao tempo; Celso Ferreira da Cunha, *Estudos de versificação portuguesa (Séculos XIII a XVI)*, Paris, 1982, p. 273; Vicente Beltrán, *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literário*, Barcelona, 1990, p. 17) oferecia um modelo de abordagem da noção sofredora do amor fortalecida por uma forte tradição, ao mesmo tempo que estava disponível para tratamentos bem adequados a expectativas do público leitor.

do trovadorismo poético medieval. Um bom exemplo lê-se na epígrafe «Despedimento dos seruidores da senhora Dona Lyanor Mazcarenhas, porque dysse que se lhe tornaram cornyzolos» (II, 138, n.º 609)⁹⁸, que encima um conjunto de cinco trovas de outros tantos trovadores que desse modo exprimem a sua reacção a alguma manifestação de menos apreço com que esta dama bem conhecida na corte os haveria tratado⁹⁹.

Dada a natureza colectiva das composições inseridas neste grupo do meio a disponibilização pública dos poemas acarretava a necessidade de as dotar de informações extratextuais, destinadas não só a esclarecer o leitor, mas também a assegurar a memória de eventos alegadamente tão notáveis que haviam merecido um tratamento poético. Por isso essas composições trazem epígrafes mais longas e informativas, além de que incorporam rubricas atributivas das diversas participações autorias no seu interior.

É nesta zona, que ocupa os fólhos 142 a 182 (II, 54-183), que melhor se reflecte a “mostrança” palaciana, englobando os “louvores” e parte das “cousas de folgar” indicadas no índice inicial. Colocadas ao serviço desta dimensão, que corresponde em boa medida às funções celebrativa e correctiva da poesia referenciada por Resende no «Prólogo», elas passam a incluir referências a eventos e situações de palácio em registo satírico e ridicularizador, relacionadas com poetas que percorrem longitudinalmente o *Cancioneiro*. A primeira reporta-se ao Coudel-mor Fernão da Silveira (II, 54, n.º 567), que lança um concurso poético para a melhor trova que se fizesse a D. Filipa de Vilhena, oferecendo um «borcado pera huñ jybam»; a última de seu filho Simão da Silveira que enviara de Castela um vilancete a D. Joana Manuel, em cuja glosa participa João Rodrigues de Sá (II, 182, n.º 626).

Mas é também em resultado dessa natureza colectiva dos poemas agrupados nesta área que encontramos a colaboração de damas como autoras de versos, mas sempre, porém, no papel secundário de participantes em poemas gerais¹⁰⁰. O caso mais notável é o de D. Filipa de

⁹⁸ Esta D. Leonor de Mascarenhas foi uma das mais apreciadas damas da corte; A. Braamcamp Freire, «A gente do *Cancioneiro*» in *Revista Lusitana*, X, cit., p. 269.

⁹⁹ Como se vê, a vertente correctiva visava não só os cortesãos, mas também as damas: «De Symão de Miranda aa senhora Dona Beatryz de Vilhana, aconselhando-lhe que se goarde de soberba e desprezar ninguem» (II, 88, n.º 583).

¹⁰⁰ A *cantiga*, como poema breve de forma relativamente fixa ocupava uma situação central nesta poesia; o *Cancioneiro* de Resende manifesta esse estatuto especial, que já no de Castillo originara uma secção própria; mas, quer pelo tipo de abordagem da temática relativa à experiência do sentimento amoroso, para a qual a poesia italianizante vai trazer outras pistas e outro vocabulário assentes numa verosimilhança psicológica

Almada (II, 60, n.º 570), que nos aparece como autora de uma cantiga de doze versos glosada em cinco trovas por outros tantos cortesãos. Isto corresponde ao estatuto das autorias femininas no *Cancioneiro*: intervenções curtas, marginais, sempre sob a forma de trovas ou de motes oferecidos para glosa de trovadores. São momentos raros surgidos na dependência de autorias masculinas, como nas trovas de «Ajuda das donzelas da senhora Dono Filipa» (II, 127, n.º 600) inseridas na composição que tem por epígrafe «De Nuno Pereira a Anrrique d’ Almeida, porque estando em Santarem soube como ele seruia de veador ò Duque dom Dioguo»; ou então na glosa feita por um grupo de damas ao desafio «Do Coudel Moor Françisco da Sylueira em que pede que lhe respondam a esta cantigua» (II, 133, n.º 608).

Porém, a participação feminina na actividade trovadoresca testemunhada no *Cancioneiro* só se observa nas duas primeiras áreas; na última, que pode corresponder a uma fase mais recente, não há casos de mulheres apresentadas como autoras de trovas ou de motes.

Na segunda zona do *Cancioneiro* concentraram-se também algumas composições satíricas de tom mais ou menos malicioso¹⁰¹, de que o caso mais eloquente são as chamadas “trovas do braseiro”, cuja epígrafe «Do Conde do Vymioso a hũ fidalguo que no serão d’ El Rey se meteo em hũa chimine e fez seus feytos nũ braseyro e diziã que era hũ dos capitaẽs que hyam a Torquya com o Conde de Tarouca» se refere à armada saída em Junho de 1501¹⁰² (II, 159, n.º 616), acontecimento que se tornou famoso a ponto de ficar a fazer parte da memória da corte¹⁰³. Como se

muito mais forte, quer pela concorrência de outras formas breves como o soneto, assiste-se a uma “fossilização” da cantiga; Vicente Beltrán, *La canción de amor en el Otoño de la Edad Media*, Barcelona, 1988, p. 132; Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Genebra-Paris, 1981 (reimpressão), t. I, cap. III «La chanson et ses variétés», p. 228.

¹⁰¹ De que são exemplo as trovas que glosam uma cantiga de D. João de Meneses «a hũa dama que refiaua e beyjaua dona Guyomar de Crasto» (II, 92, n.º 586), ou «D’ Anrrique d’ Almeyda Passaro aa barguilha de dom Goterre, que fez de borcado, endereçadas aas damas» (II, 94, n.º 587) ou ainda «De Fernã da Silueyra a dom Rodrigo de Castro que beyjou hũa dama e ela meteo-lhe a lingoa na boca» (II, 131, n.º 604).

¹⁰² D. João de Meneses (não o de Cantanhede), personagem que ocupou importantes cargos em tempo de D. João II e de D. Manuel (morre em 1522), que participa também em composições colectivas no *Cancioneiro*; Aida F. Dias, *O Cancioneiro português do Museu Condé de Chantilly*, cit., p. 13.

¹⁰³ Como indicia a anedota incluída em *Anedotas portuguesas e memórias biográficas. Istorias e ditos galantes que sucederão e se disserão no Paço*, ed. de Christopher C. Lund, Coimbra, 1980, pp. 121-122, onde se identifica o fidalgo como sendo D. Garcia Afonso de Melo, fidalgo que aparece referido fugazmente no *Cancioneiro*, por exemplo nas “letras e çimeyras” das justas de Évora (II, 155, n.º 614).

trata de uma composição fundada num evento histórico, a epígrafe assume um registo narrativo, em forma de argumento, suportando logo à cabeça do poema o equívoco do termo “feitos”, num contraste entre a linguagem guerreira a que o capitão estaria vinculado e o acto indigno testemunhado socialmente¹⁰⁴.

A incidência satírica concentrada nesta zona do *Cancioneiro* patenteia-se sobretudo na quantidade de composições que focam comportamentos susceptíveis de reparo e de ridicularização, facilmente compreensíveis num ambiente em que as questões da sociabilidade e da civilidade eram assunto sensível; é nessa perspectiva, mais do que numa deslocada função documentarista, que deve ser interpretada a presença de composições relativas a gestualidades e sobretudo a modos de vestir na corte, por exemplo à cor de umas ceroulas (II, 114, 119, n.º 597), a uns pelotes de veludo (II, 131, n.º 603, 171, n.º 619), a uma camisa de veludo (II, 178, n.º 622) ou então a umas mangas de cetim «co avesso para fora» (II, 180, n.º 624), etc.¹⁰⁵.

Pode dizer-se que, ainda que não dotadas de marcas especialmente originais, as epígrafes do *Cancioneiro geral* não deixam de desempenhar um papel fundamental na garantia da identidade dos autores dos textos, na orientação dos géneros respectivos e na informação de dados do contexto pragmático de muitas delas¹⁰⁶. Mas já se referiu que, face a

¹⁰⁴ No *Cancioneiro geral* não existe uma secção definida para a poesia de sátira e de vitupério, como sucedia no caso do cancionero galego-português certamente desde a primeira compilação que serviu de modelo às fases seguintes da sua transmissão; além disso, a quantidade de composições de ridicularização mais forte, do tipo obsceno, é muito pequena; salientam-se, na primeira zona, algumas composições do cancionero privativo de Rui Moniz onde se detecta o uso da *aequivocatio* já corrente na sátira galego-portuguesa, por exemplo no sentido obsceno do verbo *cavalgar* (já empregue na lírica medieval) numa longa cantiga encimada pela epígrafe «Cantigua de Ruy Moniz, em que aconselha hūas senhoras» (I, 218, n.º 201): «Mas a que o gosta / nam lhe pesa nada / de ser caualgada / d' ylharga ou de costa», sentido que retoma numa outra cantiga a «hūa molher que elle ja conheceo» (I, 220, n.º 203). Ocasionalmente, a *descriptio* podia ser usada em registo mais forte, como nas trovas de Diogo Fogaça «a huūa dama muyto gorda, que se encostou a elle e acahyram ambos e ella disse-lhe sobre yssso más palauras» (I, 209, n.º 184).

¹⁰⁵ Isto não impede que alguma função documentarista exista, como mostram a lista das “letras e çimeuras” usadas nas justas de Évora, ou os «porques, que foram achados no paço em Setuual, em tempo d' El Rey Dom Joam, sem saberem quem os fez» (II, 157, n.º 615).

¹⁰⁶ Como se deixou insinuado, o *Cancioneiro* de Resende não abunda em momentos de reflexão poética, se bem que o assunto não fosse ignorado no ambiente culto em que os cancioneros foram organizados; Jeanne Battesti Pelegrin, «Nommer les choses: le poète *cancioneril* par lui-même» in *Bulletin Hispanique*, XC, Bordéus, 1988, p. 5.

cancioneiros castelhanos anteriores, o de Resende não se revela preocupado com a arrumação genológica das composições. Pode invocar-se o facto de se tratar de uma colectânea caracterizada por acolher em larga medida uma produção poética de tipo colectivo, o que dificultaria a organização no seu interior de “cancioneiros privativos” devidamente identificados, sobretudo face às composições que preenchem a sua zona central. Mas mesmo noutros locais o leitor depara-se com desarticulações de conjuntos individuais, como sucede por exemplo com o cancionero de Bernardim Ribeiro, no terceiro sector do volume. Na verdade, falta no *Cancioneiro* de Resende a instituição de marcas separadoras como as usadas no de Castillo e já antes utilizadas em locais do de Baena, configuradas em fórmulas do tipo «Comiençan las obras de don luy de biuero...»¹⁰⁷ ou «Aqui se comiençan las cantigas e desires e preguntas e respuestas que fiso e hordeno en su tiempo...»¹⁰⁸. Em Resende não aparece fórmula alguma que anuncie um conjunto privativo, mesmo nos casos onde tal seria possível¹⁰⁹. Isto pode significar que o compilador buscou enfatizar mais a identificação dos autores do que a unidade da sua produção. Por exemplo, o emprego do demonstrativo *este* na sua função de presentificação imediata na sequência macrotextual, bastante frequente em Baena¹¹⁰, não aparece, nesse papel em Resende¹¹¹. Nem tão-pouco

¹⁰⁷ *Cancionero general*, ed. cit., fol. lxxvii. Convém anotar que os enunciados configurados neste tipo de fórmulas eram habituais nos macrotextos organizados como colecções de textos em sequência, mesmo tratando-se de prosa.

¹⁰⁸ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. cit., III, p. 797.

¹⁰⁹ Mesmo num caso onde tal poderia suceder com mais facilidade, o *Cuidar e Sospirar*, a epígrafe abre com «Pregunta que fez», em registo narrativo, sem qualquer sugestão da fórmula «aqui se começa». Num cancionero unitário como o de Francisco Lopes Pereira teria sido possível introduzir uma fórmula do tipo referido (II, 212-217); de resto, o uso do plural surge com frequência com “trovas”, mas “cantigas” aparece uma única vez, na epígrafe «Cantiguas de Luys da Silueyra», à frente de um grupo de 14 cantigas do autor (II, 8-11).

¹¹⁰ Por exemplo «Esta cantigua de Santa Marya fiso [...] el dicho Alfonso...»; ed. cit., I, p. 19. No interior de cada conjunto autoral, Baena arrumou, em regra, as composições segundo um critério genológico: *cantigas*, *preguntas* e *dezires*; deve ainda notar-se que predominam as composições longas, em detrimento das *cantigas* de teor amoroso cortês (por isso mais de acordo com a sua insistência no valor doutrinal da poesia para reis e príncipes, ao invés do que sucederá no *Cancioneiro* de Resende, onde a primazia é dada à *cantiga*, modelo de poema breve e de forma fixa).

¹¹¹ A não ser no caso das quadras anónimas «Estes sam os porques que foram achados no Paço de Setuual...» (II, 157, n.º 615); de resto, quando é utilizado, o deíctico procede em regra ao anúncio de personalidades referidas de imediato ou de enunciados seguintes que são pretexto para glosa, como acontece com os diversos casos de motes, cantigas ou vilancetes anónimos, do tipo «D’ Anrique d’ Almeyda Pasaro a este moto» (I, 205, n.º 175).

se empregam fórmulas do tipo «a cantiga que segue»; a única maneira de instituir a sequencialidade no interior de conjuntos individuais é através do pronome possessivo em aposição, na fórmula «cantiga sua», ou do demonstrativo *outro*, no modelo «outra(s) sua(s)», que traduz essencialmente a ideia de adição progressiva.

Em consequência, importa olhar para o formato básico do enunciado das epígrafes no *Cancioneiro geral* de 1516. Do ponto de vista do molde das frases, podem isolar-se três campos: a indicação do autor histórico mediante a sua nomeação, que leva o leitor a projectar essa entidade para o sujeito “eu” do poema lírico ou para o responsável pela exposição no caso das composições de cariz mais doutrinário (em regra designadas neste cancionero como “trovas”)¹¹²; a indicação da classificação genológica do poema que se segue; a indicação de elementos circunstanciais envolventes da génese da poesia.

Em princípio, este formato devia incluir a forma verbal por que se indicava a acção fundadora do poema mediante o verbo *fazer*, de acordo com o formato regularmente utilizado no *Cancionero de Baena*, do tipo «Este desir fiso e ordeno [...] Villasandino», e que no *Cancionero general* de 1511 frequentemente se aplica, sobretudo nas epígrafes da parte final, do género «Coplas q[ue] hizo don jorge mârrique a vna beuda q[ue] tenia enpeñado vn brial enla tauerna».

No *Cancioneiro* de Resende este formato aparece realizado algumas vezes na forma de «Trouas que fez dom Joam de Meneses por letra d’ũa cumpustura que fez de canto d’ orgam, que se canta todas tres vozes por hũa soo» (I, 57, n.º 5). No entanto este formato de frase em que se explicita o predicado “fez” é meramente ocasional no *Cancioneiro*; podem isolar-se cerca de vinte situações no primeiro conjunto e umas cinco no último; a zona medial parece desprovida de epígrafes sintacticamente completas. Isto é, também neste plano é possível encontrar algumas diferenças entre os três agrupamentos de poesia desenhados no interior do *Cancioneiro*.

Na verdade, o sujeito dos enunciados realizados nas epígrafes tende a proceder da forma o mais económica possível, praticando em larga escala o formato «Do Coudel Moor a hũa moça que lhe pedyo hũs çocos» (I, 81, n.º 40), «De Nuno Pereyra a huũa dama...» (II, 99, n.º 589), ou tão-só «Duarte de Brito que lhe preguntou sua dama...» (I, 149, n.º 110) ou

¹¹² Que a prioridade era a indicação do nome do autor vê-se nos casos em que, apesar das marcas de referência histórica, a epígrafe se abstém de as anunciar: «D’ Alvaro Barreto a Alvaro d’ Almada», sem mais (I, 125, n.º 96).

ainda simplesmente «Duarte de Brito». Mas em todos estas modalidades está sempre presente o elemento indicativo da identidade do autor histórico, informação que Garcia de Resende tratou de assegurar sempre¹¹³. Em alguns casos, que se inscrevem preferentemente na última parte do *Cancioneiro*, pode suceder que as epígrafes estejam reduzidas ao enunciado mínimo de indicação da autoria e do género, como acontece com o cancionero privativo de Francisco Lopes Pereira¹¹⁴.

A concentração da atenção do compilador nas personalidades históricas intervenientes nesta poesia de corte por ele coleccionada traduz-se ainda das duas outras maneiras em cima indicadas: por um lado no recurso ao possessivo posposto à designação genológica na forma feminina *sua/suas*, normalmente a seguir a *cantiga(s)* ou *trova(s)* ou então à remissão anafórica *outra(s)* no seio de séries autorais. Do mesmo modo, o compilador não deixa escapar as autorias particulares no interior de composições colectivas, com rubricas que identificam os responsáveis pelas diversas estrofes ou trovas do poema; é natural que este procedimento se observe com mais sistematicidade na zona central do cancionero. Por outro lado, a mesma preocupação leva-o a registar sempre que possível os nomes das personalidades que são destinatários ou dedicatários dos poemas; compreende-se também que a segunda parte do *Cancioneiro*, mais centrada no elogio de damas da corte ou na sátira a comportamentos ridicularizáveis, contenha uma percentagem maior de ocorrências dessa explicitação.

Do mesmo modo se entende que seja na segunda parte do conjunto que predominem as epígrafes de natureza mais claramente didascálica, nesses casos em que se explicitam ao leitor as circunstâncias históricas para que remete o texto em verso e a que se aludiu mais atrás. Nas frases construídas para fornecer esse tipo de informação o sujeito recorre predominantemente à conjunção causal *porque*, à temporal *quando*, à preposição *sobre*, ao relativo *que* com valor causal também e ainda a formas de gerúndio do tipo “indo para Castela”, “estando em Santarém”.

Trata-se de enunciados que comportam muitas vezes uma dada narratividade de referência histórica, guardada na memória colectiva do

¹¹³ Importa anotar que a meia centena de casos de anonimato no *Cancioneiro geral* diz respeito a textos que são motivo de glosa por parte de um autor identificado.

¹¹⁴ II, 217-217, onde só duas indicam o motivo («a hũa molher que seruya», n.º 713, e «aa prisam de Joana de Farya», n.º 725). A este conjunto privativo seguem-se duas composições de uma primeira parte do cancionero de Bernardim Ribeiro (n.º 728 e 729), continuado mais no final do volume (n.º 804-813), onde também os enunciados das epígrafes se revelam sucintos.

grupo social identificado com a corte. Mas a epígrafe pode encaminhar-se para uma síntese narrativa de algo acontecido ou mesmo ficcional, com elementos de dramatização mais nítidos; esta segunda hipótese acontece praticamente só no caso das composições de Henrique da Mota, já na parte final do *Cancioneiro*, nas quais se observa uma situação potencialmente teatralizável que levou a que alguns críticos lhes aplicassem o designativo de “farsas”, como é sabido. Nestes casos é evidente que a epígrafe se orienta mais para uma função de argumento inicial que, mercê precisamente da necessidade de evocar uma memória sobre sucessos ocorridos na corte, o leitor podia encontrar em diversas composições colectivas do segundo grupo do *Cancioneiro* e cujas epígrafes se moldam em enunciados com marcas narrativas, como por exemplo: «De dom Antoneo de Valhasco, estando El Rey nosso senhor em Çaragoça, a hūas çeroylas de chamalote que fez Manuel de Noronha, fylho do capitã da ilha da Madeira» (II, 114, n.º 596), ou «De Duarte da Gama, em Lixboa sendo El Rey em Çaragoça, a Joã Gosmez d’ Abreu, porque estando na costa dos Paços, andando d’ amores, lhe dahyo hū caualo pola costa e morreo loguo e a ele nam fez nenhū nojo» (II, 139, n.º 611). Ambas estas epígrafes reportam-se ao tempo da viagem a Castela de D. Manuel para tentar assegurar os seus direitos ao trono castelhano, mas os seus enunciados, sobretudo no caso da segunda citada, comportam parâmetros centrais de uma narração: tempo, lugar, intervenientes, acção¹¹⁵.

Deste modo, torna-se evidente que o comportamento do compilador português esconde, de alguma maneira, uma menor preocupação para com os aspectos propriamente genológicos dos poemas coleccionados do que para com as personalidades autorais; o seu empenhamento em obter o maior número possível de produções poéticas é disso um sintoma e está testemunhado nas diversas ocasiões em que solicitou, com insistência, a entrega de versos que os autores retardavam a enviar-lhe. Isto conduziu a uma actuação um pouco afastada dos modelos castelhanos anteriores – e note-se que o *Cancionero general* tivera já uma 2.ª edição em 1514 –, assim como ocasionou algum descuido na apresentação dos textos. Já se aludiu mais em cima ao caso da trova de João Fogaça; mas no cancionero de Manuel de Goios, na zona final do volume, encontramos um poema sobre o tema da “desavença” do serviço amoroso (tema a

¹¹⁵ Mas as epígrafes orientam também a atenção do leitor em direcção a um reduzido leque de práticas retóricas utilizadas, da área das *figurae elocutionis*, especialmente os acrósticos (uma forma de elogio...) e as glosas com integração de versos alheios de outros poemas, como cantigas.

que este trovador dedicou alguma atenção) onde não se reparou na repetição de estrofes, com pequenas variantes textuais¹¹⁶.

Isto conduz-nos a uma questão já aflorada em linhas precedentes relativa à maneira como o *Cancioneiro geral* terá sido organizado. Se os pedidos de Resende junto de alguns trovadores para que lhe enviassem as suas obras traduzem um empenhamento na exaustividade, tendo em vista a função que atribuía à poesia de corte como factor de celebração régia que os intervenientes podiam partilhar, eles parecem também indiciar que o material não teria estado completamente agrupado antes de ir para a tipografia e que em alguns casos poderá ter havido alguma desatenção no respeitante aos textos, hipoteticamente em consequência de eles serem oferecidos em folhas ou cadernos autorais organizados com menos cuidado, escapando também a uma revisão final¹¹⁷.

Como se foi anotando ao longo das linhas precedentes, Garcia de Resende colocou como uma das prioridades na organização do seu *Cancioneiro* a indicação da autoria dos poemas, cuidado esse que se reflecte na construção frásica dos enunciados das epígrafes. Mas o mesmo se revela no facto de não haver propriamente composições anónimas no *Cancioneiro* no que diz respeito à produção dos trovadores nele compilados. Na verdade, as pouco mais de meia centena de estrofes ou poemas anónimos que se podem contabilizar explicam-se pelo facto de se tratar de motes, cantigas ou vilancetes que estão presentes como pretexto para o trabalho da glosa por alguns poetas¹¹⁸. Nuns casos a composição-mote é transcrita por inteiro, noutros, sobretudo quando se trata de cantigas, os versos vão sendo retomados progressivamente ao

¹¹⁶ II, 286, n.º 816; diferenças devidamente anotadas na edição aqui citada.

¹¹⁷ E há sinais de que alguma composição chegou às mãos do compilador em estado incompleto, como atesta a epígrafe «Trouas que dom Johã Manuel [...] as quaes nam acabou» (I, 189, n.º 158). Outro caso é da cantiga «Sempre m' a Fortuna deu» atribuída numa primeira vez ao Conde de Borba (I, 243, n.º 246) e mais à frente, com variante do quarto verso da “mudança”, a Diogo Brandão (I, 304, n.º 337).

¹¹⁸ Mas com a mesma função de “motes alheios” também aparecem *rifam* (I, 99, n.º 72), no cancionero de Álvaro de Brito ou numa trova de João Gomes de Abreu (dito “o das trovas” segundo Anselmo Braamcamp Freire, «A gente do *Cancioneiro*» in *Revista Lusitana*, XI, Lisboa, 1908, p. 318, o qual era bom conhecedor do ambiente de galanteio e conquista das mulheres nas cortes régias joaninas e manuelina (como indicia a sua carta a D. Duarte de Meneses que lhe pedira notícias da corte, II, 210, n.º 711), nomeado pelas suas aventuras amorosas, com que se relaciona a queda e morte do seu cavalo tratado jocosamente nas trovas colectivas iniciadas por Duarte da Gama, II, 139, n.º 611), numa composição colectiva de sátira jocosa a «hũas çeroylas de chamalote» (II, 114, n.º 507), *rymançe* (II, 298, n.º 837) no cancionero de Garcia de Resende, além de *pregunta* numa ou noutra ocasião.

longo da glosa¹¹⁹. Em bom rigor, só as “letras e çimeyras” que os “mantenedores” que intervieram nas justas de Dezembro de 1490, nas bodas do príncipe D. Afonso com Isabel de Castela, em Évora (II, 154, n.º 614), e as trovas de quatro versos, inseridas logo a seguir, sobre os «Porquês de Setúbal», «sem saberem quem os fez» (II, 157, n.º 615), são verdadeiramente anónimas¹²⁰, visto que as trovas encimadas pela epígrafe «Do macho Ruço de Luys Freyre, estando para morrer» (II, 132, n.º 607), em forma de testamento burlesco, têm um “autor”, ainda que ficcional e burlesco. No entanto, se esta é a situação à superfície dos enunciados das epígrafes, no *Cancioneiro*, sobretudo na parte que abarca alguns trovadores mais antigos, há outras situações mais complexas, como quatro cantigas em castelhano aí atribuídas a autores portugueses identificados, mas que aparecem na secção das “canciones” do *Cancionero general* de Castillo sob outra autoria¹²¹. Sinal, entre outros, de que a aristocracia portuguesa de meados do século XV afinava o seu gosto poético pelas correntes culturais castelhana e italiana, o qual se reforçou em finais do século e no início do seguinte.

Em forma de conclusão: o *Cancioneiro geral* que Garcia de Resende fez sair em 1516 da tipografia de Hermão de Campos, após duas edições do *Cancionero general* de Hernando del Castillo, vinha a público solicitado por um horizonte de expectativas de um público apreciador de poesia, marcado pela tradição quatrocentista que a via como “gaya scientia” segundo a definiam autores castelhanos como Baena e Santillana e que desde os reinados de D. Duarte e de D. Afonso V era fortemente apreciada nos meios cultos aristocráticos e especialmente na corte régia. Nesse apreço pela poesia, que estimulava um interesse colecionista de que há sinais no *Cancioneiro*, estava ainda presente a dimensão celebrativa que ela era capaz de oferecer, tanto para dedicatários, como para autores. Garcia de Resende parece ter sido orientado sobretudo por esses dois factores. Por isso, muito do que a crítica tem visto como aspectos de “acidente” no seu cancionero constituiu elemento verdadeiramente “incidente”¹²² dessa compilação, que atesta entre nós não só uma sintonia

¹¹⁹ É o que sucede com a glosa de D. João de Meneses «Grosa de dom Joã de Meneses a esta cantigua que diz: Dy amor porque quesiste» (I, 58, n.º 7), onde o deíctico *esta* enfatiza a ideia de que a cantiga em causa era conhecida, pelo que o autor apelava para a competência do leitor.

¹²⁰ Sendo certo que o sujeito indeterminado de “saberem” aponta para aqueles que então encontraram essas quadras em tempo de D. João II.

¹²¹ Aida F. Dias, *O Cancioneiro geral*, cit., p. 27.

¹²² Maria Lúcia Lepecki, *Uma questão de ouvido. Ensaios de Retórica e de Interpretação Literária*, Lisboa, 2003, p. 20.

com o gosto castelhano, mas também o interesse de um poder régio em manifestar-se na sua dimensão cultural; o Humanismo chega a Portugal no tempo que o *Cancioneiro* documenta.

O ORAL E A ESCRITA:

um espaço de linguagem aberto à interacção de ritmos

MARIA DA GRAÇA LISBOA CASTRO PINTO

mgraca@letras.up.pt

I. Por razões inerentes à nossa existência enquanto seres vivos, todos frequentamos – com um grau de prazer variável e mais ou menos assiduamente – os locais destinados à venda de víveres.

Das grandes superfícies às tradicionais mercearias de bairro, certos produtos são-nos hoje apresentados de formas muito distintas daquelas que nos eram familiares num passado mais ou menos próximo. E como os novos hábitos vão operando reajustamentos na maneira como os diferentes conteúdos se encontram armazenados na nossa memória, já encaramos com naturalidade o facto de, por exemplo, os diferentes frutos apresentarem, ao longo de todo o ano, aspectos semelhantes: formas idênticas, cores similares, pesos e tamanhos aproximados, já não fazendo alusão aos respectivos cheiros e sabores. Trata-se de autênticas peças elaboradas para serem exemplares perfeitos no seu género, para serem, em suma, peças ideais, peças padrão.

No caso dos frutos, à semelhança do que se passa com outros produtos/artigos, o fenómeno da padronização passou a fazer-se sentir por força de regulações impostas pelo mercado e acabou mesmo por interferir na atitude do consumidor, que tende a sentir-se mais atraído pela oferta que obedeça às características advenientes de tais regulações.

A trama da padronização – como uma malha de uma rede – revela-se um mecanismo altamente selectivo, servindo obviamente para excluir tudo quanto não se lhe adapte. O diferente foi cedendo lugar ao uniforme e o natural ao manipulado.

E é este modelo que vemos vir sendo aplicado de forma generalizada a tantos outros domínios: qual globalização frente à diversidade. Todavia,

quantas vezes nos deparamos, em função das áreas, com diferentes figurinos do uniforme ideal. É que o ideal/padrão da medida da malha torna-se relativo quando posto ao serviço de universos distintos.

Por outras palavras, nem todos os domínios são passíveis de sujeição às padronizações que conduzem à selecção ideal vista segundo determinados prismas. Há, realmente, domínios em que o natural nem sempre se verga ao manipulado e nos quais, ao contrário do que se passa no caso apresentado como exemplo, a uniformização/padronização não conduz ao ideal/padrão a que nos referimos porque a malha do “mecanismo regulador” é adaptada a exigências condizentes com outras imposições de mercados diversos. Poderemos mesmo avançar a necessidade de existirem vários ideais de acordo com as forças reguladoras aplicáveis às variadas áreas.

II. Imaginemos que não é de fruta que se trata mas sim de linguagem.

Em que termos nos poderemos referir nesse caso ao mecanismo regulador que visa a padronização?

Atenda-se, a título de exemplo, à influência da linguagem transmitida pela televisão, enquanto meio de comunicação de massas, na população que a vê.

Será que podemos aceitar sem questionar que a variedade linguística e a qualidade de linguagem que a televisão nos oferece exercem o efeito “padronizador” desejado na população que mais tempo passa diante dela?

Será que os consumidores compulsivos de programas televisivos passam a alterar a sua variedade linguística, por força de ouvirem a variedade que lhes é apresentada, assumida como “prestigante/padrão” ou, pelo menos, “correcta” pelos agentes reguladores do meio em causa?

Será então que a televisão, enquanto meio de comunicação de massas de ampla divulgação, submete as diferentes variedades linguísticas faladas no território em que é veiculada a um certo “atrito”¹ em favor da que foi eleita para ser por ela adoptada?

Deixo a resposta a estas questões àqueles que se interessam pelo efeito sociológico/sociolinguístico dos meios de comunicação de massa. Pela minha parte, gostaria simplesmente de referir que, em termos da qualidade da linguagem, por exemplo do vocabulário, a televisão, à

¹ Barbara Köpke, «Neurolinguistic aspects of attrition» in *Journal of Neurolinguistics*, 17, 2004, pp. 3-30; Herbert W. Seliger; Robert M. Vago (eds.), *First Language Attrition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

semelhança do que se passa quando estão em causa processos que envolvem massas, fornece um produto básico e limitado². Greenfield³, a este propósito, transcreve o que Healy refere socorrendo-se de algumas conversas tidas sobre o assunto com professores: “unless students read a lot on their own, their vocabulary growth slows down somewhere near the fourth grade level – approximately the level of media language” (1990, p. 100).⁴ É evidente que, para o português, não é possível adiantar a que grau de ensino corresponde o nível da linguagem de meios de comunicação de massa como a televisão. No entanto, é fácil deduzir que países com níveis de literacia distintos tenderão a oferecer níveis proporcionais nos seus *media*. As ofertas terão assim, por certo, de se adaptar aos graus de literacia próprios de cada país para que se verifique a convergência esperada entre a procura e a oferta nas diferentes populações.

Nesta oportunidade, retomaria a imagem atrás lançada da malha (da rede) que, no caso da linguagem, pode ver-se reduzida porque o “mecanismo regulador” se tem de adaptar às exigências de um mercado muito particular. Uma vez que o mercado é vasto e tem de cobrir os variados perfis linguísticos do maior número de consumidores, a oferta tem obviamente de ser básica e limitada para poder chegar a todos e ser compreendida/consumida também por todos.

A linguagem da televisão é, sem dúvida, um produto de consumo. Mas trata-se de um produto que não se nos apresenta sob a forma ideal dos exemplares referidos no domínio da fruta; a sua uniformização não se nivela por um padrão ideal do tipo do que se ajusta à fruta mas sim por um outro qualquer padrão que se ajuste ao mercado de consumo que lhe corresponde. Ora, esse padrão, embora resultado de estudos prospectivos que o tornam ideal dentro da malha que melhor se adapta aos fins previstos, acaba por não atingir, em virtude da sua especificidade, o perfil que corresponderia ao ideal do exemplo introduzido no início deste texto. A manipulação e a elaboração requeridas pelos dois tipos de produtos revelam-se, por isso, incomparáveis, porque estamos perante “objectos” que, à sua maneira, se deixam manipular diferentemente e permitem elaborações completamente distintas. Enquanto um nos

² Patricia M. Greenfield, “The cultural evolution of IQ” in Ulric Neisser (ed.), *The Rising Curve. Long-Term Gains in IQ and Related Measures*, Washington DC, American Psychological Association, pp. 81-123 (p. 114).

³ *Id.*, *ibid.*

⁴ *Id.*, *ibid.*

habitua a ver eliminado tudo o que não se enquadra na malha que lhe serve de padrão, *i.e.*, sobretudo o que apresentar tamanhos menores, o outro rejeitará o que estiver aquém e além de uma malha considerada média. Quer isto dizer que, se antes avançávamos que o diferente foi cedendo lugar ao uniforme numa caminhada para a forma padrão ideal, de tipo elitista, teremos de concluir que o uniforme pode também distanciar-se do diferente tomando formas médias, menos ideais na primeira aceção, e por conseguinte mais abrangentes, menos elitistas, em termos de universo.

Que se passará, nessa altura, com aqueles para quem qualquer uniformização nivelada por baixo fica aquém das suas expectativas?

Interroguem-nos sobre o que significa, em termos de proficiência verbal de um país, uma uniformização que tenha como objectivo cobrir toda a população.

A conclusão é mais do que evidente. O cenário apresentado para produtos como a fruta não coincide, de forma alguma, com a realidade imposta pela linguagem. No primeiro caso, os diferentes países revelam situações idênticas. Dito diferentemente, o mecanismo da padronização não conhece fronteiras e obedece sem problema às exigências de um mercado global. Já no caso da linguagem, a entidade reguladora depararia com resistências que a impediriam de atingir os resultados que, de uma maneira mais ou menos fácil, obtém noutros domínios ou, então, ver-se-ia forçada a seguir um regimento completamente distinto.

O carácter vivo da linguagem não pode ser naturalmente escamoteado neste contexto. A linguagem está a ser continuamente usada por diferentes falantes e esse uso em permanência confere-lhe uma vida que a revigora sempre, independentemente do desgaste ou não que o processo em causa acarrete, numa dinâmica de que mal nos apercebemos e de cujas marcas indeléveis nos damos conta com dificuldade. Se a língua é vivida pelo Homem, enquanto ser vivo, não nos podemos admirar que este se encarregue de a ir ajustando aos seus ritmos vitais e de se ajustar também ao seu ritmo, tornando todo o acto de fala um acto à sua medida, no que ele tem de individual/pessoal e criativo.

III. Mas não será que existe também um qualquer mecanismo regulador quando está em causa a linguagem, ou melhor a língua?

Observemos, então, a linguagem numa perspectiva que se lhe adeque melhor visto que já nos foi dado verificar que escapa às regras do mercado de consumo habitual.

Começamos por comparar os processos de aquisição e de aprendizagem⁵ da língua(gem) consagrando-lhes algum espaço. Procuremos perscrutar nestes processos o jogo de forças que põem face a face a liberdade e a contenção, a criatividade e a regulação, o individual e o colectivo.

Os conceitos acabados de cotejar apontam-nos, em termos de linguagem, para a comunicação e simultaneamente para o que a nutre e lhe dá existência, *i.e.*, o facto de a comunicação assentar num movimento de dar e receber que se gera entre seres diferentes. Segundo Boulinier⁶, «[la] communication en fonction du rythme et de l'espace, c'est la rencontre de deux rythmes et de deux espaces différents. La communication ne peut se faire que dans le mouvement: donner, pour ensuite aller chercher et recevoir. [...] Nous savons pour l'avoir constaté que nous avons besoin des autres, de la différence de l'autre pour être dans le mouvement.». Reconhecer essa diferença, num movimento de aceitação de si próprio e do outro, é condição indispensável para que se estabeleça a comunicação. Todos nós, enquanto seres humanos, temos um ritmo que nos individualiza. Trata-se naturalmente de um ritmo que não ocorre repetido. Cada ser humano transporta consigo um ritmo que o distingue dos outros. Se o ritmo varia em função do espaço que ocupamos, do peso e do tamanho que temos e da matéria que nos constitui – também resultante da alimentação por que cada um opta –, então é pouco provável que existam ritmos perfeitamente idênticos, uma vez que é difícil encontrar seres humanos que coincidam totalmente em termos dos aspectos focados: espaço, peso, tamanho e matéria⁷.

⁵ O conceito de aprendizagem deve ser entendido na qualidade de «[g]enuine learning [which] occurs when the child has available the necessary mental equipment to make use of new experiences.» (Herbert Ginsburg; Sylvia Opper, *Piaget's Theory of Intellectual Development*, 2nd ed., Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, Inc., 1979, p. 219). Desta forma, o que pode vir a tornar-se uma nova experiência para a criança depende da forma como a sua estrutura cognitiva filtra o que o mundo lhe oferece para ser aprendido. Visto assim não só se torna possível deparar com diferentes modos de agir por parte da mesma criança em determinadas situações de aprendizagem, mas também não é difícil depreender que surjam maneiras de agir distintas em sujeitos diferentes (cf.: Ginsburg; Opper, *Ob. cit.*, pp. 219-220). Nesta linha, *i.e.*, a perspectiva que se enquadra na teoria de Piaget, pode ler-se de acordo com estes autores: «[f]or Piaget, learning in the specific sense cannot explain development. Instead, development explains learning.» (Ginsburg; Opper, *Ob. cit.*, p. 220).

⁶ Michelle Boulinier, «Le rythme et l'espace chez l'être humain» in *Lettre d'Information de l'Association Langage Lecture Orthographe*, 7, 1989, pp. 3-4 (p. 4).

⁷ *Id.*, *ibid.*

A ser plausível que a alimentação influi no ritmo vital de cada um, então não será menos provável que interfira tanto do ponto de vista intelectual⁸ como cerebral⁹. O modo como nos alimentamos não se revela, por isso, indiferente e joga naturalmente com os efeitos dos diferentes tipos de dieta dependentes, em grande parte, dos contextos socioeconómicos e geográficos.

A aceitação da existência de ritmos diferentes exige que cada um aceite o seu ritmo, o que supõe que não só se aceite a si próprio de uma forma total, tanto física como psiquicamente, mas que aceite também o outro. Só assim, de acordo com M. Boulinier, não se confunde com o outro, não se encontra no ritmo do outro, reunindo as condições necessárias ao acto de comunicar.

Relativamente ao contexto aquisição/aprendizagem da linguagem, o ritmo revela-se uma variável que não pode ser ignorada. Além disso, se cada ser humano tem um ritmo próprio, a linguagem em função do tempo em que se desenrola também não pode prescindir da variável ritmo. Torna-se assim necessário saber ajustar ao *tempo*/ritmo da linguagem o ritmo de cada falante e, em particular, o ritmo de cada criança quando está em causa a aquisição/aprendizagem da linguagem nos primeiros anos de vida.

Na medida em que é fundamental que a criança acompanhe o educador/professor, num cenário de ensino-aprendizagem, convém que não se descure que as crianças também possuem o seu ritmo próprio, característico, «leur tempo préférentiel au-delà duquel [...] ne peuvent plus suivre.»¹⁰. Segundo Andrée Girolami-Boulinier, no que diz respeito à velocidade de emissão, «comme chaque enfant a son rythme propre, il faudra quelquefois modifier la vitesse d'émission qui semblait convenir à l'enfant précédent, et donner une cadence qui correspond de d'une part au rythme intérieur de l'enfant et d'autre part à ses possibilités motrices.»¹¹.

⁸ Richard Lynn, «In support of the nutrition theory» in Ulric Neisser (ed.), *Ob. cit.*, pp. 207-215; Reynaldo Martorell, «Nutrition and the worldwide rise in IQ scores» in *id.*, pp. 183-206; Marian Sigman; Shannon E. Whaley, «The role of nutrition in the development of intelligence» in *id.*, pp. 155-182.

⁹ Jane M. Healy, *Endangered Minds. Why Children Don't Think – And What We Can Do About It*, New York, Simon & Schuster Inc., A Touchstone Book, 1999/1990, pp. 36 e 40.

¹⁰ Andrée Girolami-Boulinier, *Les Premiers Pas Scolaires. Acquisitions Indispensables pour Prévenir l'Échec Scolaire*, Issy-les-Moulineaux, Editions et Applications Psychologiques (EAP), 1988, p. 73.

¹¹ *Id.*, p. 95.

Por outros termos, o educador terá de se adaptar à maneira como cada criança reage, sabendo que se espera dela o comportamento que melhor se aproprie ao seu ritmo. Em 1993, Andrée Girolami-Boulinier chama de novo a atenção do leitor para o ritmo de cada criança não se privando de começar o seu pensamento com uma espécie de advertência: «Seulement chaque enfant progresse à son rythme et certains évoluent fatalement plus lentement que d'autres.»¹².

Marion de Lemos, no seu estudo em torno dos fundamentos da aquisição da literacia, quando se refere à rapidez de processamento (“speed of processing”) – facilmente relacionável com o há pouco referido ritmo da emissão do discurso – questiona se esta variável não estará associada a um parâmetro mais geral de aprendizagem (“general learning parameter”)¹³ que, como postula Byrne *et al.*¹⁴, referido por De Lemos¹⁵, determinaria também níveis mais elevados da aquisição da escrita. Por outro lado, lembra com toda a oportunidade que a rapidez de processamento «is assumed to be the main factor underlying individual differences»¹⁶. Assim, esse parâmetro mais geral de aprendizagem, como refere De Lemos¹⁷, com base em Byrne *et al.*¹⁸, «determines not only the rate of responsiveness to the original instruction, but also the acquisition of higher level orthographic coding.»¹⁹. A passagem transcrita mostra o efeito da rapidez de processamento – do ritmo – também na aprendizagem/aquisição da linguagem escrita, que se inclui naturalmente no processo geral de aprendizagem. No tocante à leitura, De Lemos prossegue: «[...] children who are slow to grasp ideas early in reading development, even though they finally grasp them, are also slow to acquire other principles that determine their rate of progress in learning to read.»²⁰.

¹² Andrée Girolami-Boulinier, *L'Apprentissage de l'Oral et de l'Écrit*, Paris, PUF (Collection “Que sais-je?”, n.º 2717), 1993, p. 6.

¹³ Marion De Lemos, *Closing the Gap between Research and Practice: Foundations for the Acquisition of Literacy*, Melbourne, Australian Council for Educational Research (ACER), 2002 (42 pp.), p. 33, nota 18. Versão disponível na web em http://www.acer.edu.au/research/Research_reports/Literacy_numeracy_reviews.htm. Acedido em 07-06-2004.

¹⁴ B. Byrne; R. Fielding-Barnsley; L. Ashley, «Effects of preschool phoneme identify training after six years: Outcome level distinguished from rate of response» in *Journal of Educational Psychology*, 92 (4), 2000, pp. 659-667. Referido por De Lemos, *Ob. cit.*, p.33.

¹⁵ De Lemos, *Ob. cit.*, p. 33.

¹⁶ *Id.*, p. 33, nota 18.

¹⁷ *Id.*, p. 33.

¹⁸ Byrne *et al.*, *Ob. cit.*

¹⁹ De Lemos, *Ob. cit.*, p. 33.

²⁰ *Id.*, *ibid.*

Na verdade, a rapidez com que os sinais auditivos são apresentados pode também interferir na forma como crianças com atrasos de linguagem os discriminam com todas as consequências daí advinentes em termos de comunicação. Em conformidade com o que adiantam, apoiados na literatura, Tallal e Stark, «the critical factor underlying these subjects' impaired performance on auditory perceptual tasks may have been discrimination at rapid rates, rather than temporal order or sequencing [...]»²¹. A correcta discriminação dos sons/sinais auditivos apresentados à velocidade adequada a cada sujeito contribui seguramente para o sucesso esperado no desenrolar do processo que envolve a percepção (categorial) da fala.

Caso a discriminação não se verifique da forma esperada, atendendo naturalmente às exigências impostas pelos ritmos pessoais, que em condições não normais podem colidir com a rapidez com que o material é apresentado, a distinção entre sons pode não ter lugar, ficando então concomitantemente afectado o estabelecimento da sua ordem temporal, sequencial²². Quanto à fase que precede a discriminação, que remete para a resolução temporal ou fusão auditiva e que determina se no *continuum* sonoro foram ou não encontrados sinais discretos, o seu resultado pode ser questionado quando o acto de julgar se esses sinais são idênticos ou diferentes não for bem sucedido²³.

Não parece pois oferecer dúvidas que a resolução temporal ou fusão auditiva, a discriminação e a ordem temporal, sequencial referidas também se revelam de uma importância básica no que toca ao processamento da linguagem. Além disso, no caso de as sequências de estímulos auditivos (ou visuais) apresentados rapidamente poderem provocar dificuldades de processamento em certas pessoas, fica realçada a necessidade de se dever saber adequar a velocidade de emissão discursiva ao ritmo de cada um criando as condições para a sua adequação. Por outro lado, se a linguagem oral for passível de sofrer o efeito de défices de processa-

²¹ Paula Tallal; Rachel E. Stark, «Speech perception of language – delayed children» in Grace H. Yeni-Komshian; James F. Kavanagh; Charles A. Ferguson (eds.), *Child Phonology. Volume 2: Perception*, New York a. o., Academic Press, 1980, pp. 155-171 (p. 159).

²² A ordem temporal ou sequencial referida terá de ser vista, porventura intuitivamente num primeiro momento, à luz da relação de ordem e da noção de número que serão abordadas mais tarde neste texto enquanto ingredientes integrantes das condições conducentes a uma aprendizagem sem problemas da leitura, da escrita e do cálculo (cf. Girolami-Boulinier, *Les Premiers Pas Scolaires...*, p. 149).

²³ Cf. Tallal; Stark, *Ob. cit.*, p. 157.

mento sequencial de estímulos auditivos quando estes são apresentados de modo rápido, o mesmo será também possível avançar-se em relação à linguagem escrita quando se verifica dificuldade em processar sequencialmente sinais (auditivos e visuais) apresentados rapidamente²⁴.

A importância do ritmo, da velocidade, ganha então força, não deixando de ser menos relevante em estados mais avançados do desenvolvimento da linguagem, oral ou escrita²⁵. Lê-se, a este respeito, em Healy: «Children are not speaking properly because they're not hearing words pronounced slowly. T.V. is too fast. Spelling is declining because they don't hear the sounds.»²⁶. Sobressaem, de novo, desta passagem a velocidade de emissão, de articulação, e suas repercussões em termos de habilidades auditivas, tão importantes e tão pouco exercitadas no entender de Healy²⁷.

III. Embora esta temática, como qualquer outra, tenha de ser olhada em cada caso com o cuidado que merece, do exposto ressalta indubitavelmente a importância do tempo, do ritmo, da velocidade, no ser humano – visível de uma maneira muito particular nos que lhe são mais sensíveis pelas mais diversas causas – quando está em causa a aquisição/aprendizagem da linguagem (oral ou escrita), ela também assente em padrões rítmicos. Aceitar que a linguagem assenta em padrões rítmicos exige que a criança se familiarize desde cedo com a melodia da linguagem²⁸, com a “canção do discurso”²⁹, com o “movimento musical da frase”³⁰, com os

²⁴ Cf., no que toca à leitura, D. G. Doehring, *Patterns of Impairments in Specific Reading Disability*, Bloomington, Indiana University Press, 1968, referido por Tallal; Stark, *Ob. cit.*, p. 158.

²⁵ Apesar de até aqui só ter sido referida, por razões perfeitamente compreensíveis, a importância do efeito da rapidez de apresentação de estímulos sonoros em crianças, sobretudo nas que apresentam atrasos de linguagem e que se mostram, por isso, mais afectadas pela rapidez do discurso, o efeito dessa rapidez em matéria de compreensão verbal nos grupos constituídos por adultos afásicos (cf., entre outros, R. L. Carpenter; D. R. Rutherford, «Acoustic cue discrimination in adult aphasia» in *Journal of Speech and Hearing Research*, 16, 1973, pp. 534-544, referido por Tallal; Stark, *Ob. cit.*, p. 158) e por idosos (cf. Arthur Wingfield, «Speech perception and the comprehension of spoken language in adult aging» in Denise C. Park; Norbert Schwarz (eds.), *Cognitive Aging. A Primer*, Philadelphia, Psychology Press, 2000, pp. 175-195 (pp. 189-191)) também deve ser tomado em consideração.

²⁶ Healy, *Ob. cit.*, p. 101.

²⁷ Cf. Healy, *Ob. cit.*, pp. 99 e ss.. Ver também sobre este assunto, no mesmo texto, p. 225, quando a autora se reporta ao programa televisivo *Rua Sésamo* (“Sesame Street”).

²⁸ Healy, *Ob. cit.*, p. 93.

²⁹ Girolami-Boulinier, *L'Apprentissage de l'Oral et de l'Écrit...*, p. 33.

³⁰ *Id.*, p. 8.

aspectos prosódicos da linguagem³¹, em virtude do papel que desempenham na aquisição das habilidades inerentes à fala e à escrita.

Todas estas observações levam-nos pois a ser críticos relativamente às abordagens nomotéticas no que concerne aos processos de aquisição e aprendizagem e a recorrer a leituras mais idiográficas sempre que surjam casos com características que exijam abordagens mais particularizantes. A perspectiva idiográfica ainda se revela mais premente, no caso de, como nos vai lembrar Cagliari³², a aprendizagem corresponder a um acto individual.

O processo inerente à aprendizagem surge com muita frequência associada a ensino. Ora, para Cagliari³³, o acto de ensinar, quando concretizado por um professor e um grupo de alunos, identifica-se com um acto colectivo. Porém, segundo o mesmo autor, a aprendizagem é antes «sempre um ato individual. Cada pessoa aprende por si, de acordo com suas características pessoais, ou, como se costuma dizer, cada um aprende segundo seu “metabolismo”»³⁴. Por outros termos, quem ensina – apesar do acto colectivo que o ensino comporta no dizer de Cagliari – não pode alhear-se da existência de estilos e estratégias de aprendizagem, bem como de ritmos de aprendizagem resultantes dos vários aspectos já focados e que fazem de cada sujeito um aprendente merecedor de uma abordagem particularizante.

IV. Não é difícil extrair do que foi apresentado que o ser humano – e naturalmente também a criança – apresenta uma constituição que deve tanto à hereditariedade quanto ao meio³⁵ e que resiste seguramente às regulações que tendem a ignorar esse facto. Cada ser humano é único e é essa particularidade que o faz jogar diferentemente com as imposições do meio, aplicando-lhe a leitura que lhe é possível.

Se, para que haja comunicação, esta tem de assentar num denominador comum constituído por regras contempladas pela gramática normativa,

³¹ Melanie Kuhn, «How can I help them pull it all together?» in Diane M. Barone; Lesley M. Morrow (eds.), *Literacy and Young Children. Research-Based Practices*, New York/London, The Guilford Press, 2003, pp. 210-225 (p. 212).

³² Luiz Carlos Cagliari, «A respeito de alguns fatos do ensino e da aprendizagem da leitura e da escrita pelas crianças na alfabetização» in Roxane Rojo (org.), *Alfabetização e Letramento. Perspectivas Lingüísticas*, Campinas (SP), Mercado de Letras, 1998, pp. 61-86.

³³ Cagliari, *Ob. cit.*, pp. 63-64.

³⁴ *Id.*, *ibid.*

³⁵ Cf. Healy, *Ob. cit.*, p. 50, quando esta autora se reporta em especial à pesquisa no domínio do cérebro.

não se pode igualmente ignorar o que existe para lá desse denominador comum, *i.e.*, o que torna cada acto de fala único, mercê da liberdade e criatividade inerentes ao sujeito falante, e somente condicionado pelo obstáculo que constitui a compreensão. Falar, à semelhança do acto de ler³⁶, tem de encerrar compreensão para quem fala e para quem ouve. O que está para lá desta forma de regulação joga-se, então, num espaço delimitado, por um lado, pelos extremos do referido denominador comum e, por outro lado, pelo limite imposto à liberdade criadora do falante.

Parece estar em questão uma solução de compromisso. Fazer com que todos atinjam o referido denominador comum sem que lhes seja simultaneamente coarctada a possibilidade de usarem a sua liberdade dentro dos limites que a linguagem prevê para que a compreensão não seja colocada em risco.

Uma solução de compromisso idêntica é também esperada da relação entre ensino e aprendizagem. Como dobrar o acto colectivo ao individual e como ajustar o individual ao colectivo de forma a que a alfabetização se instale sem problemas e sejam lançadas as bases necessárias a graus de literacia cada vez mais exigentes?

V. Falar de alfabetização, conceito que segundo Benavente *et al.* «traduz o acto de ensinar e de aprender (a leitura, a escrita e o cálculo)»³⁷, não significa que se parta imediatamente para as habilidades focadas, sobretudo para as que implicam o uso mais imediato da escrita, sem considerar a linguagem oral.

Relativamente às variedades oral e escrita da linguagem, Leonor Scliar-Cabral distingue aquisição de aprendizagem, remetendo a primeira para a variedade oral e a segunda para a escrita³⁸, e reforça essa ideia mais tarde³⁹ quando refere a aquisição da linguagem oral e a aprendizagem da leitura e da escrita, bem como a dicotomia invenção *vs.* determinantes biopsíquicos que, para a autora, traduz uma descontinuidade em estreita relação com os processos de aquisição e de aprendizagem mencionados.

Ainda de acordo com Scliar-Cabral⁴⁰, o facto de as crianças serem ajudadas de modo consciente pelos pais ou outras pessoas no desenvolvi-

³⁶ Girolami-Boulinier, *L'Apprentissage de l'Oral et de l'Écrit...*, p. 42.

³⁷ Ana Benavente (coord.); Alexandre Rosa; António F. da Costa; Patrícia Ávila, *Estudo Nacional de Literacia. Relatório Preliminar*, Lisboa, Universidade de Lisboa/Instituto de Ciências Sociais, 1995 (mimeografia, 92 pp.), p. 3.

³⁸ Leonor Scliar-Cabral, *Princípios do Sistema Alfabético do Português do Brasil*, São Paulo, Editora Contexto, 2003, p. 20.

³⁹ *Id.*, p. 40.

⁴⁰ *Id.*, *ibid.*

mento da linguagem oral não significa que, se essa “assistência consciente” não se verificar, a aquisição da linguagem se encontra comprometida quando estamos perante uma situação de interação com crianças normais. Na verdade, seguindo a mesma fonte, «[a] adaptação espontânea do participante que interage com a criança a suas necessidades [...] é um meio universal de aquisição da linguagem.»⁴¹.

Do referido, dois termos merecem ser destacados: aquisição e desenvolvimento. Apesar de ambos serem por vezes tidos como *sinónimos*, importará, em meu entender, distingui-los na medida em que se pode verificar que o desenvolvimento também pode ter uma leitura segundo a qual sofre interações a vários graus com o meio, excluindo-se, nessa altura, a sua total dependência de determinantes biopsíquicos⁴².

A distinção entre aquisição e desenvolvimento da linguagem pode mesmo ser considerada em termos de confronto do inato com o cognitivo. Field escreve a respeito dos dois termos: «A useful distinction has been made between *language acquisition*, which is supported by UG [Universal Grammar], and *language development*, in which cognitive factors play a part.»⁴³. Ressalta assim, nesta perspectiva, a maneira como a aquisição se encontra ligada a aspectos inatos e o desenvolvimento a constrangimentos não do meio, como considerávamos antes, mas de ordem cognitiva, responsáveis pelas diferentes restrições que se possam vir a verificar a nível dos desempenhos verbais.

Retomando as leituras precedentes de aquisição e de desenvolvimento, podemos ainda questionar os seus determinantes biopsíquicos, mesmo quando ambos os processos são de certa forma tidos como próximos. Teria, de resto, interesse interrogarmo-nos sobre a possibilidade de substituir o termo desenvolvimento pelo termo aquisição numa passagem como a que se segue: «[...] language development is never complete [...] it is a lifelong process.»⁴⁴.

No caso de relativamente à aquisição da linguagem se poder estabelecer uma meta⁴⁵, a passagem transcrita, que toma, é certo, o desen-

⁴¹ *Id.*, *ibid.*

⁴² Roland Doron; Françoise Parot, *Dicionário de Psicologia*, Lisboa, CLIMEPSI Editores, 2001 (tradução do original de 1991), pp. 223-224.

⁴³ John Field, *Psycholinguistics. The Key Concepts*, London/New York, Routledge (Taylor & Francis Group), 2004, p. 317.

⁴⁴ Jan Holea, Comentário a Jean Berko Gleason (ed.), *The development of language* (5th ed., Boston, Allyn & Bacon, 2000, Pp. 520) in *Language*, 80 (2), 2004, [Book Notices], p. 347.

⁴⁵ Doron; Parot, *Ob. cit.*, p. 81.

volvimento numa acepção mais recente que «aplica a noção de desenvolvimento ao conjunto do **ciclo de vida**»⁴⁶, passará a excluir a referência a metas, pelo menos intermédias. É, pois, meu entendimento, que, embora não se deva recorrer a posições radicais em relação ao papel exercido pelo meio, não se deve, por sua vez, ignorar a aprendizagem informal no tocante ao desenvolvimento da linguagem oral da criança⁴⁷.

Apraz-me portanto registar que existam obras que se preocupam com a aprendizagem não só da linguagem escrita mas também da linguagem oral⁴⁸. Sou da opinião que a aprendizagem do oral, começando pela informal, cobre efectivamente uma vasta gama de modos de agir que incutem sem dúvida na criança um saber viver a linguagem a todos os títulos desejável. Ainda dentro desta linha de pensamento, Healy não se coíbe de referir numa secção do capítulo 4.º do seu livro, intitulada «Who is teaching language to the children?», que «Good language, like the synapses that make it possible, is gained only from interactive engagement: children need to talk as well as to hear.»⁴⁹. E a terminar o capítulo escreve: «the arts of storytelling, oral history, and conversation have their own special niche in developing reflective thought, memory and attention. [...] different forms of language usage may affect the modes of thinking – and the brains – that children take to school with them.»⁵⁰. Trata-se pois de uma aprendizagem informal da linguagem oral que prepara a criança para as exigências da escola e que, como tal, não pode ser desvalorizada.

VI. Os actos de ensinar e de aprender, normalmente associados à alfabetização, estão igualmente associados à entrada da criança na escola quando está em causa a alfabetização inicial.

⁴⁶ *Id.*, p. 224.

⁴⁷ Ocorre lembrar, neste momento, o pensamento de Piaget a este propósito com base em Hans G. Furth, *Piaget & Knowledge. Theoretical Foundations*, 2nd ed., Chicago/London, The University of Chicago Press, 1981, pp. 20-21: «[to] comprehend or reproduce a symbol such as a verbal utterance is, according to Piaget, the result of the organism's constructive activity of knowing. [...] knowledge is in Piaget's theory never a state, whether subjective, representative, or objective. It is an activity. It can be viewed as a structuring of the environment according to underlying subjective structures or as a structuring of the subject in living interaction with the environment. In any case the laws of structuring are seen as intrinsically related to the self-regulations which are found at all levels of a developing biological organization.»

⁴⁸ Cf. Girolami-Boulinier, *L'Apprentissage de l'Oral et de l'Écrit...*

⁴⁹ Healy, *Ob. cit.*, p. 88.

⁵⁰ *Id.*, p. 104.

O começo das actividades escolares conducentes ao ensino formal das habilidades requeridas pela alfabetização verifica-se, em média, numa idade que corresponde ao momento do crescimento da criança que congrega em si os pressupostos sensoriais, motores e cognitivos exigidos pelas tarefas que vão passar a ser-lhe solicitadas. Importa salientar, desde já, que a idade não é uma variável que nos assegure desenvolvimentos idênticos independentemente dos sujeitos⁵¹. Esta observação é digna de nota porque a idade de entrada na escola, e por conseguinte do início da alfabetização inicial, é estabelecida oficialmente. No entanto, o estabelecimento oficial da idade em que deve ser iniciado o ensino obrigatório não salvaguarda o sucesso nessa iniciação, uma vez que este não se compagina com imposições oficiais. Por outras palavras, crianças com a mesma idade cronológica podem não apresentar os mesmos perfis de desenvolvimento. Dito de outra forma, a criança precisa de estar no bom momento na altura de dar início às actividades que a escola impõe. Quantos casos diagnosticados mais tarde como problemas de dificuldade de aprendizagem, dos quais fará parte a tão citada dislexia⁵², não são o resultado de iniciações à leitura, à escrita e ao cálculo em momentos desadequados em termos do nível de desenvolvimento cognitivo e mesmo afectivo exigido por essas tarefas? Sai novamente ressaltada a possível confusão entre a relação que se pode estabelecer apressadamente entre a idade cronológica da criança e a circunstância de esta se encontrar ou não no bom momento para dar entrada na escola. E se a detecção dos designados “problemas de aprendizagem” e de “dislexia” se verifica mais tarde, *i.e.*, não imediatamente após a entrada na escola, é porque o conflito que existia sob forma latente desde o início rompe essa latência tornando-se patente e gritante quando às crianças se exige que actuem com mais rapidez.

Revela-se, por isso, oportuno não considerar a idade como o garante do carácter homogéneo da população que entra na escola. Interessa sobretudo estar atento a que a criança apresente as condições necessárias a uma aprendizagem com sucesso, independentemente da diversidade de perfis sociodemográficos, intelectuais, afectivos e emocionais que a escola vai invariavelmente acolher.

⁵¹ Como se pode ler em Furth, *Ob. cit.*, p. 297, quando este autor define estádios de acordo com a teoria de Piaget, «[t]he regular sequence of stage-specific activities is decisive for intellectual development rather than chronological age.».

⁵² Cf. Maria da Graça Lisboa Castro Pinto, «A dislexia: um tema a várias vozes» in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. XX, Tomo II, Universidade do Porto, 2003, pp. 447-466.

A criança que começa a sua escolaridade obrigatória não domina, de um modo geral, nem a leitura, nem a escrita, nem o cálculo. Todavia, o mesmo já não pode ser dito em relação à linguagem oral quando nos deparamos obviamente com crianças sem problemas de linguagem. É certo que o programa pré-escolar procura trabalhar todos os aspectos de várias ordens conducentes à iniciação sem atropelos e surpresas às referidas actividades, tirando o melhor partido de todas as potencialidades da criança de forma a que se conjuguem todas as condições que lhe permitam ser bem sucedida nas suas actividades escolares. Porém, nem todas as crianças têm acesso à pré-escola e, nessas circunstâncias, terá de se contar mais veementemente com a colaboração dos pais ou de quem os substitui, na qualidade de agentes prontos a responder às incessantes solicitações da criança e a interagir na medida das suas capacidades. Neste contexto, cumpre-me realçar a necessidade de se criarem situações que encorajem a interacção verbal e que façam com que a criança interaja com a linguagem⁵³, uma vez que todos os aprendentes necessitam de um ambiente verbal interactivo⁵⁴. A passividade e o silêncio deviam sem qualquer dúvida ser objecto de uma atenção especial. Como se pode ler em Healy, «[a]s a society, we are inviting intellectual mediocrity if we neglect the quality of the language experience of our young. Linguistic passivity for large numbers of children of any age is a recipe for limitation, not only in their individual development but in the cut of our cultural fabric of thought.»⁵⁵.

Interessaria, portanto, criar um espaço de comunicação no qual a criança, eventualmente com um dos progenitores, parta para a sua aventura com a linguagem oral de modo muito participado. O uso de imagens, de histórias, de canções e de poemas, entre outros, é naturalmente bem-vindo⁵⁶ e vai preparando o terreno para o mundo da escrita

⁵³ Cf. Healy, *Ob. cit.*, p. 95.

⁵⁴ Cf. *id.*, p. 97.

⁵⁵ *Id.*, *ibid.*

⁵⁶ Como seria desejável que a criança, à semelhança do testemunho dado por Sophia de Mello Breyner Andresen reportando-se ao facto de ter ouvido na infância a “Nau Catrineta” recitada por uma empregada, vivesse os momentos de contacto com certo material verbal ignorando que por detrás dele existiam pessoas que o tinham criado. Isto é, julgando que os poemas “eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio” (“Arte Poética V”, *Ilhas*).» («A voz encantada», Texto de António Guerreiro in semanário *Expresso*, revista «Actual», 10 de Julho de 2004 (pp. 24-27), p. 25). Talvez nos caiba a nós, adultos, levar as crianças a viverem num mundo de experiência verbal que as conduza a pensar que existem outros mundos, os da imaginação, que estão também ao seu alcance e que constituirão pontes para o pensamento criativo.

e para uma vivência com a leitura que faz com que a criança veja na escrita uma outra maneira de dar voz aos pensamentos, tal como se verifica com a linguagem oral quando ela fala com os outros.

Seguindo o pensamento de Karnoouh-Vertalier, «[il] importe donc, pour préparer l'enfant à lire, de multiplier ses expériences, de lui en offrir des verbalisations, et de l'amener à verbaliser lui-même cette expérience, de la manière la plus explicite possible, et ce, progressivement, en partant toujours de ce que l'enfant maîtrise déjà, de manière à ne pas le noyer sous une foule d'informations qu'il serait incapable de dominer.»⁵⁷.

352

Até poderá surpreender alguns se se referir que o meio familiar também pode fornecer actividades⁵⁸ – como, entre outras, comer com a mão que a criança usa com mais espontaneidade, vestir-se, abotoar a roupa, dar nós, apertar os atacadores dos sapatos, pôr a mesa (primeiro o prato, depois o copo...) com cuidado e destreza respeitando direcções, espaços e disposições – que vão incutindo na criança a consciência do seu corpo, do espaço que o envolve, do seu ritmo pessoal e das várias amplitudes dos seus movimentos, incluindo também aqueles que exigem coordenações motoras mais finas e que virão a ser imprescindíveis no momento da escrita.

VII. Terá chegado a altura de transcrever as palavras de Andrée Girolami-Boulinier quando esta autora enumera as condições necessárias para uma aprendizagem com sucesso da leitura, da escrita e do cálculo – em suma, das habilidades que, segundo Benavente *et al.*⁵⁹, estão consignadas no acto de ensinar e aprender traduzido pelo conceito de alfabetização –, bem como o que se espera que a criança apresente no momento da entrada no primeiro ano de escolaridade.

As condições apontadas por A. Girolami-Boulinier⁶⁰ são as seguintes:

«– perceber, reter e em seguida transcrever ou emitir na ordem **três signos ou ruídos sucessivos**;

⁵⁷ Martine Karnoouh-Vertalier, «Entraînement langagier avec des livres illustrés avant l'apprentissage de la lecture» in *Rééducation Orthophonique*, 26 (153), 1988, pp. 33-40 (pp. 33-34).

⁵⁸ Andrée Girolami-Boulinier, «Rappel des conditions nécessaires pour prévenir l'échec scolaire» in *Lettre d'Information de l'Association Langage Lecture Orthographe*, 5, 1988, pp. 2-3 (p. 3).

⁵⁹ Benavente *et al.*, *Ob. cit.*, p. 3.

⁶⁰ Girolami-Boulinier, *Les Premiers Pas Scolaires...*, p. 149.

- reconhecer ou evocar e emitir correctamente todos os elementos da fala sós ou associados e poder reter e emitir um mínimo de **três sílabas sucessivas**;
- reconhecer ou construir **uma frase simples com três elementos** (sujeito, verbo, complemento);
- reconhecer a existência de um **agora antes depois** nos actos simples da vida corrente.»⁶¹.

Ainda de acordo com Girolami-Boulinier, a criança deve apresentar:

353

- «– uma lateralização manual solidamente estabelecida, permitindo a rapidez e a descontracção;
- uma consciência fonética (e a sua realização motora) suficiente para evocar e emitir correctamente todos os elementos da fala sós ou associados em sílabas;
- uma consciência linguística suficiente para permitir a organização da linguagem interior e a sua emissão sem hesitação e sem dificuldade segundo as regras que regem o sistema próprio da nossa língua;
- uma percepção rápida dos elementos visuais e auditivos indispensáveis;
- e possibilidades de abstracção e de simbolização (obtidas a partir da correspondência quantidade/número/algarismo) que conduzirão ulteriormente à transcrição do discurso, e à expressão da linguagem interior.»⁶².

VIII. No tocante às condições transcritas, destaca-se de modo muito especial a referência sistemática à quantidade 3⁶³, à noção do número 3⁶⁴, cuja percepção e domínio são efectivamente indispensáveis antes de a criança abordar a aprendizagem da leitura/da linguagem escrita. Sente-se uma certa insistência na menção à quantidade 3 porque a aprendizagem da leitura e da escrita vai exigir por parte da criança a consciencialização de que o *continuum* sonoro é desmembrável em unidades discretas. Por sua vez, essas unidades, em virtude da linearidade/temporalidade do discurso, encontram-se ordenadas em sequências que

⁶¹ Tradução da responsabilidade da autora deste texto.

⁶² Passagem traduzida pela autora deste artigo e da sua inteira responsabilidade.

⁶³ Ver Andrée Girolami, *Contrôle des Aptitudes à la Lecture et à l'Écriture (CALE)*, Montreuil, Éditions du Papyrus, 2001, p. 9.

⁶⁴ Girolami-Boulinier, *L'Apprentissage de l'Oral et de l'Écrit...*, p. 29.

devem ser percebidas e retidas correctamente para depois serem também emitidas e transcritas em estrito respeito pelo reconhecimento da existência do agora/antes/depois que comportam⁶⁵.

Os “primitivos” da noção de número/ordem poderão de certa forma pressentir-se em fases incipientes da aquisição da linguagem, não obstante o seu processo de consciencialização se revestir naturalmente de graus distintos compatíveis com as várias etapas que vai conhecendo⁶⁶. Dito de outra forma, não será de todo impensável relacionar as fases inerentes, por exemplo, à percepção acústica/auditiva (resolução temporal, discriminação, ordem temporal ou sequencial) com o que poderemos designar as primeiras manifestações de uma “primitive appreciation of number”⁶⁷.

Penso que fica assim clara a razão subjacente à alusão ao domínio da noção de número, e concomitantemente ao domínio de relações de ordem, que exige no mínimo a quantidade 3, a qual permite a relação de transitividade e o posicionamento de um dos três elementos em simultâneo antes e depois relativamente aos restantes dois elementos.

Para avaliar o domínio da quantidade 3, propõe Andrée Girolami-Boulinier que se submetam as crianças a uma bateria de testes (cf. o *CALE: Contrôle des Aptitudes à la Lecture et à l'Écriture*⁶⁸) destinada a avaliar a sua capacidade de percepção, retenção e reprodução de diferentes tipos de sequências constituídas por três elementos. As tarefas propostas remetem para aspectos integrantes da linguagem, incluindo as qualidades físicas da sua vertente sonora, e também do que o seu uso pressupõe em termos motores, espaciais e de consciência corporal⁶⁹.

A autora começa por propor que a criança repita, depois de ter observado o modelo com atenção, uma sequência de três movimentos corporais amplos e de três movimentos finos. Seguidamente, pede-lhe que reproduza, após ter retido visualmente cada sequência, dez sequências de três formas geométricas e que emita/repita, depois de ter ouvido cada um dos itens, três grupos de dez itens relacionados com o aspecto

⁶⁵ A este respeito, Laurence Rieben, «Intelligence globale, intelligence opératoire et apprentissage de la lecture» in *Archives de Psychologie*, 60, 1992, pp. 205-224, escreve a dado momento: «[...] 2) Parmi les épreuves piagétienes, les tâches de sériation sont plus fortement corrélées à la lecture que les tâches de conservation et de classification également fréquemment utilisées; 3) Parmi les nombreuses tâches de conservation, celles portant sur le nombre sont les plus corrélées avec la lecture.» (p. 215).

⁶⁶ Cf., por exemplo, Scliar-Cabral, *Ob. cit.*, pp. 49 e ss..

⁶⁷ Cf. Ginsburg; Opper, *Ob. cit.*, pp. 52-53.

⁶⁸ Girolami, *Contrôle des Aptitudes à la Lecture et à l'Écriture...*

⁶⁹ Cf. *id.*

sonoro da linguagem (sílabas significativas e não significativas, e “logatomes” trissilábicos)⁷⁰.

Tendo sempre presente a quantidade 3, a autora, no *CALE*, pede ainda à criança que ouça e repita três vocábulos formais ou fonológicos⁷¹, três sintagmas de uma frase a três elementos e os termos constitutivos de uma estrutura. Pede também que repita oralmente, depois de a ter ouvido na íntegra, uma história contendo três actos e três pormenores e que veja durante o tempo de que necessitar, para ulterior narração oral na ausência do modelo, um suporte visual que apresenta uma história em três episódios.

IX. Além da importância que deve ser conferida nestas tarefas à quantidade 3, interessa referir o que se exige à criança em relação à percepção, retenção e emissão/transcrição na ordem exacta do que lhe é proposto, assim como no que toca à construção, depois do seu reconhecimento, de uma frase a três elementos e à narração de uma história em três episódios apresentada sob forma pictórica após o reconhecimento da relação causa e efeito que comporta e da relação agora/antes/depois que encerra. Deve ainda acrescentar-se que a solicitação da narração de uma história em três episódios a partir de um suporte visual serve também para verificar se a criança já domina a cronologia dinâmica, a narração propriamente dita, que corresponde ao estado da interpretação, ou se ainda se encontra na cronologia estática, na descrição, na mera enumeração. Por outro lado, permite ainda detectar eventuais ocorrências de cronologias invertidas e torna igualmente possível observar se a criança compreendeu a relação de causa-efeito inerente à história, *i.e.*, o aspecto raciocínio se se atender à compreensão geral em análise⁷².

X. Atendendo a que a criança também deve estar sensibilizada para a melodia, o acento e o ritmo próprios da linguagem⁷³, são-lhe também propostas sequências de durações, de intensidades, de timbres, de alturas e de ritmos para que ela as faça corresponder às respectivas simbolizações que lhe são apresentadas sob forma de desenhos. Trata-se, sem dúvida,

⁷⁰ Cf. Girolami, *id.*, pp. 13-17.

⁷¹ Cf. Joaquim Mattoso Camara Jr., *Problemas de Linguística Descritiva*, 10.^a ed., Petrópolis (RJ), Editora Vozes Limitada, 1981 (edição original: 1971), p. 34.

⁷² Cf. Andrée Girolami-Boulinier, *Les Niveaux Actuels dans la Pratique du Langage Oral et Écrit*, Paris, Masson, 1984, pp. 37-39.

⁷³ Girolami, *Contrôle des Aptitudes à la Lecture et à l'Écriture...*, p. 9.

de um tipo de tarefa que avalia não só a percepção e a retenção das propriedades físicas dos sons, propriedades também constitutivas da vertente oral da linguagem, mas também a capacidade de as reconhecer quando reproduzidas simbolicamente. No fundo, como refere Andrée Girolami-Boulinier, a criança «pratique ainsi la correspondance significant/signifié, ce qui constitue déjà une sorte de *prélecture*.»⁷⁴.

A abrangência deste tipo de avaliação e as suas características próprias permitem verificar com uma margem de segurança credível se a criança a ela submetida se encontra apta a iniciar a leitura e a escrita, ou seja, se está apta a entrar, sem problemas de aprendizagem, no 1.º ano de escolaridade.

356

XI. Os educadores, com base em provas deste teor, sabem com pouco risco de erro qual será o futuro das crianças que têm ao seu cuidado. No caso de encontrarem fragilidades de uma ou de outra ordem, numa ou noutra criança, terão de se aperceber do que ela é mesmo capaz de fazer e não lhe devem exigir o que está para lá das suas possibilidades. Como diz Girolami-Boulinier, «[e]t chaque fois il faut bien veiller à demander ce que l'enfant est capable de faire ou de retenir et non ce qu'on voudrait qu'il retienne ou fasse.»⁷⁵. Por outras palavras, se a criança não é capaz de reter uma sequência constituída por três elementos, não se pode continuar a submetê-la insistentemente a exercícios que contenham essa mesma quantidade. Deve antes propor-se-lhe primeiramente um elemento, e a seguir dois, até que a sequência de três elementos já não ofereça dificuldade. Conforme prossegue a autora, «[i]l s'agit de mettre en évidence ce qu'il [l'enfant] sait et de localiser les difficultés, afin d'y remédier avant que ne se cristallise la situation d'échec.»⁷⁶.

XII. De tudo o que foi referido não se deve porém extrair unicamente como relevante o domínio da quantidade 3, naturalmente importante para o domínio das relações de ordem indispensáveis a tarefas como a leitura, a escrita e o cálculo. Uma atenção muito particular deve também ser dirigida ao que as tarefas apresentadas avaliam em termos das capacidades que as crianças precisam de desenvolver de forma a aprenderem a ouvir/ver o que lhes é solicitado para sua ulterior reprodução (emissão/

⁷⁴ Girolami-Boulinier, *L'Apprentissage de l'Oral et de l'Écrit...*, p. 9.

⁷⁵ Girolami-Boulinier, «Rappel des conditions...», p. 3.

⁷⁶ *Id.*, *ibid.*

transcrição) com exactidão depois de executada a retenção necessária.

A capacidade de saber ouvir – tal como a de saber ver – remete(m)-nos imediatamente para o que representa(m) no que respeita à linguagem (oral e escrita).

Na medida em que se pede à criança que, depois de ter ouvido/visto o que se lhe propõe, reproduza com exactidão o modelo, ela encontra-se perante um exercício que lhe exige uma capacidade de audição/visão activa. Isto é, a criança não é colocada simplesmente face a um material que deve ouvir ou ver sem que se venha a saber se o compreendeu ou reteve.

Existe pois uma diferença assinalável entre uma audição activa e uma audição passiva. Uma criança criada num ambiente em que a audição que pratica corresponde a um processo mental activo colherá por certo dividendos dessa atitude em termos de compreensão e memória⁷⁷. Em contrapartida, de uma audição passiva, ainda de acordo com a mesma fonte, não resultarão benefícios nem para a construção da linguagem, nem para a construção de habilidades de audição efectivas.

Não se iluda quem pensar que “ouvir” em grandes quantidades contribui automaticamente para “ouvir” melhor. O caso da televisão pode ser um bom exemplo, bem como o que se passa em situações de conversação – incluindo nelas certos modelos de sala de aula em que os alunos ouvem de forma passiva os professores – que só se verificam num sentido, não exigindo a interacção verbal que as experiências que implicam linguagem não podem dispensar⁷⁸. O exercício da linguagem é indiscutivelmente importante porque a linguagem, à semelhança de outros objectos que rodeiam a criança e que ela vai aprendendo a conhecer utilizando-os, necessita também de ser usada, praticada, conhecida, a fim de assegurar boas práticas de usos verbais. No começo, essas práticas poderão ser mais incipientes, porventura próximas de meros exercícios lúdicos, mas não serão com certeza dispensáveis porque se tornarão os alicerces imprescindíveis às práticas que as tomarão por base. Devem, portanto, encorajar-se os exercícios de interacção verbal e evitar-se o silêncio e a passividade. Partilho, assim, inteiramente o pensamento de Schieffelin⁷⁹, referido por Healy⁸⁰, quando afirma: «[...] I really think they [the children] need a lot of opportunity to experiment, talk to each

⁷⁷ Cf. Healy, *Ob. cit.*, p. 96.

⁷⁸ Cf. Healy, *Ob. cit.*, pp. 96 e 97.

⁷⁹ B. Schieffelin, personal communication, September 1988, referido por J. M. Healy, *Ob. cit.*, pp. 95-96.

⁸⁰ Healy, *Ob. cit.*, pp. 95-96.

other in ways that are not necessarily appropriate to adults – word play, sound play, role play [...]».

A criança deve, com efeito, brincar com a linguagem como brinca com outros objectos que constituem o seu mundo. O acto de brincar é um acto de imaginação por excelência e atinge o nível do simbólico quando a criança transfere os objectos de que dispõe dos usos, contextos e aplicações que lhes são normalmente atribuídos para outros usos, contextos e aplicações por ela eleitos e não em directa relação com eles. O jogo simbólico que o acto de brincar encerra poderá dizer-se que também se observa na prática verbal quando se utilizam palavras em sentidos que normalmente não servem o seu emprego habitual. Ora, brincar com as palavras dentro destes moldes reveste-se do maior interesse na medida em que, abrindo o caminho à metáfora, alimenta a imaginação e o simbolismo de que a linguagem também vive⁸¹. Visto neste prisma, o acto de brincar na sua leitura simbólica é uma actividade criativa, assente em associações que tomam por base esquemas mentais compatíveis com o conhecimento da criança, que deveria ser especialmente recomendada e praticada obrigatoriamente nos momentos oportunos.

XIII. Interagir com a linguagem de um modo activo, em ambientes de trabalho ou familiares que propiciem uma interacção verbal intensa, conduz igualmente a uma familiarização com a sua gramática, com o modo como se articulam os elementos que a constituem. Num primeiro momento, trata-se, como é óbvio, de uma aproximação à gramática implícita, uma vez que está em causa a linguagem e não a gramática⁸² quando a criança é posta perante os nomes e os verbos que traduzem os objectos

⁸¹ Cf. Lorraine McCune-Nicolich; Shelley Carroll, *Development of Symbolic Play: Implications for the Language Specialist*, Rutgers University, s/d (mimeografia, 26 pp.), p. 17.

⁸² Cf. Girolami-Boulinier, *L'Apprentissage de l'Oral et de l'Écrit...*, p. 24. Esta autora apela para que não se sobrecarregue a memória da criança com termos gramaticais, com etiquetas, na altura em que ela ainda se encontra a reconhecer os actos que integram as frases, bem como os complementos que completam esses actos de forma a que as frases ganhem sentido. A sua maneira de pensar justifica que, nestas circunstâncias, escreva: «On pense “langage” et non “grammaire”.» (*id.*, *ibid.*). Afigura-se-me que Healy nos transmite um pensamento muito semelhante ao de Andrée Girolami-Boulinier quando escreve: «When schools attempt to teach “grammar” as they currently define it, however, they try to paste labels (...) and rules (...) on a system that needs to be embedded in the brain in a fundamentally different way.» (Healy, *Ob. cit.*, p. 114). É possível que, para Healy, a gramática também tenha de passar por uma forma de viver a linguagem como nos propõe Andrée Girolami-Boulinier, *La Grammaire Langage en 20 Leçons*, Issy-les-Moulineaux, Editions et Applications Psychologiques (EAP), 1989.

e os actos do seu dia-a-dia ou quando se lhe solicita a construção e a compreensão de frases fornecendo-se-lhe o material verbal de que necessita. Viver assim a linguagem é importante porque a compreensão do que é dito/lido/ouvido/escrito – essencialmente a compreensão de frases num primeiro momento – constitui, de acordo com Andrée Girolami-Boulinier, uma condição necessária em linguagem. Por outros termos, a linguagem tem de fazer sentido à criança que fala e ouve. A compreensão é, assim, tanto mais necessária quanto, ao entrar no mundo da escrita, o que ela lê tem de ser compreendido e não simplesmente decifrado. Como salienta Andrée Girolami-Boulinier em dois momentos da sua obra de 1993, «*la saisie des phrases est la condition nécessaire pour la compréhension de cet écrit*»⁸³ e «*[l]ire, ce n'est pas ânonner, mais c'est comprendre ... et comprendre des phrases évidemment.*»⁸⁴.

Na mesma linha Kuhn refere: «Given that the ultimate goal of reading is comprehension [...], it is important to assess the role of fluency in the construction of meaning.»⁸⁵. E esta autora vai ainda mais longe – estabelecendo uma ponte entre a linguagem oral e a escrita – ao escrever: «By grouping text into meaningful phrases, fluent readers make written text sound like oral language.»⁸⁶. E, quando se refere às estratégias de fluência na leitura, acrescenta ainda: «requiring the text to be pointed at as it is being read in order to promote the connection between oral and written language.»⁸⁷.

Desenha-se assim uma ponte assente num descontínuo tecnológico mas não não-tecnológico entre linguagem oral e linguagem escrita. A preparação para o mecanismo da leitura e da escrita, para os mecanismos de conversão grafema-fonema, fonema-grafema, é sem dúvida um momento importantíssimo na entrada no mundo da escrita. No entanto, a codificação e a decifração correspondentes a essas duas habilidades não devem confundir-se com a leitura e a escrita na sua plenitude.

As conversões focadas remetem para mecanismos que devem ser rapidamente aprendidos para que a codificação e a decifração se tornem automáticas e passem a ocupar na memória (de trabalho) o menor espaço possível. Como afirma De Lemos, depois de referir que a consciência fonémica e a exposição ao material impresso são os dois factores consi-

⁸³ Girolami-Boulinier, *L'Apprentissage de l'Oral et de l'Écrit...*, p. 24.

⁸⁴ *Id.*, p. 42.

⁸⁵ Kuhn, *Ob. cit.*, p. 211.

⁸⁶ *Id.*, p. 212.

⁸⁷ *Id.*, pp. 219-220.

⁸⁸ Cf. De Lemos, *Ob. cit.*, p. 5.

derados mais críticos no que concerne à aquisição da literacia⁸⁸, «[...] the more a child reads, the greater the number of words that they will be able to recognise visually, thus enabling more fluent reading and the freeing up of the cognitive demands of the task to allow for more cognitive focus on comprehension as opposed to decoding.»⁸⁹. A ser esse o caso, a leitura passa rapidamente a leitura-compreensão, ganha a fluência própria da linguagem oral e, com isso, adquire velocidade e torna-se por certo um acto de prazer.

360

Faz, por isso, todo o sentido que a criança vá construindo uma reserva de palavras⁹⁰ que passe a reconhecer visualmente de modo automático, com base no mecanismo de leitura que aprendeu, para que não gaste a maior parte do tempo e grande parte da sua energia cognitiva a descodificar/decifrar palavras que não se lhe afiguram familiares, fazendo-a consequentemente atrasar-se no seu percurso de leitura. Para De Lemos⁹¹, essa prática corresponde a um “self-teaching mechanism”⁹² que se baseia, por sua vez, em dois pré-requisitos que não se desenvolvem espontaneamente por mera exposição ao material impresso mas que necessitam de um ensino explícito enquanto parte integrante do ensino da leitura, sendo portanto da responsabilidade da escola⁹³. São eles o conhecimento que decorre do ensino explícito das relações símbolo-som e a consciência fonémica⁹⁴. Depreende-se do que De Lemos nos transmite, quando adianta que a compreensão de textos complexos ou a produção de uma escrita coerente e bem organizada não são só fruto de tarefas como o reconhecimento lexical e a soletração, consideradas básicas no processo de leitura e de escrita, que estão em causa habilidades dependentes de vários factores, incluindo o pensamento crítico, que também se aplicam ao uso efectivo da linguagem oral⁹⁵. Esta maneira de olhar a relação entre a linguagem oral e a linguagem escrita é reforçada por Tunmer⁹⁶, mencionado por De Lemos⁹⁷, quando alerta para o facto

⁸⁹ Cf. *id.*, p. 7.

⁹⁰ Cf. *id.*, *ibid.*

⁹¹ Cf. *id.*, *ibid.*

⁹² Cf. também Healy, *Ob. cit.*, p. 100, quando alerta para a necessidade de os estudantes lerem muito.

⁹³ De Lemos, *Ob. cit.*, p. 34.

⁹⁴ Cf. *id.*, p. 7.

⁹⁵ Cf. *id.*, p. 6.

⁹⁶ W. E. Tunmer, «Science can inform education practice: The case of literacy», 1999 (November/December 1999). Herbison Lecture, presented at the joint NZARE/AARE Conference, Melbourne. Referido por De Lemos, *Ob. cit.*, p. 8.

⁹⁷ De Lemos, *Ob. cit.*, p. 8.

de a literacia respeitante à leitura poder definir-se como consistindo, entre outras, na «ability to understand in print what would be expected to be understood in the corresponding spoken language by native speakers of the same age [...]». Quererá isto dizer que o desenvolvimento da leitura, finalmente da linguagem escrita, ganha com tudo o que os pais ou outras pessoas possam fornecer à criança em termos de experiências verbais, relacionadas consequentemente com o fenómeno literacia, em casa e no contexto da pré-escola, fazendo assim realçar o papel da parceria casa-escola⁹⁸. Ocorre ainda salientar que, no tocante à aprendizagem da leitura, muito embora a consciência fonémica possa ser considerada «one of the critical factors that underlie children's success in learning to read.»⁹⁹, «[t]raining in phonemic awareness or direct teaching of phonics is [...] not in itself sufficient to overcome reading difficulties in the case of children who are slow to respond or who have underlying problems in cognitive processing.»¹⁰⁰. Conforme prossegue De Lemos, «[t]here will always be some children who will have difficulty in learning to read, whatever instructional strategy is adopted.»¹⁰¹. Surgem assim de novo sublinhadas as diferenças individuais também quando está em causa a “consciência fonológica”, ou seja, nas palavras de Healy, «the ability not only to hear the sounds in words but also to analyze their order.»¹⁰².

XIV. A entrada na leitura e na escrita deve contar sempre com um exercício paralelo a nível da linguagem oral que faça com que a criança aprenda a extrair do *continuum* sonoro não só os lexemas, como os nomes e os verbos, para além dos adjectivos e de alguns advérbios, mas também os morfemas (gramaticais) que asseguram a articulação do discurso ligando as palavras que correspondem, por exemplo, aos objectos e às acções que lhe são familiares. Dito diferentemente, é importante que a criança saiba ouvir para depois poder também utilizar as palavras que, de acordo com Clark e Clark, são «needed by the surface structure to glue the content words together, to indicate what goes with what and how.»¹⁰³. Essas palavras, os functores, incluem, segundo os autores mencionados, artigos, pronomes, conjunções, verbos auxiliares e

⁹⁸ Cf. *id.*, pp. 19 e 22, bem como Healy, *Ob. cit.*, pp. 224-225.

⁹⁹ De Lemos, *Ob. cit.*, p. 30.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 33.

¹⁰¹ *Id.*, p. 32.

¹⁰² Healy, *Ob. cit.*, p. 103. A este respeito, ver também, no mesmo texto, p. 223.

¹⁰³ Herbert H. Clark; Eve V. Clark, *Psychology and Language. An Introduction to Psycholinguistics*, New York a. o., Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1977, p. 21.

preposições. Línguas há, porém, para as quais será necessário incluir neste conjunto as desinências relativas ao número, género, pessoa, tempo e modo, em virtude do papel que desempenham nas partes de discurso que as exigem. A ideia de que os morfemas gramaticais, sobretudo as formas presas, desinências nominais e verbais, também precisam de ser ouvidos para depois poderem ser ditos é retomada por Healy quando esta autora realça a importância de a ordem lexical, a sintaxe, ser um meio que permite à criança aprender a analisar ideias e a raciocinar acerca de relações abstractas. Escreve então: «They need to hear and speak the tiny units of language – such as *ed*, *ing*, *ment* – that convey fine-grained differences between what happened yesterday and what will happen tomorrow, between actions and things, between the shades of meaning that give clarity to mental operations.»¹⁰⁴. No fundo, essas “tiny units of language” constituem os elementos disponibilizados pela linguagem para ligar ideias e conseqüentemente para dar corpo a usos de linguagem analíticos e lógicos¹⁰⁵.

Bem ao contrário daqueles autores que, porventura apressadamente, atribuíram a designação de “empty words”¹⁰⁶ aos morfemas gramaticais, aos functores, como que despindo-os de sentido, é com muito agrado que vemos outros fazer corresponder o uso dessas palavras, sobretudo dos conectores (lógicos), das preposições, e dos pronomes relativos a uma melhor compreensão de conceitos respeitantes a relações quantitativas e a uma melhor identificação das relações entre ideias necessárias em termos de pensamento lógico, de matemática e de ciências¹⁰⁷.

Não admira, por conseguinte, que no que respeita à matemática se aponte a má interpretação dos enunciados como causa de insucesso nessa disciplina¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Healy, *Ob. cit.*, p. 88.

¹⁰⁵ Cf. Healy, *Ob. cit.*, pp. 100-101. Ver Maria da Graça Lisboa Castro Pinto, *Abordagem a Alguns Aspectos da Compreensão Verbal na Criança. Estudo Psicolinguístico Genético do Token Test e de Materiais de Metodologia Complementar*, Porto, Centro de Linguística da Universidade do Porto/Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988, pp. 377 e ss., no que respeita ao modo como as crianças em fase de aquisição da linguagem descodificam os conectores que ocorrem nos enunciados que lhe são apresentados.

¹⁰⁶ Cf. Frank Palmer, *Grammar*, Harmondsworth (Middlesex), Penguin Books Ltd., 1971, p. 63.

¹⁰⁷ Cf. Healy, *Ob. cit.*, pp. 110 e ss..

¹⁰⁸ Cf. o artigo intitulado «Enunciados mal interpretados são causa de insucesso a matemática», da autoria de Filipa Gaioso Ribeiro, publicado no jornal *Público*, no dia 17 de Fevereiro de 2004, p. 28, secção “Sociedade”.

XV. É meu entendimento que, excluindo as características específicas das duas modalidades de uso da língua, *i.e.*, a fala e a escrita¹⁰⁹, que implicam, em particular, habilidades de processamento sensorial diferentes e exigências cognitivas distintas, teremos de ver nelas uma continuidade e pensar que quanto mais investirmos na fala, conferindo-lhe também a possibilidade de ser aprendida, tanto menos penoso e mais facilitado se revela o encontro com a escrita. Na verdade, pode dizer-se, com N. Catach, que: «Le rôle de l'oral dans l'écrit a pu ainsi être comparé au “bol alimentaire pour nos intestins”, où la nourriture “a besoin d'être délayée, mélangée à un support qui en augmente la consistance et le volume pour en faciliter l'assimilation”».¹¹⁰

Tendo neste momento em atenção o título deste texto e o que ele significa relativamente ao que deve ser feito do ponto de vista verbal em torno do que constitui a alfabetização na criança e que remete para interacções, de que destacarei sobretudo as verbais, em casa, na pré-escola e na escola, afigura-se-me relevante evidenciar modos de intervir a nível da linguagem oral de que resultem contributos para a posterior instalação da linguagem escrita. Olhar as duas linguagens sob esta perspectiva pode querer dizer que entre ambas se deve ver uma continuidade compatível com uma leitura de cumplicidade recíproca. A referência à linguagem escrita neste texto abrange não só a escrita mas também a leitura. É verdade que se trata de duas habilidades distintas («decoding (or word recognition) and comprehension in the case of reading, and spelling and ideation (or the generation and organisation of ideas) in the case of writing.»¹¹¹). Contudo, dependem ambas da capacidade de relacionar o material impresso com a fala, requerem ambas conhecimento da língua que subjaz às formas impressas e ditas e ambas exigem ainda conhecimento da ortografia da língua que está em causa¹¹².

Salientaria, então, o interesse de familiarizar a criança em idade pré-escolar com o modo como a linguagem oral funciona. Ela deve ser consciencializada para o facto de a linguagem assentar em grupos de sentido. Mais do que isso, deve fazer-se-lhe sentir o modo como esses grupos de sentido são constituídos por elementos passíveis de ocorrer

¹⁰⁹ Luiz Antônio Marcuschi, *Da Fala para a Escrita. Atividades de Retextualização*, 2.^a ed., São Paulo, Cortez Editora, 2001, p. 25.

¹¹⁰ Nina Catach, «L'indispensable rapport de la lecture et de l'écriture» in *Lettre d'Information de l'Association Langage Lecture Orthographe*, 20, 1996, pp. 2-3 (p. 3).

¹¹¹ De Lemos, *Ob. cit.*, p. 5.

¹¹² *Id.*, *ibid.*

noutras combinatórias verbais. Este aspecto é importante na medida em que ela se deve ir apercebendo do que representa de económico e ao mesmo tempo de enriquecedor poder agrupar as peças que constituem a linguagem de maneiras diversas respeitando sempre todavia a ideia de que as produções verbais têm de fazer sentido a quem as diz e a quem as ouve, ou a quem as escreve e a quem as lê no caso de serem escritas.

A consciencialização que se deseja que se vá instalando na criança cobre naturalmente os vários níveis linguísticos. Poderá começar-se pela consciencialização fonética quando, através da leitura indirecta¹¹³ – uma técnica de leitura que prepara a criança para aprender a ouvir com atenção e a reter o que lhe é lido para depois passar à sua repetição em voz alta da forma mais próxima que lhe seja possível do modelo –, se pretende obter a emissão correcta de palavras (grupos de sentido, sempre respeitando ideias) que lhe são propostas sob forma de leitura para que ela as reproduza em seguida. Serve este tipo de exercício para corrigir articulações que impeçam a inteligibilidade, para familiarizar a criança com articulações que ela desconhecia, para a fazer ganhar velocidade articulatória, tão importante no que respeita ao que se espera da memória de trabalho em termos fonológicos, e para a habituar à musicalidade da linguagem¹¹⁴.

Este tipo de leitura contribui naturalmente também para aumentar o vocabulário, para dar à criança a hipótese de ouvir construções fráscas que não ocorrerão facilmente nas práticas de uso da linguagem oral a que ela está exposta no dia-a-dia e para lhe ir passando de modo implícito a estrutura que sustenta o discurso, ou seja, a gramática da sua língua. O contacto com esta prática leva-a também a ganhar uma certa distância, necessária ao processo de consciencialização que precisa de se ir instalando, relativamente ao objecto língua. Ao deparar com grupos de sentido – grupos-nome, grupos-verbo, grupos-pronome, isolados ou enriquecidos – constituídos por *bocadinhos de linguagem* que ela pode voltar a ouvir inseridos noutros contextos, a criança vai adquirindo algum conhecimento de ordem morfológica e sintáctica. Além disso, ela vai

¹¹³ Andrée Girolami-Boulinier; Nicole Cohen-Rak, «S.O.S. au C.E.S.» in *Bulletin de la Société Alfred Binet et Théodore Simon*, 604 (III), 1985, pp. 6-14, onde se lê (p. 11, nota 1): «Lecture d'un groupe de mots proposé par l'enseignant et répété par un élève au hasard.».

¹¹⁴ Cf., a este propósito, Maria da Graça Lisboa Castro Pinto, «O Professor de Português perante os desafios actuais e os problemas da (i)literacia» in *Português, Propostas para o Futuro I. Transversalidades*, Lisboa, Associação de Professores de Português (3.º Encontro Nacional da APP 1999), 1999, p. 19.

poder mesmo correr o risco de “errar” ao confundir *bocadinhos de linguagem* que, porque coincidentes do ponto de vista sonoro (e até gráfico), a levarão, por exemplo, a fazer corresponder “erradamente”, do ponto de vista do adulto naturalmente, a sílaba inicial de uma dada palavra a uma forma dependente¹¹⁵.

E como seria bom que as crianças a quem os pais lêem histórias cometessem erros deste tipo! É que esta atitude mostra como a criança quer efectivamente extrair sentido dos enunciados.

Cumpre, então, dar a possibilidade às crianças que ainda não iniciaram a aprendizagem da leitura e da escrita de se aperceberem de que os objectos do seu quotidiano, bem como os actos que praticam e observam, possuem uma existência verbal. Convém, por exemplo, mimar o acto de escrever e perguntar à criança de que é que se trata. Espera-se dela, obviamente, a etiqueta “escrever”. Também é importante que se proponha à criança a verbalização de um acto e se lhe peça que o mime. Estamos assim face a exercícios de linguagem que exigem enunciação, reconhecimento e evocação¹¹⁶. É importante que os diferentes actos sejam verbalizados por meio das formas verbais que lhes correspondem no infinitivo. Esta referência é digna de nota porque se fornece e se exige à criança, por exemplo à falante do português, a emissão do verbo que traduz o acto em causa na forma verbal que ela mais tarde irá encontrar nos dicionários; uma forma verbal que se afasta daquela que ela ouve quando esse mesmo verbo se encontra conjugado por exigências do contexto frásico¹¹⁷.

No tocante aos nomes/substantivos, também é de todo o interesse que a criança em idade pré-escolar saiba nomear objectos apresentados, também, sob forma pictórica e os saiba, por sua vez, também identificar e evocar quando se lhe propõem nomes de objectos que figuram em imagens. Enumeração, reconhecimento e evocação estão em causa neste tipo de tarefa¹¹⁸. De acordo com Andrée Girolami-Boulinier, os nomes devem ser referidos sem artigo. Revela-se de interesse esta observação porque traduz um modo de falar que tanto isola os nomes dos determinantes/artigos que normalmente os acompanham e que com eles

¹¹⁵ Cf. Mattoso Camara Jr., *Ob. cit.*, p. 37. Ver Maria da Graça Lisboa Castro Pinto, *Desenvolvimento e Distúrbios da Linguagem*, Porto, Porto Editora (Coleção Linguística Porto Editora, n.º 3), 1994, p. 27, no tocante a exemplos do comportamento verbal acabado de referir.

¹¹⁶ Girolami-Boulinier, *L'Apprentissage de l'Oral et de l'Écrit...*, pp. 12-13.

¹¹⁷ *Id.*, p. 13.

¹¹⁸ *Id.*, p. 12.

formam não vocábulos formais mas fonológicos, como chama a atenção da criança para uma realidade verbal da qual ela ainda não se tinha porventura dado conta. Além disso, permite-lhe tomar consciência da existência formal e discreta, por exemplo, dos artigos e de como podem ser substituídos por outras formas mantendo-se o nome/substantivo inicial.

A localização no espaço e no tempo de forma absoluta, em situações que se bastam a elas próprias (dentro, fora, em baixo, em cima, etc.), ou, de maneira relativa, em situações subordinadas a determinadas referências (na..., ao lado de..., etc.) e à apresentação de diferentes actos (antes, depois, durante...), é abordada depois da familiarização com os nomes e os verbos e antes do seu uso em frases. A criança começa assim a ver traduzida em linguagem aspectos relacionados com a orientação espaço-temporal de que ela vai necessitar para se situar. E essas palavras que ela vai adquirindo vão também contribuir para que ela sinta que os verbos e os nomes se articulam entre si na cadeia falada também por seu intermédio¹¹⁹. Desta forma, os diferentes morfemas gramaticais começam a integrar, de uma forma tendencialmente consciente, o seu sistema linguístico.

Atendendo a que o discurso não é constituído por nomes e verbos soltos, nem unicamente pelo que já lhe foi dado conhecer em termos de elementos linguísticos passíveis de os localizar no tempo e no espaço, chega então o momento de sensibilizar a criança para a estrutura da frase, no princípio a três elementos – recorde-se a quantidade 3 tantas vezes abordada neste texto –, tendo em atenção a sua construção e a sua compreensão.

No que diz respeito à construção da frase, pretende-se que a criança lhe dê forma fornecendo-lhe dois nomes – sem artigo – e um verbo – no infinitivo – passíveis de integrar um estrutura que lhe seja familiar. Espera-se dela que mostre que o acto/verbo foi imediatamente identificado e compreendido, completando-o através de um dos nomes referidos, que lhe serve assim de complemento, e deixando ao outro nome o papel de tradutor do actor/agente/sujeito desse acto, e que organize a frase usando a linguagem que constitui o seu quotidiano, *i.e.*, uma linguagem constituída especialmente por nomes precedidos de determinantes e por verbos conjugados e não por verbos no infinitivo e nomes sem artigo. Aos poucos e tendo sempre em atenção a fase em que a criança se encontra, a frase poderá integrar mais do que três termos¹²⁰.

¹¹⁹ *Id.*, pp. 13-14.

¹²⁰ Por termos de uma estrutura, devem entender-se o sujeito, o verbo, o objecto (directo e indirecto) e os diferentes complementos (cf. Pinto, *Desenvolvimento e Distúrbios da Linguagem...*, pp. 46 e ss.).

Quanto à compreensão da frase, fornece-se à criança no início uma frase simples com três elementos (sujeito, verbo, complemento) e pretende-se que ela encontre imediatamente o acto em torno do qual se agregam os termos da frase, *i.e.*, o verbo, que ela deve referir na forma infinitiva, e depois espera-se que ela assinale os termos que o estão a completar e que conjuntamente com ele vão permitir que a frase em causa faça sentido. A identificação dos complementos e dos actores do acto são encontrados facilmente quando a criança interroga o verbo¹²¹. À medida que as interrogações feitas ao verbo vão encontrando resposta nos termos que integram a frase que lhe é proposta, a criança deve sentir que a partir do verbo completado se dá corpo a uma sequência lógica. Muito embora não se atribuam rótulos a quaisquer dos elementos que integram as frases, não é difícil depreender que a criança começa a apreender os termos da frase no que eles representam funcionalmente e do ponto de vista da sua natureza/categoria gramatical. Entende-se com esta observação a razão pela qual Andrée Girolami-Boulinier adverte para o facto de se estar perante um pensar “linguagem” e não “gramática”¹²². Se esta autora se serve, no início da sensibilização à organização lógica da linguagem, de esboços muito simplificados de quadros de funções¹²³, que poderão revestir aspectos mais elaborados quando estão já em causa frases complexas¹²⁴, ela fá-lo porque vê nesses esboços simbolizações próximas das que foram propostas à criança quando ela devia identificar em simbolizações/desenhos diferentes sequências relacionadas com as qualidades físicas dos sons (timbre, duração, intensidade, altura, ritmo).

Na altura em que a criança dá os primeiros passos no mundo da escrita ou prossegue com essa modalidade de uso da língua, também faz sentido propor-lhe práticas que lhe exijam outras capacidades. As práticas que se seguem no que respeita à leitura/escrita e à linguagem podem constituir algumas propostas de trabalho.

A leitura semi-directa¹²⁵, que é proposta à criança no mesmo molde da leitura indirecta mas permitindo que ela acompanhe a forma visual/gráfica dos grupos de sentido que lhe são lidos, tem em vista, depois de se lhe ter ocultado o modelo, não só a reprodução oral das palavras propostas, mas também a sua possível reprodução gráfica. No âmbito

¹²¹ Ver, em torno desta temática e das suas repercussões, Healy, *Ob. cit.*, p. 109.

¹²² Girolami-Boulinier, *L'Apprentissage de l'Oral et de l'Écrit...*, p. 24.

¹²³ Cf. Girolami-Boulinier, *La Grammaire Langage en 20 Leçons...*, p. 9.

¹²⁴ Cf. *id.*, p. 77.

¹²⁵ Girolami-Boulinier, *L'Apprentissage de l'Oral et de l'Écrit...*, pp. 33-34.

desta leitura, a criança que tiver retido visualmente a ou as palavras que quiser passar a escrito poderá fazê-lo. Tem esta técnica de leitura como principal objetivo habituar a criança a uma leitura «*qui ne comporte ni déchiffrement, ni erreurs, ni redondances.*»¹²⁶. Com efeito, a leitura-percepção, “la lecture gymnastique”, no dizer de Andrée Girolami-Boulinier, porque se trata «*d’une perception-rétention de lettres et d’assemblages de ces lettres, qui doit être immédiate, pour que soit ensuite permise l’évocation*»¹²⁷ tem de ser rapidamente tornada numa operação automática para que se instale sem atrasos indesejados a leitura-compreensão. A leitura deve ser sempre efectuada por grupos de sentido. No fundo, ela tenderá a corresponder à forma como se processa a fala, que – salvo em certos casos motivados por hesitações que lhe são próprias¹²⁸ – se processa por grupos de ideias e obedecendo ao tom e às pausas adequadas. Poderá, então, dizer-se que a leitura se encontra adquirida quando a criança encontra nela, como escreve Girolami-Boulinier, «*une matérialisation du langage intérieur.*»¹²⁹.

A leitura silenciosa¹³⁰, que naturalmente só se pode realizar quando a criança já sabe ler, corresponde de certa maneira à referida materialização da linguagem interior, na medida em que se exige que ela leia interiormente sem pronunciar, respeitando os grupos de sentido e acompanhando a organização lógica das estruturas que integram o texto em presença. A leitura silenciosa pode ainda servir a escrita quando haja necessidade de corrigir a ortografia. Nesses casos, a criança deve, respeitando sempre os grupos de sentido, ler primeiro silenciosamente e, quando achar que pode reproduzir em voz alta com exactidão o que leu sem olhar para o texto, procura fazê-lo para depois passar a escrito a palavra ou as palavras que leu em voz alta tendo em atenção a sua grafia. A criança está assim a praticar a cópia diferida¹³¹ do que pôde reter, está como que a fotografar a palavra ou palavras que vai transcrever,

¹²⁶ *Id.*, p. 33.

¹²⁷ *Id.*, p. 37.

¹²⁸ Cf. F. Goldman-Eisler, *Psycholinguistics. Experiments in Spontaneous Speech*, London/New York, Academic Press, 1968.

¹²⁹ Girolami-Boulinier, *Les Premiers Pas Scolaires...*, p. 24.

¹³⁰ Girolami-Boulinier; Cohen-Rak, *Ob. cit.*, p. 11, nota 2. Na nota mencionada pode ler-se: «Le groupe de mots, aussitôt lu silencieusement, “d’une seule coulée”, peut être, à l’occasion et pour vérification, dit tout haut par un élève qui en réfère à l’enseignant sans plus regarder le texte.».

¹³¹ Cf. Maria da Graça Lisboa Castro Pinto, *Saber Viver a Linguagem. Um Desafio aos Problemas de Literacia*, Porto, Porto Editora (Coleção Linguística Porto Editora, n.º 11), 1998, pp. 228-229.

e que leu em voz alta previamente, para depois as escrever de memória na ausência do modelo¹³². Trata-se de um exercício que joga com o aprender a ouvir e o aprender a ver as representações sonora e gráfica correspondentes à palavra ou às palavras (constitutivas de grupos de sentido) que, depois de lida(s) silenciosamente num primeiro momento e repetidas a seguir em voz alta, devem ser adequadamente reproduzidas oralmente e por escrito. Espera-se deste exercício que o aprendente relacione esses dois tipos de representações (sonora e gráfica) e veja nelas duas *partes* de um *todo* – a palavra ou grupo de sentido – que pode ser concretizado por meio dessas duas configurações.

Do ponto de vista da linguagem, interessa mencionar o enriquecimento, a expansão, do nome ou pronome por meio de determinantes, de adjectivos, de complementos nominais e de orações relativas¹³³. Este exercício de expansão do nome/pronome torna-se mais produtivo quando praticado por um conjunto de alunos. Cada um propõe algo de diferente de acordo com as suas experiências verbais e todos esses contributos dão origem seguramente não só a um alargamento do vocabulário de todos os participantes e a uma familiarização com diferentes tipos, por exemplo, de determinantes, mas também a uma consciencialização no que diz respeito ao enriquecimento lexical a que conduzem¹³⁴.

Emana das práticas expostas – que devem realizar-se sempre nos momentos de aprendizagem próprios – uma preocupação com a familiarização da criança tanto com as palavras que encontram um correlato no mundo dos objectos e das acções, como com outras tantas palavras que se destinam a articular as primeiras e a organizar o discurso de acordo com uma sequência lógica que se adapte a um pensamento bem organizado. No momento oportuno, deve, portanto, exercitar-se, tanto quanto possível, o emprego desses articuladores, conectores, na medida em que servem de um modo muito especial o pensamento lógico, analítico, permitem uma melhor tradução verbal da relação entre ideias e conduzem, entre outros, a uma escrita bem organizada porque apoiada em raciocínios bem elaborados.

Uma achega a este respeito poderá ser dada solicitando aos aprendentes que, em função da relação que querem ver estabelecida, liguem

¹³² Cf. Girolami-Boulinier, *L'Apprentissage de l'Oral et de l'Écrit...*, pp. 36 e 49.

¹³³ Andrée Girolami-Boulinier, *Les niveaux actuels...*, pp. 21-23; «Langage: Pour une pédagogie de l'immédiateté» in *Bulletin de la Société Alfred Binet et Théodore Simon*, 610 (I), 1987, pp. 30-47 (pp. 39-42).

¹³⁴ Ver: Girolami-Boulinier, *L'Apprentissage de l'Oral et de l'Écrit...*, pp. 77-79; Pinto, *Desenvolvimento e Distúrbios da Linguagem...*, pp. 57-60.

com o fim de obter significações idênticas dois actos/situações/proposições por meio de conjunções ou locuções coordenativas, por um lado, e por meio de conjunções e locuções subordinativas, por outro. Possíveis tipos de relações (de tempo, causa, consequência, fim, comparação, oposição e condição) podem ser-lhes sugeridos para que eles as concretizem nos actos propostos nas duas possibilidades (coordenativa e subordinativa)¹³⁵. Seguindo as palavras de Andrée Girolami-Boulinier, «[il] convient de juxtaposer les faits dans l'ordre chronologique, puis d'examiner les relations qui existent entre eux, et de subordonner ou coordonner, c'est-à-dire mettre la conjonction de subordination ou de coordination qui indique la relation.»¹³⁶.

Viver desta forma a linguagem tem sem dúvidas repercussões na escrita que vier a ser praticada. Em ambos os casos estão em causa usos da língua, independentemente da modalidade (oral ou escrita) que os concretiza, compatíveis com habilidades verbais que já manifestam graus de elaboração condizentes com tipos de raciocínio lógico indispensáveis em variados domínios. A leitura contribui também obviamente para o desenvolvimento da linguagem oral e escrita. É, no entanto, de toda a conveniência ter presente que o processamento exigido quer pelo oral, quer pela escrita conta com tipos de organização mental de conteúdos/ideias que não estão presentes no processamento exigido pela leitura. Sobressai, desta forma, a ideia da existência de um processo de aprendizagem também na linguagem oral e de uma cumplicidade de jogos de influência entre o oral e a escrita quando estas duas modalidades de uso da língua já servem níveis de processamento mais elevados do ponto de vista cognitivo¹³⁷. E pode até acrescentar-se que de diversificadas experiên-

¹³⁵ Cf.: Girolami-Boulinier, *L'Apprentissage de l'Oral et de l'Écrit...*, pp. 101-102; Pinto, *Saber Viver a Linguagem...*, pp. 60-64 e 132.

¹³⁶ Andrée Girolami-Boulinier, *Prévention de la Dyslexie et de la Dysorthographe dans le Cadre Normal des Activités Scolaires*, 3^{ème} éd., Neuchâtel/Paris, Delachaux et Niestlé Éditeurs, p. 149. Exemplos de conjunções ou locuções que exprimem a ideia de oposição seriam, no caso da subordinação, “embora, se bem que” e, no caso da coordenação, “mas, contudo, no entanto”. Desta forma, no caso dos actos “a mãe gosta de ver televisão” e “a mãe lê muitas histórias aos filhos”, se quisermos estabelecer entre eles uma relação de oposição, teremos, para a subordinação, “Embora a mãe goste de ver televisão, (a mãe) lê muitas histórias aos filhos”, resultando dessa relação uma frase complexa, e, para a coordenação, “A mãe gosta de ver televisão mas lê muitas histórias aos filhos”, o que nos faz permanecer a nível da mera ligação entre duas frases simples.

¹³⁷ Aconselha-se a leitura de Healy, *Ob. cit.*, p. 211, para quem estiver interessado em saber um pouco mais sobre o envolvimento do cérebro, ou melhor dos dois hemisférios cerebrais, em tarefas relacionadas com as diferentes tarefas relativas às modalidades de uso da língua mencionadas.

cias/interacções verbais vividas de forma intensa e bem programada, tanto no plano da linguagem oral como no plano da escrita, resultarão inevitavelmente conhecimentos variados que contribuirão para uma compreensão mais abrangente e profunda quer do material oral quer do escrito com que o aprendiz se venha a deparar.

Uma das principais lições a extrair-se deste texto é seguramente a de que se deve investir desde cedo e com firmeza na linguagem oral¹³⁸. A seguinte passagem de Healy dá corpo de modo exemplar a essa ideia: «What our children need is lots of good, slow, clear exposure to the sounds that will become their armamentarium for attacking language meaning as well as the written word.»¹³⁹.

XVI. Procurou-se, desta forma, mostrar como a linguagem deve ser apresentada à criança de maneira a que ela a viva e a possa usar partindo de um conhecimento gradual da sua estruturação a vários níveis. O uso da linguagem traduz um percurso que nos acompanha ao longo da nossa existência e, como tal, desse percurso tomará cada um conhecimento de acordo com as suas capacidades e por meio de eventuais oportunidades que lhe tenham sido dadas ou que lhe venham a ser proporcionadas. Na realidade, cada pessoa é portadora de um potencial que a caracteriza e cada pessoa também pode ou não contribuir para colher os dividendos – que pareceriam à primeira vista garantidos – das ofertas disponibilizadas pelos meios com que interage verbalmente de maneira mais ou menos activa.

Estou certa de que no espaço em torno da alfabetização inicial todos tentarão criar as condições indispensáveis ao ulterior sucesso escolar e posteriormente profissional das crianças e que o conhecimento mais profundo que hoje se possui delas e das matérias que lhes devem ser ministradas levará a contornar muitas situações indesejadas.

Tudo faz pensar que os ritmos pessoais, as diferenças individuais e os padrões cognitivos próprios de cada pessoa existirão sempre e deverão ser, tanto quanto possível, objecto de uma leitura muito particular. As normalizações, como vimos, são um plural e mesmo o seu uso no singular pode não ser sempre bem-vindo porque não é difícil extrair desse singular uma leitura redutora quando se trata do ser humano.

¹³⁸ Cf. Maria da Graça Lisboa Castro Pinto, «Looking at reading and writing through language» in G. Rijlaarsdam (Series Ed.); H. Van den Bergh; M. Couzijn (eds.), *Studies in Writing, Volume 14, Effective Learning and Teaching of Writing*, 2nd ed., Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2005, pp. 31-46.

¹³⁹ Healy, *Ob. cit.*, p. 229.

Espera-se pois que a sociedade esteja atenta e actue de forma a, conjuntamente com a escola, preparar as crianças para o que hoje lhes é solicitado em diferentes domínios. A alfabetização compete naturalmente à escola. Simplesmente, a alfabetização tomada no seu sentido mais estrito tem de ser unicamente considerada a pedra sobre a qual se edificarão, dentro e fora do sistema educativo, as diferentes formações de que todos os países não prescindem.

372

Está em nós, estudiosos da criança ou das suas habilidades, não permitir que, por meras razões economicistas ou tecnológicas, se veja serem aplicados cegamente ao ensino, e também à linguagem, mecanismos de regulação que se adaptam por certo com outros sucessos e objectivos a outras áreas, onde os ideais são também outros.

AGRADECIMENTO

Agradeço ao meu colega João Veloso a leitura de versões anteriores deste texto, bem como os seus comentários.

O CONTRIBUTO DA OBRA LEXICOGRÁFICA
DE RAFAEL BLUTEAU PARA A HISTÓRIA DO ENSINO
DO PORTUGUÊS COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA:
O Método breve, y facil para entender Castellanos
la lengua portuguesa

ROGELIO PONCE DE LEÓN e SÓNIA DUARTE
romeo@letras.up.pt e sonia.madeira@megamail.pt

1. Considerações gerais

É sobejamente conhecido que a relação entre a língua portuguesa e a língua castelhana carece historicamente da normalidade que, por outro lado, caracteriza a relação de cada uma delas em separado com outros idiomas. No contexto de afirmação das línguas vulgares, o discurso linguístico quinhentista configurou conceptualmente a especificidade dessa relação nos termos do que ficou conhecido como “a questão da língua”¹, definindo um conflito que, a partir de finais da centúria, será fundamentalmente condicionado pelo contexto de União Ibérica e pela situação de sobreposição linguística que a mesma implicou², e que se

¹ Cf. Maria Leonor Carvalhão Buescu, *Babel ou a ruptura do signo. A Gramática e os gramáticos portugueses do século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, pp. 215-261.

² Cf. Pilar Vázquez Cuesta, *A língua e a cultura portuguesa no tempo dos Filipes*, Lisboa, Publicações Europa-América, p. 142; Fernando Vázquez Corredoira, *A construção da língua portuguesa frente ao castelhano – o galego como exemplo a contrario*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1998, pp. 38-39.

prolongou até final do século XVII³. Por sua vez, o discurso gramático-gráfico setecentista deixará transparecer a tensão entre a vontade de superação dessa situação, plasmada no tópico do louvor da língua portuguesa, e a permanência de um estatuto de menoridade relativamente ao Espanhol, como atesta, sob o pseudónimo de António de Melo da Fonseca, José de Macedo – um dos primeiros autores a tratar esta matéria no século XVIII. Logo na primeira página do *Prologo ao Leitor* do seu *Antidoto da Lingua Portuguesa* (Lisboa 1710)⁴, é afirmado: «Eu nunca me descontentei tanto da nossa Língua, como se descontentaõ muitos grammaticos, que affirmaõ temerariamente, que ella he muito peor que a Castelhana [...]»⁵. Assumindo o Espanhol como referência contrastiva para exaltação do Português⁶, a obra de José de Macedo, é ainda reveladora da familiaridade da tradição gramatical portuguesa com o Espanhol, familiaridade essa que, não obstante, como adverte Dieter Messner⁷, não impede simultaneamente problemas de domínio da língua. Dir-se-ia mesmo que, associada a um contexto de marcada aversão ao Espanhol – por extensão de uma animosidade politicamente motivada contra Espanha –, a familiaridade favoreceu o desconhecimento ou, pelo menos, o não reconhecimento da diversidade e da conseqüente necessidade de estudar a língua do outro e de lhe dar a conhecer a própria, como se colocava quanto a outros idiomas. Tal poderá explicar, quer no campo estritamente linguístico, quer no campo da didáctica das línguas, o quase vazio de edições portuguesas orientadas para o estudo do Espanhol ou para a difusão do Português entre os Espanhóis anteriormente à publicação do *Diccionario Castellano y Portuguez* de Rafael Bluteau

³ Cf. Paul Teyssier, *História da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 2001, p. 71.

⁴ Desta obra há uma edição com comentário ao cuidado de Ana Maria Leite (Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, Edição da autora, Aveiro, 2002 [suporte electrónico]).

⁵ José de Macedo, *Antidoto da lingua portugueza*, Amesterdão, Miguel Diaz, 1710, *Prologo*, não paginado.

⁶ Chama-se particularmente a atenção para o Capítulo III, intitulado *Comparase a nossa lingua com a Castelhana em algumas meudezas* (*ibid.*, p. 8). Consultámos o exemplar conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto (BMP) sob a cota I-12-21.

⁷ Cf. «La lexicografía bilingüe portugués-español», conferência apresentada ao Congresso da União Latina, San Millán de la Cogolla (Outubro de 2003). Agradecemos ao autor a cedência do texto ainda não publicado. Uma primeira versão do referido estudo foi editada em Alemão (cf. «Bemerkungen zur zweisprachigen Lexikographie Portugiesisch-Spanisch» in *Lusorama*, 57-58, 2004, pp. 145-155).

(Lisboa 1721)⁸, que, com vista a facilitar o acesso por parte do público castelhano, integra o volume VIII do seu *Vocabulario Portuguez & Latino* (Coimbra e Lisboa 1712-1721 + 2 supl. 1727-1728).

Efectivamente, Bluteau (Londres 1638 – Lisboa [?] 1734)⁹ institui-se como uma figura singular na contradição entre o cosmopolitismo iluminista e o antiespanholismo persistente no século XVIII português. Entre meados do século XVII e meados do século seguinte, assiste-se em Portugal à afirmação dos estrangeirados e da sua cultura, criando-se um clima favorável não só à estância de portugueses no estrangeiro, mas também à entrada de estrangeiros em Portugal¹⁰, particularmente no âmbito de intercâmbio cultural, no contexto de valorização da universalidade, da razão, da ciência e do cosmopolitismo que caracteriza o movimento das luzes em Portugal¹¹. Bluteau, com ascendência e formação francesas, e detentor de uma formação multifacetada, cosmopolita e poliglota, acorde com o espírito ilustrado da época, é disso um exemplo. Nesse quadro de abertura à cultura vinda do exterior, e particularmente de França – assumida então como paradigma cultural –, importa, contudo, ressaltar uma excepção no que se refere a Espanha, pois a não superação total do trauma que constituíram os sessenta anos de monarquia dual (1580-1640) e a sua memória recente, faziam persistir um sentimento de antiespanholismo que se estendia aos mais diversos domínios e, particularmente, ao linguístico. Neste contexto, o papel desempenhado pela obra de Bluteau na ruptura com tal ressentimento histórico afigura-se de grande importância.

No entanto, apesar do reconhecimento do valor do contributo linguístico do autor¹², e apesar da projecção alcançada pelo seu *Vocabu-*

⁸ Rafael Bluteau, *Diccionario castellano y portuguez para facilitar a los curiosos la noticia de la lengua Latina, con el uso del Vocabulario Portuguez, y Latino* in *Vocabulario Portuguez, & Latino*, vol. VIII, Lisboa Occidental, Pascoal da Sylva, 1721. Consultámos o exemplar conservado na BMP com a cota K-13-10.

⁹ Para mais informação de índole biobibliográfica, cf. Tomás Caetano de Bem, *Memorias Historicas e Chronologicas da sagrada religião dos Clerigos Regulares em Portugal e suas conquistas*, Lisboa, Regia Officina Tipografica, 1792, t. I, pp. 283-317; Inocêncio Francisco da Silva, *Diccionario bibliographico portuguez*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2001 (1858-1923), t. VII, pp. 42-45 [suporte electrónico]; Hernani Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1984, vol. II, pp. 29-47.

¹⁰ Cf. António Coimbra Martins, s.v. «Estrangeirados» in *Dicionário de História de Portugal*, Porto, Iniciativas Editoriais/Livraria Figueirinhas, 1975, pp. 468.

¹¹ *Ibid.*, s. v «Luzes», p. 87.

¹² Cf. Maria Filomena Gonçalves, «Notas sobre as *Prosas Portuguezas* de Rafael Bluteau e a Historiografia Linguística do século XVIII» in *Filologia e Linguística Portuguesa*,

lario *Portuguez & Latino*¹³ e, embora em menor grau, pelo *Diccionario Castellano y Portuguez*, a vertente de mediação luso-espanhola da sua obra, salvo algumas recentes exceções¹⁴, alcançou relativamente pouca visibilidade em estudos críticos, particularmente da perspectiva que aqui se assume e que se orienta para o papel auxiliar desempenhado pelo *Diccionario* na formação de uma tradição didacticográfica do Português especificamente orientada para o público hispanófono, em geral, e espanhol, em particular. Tal contributo consubstancia-se no texto do *Methodo breve, y facil para entender Castellanos la lengua portugueza*, que surge entre os textos preliminares do *Diccionario Castellano y Portuguez*, e sobre o qual incidirá o presente estudo, com vista a situá-lo face à referida tradição e a avaliar a sua importância para a mesma. Para tal, tratar-se-á aqui de perceber em que medida este texto se prende de alguma forma com o ensino-aprendizagem do Português como Língua Estrangeira e de traçar os seus possíveis antecedentes neste âmbito, sem perder de vista a verdadeira natureza do mesmo e que deriva da sua

5, 2002, pp. 7-25; *id.*, «O Prólogo e o Catálogo de Autores do *Vocabulario Portuguez e Latino*: as ideias linguísticas de Bluteau no contexto da historiografia da Língua Portuguesa» in Gladis Massini-Cagliari *et alii* (orgs.), *A descrição do Português: Lingüística Histórica e Historiografia Lingüística*, Araquara, FCL-UNESP, Editora Cultura Acadêmica, 2002, pp. 25-65.

¹³ Cf. Clotilde de Almeida Azevedo Murakawa, «D. Rafael Bluteau: marco na lexicografia portuguesa de setecentos» in ANPOLL/GT *Historiografia da Lingüística Brasileira* (orgs.), *III Colóquio sobre Línguas Gerais. A Trilogia Gramática-Catecismo-Dicionário*, 2002. Edição eletrónica: <<http://www.fflch.usp.br/dl/anpoll2/clotildecolquio2002.htm.htm>> (Última consulta: 3 de Agosto de 2005).

¹⁴ Cf. José Antonio Sabio e Catalina Jiménez, «O *Diccionario Castellano y Portuguez* de Rafael Bluteau: um dicionário moderno?» in Ivo Castro (ed.), *Actas do XII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa, Colibri, 1997, vol. II, pp. 537-547; Ulrike Mühlischlegel, «Anticastellanos, y Misoportuguezes tengan paciencia: Rafael Bluteau como mediador entre o português e o espanhol» in Rolf Kemmler *et alii* (eds.), *Estudios de história da gramaticografia e lexicografia portuguesas*, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europaea, 2002, pp. 145-157; Dolores Corbella, «Contribución a la historia de la lexicografía luso-española: el *Diccionario castellano y portuguez* de Raphael Bluteau» in Cristóbal Corrales *et alii* (eds.), *Nuevas Aportaciones a la Historiografía Lingüística. Actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, Madrid, Arco/Libros, 2004, t. I, pp. 385-398; Maria Filomena Gonçalves, «Prosopopeia del idioma portuguez a su hermana la lengua castellana (1721): D. Rafael Bluteau y las lenguas peninsulares» in *Nuevas Aportaciones... act. cit.*, pp. 669-677; Rogelio Ponce de León Romeo, «Textos para la enseñanza-aprendizaje del español en Portugal durante el siglo XIX: una breve historia» in *Actas del XV Congreso Internacional de ASELE*, Sevilla, Faculdade de Filologia da Universidade de Sevilla (22-25 de Setembro de 2004), no prelo.

integração numa obra lexicográfica concreta. Por sua vez, a consideração das circunstâncias históricas que marcaram o relacionamento entre Portugal e Espanha, assim como das representações mútuas a que aquelas deram lugar previamente à edição do *Methodo* revelar-se-á de uma importância fulcral para entender tanto o carácter tardio da produção de materiais didáticos para aprendizagem do Português por espanhóis e vice-versa, como a sua escassez, perante a qual o texto em estudo exige um relevo diferente daquele que tem recebido.

2. O *Methodo breve, y facil*, o *Diccionario Castellano y Portuguez* e a tradição lexicográfica precedente

Não se pode descurar que o *Methodo*, cuja extensão não atinge as dez páginas¹⁵, não é editado autonomamente enquanto material didático para a aprendizagem do Português por hispanófonos, mas sim em articulação com outros textos que introduzem e complementam o *Diccionario Castellano y Portuguez*. O *Methodo* surge no termo da *Prosopopeia del idioma portuguez a su hermana la lengua castellana*¹⁶ e vai seguido de uma *Tabla de palabras portuguezas remotas de la lengua castellana*. O primeiro destes dois textos – a *Prosopopeia* – constitui uma espécie de prólogo em que, através do recurso retórico de dar a voz à própria língua portuguesa, se aduzem razões para justificar a sua aprendizagem pelos espanhóis – justificando, portanto, o texto do *Methodo* –, enquanto

¹⁵ O texto doutrinal não ocupa mais do que página e meia; julgamos, no entanto, que a *Tabla de palabras portuguezas remotas de la lengua castellana* constitui um apêndice do *Methodo* necessário para entender a concepção didáctica do autor. Um argumento a favor desta opinião é a alteração do critério do próprio autor, que, num primeiro momento, teria optado por situar a *Tabla* no fim do *Diccionario castellano y portuguez*: «Destas [das *palabras remotas*] se allará, una tabla al fin del Diccionario Castellano, y Portuguez» (Rafael Bluteau, *Methodo breve, y facil para entender castellanos la lengua portugueza* in *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 15); este critério, contudo, não se materializa na disposição tipográfica da edição do *Diccionario*, na medida em que a *Tabla* é apresentada depois do *Methodo*. O mesmo critério prevaleceu na composição da folha de rosto da obra, onde se pode ler: «Precede a dicho Diccionario, un discurso intitulado, *Prosopopeia del idioma Portuguez, a su hermana la lengua castellana*; Y a este discurso se sigue una *Tabla de palabras Portuguezas, mas remotas del idioma Castellano*». Por conseguinte, pensamos que a *Tabla* dever ser integrada no quadro teórico do *Methodo*. Sobre a *Tabla*, cf. Dolores Corbella, «Contribución...», *art. cit.*, pp. 388-390.

¹⁶ Sobre este texto, cf. Maria Filomena Gonçalves, «*Prosopopeia del...*», *art. cit.*

que o segundo dos referidos textos – a *Tabla* – corresponde a uma espécie de glossário que serve de anexo e complemento ao *Methodo*.

Uma das ilações que se retira do anteriormente exposto é que a obra em estudo constitui efectivamente um texto com contornos didácticos explícitos, mas sem pretensões de assumir o estatuto de manual didáctico. Pela centralidade que esta questão ocupa no presente estudo, o seu desenvolvimento fica reservado para um apartado posterior, sublinhando-se de momento a edição do *Methodo* dentro de uma obra de carácter lexicográfico e ao serviço da mesma. O referido texto constitui antes de mais uma aproximação contrastiva ao léxico do Português do ponto de vista de um hispanófono, estabelecendo-se entre os princípios do *Methodo*, o léxico da *Tabla* e o do *Diccionario*¹⁷ uma relação de complementaridade, que denuncia a subsidiariedade dos objectivos pedagógicos aos lexicológicos.

Por sua vez, como se depreende da análise do título completo do *Diccionario*, também este é subsidiário da obra que o acolhe – o *Vocabulario Portuguez & Latino*¹⁸. Assim sendo, outra conclusão que se pode retirar é que o fim último, quer do *Diccionario*, quer do *Methodo* é, portanto, o conhecimento do Latim e não o do Português. Por entre os preceitos do *Methodo*, observando as muitas coincidências lexicais entre o Português e o Espanhol, Bluteau, chega mesmo a questionar a utilidade de um dicionário deste par de línguas, justificando-o finalmente por um fim que lhe é exterior:

¹⁷ Por se desviar do nosso objectivo, não se tratará aqui das opções terminológicas do autor relativamente à designação das suas obras lexicográficas: *tabla*; *diccionario*; *vocabulário*. Será contudo pertinente observar que o seu uso denuncia a formação de um critério que contrasta com o panorama de certa arbitrariedade a que se assiste até ao século XVIII. Sobre este quadro de imprecisão terminológica, cf. Günther Haensch e Carlos Omeñaca, *Los diccionarios del Español en el siglo XXI*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 52-53; Mar Campos Souto e José Ignacio Pérez Pascual, «El diccionario y otros productos lexicográficos» in M. Medina Guerra (coord.), *Lexicografía española*, Barcelona, Ariel, 2003, pp. 55-59; especificamente, sobre as opções de Bluteau, cf. Clotilde de Almeida Azevedo Murakawa, «D. Rafael Bluteau...», *art. cit.*

¹⁸ O título completo é *Vocabulario Portuguez & Latino Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Ciítico, Chimico, Dogmatico, Dialectico, Dendrologico, Ecclesiastico, Etymológico, Economico, Florifero, Forense, Fructifero, Geographico, Geometrico, Gnomonico, Hydrographico, Homonymico, Hierologico, Ichtyologico, Indico, Isagogico, Laconico, Liturgico, Lithologico, Medico, Musico, Meteorologico, Nautico, Numerico, Neoterico, Ortographico, Optico, Ornithologico, Poetico, Philologico, Pharmaceutico, Quidditativo, Qualitativo, Quantitativo, Rethorico, Rustico, Romano, Symbolico, Synonymico, Syllabico, Theologico, Therapeutico, Technologico, Uranologico, Xenophonico, Zoologico, autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, & latinos.*

«En segundo lugar entran las palabras Portuguezas, totalmente semejantes a las Castellanas; ellas en el Diccionario Castellano, y Portuguez, que se sigue, se allaran apuntadas con el termino *Idem*, ò con la abreviatura *Id.* y son tantas, y tan comunes a las dos naciones, que para el curioso, que en tres horas de aplicación continua, ò interpolada pudiere, y quisiere tomar de memoria las observaciones de arriba, juntamente con las palabras Portuguezas, remotas de la lengua Castellana, de las quales mas abaxo se darà noticia, para dicho curioso serà quasi escusado dicho Diccionario. Pero como es obra dirigida a facilitar el uso de la lengua Latina, no me arrepiento del trabajo, que tomè en hazerle, quanto mas que sin preceder Diccionario Castellano, y Portuguez, muchas veces tropezaria el Componedor Latino, y errando la palabra, ò entendiera que tenia falta, ò desconfiado de poderla descubrir, dexaria la empreza, y culparia el Autor»¹⁹.

Efectivamente, a subsidiariedade da aprendizagem do Português ao acesso ao seu *Vocabulario Portuguez & Latino*, é uma ideia recorrente dentro da argumentação que encontramos na *Prosopopeia*:

«[...] Desea mi curiosidad introducirme en los Reynos de Castilla, no ya con la pretension de que los Castellanos aprendan a hablar Portuguez, mas con el intento, que los curiosos de lenguas lo entiendan, para aprovecharse del nuevo Vocabulario, Portuguez, y Latino que, se està acabando de imprimir»²⁰.

Mais adiante o autor regressa à mesma ideia:

«Agora con vuestra licencia, entro en la tercera parte de mis proposiciones, que es la utilidad, que resultara a vuestra nacion de la noticia de la lengua Portuguesa, con el uso del Vocabulario Portuguez, y Latino»²¹.

Não obstante, tendo em conta o esforço argumentativo desenvolvido no texto anteriormente citado para justificar a aprendizagem do Português

¹⁹ Rafael Bluteau, *Methodo...*, p. 15.

²⁰ *Id.*, *Prosopopeia...* in *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 3.

²¹ *Ibid.*, p. 10.

pelos espanhóis, à luz de razões de diversidade, facilidade e utilidade²², talvez esta nota acerca da eventual inutilidade do seu dicionário possa ser relativizada e encarada como uma nota de modéstia e estratégia retóricas, com vista, no segundo caso, a vincar a facilidade na aprendizagem do Português, a partir da ideia de proximidade entre as duas línguas. Mas, independentemente de o Latim poder efectivamente ser o fim último do conjunto dos referidos trabalhos de Bluteau, e em particular do seu *Diccionario*, a verdade é que o interesse desta obra para a lexicografia vulgar peninsular se vê reconhecido – curiosamente fora da Península –, como o documenta uma edição independente do *Diccionario castellano y portuguez* saída à luz em 1841, no Rio de Janeiro²³. É nesse sentido que, na linha de Ulrike Mühlischlegel²⁴, o que aqui se pretende sublinhar é precisamente o seu mérito na mediação, não entre o Espanhol e o Latim, mas sim entre o Espanhol e o Português, mérito esse cujo relevo cumpre avaliar à luz da tradição precedente.

Sendo inegável o contributo de Bluteau para o posterior desenvolvimento da lexicografia monolíngue do Português²⁵ e a sua relevância no campo da lexicografia bilingue do par Latim-Português ou mesmo Latim-Espanhol²⁶, é, não obstante, no âmbito do par de línguas Espanhol-

²² Bluteau sintetiza essa argumentação no início do texto: «y assi digo, que a todo castellano discreto conviene saber Portuguez, *lo primero*, porque es idioma diverso, *lo segundo*, porque es facil de entender, *lo tercero*, porque de la inteligencia de dicho idioma le resultará utilidad.» (*ibid.*, p. 4). Sobre a argumentação e estratégias utilizadas por Bluteau na *Prosopopeia*, cf. Maria Filomena Gonçalves, «Prosopopeia del...», *art. cit.*, pp. 671-676; Ulrike Mühlischlegel, «Anticastellanos...», *art. cit.*, pp. 149-151.

²³ Cf. Inocêncio Francisco da Silva, *Diccionario...*, *op. cit.*, t. VII, p. 45.

²⁴ Cf. Ulrike Mühlischlegel, «Anticastellanos...», *art. cit.*

²⁵ Parece consensual que o clérigo teatino merece um lugar destacado no campo da lexicografia do Português pelo seu papel pioneiro na fixação de um *corpus* de referência autorizado, como referem José Antonio Sabio e Catalina Jiménez, «O Diccionario...», *art. cit.*, p. 537. Acresce ainda que embora o seu *Vocabulario* seja em rigor uma obra de lexicografia bilingue, o desequilíbrio de informação em prejuízo do Latim tem sustentado a sua questionação enquanto tal por parte de alguns autores (cf. Pilar Salas, «Algunas notas sobre el léxico del *Diccionario Castellano y Portuguez* de Raphael Bluteau» in *Res Diachronicae*, no prelo; agradecemos à autora a cedência dos estudos referenciados ao longo do presente trabalho).

²⁶ Neste domínio, a obra de Bluteau tem, contudo, antecedentes que o próprio reconhece, como se pode comprovar pela consulta do seu *Vocabulario de Vocabularios Portuguezes, Castelhanos, Italianos, Franceses, e Latinos, com a noticia dos tempos, e lugares, em que forão impressos*, incorporado no suplemento II do seu *Vocabulario*, onde, para o primeiro par de línguas, refere obras de Bento Pereira, Jerónimo Cardoso, Agostinho Barbosa, Amaro de Roboredo, Duarte Nunes de Leão, Francisco Sanches, Ambrósio Calepino e Thoma de Luce. Relativamente ao par Latim-Espanhol, são aí

-Português que o seu trabalho vem efectivamente preencher um vazio, já que o seu parece ser o primeiro dicionário bilingue Espanhol-Português²⁷. Entre as obras que Bluteau enumera no seu *Vocabulario de Vocabularios*, não aparece referenciada nenhuma obra desse género e, apesar de se registar anteriormente algum contributo lexicográfico neste sentido, a sua é a primeira com o formato de um dicionário, sendo que em última instância os contributos lexicográficos anteriores remontam à tradição lexicográfica bilingue em Latim e à tradição plurilingue que o contempla, e os antecedentes mais directos da lexicografia vulgar aparecem inseridos em obras de outro tipo, como as listas de léxico que complementavam materiais para aprendizagem das línguas vulgares por estrangeiros cuja edição se intensifica a partir do século XVI²⁸. No caso do Espanhol e do Português, salientam-se enquanto antecedentes lexicográficos do trabalho de Bluteau em Portugal, *Porta de Línguas* de Amaro de Roboredo (Lisboa 1623)²⁹ e *Prosodia in vocabularium trilingue latinum, lusitanum et castellanum digesta* do P.^e Bento Pereira (Évora 1634)³⁰.

apontados os trabalhos de Diego Jiménez Árias, Antonio de Nebrija, Fr. Lopes, Bartolomé Bravo, Pedro de Salas, John Minschew, J. Alonso, Cornelium Valerium Louvanii, Onophrio Povia e Calepino, ou ainda um trabalho anónimo de 1579, que surge referenciado junto com o de Calepino entre os vocabulários latinos plurilingues (Cf. Rafael Bluteau, *Vocabulario de Vocabularios...* in *Suplemento ao Vocabulario Portuguez, & Latino. Parte II*, Lisboa Occidental, Pascoal da Sylva, 1728, pp. 535-548). Não obstante o conhecimento da tradição lexicográfica românica precedente, Bluteau tem também consciência de que se vive no seu tempo uma situação deficitária: «De este genero de libros [i. e. os *Diccionarios vulgares, y latinos*] estan los Portugueses tan mal proveidos, como los Castellanos» (*Prosopopeia...*, *op. cit.*, p. 12). Sobre o par de línguas Espanhol-Latim, cf. Günther Haensch e Carlos Omeñaca, *Los diccionarios...*, *op. cit.*, pp. 265-266, Isabel Acero Duránte, «La lexicografía plurilingüe del Español» in *Lexicografía española...*, *op. cit.*, pp. 175-204; Barbara Freifrau von Gemmingen, «Los inicios de la lexicografía española» in *Lexicografía española...*, *op. cit.*, pp. 151-174; Aquilino Sánchez Pérez, *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1992, pp. 74-79. Sobre a lexicografia latino-portuguesa, cf. Telmo Verdelho, *As origens da Gramaticografia e da Lexicografia Latino-Portuguesas*, Aveiro, INIC, 1995, pp. 135-475.

²⁷ José Antonio Sabio e Catalina Jiménez, «O Diccionario...», *art. cit.*, p. 538.

²⁸ Aquilino Sánchez Pérez, *Historia...*, *op. cit.*, p. 75.

²⁹ Também mencionado por Bluteau, no *Vocabulario de Vocabularios*. Jose Antonio Sabio e Catalina Jiménez (cf. «O Diccionario...», *art. cit.*, p. 538, n.º 2) advertem para o facto de Telmo Verdelho indicar o papel desta obra enquanto antecedente da do teatino francês. Da *Porta de linguas* foi consultado o exemplar disponível na Biblioteca Pública de Évora (BPE) com a cota NR 645.

³⁰ A obra, referida por Bluteau no seu *Vocabulario de vocabularios*, é inicialmente publicada em versão trilingue. Telmo Verdelho (cf. «Historiografia linguística e reforma

Embora publicado no exterior, *Of the Portuguese language or subdialect, &c.* (Londres, 1662), do galês James Howell (1594-1666), merece destaque especial no âmbito deste trabalho, pela semelhança formal e de abordagem que existe entre o texto em questão e o *Methodo* de Rafael Bluteau³¹. As notas de Howell sobre o Português constituem um pequeno texto de quatro páginas que, em complementaridade com um glossário trilingue (Inglês, Português, Espanhol) de onze páginas intitulado *A Short Dictionary or Catalog Of such Portuguese Words That have no Affinity with the Spanish*, figuram como apêndice à sua *Spanish Grammar*³². A semelhança com o trabalho de Bluteau reside na abordagem contrastiva do Português e do Espanhol num texto de dimensões reduzidas, incidindo sobre determinadas regularidades observáveis no léxico de uma e outra língua e complementado, em ambos os casos, por um glossário de palavras que escapam a essas mesmas regularidades. Para além de diferenças mais concretas no conteúdo das regularidades observadas e dos comentários tecidos³³, separam os dois textos a superioridade do conhecimento linguístico de Bluteau³⁴, a ausência de um critério

do ensino. A propósito de três centenários: Manuel Álvares, Bento Pereira e Marquês de Pombal» in *Brigantia*, 2:4, 1982, pp. 357-358) indica que, a partir de 1683, sairá contudo em versão bilingue Português-Latim. Pode ser significativo que por então tivesse já terminado o período de União Ibérica. Na Biblioteca Nacional de Lisboa (BNL) pode ser localizado um exemplar com a cota L. 2340 A.

³¹ Não se pretende aqui averiguar se Bluteau teve ou não conhecimento desta obra. Sendo possível que tivesse contactado com a mesma, também não se conhecem dados que o comprovem. De facto, não vem mencionada no seu *Vocabulario de Vocabularios* e, embora inglês por nascimento, Bluteau abandona o seu país natal vinte e quatro anos antes da publicação em Londres do texto de Howell. Seja como for, o paralelismo estrutural de ambos os opúsculos parece-nos digno de nota.

³² *A Grammar of the Spanish or Castilian Toung*. Este texto integra uma obra cujo título completo é *A New English Grammar Prescribing as certain Rules as the Language will bear, for foreners to learn english. There is also another Grammar of the Spanish or Castilian Toung, with som special remarks upon the portuguese Dialect, etc.* Foi consultado o exemplar conservado na Biblioteca Nacional de Espanha com a cota 3/76552. A obra vai dedicada a D. Catarina de Bragança, que acedera por via matrimonial ao trono de Inglaterra.

³³ Tais diferenças mereceriam um estudo mais aprofundado, que escapa contudo aos objectivos do presente trabalho.

³⁴ Não obstante a existência de interferências do Português apontadas por Pilar Salas (cf. «Algunas notas...», *art. cit.*) no léxico espanhol recenseado no *Diccionario*, a crítica tem sido mais severa com Howell. Não conhecemos apreciações sobre o seu nível de domínio do Português, mas sobre o seu conhecimento deficitário do Espanhol, cf. Amado Alonso, *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 218-219.

claro de Howell na designação da sua obra³⁵ e a consideração do estatuto do Português e do Espanhol um relativamente ao outro³⁶. Tais diferenças entre os textos referidos, juntamente com as diferenças observáveis nas obras que os integram – os traços de modernidade e originalidade de que se reveste o *Diccionario* de Bluteau³⁷, frente à ausência dos mesmos que apresenta a *Spanish Grammar* de Howell³⁸ determinaram a diferente projecção que alcançaram essas mesmas obras. Serão, contudo outras as razões pelas quais ambos os textos alcançaram na Península menor projecção que as obras que os integram ou outras obras dos seus autores. Tal poderá prender-se com o facto de ambos romperem com um conjunto de representações negativas do Espanhol que o convívio forçado com o mesmo ajudou a instalar e que hoje, por ainda não terem sido totalmente ultrapassadas, continuam a condicionar e refrear o desenvolvimento dos estudos contrastivos entre Português e Espanhol, e em particular a sua aprendizagem, para a qual estes textos de alguma forma contribuíram³⁹.

3. O *Methodo breve, y facil* enquanto material didáctico

No século XVIII, o ensino do Português e do Espanhol enquanto línguas estrangeiras gozava já de uma tradição de cerca de dois séculos suportada em obras lexicográficas, livros de diálogos, gramáticas e

³⁵ Como se conclui do uso indistinto dos termos *catálogo* e *dicionário* no título do texto.

³⁶ Bluteau distancia-se de um tópico que a sobreposição das duas línguas sedimentou e que corresponde ao estatuto do Português enquanto dialecto do Espanhol, sustentado, como adverte Fernando Vázquez Corredoira (cf. *A construção...*, *op. cit.*, p. 56), não só por Howell, mas também por outros autores do seu tempo, subsistindo para além do trabalho de Bluteau.

³⁷ Cf. Jose Antonio Sabio e Catalina Jiménez, «O Diccionario...», *art. cit.*, pp. 538-544.

³⁸ Cf. Amado Alonso, *De la pronunciación...*, *op. cit.*, pp. 218-219; Sofia Martín Gamero, *La enseñanza del inglés en España: desde la edad media hasta el siglo XIX*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 124-125; Francisco Javier Sánchez Escribano, *James Howell: un hispanista inglés del siglo XVII*, Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Saragoça (resumo), Saragoça, Edição do autor, 1979, pp. 8-9.

³⁹ Dever-se-á advertir para o facto de que Howell, contrariamente a Bluteau, em nenhum momento do seu texto, assume explicitamente os objectivos didácticos por detrás do mesmo. Este representa apenas uma aproximação curiosa e oportuna à língua materna da que era então rainha-consorte no trono de Inglaterra, complementando simultaneamente a informação oferecida a respeito do Espanhol na gramática a que vai apenso.

manuais⁴⁰. Trata-se contudo de uma produção didáctica orientada para os falantes dos países colonizados – quer a oriente, quer a ocidente – ou dos países europeus com os quais se mantinham relações comerciais prioritárias, e não para o contexto ibérico⁴¹. Mais que a satisfação da curiosidade linguística, essa produção tem um fim eminentemente prático, pelo que, aos referidos materiais, acrescem livros de catecismo e cartilhas, para doutrinar e alfabetizar os povos dos territórios colonizados, e, nos restantes casos, os chamados *secretários*, ou livros concebidos para ensinar a redigir correspondência diversa⁴². No que se refere à produção de textos orientados para portugueses ou para espanhóis previamente à publicação do *Methodo* de Bluteau, exceptuando o singular caso da obra de Roboredo anteriormente mencionada, o panorama é de um vazio desolador⁴³. No tocante ao Espanhol, pese embora o vazio registado, os materiais gramaticográficos e lexicográficos produzidos entre os séculos XVI e XVIII, recorrem ao idioma em questão, se bem que, de forma

⁴⁰ Normalmente complementados também com algum material paremiográfico, como os refraneiros, que permitem contactar com um registo mais vivo e popular da língua em estudo.

⁴¹ Para mais informação sobre a expansão das línguas ibéricas e sobre os materiais em que esta se apoiou, veja-se – para além da já referida obra de Aquilino Sánchez Pérez – David Lopes, *A expansão da língua portuguesa no Oriente nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Porto, Portucalense Editora, 1969.

⁴² Cf. Aquilino Sánchez Pérez, *Historia...*, *op. cit.*, pp. 190-192.

⁴³ Cf. Rogelio Ponce de León Romeo, «Textos...», *art. cit.* Simão Cardoso (cf. *Historiografia Gramatical (1500-1920). Língua Portuguesa – Autores Portugueses*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 178) regista, no capítulo dedicado às obras gramaticais do Espanhol para uso dos portugueses ou do Português para uso dos espanhóis, a obra do professor da Universidade de Alcalá Diogo Fernandes Franco (cf. Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana, Historica, Critica, e Cronologica*, Lisboa Occidental, Antonio Isidoro da Fonseca, 1741, t. I, p. 653), intitulada *Pratica menor de la Grammatica* (Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1585). Esta obra – de cuja edição não se conhecem exemplares (cf. Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco/Libros, 1991, t. III, n.º 961) –, na verdade, parece ser um dos textos que, redigidos em Castelhana, serviam para a instrução nas letras latinas. A produção deste tipo de materiais foi, de resto, relativamente frequente durante o século XVI hispânico (cf. Miguel Ángel Esparza Torres, «Trazas para la historia de la gramática española» in Manuel Casado Velarde *et alii* [eds.], *Scripta Philologica in memoriam Manuel Taboada Cid*, A Corunha, Servicio de Publicacions da Universidade da Coruña, 1996, vol. I, pp. 47-74), tendo algum deles sido escrito por professores portugueses (cf. Rogelio Ponce de León Romeo, «In grammaticos: en torno a las ideas lingüísticas de Francisco Martins († 1596)» in *Humaniores Litterae. Cultura e Literatura no séculos XV a XVII. In honorem Jorge Alves Osório*, [Península. Revista de Estudos Ibéricos, 1], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 215-234).

geral, sem intenção de instruir o seu público no mesmo. O Espanhol surge enquanto paradigma contrastivo ou de referência, servindo por vezes uma estratégia didáctica para o ensino do Latim – como no caso da edição lisboeta de 1578 dos *De institutione grammatica libri tres* do P.^e Manuel Álvares⁴⁴ –, outras, uma estratégia de exaltação do Português – como no caso de José de Macedo, ao qual se fez referência no início deste estudo –, ou ainda uma estratégia editorial de difusão da gramática ou do léxico. A este último caso corresponde a edição do *Diccionario Castellano y Portuguez* de Bluteau; já a *Porta de linguas* de Amaro de Roboredo assume-se singularmente enquanto uma manifestação inequívoca da necessidade de que o estudo do Espanhol em Portugal esteja apoiado em materiais apropriados.

Tal situação configura um contexto pedagógico-didáctico determinado que, no que concerne ao Latim, se verá alterado pelo impacto do espírito reformador que o ideário educativo de John Locke – contido nos seus *Some Thoughts concerning Education* (Londres 1693) – estimulou na Europa e que em Portugal encontrará mais tarde expressão no *Verdadeiro Metodo de Estudar* de Luís António Verney (Valência, 1746)⁴⁵. No entanto, no que se refere às línguas vivas, terá de aguardar-se pelo século XIX⁴⁶ para assistir a mudanças mais concretas no domínio da sua inclusão no sistema educativo português, embora o Espanhol permaneça à margem das mesmas até à sua inclusão em 1991. Pelo reconhecimento da diversidade entre as duas línguas, embora acorde com o espírito ilustrado que promove a curiosidade linguística pelos vernáculos, Bluteau destoa neste panorama. O seu texto afigura-se como o primeiro que se conhece que

⁴⁴ Cf. Rogelio Ponce de León Romeo, «El Álvarez trasladado: el romance en las ediciones quinientistas portuguesas, castellanas y catalanas de los *De institutione grammatica libri tres* (Lisboa, 1572) de Manuel Álvares, S. I.» in *Actas del VI Congreso de Lingüística General*, Madrid, Arco/Libros, no prelo.

⁴⁵ É sob o impacto da obra de Verney que, como indica Leonor Lopes Fávero (cf. *As concepções lingüísticas do século XVIII. A gramática portuguesa*, Campinas, Editora da Unicamp, 1996, p. 76), se darão as reformas educativas que se implementam durante o Governo do Marquês de Pombal, em 1759 e 1772. Sobre estas reformas, cf. Rómulo de Carvalho, *História do Ensino em Portugal. Desde a Fundação da nacionalidade até o fim do regime de Salazar-Caetano*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, pp. 423-483. Ao longo das três primeiras cartas que compõem o *Verdadeiro Metodo de Estudar*, o autor dá conta da prioridade de aprendizagem da língua materna sobre a aprendizagem da latina e precisa o papel auxiliar da primeira no ensino da segunda. Na quarta carta, Verney discorre sobre o valor do estudo das línguas orientais e das línguas vivas, sublinhando a importância do Francês e do Italiano.

⁴⁶ Cf. Rómulo de Carvalho, *História ...*, *Op. cit.*, p. 539 e *passim*.

assume explicitamente um intuito didático no que concerne à difusão do Português entre os espanhóis⁴⁷.

Não sendo em rigor um manual para aprendizagem de línguas, o texto de Bluteau, para além de assumir um propósito didático, estabelece uma metodologia para a compreensão do Português pelos espanhóis. Partindo da organização do léxico do Português de acordo com o seu grau de semelhança com o do Castelhana, o *Methodo* propõe-se, num tempo que se prevê inferior a três horas⁴⁸, alcançar o propósito anteriormente enunciado, pelo estudo das regularidades que separam os dois idiomas.

«Para la nacion Castellana, no hay idioma mas facil de entender, que el Portuguez. En menos de tres horas podrá un Castellano curioso entenderle casi todo. La demostracion es clara. Dividan-se los Vocablos Portuguezes en tres classes; una de Vocablos, que con el Castellano tienen mucha semejança; otra de Vocablos, totalmente semejantes; y otra de los que tienen poca, ò ninguna analogía»⁴⁹.

Nesta exposição da metodologia a seguir, é importante salientar o reconhecimento do papel que, para a eficácia da mesma, desempenham factores que lhe são externos, mas inerentes aos sujeitos do processo de aprendizagem: a motivação (curiosidade) e a vantagem de uma língua materna semelhante (facilidade). Tal confirma, embora não se tratando de um manual, o reconhecimento de uma situação didáctica determinada, que é condicionada pela percepção de um destinatário com características concretas às quais acresce o desconhecimento da língua meta e daí a opção por não redigir o *Methodo* em Português, evidenciando o propósito

⁴⁷ O papel pioneiro de Bluteau é corroborado no século XIX por José Vicente Gomes de Moura nas suas *Taboas de declinação e conjugação para aprender as línguas hespanbola italiana e franceza, comparando-as com a Portugueza* (Coimbra, 1821): «Da [língua] *Hespanbola* não temos ainda, nem Arte, nem dicionario propios, de que eu tenha noticia, excepto o Vocabulario das palavras *Hespanbolas* diversas das Portuguezas, que em seu grande Diccionario inserio *Raphael Bluteau*». Esta citação é retirada da edição que se pode localizar na BNL com a cota L. 80912 P. Simão Cardoso regista apenas como não localizada uma edição de 1824, também de Coimbra, que é corroborada por Inocêncio Francisco da Silva (cf. Simão Cardoso, *Historiografia...*, *Op. cit.*, p. 121; Inocêncio Francisco da Silva, *Diccionario...*, *Op. cit.*, t. V, pp. 153-154).

⁴⁸ Essa é a estimativa temporal indicada no *Methodo*; no entanto, ao referir-se a ele na *Prosopopeia*, Bluteau indica uma duração inferior a duas horas (cf. *Prosopopeia...*, *op. cit.*, p. 11).

⁴⁹ Rafael Bluteau, *Methodo...*, *op. cit.*, p. 14.

de facilitar a aproximação a esse mesmo idioma. Inversamente, na *Tabla* parte-se do Português para o Espanhol.

De acordo com a metodologia exposta, o texto de Bluteau incide prioritariamente no primeiro grupo de vocábulos referido na citação anterior, identificando-se em primeiro lugar as situações que se expõe no quadro que se segue:

Vocablos, que con el Castellano tienen mucha semejança (I): Terminações divergentes		
Classe gramatical	Resultados divergentes	Exemplos ⁵⁰
Adjectivos	<i>-avel; -ivel</i> ⇔ <i>-able; ible</i>	<i>affavel; visivel</i> ⇔ <i>afable; visible</i>
Substantivos	<i>-ade; -ede; -ide; -ude</i> ⇔ <i>-ad; -ed; -id; -ud</i>	<i>bondade; sede; vide; virtude</i> ⇔ <i>bondad; sed; vid; virtud</i>
	<i>-albo</i> ⇔ <i>-ajo</i>	<i>atalbo</i> ⇔ <i>atajo</i>
	<i>-ento</i> ⇔ <i>-iento</i> ⁵¹	<i>alento</i> ⇔ <i>aliento</i>
	<i>-eyra; -eyro</i> ⇔ <i>-era; -ero</i>	<i>carreyra</i> ⇔ <i>carrera</i> <i>archeiro</i> ⇔ <i>archero</i>
	<i>-ilha; -ilbo</i> ⇔ <i>-illa; -illo</i>	<i>maravilha; cercilbo</i> ⇔ <i>maravilla; cercillo</i>
	<i>-aõ</i> ⇔ <i>-ion</i>	<i>ambiçaõ</i> ⇔ <i>ambicion</i>
	<i>-m; -n</i>	<i>clarim</i> ⇔ <i>clarin</i>
verbos (3. ^a p. pl. pres. e fut. indicat.)	<i>-aõ</i> ⇔ <i>-an</i>	<i>andaõ; andaraõ</i> ⇔ <i>andan; andaran</i>

As situações anteriores têm em comum o facto de divergirem apenas no resultado da terminação (exceptuando alguma divergência ortográfica de duplicação consonântica em *-ff-* ⇔ *-f-* / *-ss-* ⇔ *-s*⁵² (*affavel* ⇔ *afable/possivel* ⇔ *posible*), que Bluteau não parece considerar relevante, na medida em que não faz qualquer observação a esse respeito. Curiosamente, no entanto, faz referência à divergência ortográfica no caso dos

⁵⁰ Por razões práticas, seleccionou-se apenas o primeiro exemplo dos vários apresentados para cada caso.

⁵¹ O autor observa contudo a existência de variação dos resultados, na medida em que, a par desta situação de divergência, se verifica a identidade na terminação não ditongada (ex. *tormento*).

⁵² Esta última não observável no quadro, mas apenas nos exemplos não seleccionados.

grupos *-lh* ⇔ *-ll* (*maravilha* ⇔ *maravilla*). O diferente comportamento do autor relativamente à consideração dessas divergências poderá ser explicado pelo facto de os casos anteriores não estarem integrados em terminação de palavra e de Bluteau assumir como critério para a organização destes vocábulos a incidência nas terminações⁵³. Este critério é apontado por Ulrike Mühlischlegel⁵⁴ a propósito da não consideração de diferentes regularidades que se detectam noutros vocábulos também referidos por Bluteau dentro do mesmo grupo. Efectivamente, o texto diferencia formalmente essas situações das anteriores do seguinte modo: «De mas de estas, y otras terminaciones Portuguezas, que tienen grande afinidad con el Castellano, hay otro grande numero de Vocablos Portuguezes que solo con una, ò dos letras se diferencian v. g. *Fazer*, *hazer*. *Fender*, *hender*. *Brando*, *blando* [...], y otros muchos, que por brevedad omito»⁵⁵. De entre as situações mencionadas por Bluteau a título meramente exemplificativo, algumas há que, como adverte Mühlischlegel⁵⁶, são passíveis de ser sistematizadas como manifestações de divergência regulares:

Vocablos, que con el Castellano tienen mucha semejança (II): Outras regularidades	
Traços divergentes	Exemplos ⁵⁷
monotongação / ditongação de /o/, /e/ breves latinos	<i>forte / fuerte; morte / muerte; torto / tuerto; porta / puerta</i>
mudança de <f-> para <h->	<i>fazer / hacer; fender / hender</i>
substituição da vibrante simples pela lateral líquida ⁵⁸	<i>brando / blando; frauta / flauta; branco / blanco</i>

⁵³ Cf. Rafael Bluteau, *Methodo...*, *op. cit.*, p. 14: «Primeramente, en un bolver de ojos puede conocerse la diferencia de los Vocablos de mucha semejança; basta reparar en la terminacion». Esta é a frase com que introduz o conjunto de situações reunidas no primeiro quadro.

⁵⁴ Cf. «Anticastellanos...», *art. cit.*, p. 152.

⁵⁵ Não fica claro se se refere a outras manifestações da mesma terminação ou se a terminações diferentes que não chega a identificar. A omissão é justificada pelos propósitos de brevidade invocados (Cf. Rafael Bluteau, *Methodo...*, *op. cit.*, p. 15).

⁵⁶ Cf. «Anticastellanos...», *art. cit.*, p. 152.

⁵⁷ Apresentam-se todos os exemplos mencionados por Bluteau.

⁵⁸ Não enumerados por Mühlischlegel, que, no entanto, reconhece outras possibilidades para além das por si indicadas.

Escapam a esta sistematização casos pontuais de divergência ortográfica: *agoa / agua; fragoa / fragua; sorver / sorber*, bem como o caso dos pares *lingua / lengua e pérola / perla*.

Seguidamente, ao referir-se aos restantes dois grupos de vocábulos – os totalmente semelhantes e os de pouca ou nenhuma semelhança –, Bluteau remete para o *Diccionario*, no que se refere aos primeiros, e para a *Tabla*, no que se refere aos segundos, ficando neste ponto absolutamente clara a relação de complementaridade entre os três textos. Relativamente aos vocábulos idênticos, há a acrescentar o facto de o autor chamar a atenção para o elevado número dos mesmos, que vêm assinalados no Dicionário com o termo *idem* ou com a sua forma abreviada – *id.* –. Mühlshlegel⁵⁹ dá indicação do seu peso dentro do conjunto da obra, calculando que esses vocábulos correspondem a quase 50% das 22000 entradas. Quanto ao grupo dos vocábulos mais afastados do Castelhana registados na sua *Tabla*, Bluteau alerta para a sua exiguidade e justifica-a de acordo com uma selecção tendo em vista o uso “culto y político”. Apesar da nota de modéstia do autor, Mühlshlegel qualifica-a como «uma abundante lista alfabética de 1200 palavras com equivalentes» e alerta para o facto de que entre as palavras consideradas divergentes, algumas há que também poderiam estar integradas em algum esquema de regularidade⁶⁰.

No que se refere às implicações didácticas das opções metodológicas de Bluteau, é de salientar que a orientação para o léxico e para uma obra escrita conformou o texto do *Methodo*, conduzindo-o para objectivos muito concretos no plano das competências a adquirir, objectivos esses que o autor não se cansa de repetir na *Prosopopeia*, vincando a modéstia das suas pretensões. Será conveniente recuperar aqui algumas dessas passagens – não obstante já citadas anteriormente – para as ler agora à luz do que aqui se pretende sublinhar:

«[...] Desea mi curiosidad introducirme en los Reynos de Castilla, no ya con la pretension de que los Castellanos aprendan a *hablar* Portuguez, mas con el intento, que los curiosos de lenguas lo *entiendan*, para aprovecharse del nuevo Vocabulario, Portuguez, y Latino, que se está acabando de imprimir»⁶¹.

⁵⁹ Cf. «Anticastellanos...», *art. cit.*, p. 154.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 153. A autora exemplifica com o caso de síncope do ‘n’ intervocálico (*ter / tener*).

⁶¹ Rafael Bluteau, *Prosopopeia...*, *op. cit.*, p. 3. Itálico nosso.

A mesma ideia desenvolve-se mais adiante:

«No pretendo, que violente su natural, y se obligue a hablar Portuguez, quiero que quando yo le hablare, ella me *entienda*: no le faltará con que entretenerse en obras *Historicas, Politicas, Oratorias, Poeticas, Belicas, y Asceticas* de Autores de mi tierra, que merecieron la estimacion de los doctos.

Suavissima hermana mía, este es todo el intento desta Prosopeia. Para mas facilmente conseguir mi pretension, al fin deste discurso pondré un methodo breve, y facil, para que todo Castellano curioso pueda *entender* en menos de dos horas la mayor parte del idioma Portugués»⁶².

Das passagens reproduzidas se depreende que Bluteau não tinha a pretensão de oferecer ao leitor espanhol uma obra que o preparasse para os diferentes planos de domínio da língua portuguesa, mas apenas a de lhe proporcionar uma bagagem lexical suficiente para prevenir grandes dificuldades de interpretação do texto escrito. A expressão oral está, como se vê, explicitamente excluída dos seus propósitos, o que se encontra em concordância com a convicção exposta no seu *Vocabulario de Vocabularios* de que a partir de determinado nível etário é já pouco provável a aquisição de um bom nível de expressão oral.

«Esta he a razão, que me obriga a representar aos curiozos de Linguas, que em idade madura não porfiem em querer fallar outra lingua que a sua, porque por limpa, e bem compaginada, que seja, sempre cheirá a vasilha, e, como diz o vulgo, Negro velho não aprende língua»⁶³.

Se tal fosse o seu objectivo, o leitor fracassaria pela falta de notas sobre a forma de pronunciar determinadas letras⁶⁴, e Bluteau, porque o sentiu na pele, tem perfeita consciência da sua importância para quem aprende a falar uma língua estrangeira:

⁶² *Ibid.*, p. 10. Itálico nosso.

⁶³ *Id.*, *Vocabulario de Vocabularios...*, *op. cit.*, p. 538.

⁶⁴ Seguindo Pilar Salas (cf. «Los comienzos de la lexicografía bilingüe con el portugués y el español. El *Diccionario castellano, y portuguez* de Raphael Bluteau» in *Res Diachronicae*, II, p. 350), devemos contudo ressaltar, no caso da *Tabla*, a indicação da sílaba tónica em algumas palavras. Essa não parece ser no entanto uma preocupação fundamental, como o demonstra não só a irregularidade da referida indicação, mas

«Ha perto de sessenta annos, que afflito em Portugal, mas ainda taõ desconfiado da certeza da pronuncia, que para segurar o pouco Portuguez, que eu sey, antes o quizera fiar da penna, que da lingua, porque a penna, sem pronunciar falla; e naõ pode a Lingua fallar sem pronunciar».⁶⁵

Pela falta dessas mesmas notas fonéticas se deduz que tão-pouco a compreensão oral se encontra entre os seus objectivos, pois elas seriam necessárias ao reconhecimento dos sons. Acresce ainda o facto de que todas as referências à utilidade a retirar deste *Methodo* apontam para o acesso ao texto escrito: o seu *Vocabulario*, ou as obras de diferente índole acima referidas. Em nenhum momento se refere à compreensão de enunciados orais, pelo que, quando na citação transcrita Bluteau afirma «quiero que quando yo le hablare, ella me entienda», o verbo *hablar* parece ser usado em sentido figurado. Assim, o seu propósito não será outro senão a compreensão escrita, sendo ainda de sublinhar que o autor não aspira senão a oferecer meios para alcançar a compreensão da – citando de novo – «mayor parte del idioma Portuguez»⁶⁶. Importa portanto chamar a atenção para o facto de que a meta neste domínio não é a compreensão total, mas sim parcial dos enunciados escritos. Aliás, outra coisa não seria condizente com as características de brevidade e facilidade do método proposto. Relativamente à expressão escrita, não há qualquer menção desta; no entanto, um método que visasse essa competência, teria de orientar-se não só para o léxico isoladamente, mas também para as regras que determinam o seu uso de acordo com a classe gramatical a que pertencem, assim como para as regras que definem a sua combinação no enunciado, ou seja, deveria introduzir o leitor nalgumas noções de morfologia e sintaxe do Português, o que não acontece, não obstante a consideração da morfologia como critério de organização dos traços regulares divergentes entre o Português e o Espanhol e não obstante as condicionantes morfológicas de algumas dessas regularidades⁶⁷. Bluteau não entra em considerações teóricas relati-

também o facto de que, no *Dicionário*, é o critério da economia e brevidade que prevalece, já que, como adverte a mesma autora noutro texto (cf. «Algumas notas...», *art. cit.*), a opção de assinalar as palavras idênticas por 'ibid.', acarreta a perda dessas mesmas notas.

⁶⁵ Rafael Bluteau, *Vocabulario de Vocabularios...*, *op. cit.*, p. 537.

⁶⁶ *Id.*, *Prosopopeia...*, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁷ É o caso da terminação portuguesa *-aõ*, que, como ilustra o primeiro quadro, assume em Espanhol equivalências diferentes segundo a categoria gramatical (substantivo/verbo).

vamente a questões de índole gramatical, do mesmo modo que prefere não explicitar questões de etimologia ou de história da língua, e, provavelmente por isso, não explicita o enquadramento nesse âmbito dos resultados históricos regulares das terminações latinas. O autor limitou rigorosamente os seus objectivos em função de uma aplicação prática concreta e parece cingir-se ao estritamente necessário, no respeito pela “brevidade e facilidade” a que se propôs.

4. Considerações finais

No termo deste trabalho importa rever algumas das linhas de força a que se pretendeu dar visibilidade. Recuperando o já aludido noutros pontos a respeito da complementaridade entre a actividade lexicográfica e a produção de materiais didácticos, é chegado o momento de sublinhar em que medida o texto de Bluteau oferece um contributo relevante nesse sentido. Tal associação entre a tradição lexicográfica plurilingue e bilingue e a tradição didacticográfica está na base do desenvolvimento da primeira a partir do momento em que as línguas vulgares ganham lugar enquanto objecto de estudo⁶⁸. Se a restante tradição europeia é rica em exemplos de obras lexicográficas pensadas com vista a uma utilização didáctica na aprendizagem de línguas estrangeiras⁶⁹, o mesmo não acontece, como já foi referido, no contexto ibérico, no que concerne à aprendizagem dentro desse mesmo contexto das duas línguas peninsulares em questão. O mérito de Bluteau não é o de inaugurar tardiamente essa tradição, pois a sua obra não tem tanto em vista o público escolar e o contexto de aula, mas mais a biblioteca de um público ilustrado⁷⁰. Dir-se-ia mesmo que, muito pelo contrário, Bluteau inverte essa tradição (lexicografia ao serviço da didáctica de línguas estrangeiras) e coloca a didacticografia ao serviço da lexicografia, mas, dando continuidade à associação entre os dois domínios, o seu mérito está em romper no contexto ibérico com um passado de costas voltadas à aprendizagem mútua, propondo a aprendizagem do Português pelos espanhóis com vista ao acesso a uma sua obra lexicográfica (o *Vocabulario*) e, portanto,

⁶⁸ Cf. Isabel Acero Duránte, «La lexicografía...», *art. cit.*, p. 177.

⁶⁹ Cf. Aquilino Sánchez Pérez, *Historia...*, *op. cit.*, pp. 11-16, 74-79, 139-142, 185-192.

⁷⁰ Tal abrange tanto o *Methodo*, aqui em estudo, como o *Diccionario*, que o acolhe. Efectivamente, se o primeiro não corresponde a um manual didáctico, o segundo não constitui um dicionário escolar.

o conhecimento passivo da língua. Após o seu contributo, cujo precedente em Howell, como se viu, não assume o mesmo significado, só precisamente cem anos depois é que se registará a edição de algum material de carácter nitidamente didáctico para aprendizagem do Espanhol – as já referidas *Taboas*, de José Vicente Gomes de Moura. Depois destas, ter-se-á de esperar ainda mais vinte sete anos pela que parece ser a primeira gramática do Espanhol em Portugal⁷¹ – a *Grammatica Hespanhola para uso dos Portuguezes* de Nicolau António Peixoto (Porto, 1848). Do lado espanhol, teve de transcorrer bastante mais tempo que em Portugal sobre o *Methodo* de Bluteau para que surgisse a primeira gramática do Português em Espanha – o *Método Gaspey-Otto-Sauer. Gramática Elemental de la lengua Portuguesa*, de Francisco Carrillo Guerrero (Madrid, 1911).

Em apêndice, apresentamos o texto do *Methodo breve, y facil para aprender Castellanos la lengua Portugueza com a Tabla de palabras portuguezas, remotas de la lengua castellana*⁷², cujo propósito, como já foi referido, está intimamente relacionado com aquele, ao ponto de, em nossa opinião, integrar-se na concepção didáctica subjacente ao *Methodo*. Na nossa edição, seguimos o texto publicado por Pascoal da Sylva, procedendo à correcção das gralhas tipográficas e doutras faltas, que são indicadas no aparato crítico no fim do texto. A introdução, no texto, de * indica que se regista divergência relativamente ao original no que se refere à consideração ou não-consideração de determinados termos como entradas autónomas. Respeitando a ordem alfabética no estabelecimento das entradas, integrou-se na entrada precedente alguns termos que não seguiam o referido critério.

⁷¹ Cf. Rogelio Ponce de León Romeo, «Textos...», *art. cit.*

⁷² O estabelecimento do texto foi, como já referimos, realizado a partir do exemplar do *Diccionario castellano, y portuguez* guardado na BMP (cota K-13-10).

APÊNDICE

METHODO BREVE, Y FACIL PARA
entender Castellanos la lengua Portuguesa.

394

Para la nacion Castellana, no hay idioma mas facil de entender, que el Portuguez. En menos de tres horas podrà un Cas[p. 14, c. b]tellano curioso entenderle casi todo. La demostracion es clara. Dividan-se los Vocablos Portuguezes en tres classes; una de Vocablos, que con el Castellano tienen mucha semejança; otra de Vocablos, totalmente semejantes; y otra de los que tienen poca, ò ninguna analogia.

Primeramente, en un bolver de ojos puede conocerse la diferencia de los Vocablos de mucha semejança; basta reparar en la terminacion. Las terminaciones de los adjetivos Portuguezes en *avel*, hazen en Castellano *able*; *Affavel*, *Mudavel*, *Amavel*, &c. *Afable*, *Mudable*, *Amable*. Las terminaciones en *ivel*, hazen *ible*; *visivel*, *horriovel*, *possivel*, &c. *visible*, *horrible*, *possible*, &c.

Las terminaciones de los substantivos Portuguezes en *ade*, en Castellano hazen *ad*; *Bondade*, *Autoridade*, *Dignidade*, &c. *Bondad*, *Autoridad*, *Dignidad*, &c. en *ede*, hazen *ed*; *Sede*, *Parede*, *Rede*; *Sed*, *Pared*, *Red*, &c. en *ide*, hazen *id*, *Vide*, *Lide*, &c. *Vid*, *Lid*, &c. en *ude* hazen *ud*, *Virtude*, *Ataude*, *Laude*, &c. *Virtud*, *Ataud*, *Laud*, &c.

Muchas terminaciones Portuguezas en *alho*, en Castellano hazen *ajo*, *Atalho*, *Gasalho*, *Espantalho*, &c. *Atajo*, *Agasajo*, *Espantajo*, &c. Las en *ento*, hazen *iento*; *Alento*, *Assento*, *Abatimento*, &c. *Aliento*, *Assiento*, *Abatimiento*, &c.

En otros muchos Vocablos de dicha terminacion no ay variedad, v. g. *Tormento*, *Accento*, *Argumento*, &c. son totalmente Castellanos, y Portuguezes.

Los Vocablos Portuguezes terminados en *eyra*, y *eyro*, hazen ordinariamente *era*, y *ero* en Castellano; v. g. *Carreyra*, *Cabeceyra*, *Cabelleyra*, &c. *Carrera*, *Cabezera*, *Cabellera*, &c. *Archeyro*, *Carpinteyro*, *Espadeyro*, &c. *Archero*, *Carpintero*, *Espadero*, &c.

Muchos Vocablos Portuguezes, terminados en *ilba*, se escriben en Castellano con l doblado, como *Maravilha*, *Zangadilha*, *Quadrilha*, &c. *Maravilla*, *Zancadilla*, *Quadrilla*, &c. lo mismo sucede en los terminados en *ilho*, *Cercilho*, *Ladrilho*, *Novilho*, &c. *Cercillo*, *Ladrillo*, *Novillo*.

Los substantivos Portuguezes, que acaban en *aõ*, en Castellano acaban en *ion* *Ambiçaõ*, *Dilaçaõ*, *Discriçaõ*, &c. *Ambicion*, *Dilacion*, *Discrecion*,

&c. mas las terceras personas de los Indicativos, y Futuros, en *aõ*, en Castellano acaban en *an*, v. g. *Andaõ*, *Amaõ*, *Abrazaõ*, &c. *Andan*, *Aman*, *Abrazan*, &c. *Andaraõ*, *Amaraõ*, *Abrazaraõ*, &c. *Andaran*, *Amaran*, *Abrazaran*, &c.

[p. 15, c. a] Ordinariamente la M final de las diciones Portuguezas se trueca en N, v. g. *Clarim*, *Florim*, *Jasmim*, &c. *Clarín*, *Florín*, *Jasmin*, &c. *Desdem*, *Almazem*, *Belem*, &c. *Desden*, *Almazen*, *Belen*, &c.

De mas de estas, y otras terminaciones Portuguezas, que tienen grande afinidad con el Castellano, hay otro grande numero de Vocablos Portuguezes, que solo con una, ò dos letras se diferencian, v. g. *Fazer*, hazer. *Fender*, hender. *Brando*, blando. *Sorver*, sorber. *Lingua*, lengua. *Forte*, fuerte. *Morte*, muerte. *Torto*, tuerto. *Agoa*, agua. *Frâgoa*, frâgua. *Porta*, puerta. *Frauta*, flauta. *Branco*, blanco. *Perola*, perla, y otros muchos, que por brevedad omito.

En segundo lugar entran las palabras Portuguezas, totalmente semejantes a las Castellanas; ellas en el Diccionario Castellano, y Portuguez, que se sigue, se allaran apuntadas con el termino *Idem*, ò con la abreviatura *Id.* y son tantas, y tan comunes a las dos naciones, que para el curioso, que en tres horas de aplicación continua, ò interpolada pudiere, y quisiere tomar de me[p. 15, c. b]moria las observaciones de arriba, juntamente con las palabras Portuguezas, remotas de la lengua Castellana, de las quales mas abaxo se darà noticia, para dicho curioso serà quasi escusado dicho Diccionario. Pero como es obra dirigida a facilitar el uso de la lengua Latina, no me arrepiento del trabajo, que tomè en hazerle, quanto mas que sin preceder Diccionario Castellano, y Portuguez, muchas vezes tropeçaria el Componedor Latino, y errando la palabra, ò entendiera que tenia falta, ò desconfiado de poderla descubrir, dexaria la empreza, y culparia el Autor.

La tercera classe es de las palabras Portuguezas, mas remotas de la lengua Castellana. Destas se allarà una tabla al fin del Diccionario Castellano, y Portuguez; conosco, y confiesso que es diminuta, y que havrà muchos otros Vocablos diferentes de los Castellanos; pero la mayor parte de los que faltan, son de oficios Fabriles, y materias vulgares, que en estilo culto, y politico raras vezes tienen lugar.

TABLA
DE PALABRAS PORTUGUEZAS,
REMOTAS DE LA LENGUA CASTELLANA.

A

Aba de chapêo. *Ala de sombrero.*
Abada. *Regazada.*
Abâno. *Aventadêro.*
Fazer de Abôbada. *Bobedar.*
Abrandar. *Calmar.*
Abûtre. Ave. *Buitre.*

396

AC

Acalentar o menino. *Arrullar el niño.*
Acarar. *Confrontar.*
Acinte. *Provocacion. Despecho.* Fazer acintes. *Provocar.*
Acotovelar. *Codear. Dar de codo.*
Açougue. *Carniceria.*
Açude. *Acequia.*
Acugular. *Colmar.*
Açular o caõ. *Azuzar.*

AD

Adoçar. *Adulzar.*
Aduelas. *Costillas de cuba.*

AF

Affeyçoar alguma cousa. *Facionar. Dar forma.*
Afferrolhar. *Aberrojar.*
Afinarse de fôme. *Ailarse de ambre.*
Aformosear. *Ermosear.*
Afogar. *Aogar.*
Afrontado no rosto. *Abochornado.*
Afundarse. *Undirse.*

AG

Agrimonia. Erva. *Agerato, ò tambien Agrimonia.*
Agrilhoar. *Poner grillos.*
Agrura. *Aspereza.*

AI

Ainda. *Aun*.
Ajoujar. *Uncir, ò unzir, ò unir*.
Ajoelharse. *Arrodillarse*.
Ajuntar cabedal. *Acaudalar*.

AL

Alambre. *Esclarimiento. Electro. Ambar, de que se bazen rosarios*.
Alampada. *Lampara*.
Alçaprema. *Gatillo*.
Alcatifa. *Alfombra*.
Alcatruzarse. *Encorbarse*.
Alcoviteyro. *Alcaguete, ò Alcabuete*.
Alecrim. *Romêro*.
[p. 16] Aletria. *Fidêos*.
Alfâce. *Lechuga*.
Alfarrobeyra. Planta. *Garrovo, ò Algarrovo*.
Alfaya. *Alaja*.
Alfayate. *Sastre*.
Alfazema. *Espliego*.
Alfinete. *Alfiler*.
Alfobre. *Era de ajos, zebollas, &c.*
Alforvas. Erva. *Albaluas*.
Algibêbe. *Ropavejero*.
Algibeyra. *Faltriquera*.
Algôz. *Bochin, Berdugo*.
Alguidar. *Lebrillo. Barreña, ò Barreño*.
Alguma cousa. *Algo*.
Alheçaõ. *Enagenacion*.
Alhear. *Enagenar*.
Alheyo. *Ageno*.
Alimpaduras. *Granzas*.
Alimpar o trigo da palha no calcadouro. *Aventar el trigo, vieldar, ò ventilar trigo*.
Alinhavar. *Ivanar*.
Almofariz. *Almirez*.
Almorreymas. *Morroidas, ò Almorranas*.
Almotolia. *Alcuza. Aceytera*.
Alongar. *Alexar*.
Alporcas. *Lamparones*.

Alqueyvar. *Barbechar*.
Alqueyve. *Barbecho*.
Alvadio. *Blanquecino*.
Alvayade. *Blanquete*.
Alveloa. Ave. *Aguça nieve*, ð¹ *Nevatilla*.
Alugar. *Alquilar*.
Alumiador. *Apuntador de Cavallos*.
Alvo de olho. *Blanco de ojo*.

AM

Amarellidaõ. *Amarillez*.
Amea. *Almena*.
Ameaço. *Amago*.
Amejoa. *Almeja*.
Ameyxa. *Ciruela*.
Ameyxieyra. *Ciruelo*.
Amendoeyra. *Almendro*.
Amendoa verde. *Almendruço*.
Ametade. *Mitad*.

AN

Anafega. *Açafeyfa*.
Anaõ. *Enano*.
Andeja. *Andariega*.
Andejo. *Andariego*.
Andorinha. Ave. *Golondrina*.
Anel. *Anillo*.
Aninhar. *Anidar*.
Anjo. *Angel*.
Anoytecer. *Anochecer*.
Antepasto. *Principio*.
Antontem. *Anteaier*.
Anzol. *Anzuelo*.

AP

Aplaynar. *Dolar. Aplanar*.
Apoucar. *Achicar*.

¹ ð] o *Pascoal da Sylva*

AQ

Aquestrar. *Calentar*.
Aquinhoar. *Distribuir*.

AR

Arame. *Cobre*.
Aranha meyrinho.
*Alguaci*² *de las moscas*.
Arpêo. *Cloque, ò Garfio de navio*.
Arrabil. *Rabel*.
Arripiamento de cabellos. *Espeluzamiento, ò Espeluzos*.
Arripiarse o cabelo. *Espeluzarse*.
Arrufado. *Indignado*.
Arrumar. *Abilar. Ordenar. Poner las cosas con distincion*.
Arvore. *Arbol*.

399

AS

Assechança. *Cilada*
Assoalhar, ou fazer soalhado. *Entablar*.
Assoviar. *Silvar. Chistar*.
Assovio. *Silvo. Chisto, chistete, ò chistadura*.

AT

Ataca. *Cinta de atacar*.
Atafal. *Grupera*.
Atè. *Asta*.
Atègora. *Astaora*.
Atochar. *Estivar*.
Atroar. *Atronar*.
Atarracar. *Apretar mucho con cuerdas*.
Atassalhar. *Hazer tassajos*.
Atiçar a candeia, ou vela. *Despavilar*.
Atilado. *Aseado. Pulido*.
Atuar. *Hablar por tu*.
Aturar. *Sufrir, continuar con algun trabajo*.

AV

Avenca. Erva. *Brenca, ò culantrillo de pozo*.

² Alguazill] *Aguazil Pascoal da Sylva*

Aveleyra. Arbol. *Abellano*.
Avelãa. *Abellana*.

AZ

Aza. *Ala*.
Azevieyro. *Mugeriego*.
Azevre, ou verdete. *Cardenillo, que se haze del cobre. Azivar*.
Azinheyra. *Encina*.
Azorrague. *Zurriaga*.

400

BA

Bacello. *Majuelo*.
Badelada. *Campanada*.
Bagulho de uvas. *Granillo de uva*.
Balancia. *Sandia*.
Balayo. *Canastillo*.
Balde. *La errada de agua*.
Baldio. *Herial. Campo, que se no labra*.
Balofo. *Regordido, hombre fofo, hombre de carnes no maciças. Abubado*.
Balsa de ourinol. *Basera de orinal*.
Bandeyra. *Enseña*.
Banha. *Pella de gordo, ò manteca de tocino*.
Barbatana. *Ala, con que nada el pez*.
Barreguice. *Amancebamiento*.
Barrela. *Legia*.
Barretada. *Bonetada*.
Barrete³. *Bonete*.
Barroco. *Perla tosca, y desigual*.
Bater de olhos. *Buelta de ojos*.
Baxaõ. Instrumento Musico. *Bajon*.

BE

Bêbado. *Borracho*.
Bebedice. *Embriaguez*.
Bêbera. Fruto. *Breba*.
Beco. *Calle muy estrecha*.
Beyço. *Labio*.
Beyçudo. *Gruesso de labios*.
Beyjar. *Besar*.

³ Barrete] barrete *Pascoal da Sylva*

Beyjo. *Beso*.
Beyjinho. *Besico*.
Beyra. *Si se habla de rio, dize Ribera, si de casas*,⁴ Ala de tejado⁵.
Beldroegas. Erva. *Berdolagas*
Belida. *Nube del ojo, ò su tela, ò tunica*.
Beliscar. *Pelliscar*.
[p. 17] Beleguim. *Corchete*.
Bem. *Bien*.
Bento. *Bendito*.
Benzer. *Bendecir*.
Benzerse. *Persignarse*.
Bens. *ÄRiquezas*.
Benjoim. *Menjui*.
Berço. *Cuna de niño*.
Bespa. *Abispa*.
Bêsta. *Ballesta*.
Besteyro. *Ballestero*.
Bexigas. *Viruelas*.
Bexigoso. *Violento*.

BI

Bica. *Caño de la fuente*.
Bicho. *Gusano*.
Bichinho. *Gusanillo*.
Bicho de cozinha. *Picaro de cosina. Galopin. Fregon. Sollastre*.
Bichoso. *Cocoso, ò gusaniento*.
Bico de mama. *Peçon de teta*.
Bilhão, moeda. *Moneda de Bellon*.
Bisavô. *Bisabuelo*.

BO

Bocejar. *Bostejar*.
Bocejo. *Bostejo*.
Boceta. *Caxuela*.
Bochechas. *Megillas, ò mexillas, ò mofletes*.
Bochechudo. *Carrilludo*.

⁴ casas,] casas. *Pascoal da Sylva*

⁵ Ala de tejado] *Pascoal da Sylva om.* (Cf. *Diccionario Castellano, y Portuguez...*, p. 30: "Ala de tejado. *Beyra. Sacada de telhado*")

Bode. Animal. *Cabron*.
Bofe. *Pulmon*.
Bolha. *Ampolla*.
Bolinholo. *Bolilla*.
Bolinholo. *Buñuelo*.
Bolo de soborrvalho. *Hallula*.
Bolor. *Abilamiento*. *Moho*. Criar bolor. *Abilarse*. *Moecerse*.
Bolorento. *Moecido*. *Abilado*.
Bolota. *Bellota*.
Bom. *Bueno*.
Bonícos. *Estiercol del Asno*.
Bonêca. *Muñeca de niñas*.
Borboleta. *Mariposa*.
Borda. *Orilla*.
Borracha. *Bota*.
Borracheyro. *Botero*.
Borrvalho. *Rescoldo*.
Borrifar. *Rociar*.
Borrifo. *Rocio*.
Boubento. *Buboso*.
Boyaõ. *Vaso, ò bote de barro*.
Bufo. Ave. *Bubo*.
Bugio. *Simio, ò mono*.
Bugiar. *Monear*.
Bugiarias. *Monerías*.
Buraco. *Agujero*.
Buraquinho. *Agujerillo*.
Burrinho. *Borriquillo*.
Buxo. Planta. *Boz*.

BR

Braza. *Ascuá*.
Brenca. *Avenca*.
Brigaõ. *Pendencioso*.

CA

Caãs. *Canas*.
Cabacinha. *Calabacita*.
Cabaço. *Calabaça*.
Cabaz. *Capazo*.
Cabedal. *Caudal*.

Cabra de agoa. *Garapo*.
Cacarejar a gallinha. *Cloquear la gallina*.
Cachaço. *Cogote*.
Cachimbar. *Tomar tabaco de humo*.
Cachimbo. *Pipa de tomar tabaco de humo*.
Cachinho. *Gajo de uvas*.
Cachôpo. *Escolbo, tambien rapaz, niño*.
Cadeado. *Candado*.
Cadeyra. *Silla*.
Cadeyras. *Nalgas, ò assentaderas*.
Câgado. *Galapâgo de tierra*.
Cagaluz. *Lucienega, ò Lucierniga*.
Calçada. *Cuesta*.
Calçar⁶ com pedras. *Empedrar*.
Calceteyro. *Empedrador*.
Calço da roda. *Estornija de carro*.
Cambayo. *Estevado de piernas*.
Camponez. *Campesino*.
Canada. *Azumbre*.
Canção. *Cancion*.
Cancellá. *Vergas de palo*.
Candea. *Toda suerte de luz de sebo, ò cera*.
Candea de garavato. *Candil*.
Candeinha. *Bugia*.
Candieyro. *Candelerero*.
Canella da perna. *Espinilla*.
Canga. *Jugo de bueies*.
Cangalhas. *Aguaderas*.
Canhoto. *Zurdo. Isquierdo*.
Cano de limpeza. *Alvañal*.
Cantareyra. *Vasera*.
Canto da casa. *Angulo. Rincon*.
Cantoneyra. *Ramera*.
Caõ. *Perro*.
Caõsinho. *Perrillo*.
Capella de flores. *Guirnalda*.
Capoeyra. *Caponera*.
Caqueyro. *Qualquier barro viejo, ò hendido*.

⁶ Calçar] Calcar *Pascoal da Sylva*

Carcarejar. *Vid.* Cacarejar.
Cardeo. *Cardeno*.
Carocha. *Coroza*.
Caroço. *Huesso de fruta*.
Carpideyra. *Plañidera*.
Carpir. *Llorar arañando-se, &c.*
Carrancudo. *Ceñudo. Rostituerto*.
Carreyra de cavallos. *Corredera de cavallos*.
Carreyro. *Carril*.
Caruncho. *Carcoma*.
Casa de botaõ. *El ojal*.
Casca de arvore. *Cortesa*.
Casquinha. *Cascarilla*.
Castaçal. *Velon*.
Cavâco. *Cepilladura*.
Cayadeyra, ou cayadeyro. *Mujer, ò hombre que blanquea*.
Cayar. *Blanquear*.
Caeyro. *El que haze cal*.

CE

Cea. *Cena*.
Cedo. *Temprano*.
Ceyra. *Espuerta. Esportilla*.
Celleyro. *Granero*.
Cem. *Ciento*.
Cenoura. Erva. *Pastinaca*.
Centinodia. Erva. *Cien nudillos*.
Centopea. *Escolopendra*.
Ceo. *Cielo*.
Cerejeyra. Arvore. *Cerezo*.
Ceroulas. *Calçoncillos*.
Cerralheyro. *Cerragero*.
Certâa. *Sarten*.
Certidaõ. *Certificacion*.
Cesso. *Siesso*.

CH

Chacina. *Cecina*.
Chacinar. *Salar. Cecinar*.
Chaga. *Llaga*.
Chamiça. *Tomiza*.

[p. 18] Chaõ, substantivo. *Suelo*.
Chaõ, adjetivo. *Llano, plano*.
Chapeo. *Sombrero*.
Chafalhaõ. *Chacotero*.
Chave. *Llave*.
Cheyro. *Olor*.
Cheyrrar. *Oler, odorar*.
Cheyroso. *Oloroso*.
Cheyo. *Lleno*.
Chiar. *Chillar*.
Chicharos. *Galangas*.
Chicoria. Erva. *Endibia*.
Chicoria branca. *Escarola*.
Chocarreyro. *Bufon. Truban*.
Chocarrice. *Trubaneria. Jugleria*.
Chocas. *Caxcarrias*.
Choraõ. *Lloron*.
Chorar. *Llorar*.
Chover. *Llover*.
Choviscar. *Llovisnar*.
Chupar. *Chotar*.
Chumbar. *Emplomar*.
Chumbo. *Plomo*.
Chuva. *Lluvia*.
Chuvoso. *Llovedizo, ò lluvioso*.

CI

Ciar. *Celar, õ⁷ zelar. Tener celos, ò tener zelos*.
Ciborio. *Copon sagrado*.
Cidadaõ. *Ciudadano*.
Cidrada. *El dulce, que de el acitron se haze*.
Cidraõ. *Acitron*.
Cidreyra. Erva. *Abejera*.
Cigano. *Gitano*.
Cingidouro. *Ceñidor*.
Cinza. *Ceniza*.
Cinzento. *Ceniziento*.
Cioso. *Zeloso*.

⁷ ò] ó Pascoal da Sylva

Ciumes. *Zelos*.
 Cirieyro. *Cerero*.

CL

Claraõ. *Claridad*.
 Clavina. *Carabina*.

CO

406

Coalhada. *Quajada*.
 Coalhado. *Quajado*.
 Coar. *Colar*.
 Cobra. *Culebra*.
 Cobiça. *Codicia*.
 Cobiçar. *Codiciar*.
 Cobrir a cepa. *Acogombrar la cepa*.
 Coçar. *Rascar*.
 Coçadura. *Rascadura*.
 Côcaras. *Assentarse de côcaras, sentarse en cuclillas*.
 Côcegas. *Cosquillas*.
 Coceguento. *Cosquillento*.
 Coelho. *Conejo*.
 Coentro. *Culantro*.
 Colhêr. Substant. *Cuchâra*.
 Colheya. *Cosecha*.
 Côlica, ou dor de colica. *Torçon, ò Toroçon*.
 Comichaõ. *Comezon*.
 Comichoso. *Quegixoso*.
 Comprido. *Largo*.
 Conezia. *Canonicato*.
 Congossa. Erva. *Pervinca*.
 Consoada. *Colacion de ayuno*.
 Coque. *Mogicon*.
 Corar. *Colorear*.
 Coralina. *Mallorquiana*.
 Corregedor da Corte. *Alcalde de Corte*.
 Correjôla. Erva. *Polineta*.
 Corrimaõ de escada. *Passamano de escalera*.
 Cortiça de colmea. *Corcho*.
 Coruja. *Lechuza*.
 Cotio. *Cocido*.
 Cotovelo. *El codo en el braço*.

Cotovelada. *Codada*.
Cotovia. Ave. *Coalla*. ò *Cogujada*.
Covado. *Medida de codo*.
Covasinha. *Cobachuela*.
Couce. *Coz*.
Couceyra, ou leme da porta. *Gonze*.
Couceyra. *Umbral*.
Coveyro. *Sepulturero*.
Couve. Ortaliza. *Col*.
Coxa da perna. *Muslo*.

407

CR

Cravo. Flor. *Clavel*.
Crestar as colmeas. *Destinar las colmenas, y agora castrar*.
Criança. *Niño, que mama*.
Cristaleyra. *Muger, que echa ayudas*.
Cronha de espingarda. *Caja de escopeta*.

CU

Cucarne. *Juego de faba*.
Cume. *Cumbre*.
Cuspinhar. *Escupir a menudo*.
Cuspo. *Saliva*.
Custo. *Gasto*.
Cutello. *Cuchillo*.

DE

Deado. *Decanado*.
Debrum. *Ribête. Cortapisa*.
Debulha. *Trilla*.
Debulhar. *Trillar*.
Debulho. *Bandulbo*.
Docotar. *Cortar las ramas al arbol*.
Degrao de escada. *Escalon*.
Deytado. *Echado. Estendido*.
Delir. *Desleir*.
Depennar. *Deplumar*.
Dependurar. *Colgar. Suspende*.
Depenicar. *Arrancar poco a poco las plumas, ò cabellos*.
Derrabar. *Descolar*.
Derradeyro. *Ultimo*.

Derrear. *Derrengar*.
Desagastar. *Desenojar*.
Desapossar. *Desposseer*.
Desarranjar. *Desordenar*.
Desarranjo. *Desorden*.
Desengonçar. *Desquiciar*.
Desbotado. *Descolorido*.
Descambar. *Resvalar cayendo*.
Descascar. *Descortezar*.
Descida. *Ladera*.
Desembebedar. *Desemborrachar*.
Desempoar. *Sacudir el polvo*.
Desencastoar as contas. *Desengastar el Rosario*.
Desencavar a espada. *Desguarnecer la espada*.
Desendividarse. *Pagar, satisfacer deudas*.
Desenferrujar. *Acicalar*.
Desenxabido. *Desabrido*.
Desfechar. *Abrir*.
Desfeyta. *Disculpa*.
Desfiado. *Desilado*.
Desfolhar. *Deshojar*.
Desgadelhar. *Desgreñar*.
Deslombado. *Derrengado*.
Desmamar. *Destetar*.
Desmancho. *Desorden*.
Desmazelado. *Negligente*.
Desmazelo. *Descuydo. Pereza. Negligencia*.
Desmiolar. *Dessesar*.
Despeytorarse. *Despechugarse*.
Despôr. *Desnudar*.
Despido. *Desnudo*.
[p. 19] Despojo do inimigo. *Botin*.
Desqueyxar. *Desquixarar*.
Destorrar. *Desterronar*.
Detença. *Demora*.
Devagar. *Despacio*.
Deveza. *Dehesa*.
Dez. *Diez*.

DI

Dispor. *Disponer*.
Disposto. *Dispuesto*.
Divida. *Deuda*.

DO

Dô. *Luto*.
Dobadeyra. *Muger debanadera*.
Dobadoura. *Debanadera, ò argadillo*.
Dobar. *Debanar*.
Doença. *Enfermedad*.
Doentio. *Enfermizo*.
Dona. *Dueña*.
Doninha. *Comadreja*.
Doesto. *Injuria. Afrenta*.
Doudice. *Locura*.
Doudo. *Loco*.
Dozia, ou duzia. *Dozena*.

409

EL

Elo da vide. *Tixerêta de la vid*.
Eloendro. Planta. *Adelfa*.

EM

Embalar. *Mecer, mecedêro*, he o berço, com que se embala a criança.
Embasbacado. *Enagenado, tolamente admirado*.
Embebedar. *Emborrachar*.
Embigo. *Obligo*.
Emboralhado. *Cubierto de ceniza*.
Empacho no estomago. *Aito*.
Empalheyrar. *Empajar*.
Empecilho. *Impedimento*.
Empertigado. *Espetado*.
Empigem. *Empeyne*.
Empoado. *Polvorizado*.
Empoar. *Polvorizar*.
Empolar. *Ampollar, hacer ampollas*.
Empreyta. *Pleyta de esparto*. Obra de empreytada. *Destajo*.
Empretyro. *Destagero*.
Empurraõ. *Empellon*.

EN

Encanado. *Acanelado*.
Encapelado mar. *Mar empollado, mar reboltoso*.
Encarvoar. *Denegrir*.
Encodear. *Encostrar*.
Encosto. *Respaldar*.
Encubertado. Animal. *Armadillo*.
Endividarse. *Adeudarse*.
410 Endoenças. Quinta feyra de Endoenças. *Jueves Santo*.
Endoudecer. *Enloquecer*.
Endro. Erva. *Eneldo*.
Enfadonho. *Molesto*.⁸ *Fastidioso*.
Enfarado. *Fastidiado*.
Enfeytiçar. *Echizar*.
Engasgar. *Atragantarse*.
Engatinhar. *Andar a gatas*.
Engayolado. *Enjaulado*.
Engeytado menino. *Niño exposito*.
Engulhos. *Bascas de estomago para vomitar*.
Enjojo. *La nuca del buey*.
Enjôo. *Revolución de estomago*.
Enlabutar. *Enlodar*.
Enlear. *Embaraçar*.
Enlourecer. *Enrubiar*.
Ensaboar. *Enjabonar*.
Ensandecer. *Atontarse. Enloquecer*.
Ensejo. *Occasion*.
Ensosso. *Insipido*. *Parede ensossa. *Albarrada de pîedras secas*.
Entaõ. *Entonces*.
Entrevado. *Tullido*.
Entrevar. *Tullir*.
Entrudo. *Carnes tolendas*.
Enveja. *Embidia*.
Envejar. *Embidiar*.
Enviuvar. *Embiudar*.
Enula campâna. Erva. *Ala*.
Enxada. *Azada*.
Enxame. *Enjambre*.

⁸ Molesto.] Molesto *Pascoal da Sylva*

Enxergaõ. *Gergon*.
Enxergar. *Discernir*.
Enxô. *Azuela*.
Enxovalhar. *Ensuciar*.
Enxôvia. *Calaboço*.
Enxoval. *Axuar*.
Enzinheyra. Arbol. *Encina*.

ER

411

Erva babosa. *Azivar*.
Erva cavallina. *Camedreos*.
Erva cidreyra. *Abejera*.
Erva de andorinha. *Celidonia*.
Erva de S. Joaõ. *Coraçoncillo*.
Erva doce. *Anis*.
Erva dos pegamaços. *Lampaços*.
Erva molarinha. *Palomilla, y Palomina; pero mira, que tambien se llama
assi el estiercol de la paloma*.
Ervar. *Untar con yervas*.
Ervilhas. *Guisantes*.
Ervilhal. *Campo de guisantes*.

ES

Esbaforido. *Apresurado, y con ansia*.
Esbarrar. *Resvalar*.
Esbarrondadeyro. *Resvaladero*.
Esofado. *Anhelado. Sin aliento*.
Esborrachar. *Estruxar*.
Esbravejar. *Gritar enojado*.
Esubalhados olhos. *Ojos saltados*.
Esubulhar. *Despojar*.
Esubulho. *El tomar por fuerça*.
Esuburacado. *Agujereado*.
Esuburacar. *Agujerear*.
Esuburgar a fruta. *Mondar la fruta*.
Escabellado. *Desgreñado*.
Escachar. *Abrir por medio, abrir con violencia de alto abaxo*.
Escada. *Escalera*.
Escaninho. *Caxon de arca*.
Escapola. *Escarpia*.
Escarduçar a lãa. *Cardar la lana*.

Escarrador. *Gargagiento*.
 Escarrar. *Escupir*.
 Escarro. *Gargâjo. Escopedina*.
 Escoar. *Escurrir*.
 Escondedouro. *Escondrijo*.
 Esconço. *Obliquo*.
 Escorralhas. *Escurrideras*.
 Escorregar. *Resvalar*.
 Escorregadiço. *Resvaladiço*.
 Escorregadouro. *Resvaladero*.⁹ *Deslizadero*.
 Escorva. *Fogon. Cazoleta*.
 Escorvar a espingarda. *Cevar la escopeta*.
 Escrofulas. *Lamparones*.
 [p. 20] Escumilha. *Perdigones para caçar*.
 Esfalfado. *Exhausto de fuerças*.
 Esfalfarse. *Consumir las fuerças*.
 Esfolado. *Desollado*.
 Esfolar. *Desollar*.
 Esgaravator de dētes. *Mōdadientes*.
 Esgares. *Ademanes*.
 Esguichar. *Seringar*.
 Esmola. *Limosna*.
 Esmoleyro. *Limosnero*.
 Esmorecer. *Perder animo. Desmayarse*.
 Espadoas. *Espaldas*.
 Espalhar. *Esparcir*.
 Espancar. *Dar de palos. Maltratar con palos*.
 Espartenha. *Alpargata*.
 Espeque. *Pontal. Apoyo*.
 Pôr¹⁰ espeques. *Poner puntales. Apuntalar*.
 Espeto. *Asador*.
 Espinhela. *La paletilla del estomago*.
 Espirrar. *Estornudar*.
 Espirrar no fogo, como faz a folha de louro, o azeite com agua, &c.
Respender.
 Espirro. *Estornudo*.
 Espivitar. *Despavilar*.

⁹ Resvaladero.] Resvaladero *Pascoal da Sylva*

¹⁰ Pôr] Por *Pascoal da Sylva*

Espojarse a besta. *Rebolcarse*.
Espora. *Espuela*.
Espreytar. *Assechar. Aguaitar*.
Espreytador. *Assechador*.
Espreguiçarse. *Esperezarse*.
Esquecer. *Olvidar*.
Esquecido. *Olvidado*.
Esquecimento. *Olvido*.
Esquentador. *Calentador*.
Esquivar. *Desviar. Apartar*.
Esquivo. *Uraño*.
Estalagem. *Meson. Posada*.
Estalajadeyra. *Mesonera*.
Estaleyro. *Taraçana*.
Estazado. *Mucho cansado*.
Estear. *Serenar*.
Estojo. *Estuque*.
Estouro. *Estallido*.
Estreado. Moço bem estreado. *Moço bien parecido*.
Estribeyro. *Cavallerizo*.

FA

Face. *Cara. Az. Faz*.
Facha, ou facho. *Achon*.
Fachos. *Fuegos. Almenara de fuegos*.
Faisca. *Chispa*.
Falcaõ. *Alcon*.
Falla. *Habla*.
Fallador. *Hablador. Dezidor. Parlero*.
Fallar. *Hablar*.
Fanhoso. *Gangoso*. Fallar fanhoso. *Hablar gangoso*.
Farellos. *Salvados*.
Farinha. *Arina*.
Farinhento. *Ennarinado*.
Faro. Tomar o faro. *Usmar, ò usmear*.

FE

Fechadura. *Cerradura*.
Feyçoens do rosto. *Facciones*.
Feyjaõ. *Fasol. Judia. Judiguelo. Judibuelo*.
Feyra, ou Feria. *Segunda feyra. *Lunes*. *Terça feyra. *Martes*. *Quarta feyra. *Miercoles*. *Quinta feyra. *Jueves*. *Sesta feyra. *Viernes*.

Feyticeyro. *Echizero*.
Feyticeria. *Echizeria*.
Feytiço. *Echizo*.
Feytio. *Echura*.
Feyxe. *Az*.
Feyxesinho. *Acecillo*.
Fel da terra. *Cintorio*.
Femea. *Embra*.
Fendente. *Altibajo*.
Ferraõ de abelha. *Agujon de abeja*.
Ferrete. *Clavo, y marca con yerro en la cara del esclavo*.
Ferretoada. *Errada por señal*.
Ferrolho. *Cerrojo*.
Ferrugem. *Errumbre*.
Ferrugem da chaminè. *Ollin*. *Tirar a ferrugem. *Desollinar*¹¹.
Ferver. *Bullir*.
Feto. Erva. *Helecho*.
Fêvara. *Ebra*.
Fevereyro. *Febrero*.

FI

Ficar. *Quedar*.
Filhinha. *Hijuela*.
Filhinho. *Hijuelo*.
Filho. *Hijo*.
Fio. *Hilo*.
Fiosinho. *Hilillo*.
Fita larga. *Cinta*.
Fivella. *Evilla*.

FO

Focinhar. *Hocicar*.
Foguete. *Cohete*.
Folar, ou paõ por Deos. *Aguinaldo*.
Fôlego. *Huelgo*.
Folelho. *Ollejo*.
Folha. *Oxa, ò oja*.
Bolo folhado. *Ojaldre*.

¹¹ Tirar a ferrugem. *Desollinar*] post 'Ferver. *Bullir*' Pascoal da Sylva pos.

Folhear hum livro. *Oxear um libro.*
Fontes da cabeça. *Sienes.*
Fornalha. *Hornaza. Fragua.*
Fornecer. *Proveer.*
Fornecido. *Proveido.*
Forneyra. *Ornera.*
Fortum. *Mal olor. Olor fuerte, que offende el olfacto.*
Forçura. *Entrañas.*
Fosca. *Fanfarronada.*
Fouce. *Oz.*
Fouce roçadora. *Marcola.*
Foz. *Boca de rio, que entra en el mar.*

415

FR

Fragalho. *Trapo.*
Fragor. *Estruendo. Estampido.*
Frango. *Pollo.*
Franzinho. *Delgado.*
Freguez. *Feligrez. Parrochiano.*
Freguez em comprar. *Vezeño, ò Parrochiano en comprar.*
Freguezia. *Parrochia.*
Freyra. *Monja.*
Fresura. *Las entrañas.*
Fresta. *Ventana pequena. Ventana del techo. Lumbrera.*
Friavel.¹² *Desmenuzable.*
Frigideyra. *Sarten.*
Fronha. *Funda de almofada.*
Fruncho. *Carbunco. Diviesso.*

FU

Fuligem. *Ollin.*
Funcho. *Inojo.*
Funda. *Braguero.*
Fida de atirar pedras. *Honda.*
[p. 21] Funil. *Embudo.*
Furador. *Punzon.*
Furar. *Agujerear. Taladrar.*
Fustigar. *Barear; ò varear.*

¹² Friavel.] Friavel, *Pascoal da Sylva*

Fuzil de ferir lume com pederneyra. *Eslabon de pedernal*.
Fuzilar. *Relampeguear*.

GA

Gabar. *Alabar. Aplaudir*.
Gabo. *Alabança. Aplauso*.
Gacho. *La nuca del Toro*.
Gadelha. *Guedeja*.
Gafanhoto. *Langosta de tierra. Gansañote*.
Gaferia. *Sarna perruna*.
Gafo. *Leproso*.
Gago. *Tartamudo*.
Gaguejar. *Tartamudear*.
Gayola. *Jaula*.
Galheta de vinagre. *Vinagrera*.
Galhofa. *Fiesta con estruendo, y de huelga*.
Gallo. *Tumor en la cabeça. Chichon*.
Gancho. *Garavato*.
Ganhaõ. *Ganapan*.
Ganir. *Aullar el perro*.
Garfo. *Tenedor*.
Garfo da planta. *Espiga para ingerir*.
Gargalo. *Gollete*.
Gargantaõ. *Tragon*.
Garrida. *Campanilla, õ esquilon*.
Gastaõ do fuso. *Torcedero, õ tortero*.

GE

Geadá. *Elada. Escarcha*.
Gear. *Elar*.
Geyra. *Jugada, õ obrada de tierra*.
Gengivas. *Encias*.
Gerar. *Engendrar*.
Gergelim. *Sesamo*.

GI

Gibaõ. *Jubon*.
Giesta. *Retama. Hiniesta. Ginesta*.
Ginja. *Guinda*.
Ginjeyra. *Guindalera*.

GO

Golodices. *Chucherias. Viandas regaladas.*
Goyvos. Flor. *Alely, ò alelis, ò sanamunda.*
Gole. *Sorbo.*
Goro ovo. *Huevo guero.*

GR

Graã. *Grana.*
Grade de Freyras. *Locutorio de Monjas.*
Gralha. Ave. *Corneja.*
Graõ. Legumbre. *Garavanzo, ò garvanço.*
Grelhas. *Parrillas.*
Grello. *Grumo.*
Grimpa. *Veleta.*

417

GU

Guardanapo. *Servilleta.*
Guardavento. *Antipara.*
Guela. *Garganta.*
Guia de cego. *Moço de ciego, ò Lazarillo.*
Guindaste. *Grûa.*
Guita. *Bramante.*
Gurgulho. *Gorgojo.*

HE

Hepatica. Erva. *Empeyne.*
Hera. Planta. *Hiedra.*

HO

Hoje. *Oy.*
Hombro. *Espalda.*
Homemzarraõ. *Hombron.*
Homemzinho. *Hombrecillo.*
Homiziado. *Retraido.*
Homiziarse. *Retraerse.*
Honra. *Onor.*
Hontem. *Ayer.*

JA

Janella. *Ventana.* Moça janelleyra. *Muchacha ventanera.*
Jantar. *Comer.*

JE

Jejuar. *Ayunar*.
 Jejum. *Ayuno*.
 Igreja. *Iglesia*.
 Ilha. *Isla*.
 Ilharga. *Costado*.
 Ilhõ. *Ojâl*.

418

IM

Impaçãõ. *Empacho*.

IN

Ineptidaõ. *Ineptitud*.
 Ingreme. *Aspero de subir*.
 Intrudar. *Hazer carnes tolendas*.
 Intrudo. *Carnestolendas*.

JO

Joeyra. *Çaranda*.
 Joeyrar. *Çarandar. Arentar. Limpiar, ò¹³ separar*.
 Jogral. *Juglar. Chocarrero*.

IR

Irmaõ. *Hermano*.
 Irmaõsinho. *Hermanito*.
 Iroso. *Ayrado*.
 Irremivel. *Sin redencion*.

JU

Juba. *Crines del Leon*.
 Jubeteyro. *Ropavejero, ò Ropero*.
 Jubeteria. *Roperia*.
 Juelhos. *Rodillas*.
 Junco cheyroso. *Hoja de meca*.

LA

Lacrãõ. *Alacran*.
 Lamaçal. *Cenagal*.

¹³ ò] o Pascoal da Sylva

Lançarote. Erva. *Azarotes. Sorcocola.*
Lançol. *Savana.*
Lâparo. *Gazapo.*
Lar. *Suelo de cheminêa.*
Laranjeyra. *Naranjo.*
Largo. *Ancho.*
Largura. *Anchura.*

LE

419

Leytaõ. *Lechon.*
Leyte. *Leche.*
Leyto. *Lecho.*
Leytoa. *Lechona.*
Leme. *Timon.*
Leme, couceyra da porta. *Gonze.*
Lenço. *Pañuelo, õ lienço.*

LI

Linguixa. *Longaniza.*
Lingoareyro. *Deslenguado.*
Lixo. *Varreduras. Limpiaduras.*

LO

Lobishomem. Vid. *Lubishomem*¹⁴.
Losna. Erva. *Encencios, õ Encensios.*
[p. 22] Louro em cor. *Rûbio.*
Louro. Arbol. *Laurel.*
Louvar. *Alabar.*
Louvor. *Alabança.*

LU

Lubishomem. *Tarasca.*
Luva. *Guante.*
Luveyro. *Guantero.*

MA

Maçãa de espada. *Pomo de espada.*
Maçarico. *Venzego. Avion.*

¹⁴ Lubishomem] *Lubishomem Pascoal da Sylva*

Maceyra. *Manzano*.
Machadinha. *Destraleja*.
Machado. *Destral. Hacha*. Feyto ao machado. *Hecho a macha martillo*.
Meganaça. *Burdel*.
Mâgoa. *Magulladura*.
Magoar. *Magullar*.
Malassada. *Tortilla de huevos*.
Mamar. *Chotar*.
Mangerona. Erva. *Agedrea*.
Mangoal. *Varal, para sacudir el trigo. Trillo no es Mangoal, es otro instrumento para el mismo efeto*.
Manteyga. *Manteca*.
Mantilhas. *Pañales, en que embuelven niños*.
Marchetar. *Taracear*.
Mariola. *Ganapan*.
Marmeleyro. *Membrillero*.
Marmelo. *Membrillo*.
Marraõ. *Verraco. Puerco para casta, marrano, õ cochino de un año*.
Mataborraõ. *Estraça*.
Maunça, ou gastaõ de fuso. *Torcedero*.
Mây. *Madre*.

ME

Meyas. *Medias*.
Mechas. *Pajuelas de açufre*.
Meda de feno. *Almear de Eno*.
Meygo. *Halagueño*.
Meymendro. Erval. *Veleño*.
Meyrinho aranha. *Alguazil de las moscas*.
Melancia. *Sandã*.
Meminho. Dedo meminho. *Minique*.
Menino. *Niño*.
Mexerico. *Chisme. Soplo*.
Mexeriqueyro. *Chismoso. Soplón*.
Mexilhaõ, marisco. *Telinas*.
Milharas de peyxe. *Guevos de pescado*.

MI

Miolos. *Sesos*.

MO

Mochó. Ave. *Coceyo*.
Mofino. *Mesquino*.
Molho. *Salsa*.
Monturo. *Muladar*.
Morangos. *Fresas*.
Morcego. *Morcielago*, ò *morciegalo*.
Moreyra. Arbol. *Moral*.
Morgado. *Mayorasgo*.
Mover. *Malparir*.
Môvito. *Abortadura*, ò *aborto*.

421

MU

Murchidaõ. *Marchitez*.
Murcho. *Marchito*.
Murraõ. *Moco*.
Murraõ de candea. *Moco de candil*, ò *Pabesada*.

NE

Nevada, ou neveda. Erva. *Nevadera*.

NI

Ninguem. *Nadie*.

NO

Nô. *Nudo*.
Noa. *Nona*.
Nôdoa. *Mancilla*.
Noyte. *Noche*.
Noitibô. Ave. *Autillo*.
Noyva. *Novia*.
Noyvo. *Novio*.
Nora. *Nuera*.

NU

Nueza. *Desnudez*.
Nuveyro. *Nubada*.

OC

Oco. *Hueco*.
Oculos. *Anteojos*.
Oculos de ver ao longe. *Anteojos de larga vista*.

OL

Olhado. *Ogeo. Ojo*¹⁵. Dar olhado. *Hojar*, ò¹⁶ *ogear*.

Olhar. *Mirar*.

Orelhas. *Orejas*.

Olho. *Ojo*.

Olho à lerta. *Ojo a visor*.

Oliveyra. *Azeytuno. Oliva*.

422

OM

Ombreyras. *Postas de puerta*.

ON

Ontem. *Ayer*.

OR

Orfaõ. *Huerfano*.

Ortelãa. *Yerba buena*.

OS

Ossinho. *Guescillo*.

Ossó. *Gueso*.

OU

Ouçãõ. *Arador de mano*.

Ovens, ou ovencadura. *Hobanques*.

Ovo. *Guevo, ò huevo*.

Ouregaõ do mato. *Tomillo salsero*.

Ouriço. *Erizo*.

Outeyro. *Cerro, ò¹⁷ zerro. Costanilla*.

Outeyrinho. *Cerrillo*.

PA

Pa. *Pala*.

Padar. *Paladar*.

Padejar o trigo. *Palejar el trigo*.

Padeyra. *Panadera*.

Palito dos dentes. *Mondadientes*.

¹⁵ Ojo] ojo *Pascoal da Sylva*

¹⁶ ò] ou *Pascoal da Sylva*

¹⁷ ò] ou *Pascoal da Sylva*

Palito das orelhas. *Escarva orejas*.
Palheyro. *Pajar*.
Palreyro. *Hablador. Parlero*.
Panella. *Olla, ò ulla de cobre*.
Papajantares. *Mogollon, ò mogollonista*.
Papeliço. *Alcatraz para especies*.
Papelaõ. *Carton*.
Papo. *Garguero*.
Papoula. *Amapôla*.
Passar o papel. *Esparzirse el papel*.
Pata do cavallo. *Empeyne*.
Pavio. *Pavisa*.
Pay. *Padre*.

423

PE

Pê de fruta. *Peçon de fruta*.
Pê de uvas, depois de pisadas. *Orujo, ò borrujo*.
Pedintaõ. *Pordiosero*.
Pedra, ò¹⁸ pedrisco. *Granizo*. Chover pedra. *Granizar*.
[p. 23] Pedra, ou penedo. *Canto*.
Pedreyra. *Cantêra*.
Peyxe, ou pexe. *Pez. Pescado*.
Pelle. *Piel. Pellejo*.
Penedo. *Escollo*.
Peneyra. *Arnero, ò arinero*.¹⁹ *Cernidor*.
Penna. *Pluma*.
Percalço. *Percanços*.
Perfilhar. *Probijar*.
Persovejo. *Chinche*.
Pertinho. *Cerquita*.
Perû. *Pavo*.
Pesçoço, ou pescosso. *Cuello*.

PI

Pia. *Pila*. Ser Padrinho de pia. *Sacar de pila*.
Picheleyro. *Estañador, ò Estañero*.
Pilha. *Rima*.
Pingadeyro, ou pingadouro. *Casuela para pringar*.

¹⁸ ò] ó *Pascoal da Sylva*

¹⁹ arinero.] arinero, *Pascoal da Sylva*

Pingo. *Pingre, ò churre.*
Pintacilgo. Ave. *Gilgero.*
Piparôte. *Floretada.*
Pisar. *Hollar.*
Piscar. *Guiñar.*
Playna. *Dola de carpintero.*

PO

424

Pô. *Polvo.*
Podôa. *Hoz podadera.*
Poeyra. *Polvareda.*
Polvo, peyxe. *Pulpo.*
Pomba. *Palôma.*
Pombal. *Palomar.*
Pontalete. *Apoio. Puntal.*
Pôr pontaletes. *Apuntalar. Apoiar.*
Porca. *Cochina.*
Porco. *Cochino.*
Porquinho. *Cochinillo.*
Poupa. Ave. *Abubilla.*

PR

Prègar. *Predicar.*
Pregar. *Clavar.*
Prego. *Clavo.*
Prioriz. *Dolor de costado.*
De proposito, de caso pensado. *A sabiendas.*

PU

Pulo. *Bote de Pelota.*

QU

Quebrar os queyxos. *Desquixarar.*
Quente. *Caliente.*
Quinta. *Casa de campo.*

RA

Rabicha. *Gurupera.*
Rachador de lenha. *Partidor de leña.*
Ranger de dentes. *Rechinar los dientes.*
Rayvar. *Rabiar.*

RE

Rebeca. *Violin*.
Rebecaõ. *Violon*.
Reboliço. *Bullicio*.
Rebôlo. *Aguçadera*.
Recoveyro. *Traquinero*.
Rede suspensa, em que dorme o Gentio do Brasil, &c. *Hamâca*.
Rede de uvas. *Colgado de uvas*.
Rego. *Surco*.
Remela. *Lagaña*.
Remeloso. *Lagañoso*. *Pitarroso*.
Retrôz. *Seda*.

425

RI

Ribeyro. *Arroyo*.
Riscar. *Canzelar*.

RO

Rocada. *Estambre*.
Roda de Freyras. *Torno de Monjas*.
Rola. *Tortola*.
Rolo, ou velinha. *Candililla*. *Cerilla*.
Romãa. *Granada*.
Rosmarinho. *Cantueso*.
Rosnador. *Gruñidor*.
Rosto de sapato. *Empeyne*.

RU

Rua. *Calle*.
Ruasinha. *Callexon*.
Mulher, que corre as ruas. *Callegera*.
Ruge ruge de tripas. *Surrio*.

SA

Sachar. *Escardar*.
Sacho. *Escardillo*.
Sâcola. *Alforja*.
Saybro. *Gusjuelo*.
Salsa. *Apio domestico*.
Sanguinaria. *Yerva polyganota*.
Sâpia. Arbol. *Pinavete*.
Sardo, ou sardento. *Pecoso*.

SE

Segurelha. *Axêdrea*, ò²⁰ *timbra*.
Seyxal. *Guijarral*.
Seyxo. *Guijarro*.
Sella. *Silla*.
Pôr a sella. *Ensillar*.

SI

Simples para abobada. *Cimbria*, ò²¹ *arcos para bobeda*.
Sino. *Campana*. *Torre dos sinos. *Campanário*.

SO

Sò, por só. *Asolas*.
Soalheyro. *Solana*.
Sobejos de mesa. *Relieves, sobras de la mesa*.
Sobrancelhas. *Cejas*.
Sôfrego. *Tragon. Gloton*.
Solho. *Peyxe. Esturion*.
Soslayo. *Desgayre*.
Sovela. *Alesna*.
Sovereira. *Alcornoque*.
Surgião²². *Cirujano*.

TA

Talha de azeite. *Azeytera*.
Tanchagem. *Llanten*.
Tanger. *Tañer*.
Tanger asnos. *Arrear asnos*.
Tanoeyro. *Tonolero*, ò²³ *botero*.
Tanque, ou viveyro de peyxe. *Alberca, ò estanque de pescado*.
Taramela. *Taravilla, ò citola de molino*.
Tartaruga. *Tortuga*.
Taverneyra do campo. *Ventera*.

TE

Tecelað. *Tegeador*.
Teyga. *Corbe*.

²⁰ ò] ó *Pascoal da Sylva*

²¹ ò] ó *Pascoal da Sylva*

²² Surgião] *Surgiao Pascoal da Sylva*

Tenta. *Calador de Cirujano*.
Tento para calcular. *Giton*.
Ter. *Tener, haver*.
Tercôl. *Espigon*.
Testa. *Frente*.
Testo. *Casco de Barro*.

[p. 24] TI

Til. Arbol. *Texo*.
Tincal. *Borrax*.
Tirar. *Sacar*.
Titela. *El blanco del Ave*.

427

TO

Toca. *Madriguera de conejo*.
Tocha. *Acha de cera. antorcha*.
Toleyraõ. *Tonton. Bobarron*.
Tolête. *Escalmo*.
Tolo. *Bobo. Necio*.
Torga. Planta. *Tamaríz*.
Tormentilha. Erva. *Siete en rama*.
Tornada. *Buelta*.
Torneja de carro. *Estorneja*.
Torneyra. *Canilla de cuba*.
Tornozello. *Tovillo*.
Torraõ com raiz. *Cesped*.
Tosador. *Tundidor*.
Tosar. *Tundir*.
Tosquiar. *Trasquilar, ò²⁴ Tresquilar*.
Toscanejar. *Dormitar*.
Tosse. *Tos*.
Toupeyra. *Topo*.

TR

Tramoço. *Altramuz*.
Treçô, ou Açor macho. *Torzuelo*.

²³ ò] ó *Pascoal da Sylva*

²⁴ ò] ó *Pascoal da Sylva*

Trela. *Atraiilla*.
Tremelga. *Torpigo*.²⁵
Tremar. *Temblar*.
Tremonha. *Tolva*, ò *embudo de molino*.
Tremor. *Temblor*.
Trempe, ou Trepeça. *Trevedes*.
Tresbordar. *Rebosar*.
Trevo, ou Trifolio. Erva. *Trevôl*.
Tributo. *Pecho*.
Pagar tributo. *Pechar*.
Tributario. *Pechero*.²⁶
Trincar. *Crugir*.
Troca. *Cambalache*.

TU

Tûbaras da terra. *Criadillas*, ò²⁷ *turmas de tierra*, *Topetos*, ò²⁸ *Teveras*.
Tufo. *Casta de piedra*.²⁹ *Tova*.

VA

Valverde. Planta. *Mirabêl*.
Varapao. *Pertiga*.
Vassoura. *Escova*.
Vazante. *Menguante de mar*.

VE

Veado. *Ciervo*. *Venado*.
Veyga. *Egido*.
Velinha, ou Rolo. *Belilla*, ò *Cerilla*.
Velhinho. *Vejele*.
Ventas. *Respiraderos de las narizes*.
Venzego. Ave. *Maçarico*.
Verga de porta. *Lintel*.
Vergoens. *Ronchas*.
Vezinhança. *Vecindad*.

²⁵ Tremelga. *Torpigo*.] Tremelga *Torpigo*, *Pascoal da Sylva*

²⁶ Pechero.] *Pechero*, *Pascoal da Sylva*

²⁷ ò] ó *Pascoal da Sylva*

²⁸ ò] ó *Pascoal da Sylva*

²⁹ Piedra.] *piedra Pascoal da Sylva*

VI

Vinda. *Venida*.
Boa vinda. *Bien venida*.
Viola. *Guitarra*.
Virar de dentro para fóra. *Bolver lo de adentro a fuera*.
Virotos da espada. *Gavilanes*.
Vitella. *Ternera*.
Unhagata. Erva. *Gatillos, ò gatinos*.

VO

Você. *Usted*.
Volta. *Buelta*.
Volta de pescoço. *Balona*.
Volta na tripa. *Retortijon*.
Voo. *Buelo*.

UR

Urze. *Tamariz*.

ZA

Zambro. *Estevado*.

ZI

Zimbro. Planta. *Enebro*.

ZO

Zombaria. *Burla*.

ZU

Zunido. *Zumbido*.
Zurrapa. *Zupia*.

POESIA: LUGAR DE DOAÇÃO

Sobre a obra poética de Fernando Guimarães*

MARIA JOÃO REYNAUD
reynaud@letras.up.pt

Preâmbulo

1. A dificuldade do ensino da poesia não é coisa nova: basta pensarmos no famoso *ABC of Reading* (1934), de Ezra Pound (que surge na sequência de *How to Read*, publicado em 1931), e na eficácia das suas propostas metodológicas – como, por exemplo, a distinção entre três modalidades de poesia (Melopéia, Fanopéia, Logopéia) –, para admitirmos que «a mais condensada forma de expressão verbal»¹ é talvez aquela que, actualmente, suscita maior resistência no leitor.

No momento que atravessamos, caracterizado por uma crise generalizada de valores – culturais, sociais, éticos, políticos –, é natural que a questão do ensino da poesia (e, correlativamente, a da sua “utilidade” nos diversos níveis de aprendizagem) se levante, exigindo constância de reflexão e ajustamentos correctores na sua prática. Daí a inteira oportunidade do “inquérito” lançado pela Revista *Relâmpago*, em 2002, sobre o tema «A Poesia no Ensino». Das muitas respostas interessantes, gostaria de destacar a de Vítor de Aguiar e Silva, pelo modo como sublinha, com a clarividência que é própria do seu pensamento, a necessidade de

* *Lição* apresentada no âmbito das *Provas de Agregação*, realizadas em 21 e 22 de Outubro de 2004, e que aqui se reproduz na versão integral, com o corpo de citações completo.

¹ Ezra Pound, *ABC da Literatura*, Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Editora Cultrix, 1977. Vd. «As Antenas de Ezra Pound», por Augusto de Campos, pp. 11-14. Cf. também «Capítulo VIII», p. 63.

flexibilizar os métodos de abordagem poetológica: «Teórica e metodologicamente, as vias de acesso à poesia moderna e contemporânea são plurais». Não deixa porém de dar ênfase às «dimensões antropológicas, hermenêuticas e cognitivas da leitura»².

2. A escolha da obra poética de Fernando Guimarães como tema desta lição deve-se, fundamentalmente, a três razões: a primeira e a mais óbvia é a sua elevada qualidade; a segunda decorre do facto de o conhecimento da sua obra ensaística se ter sobreposto ao da obra poética, discretamente produzida ao longo de cerca de cinquenta anos, não obstante ter sido distinguida com os mais prestigiados prémios de poesia; a terceira e última razão é a de os livros mais recentes convocarem, de modo insistente, a figura do *leitor*, o que faz com que esta poesia se apresente – na minha perspectiva – como um *lugar de doação*.

3. A abordagem desta obra será mais profícua se a colocarmos em diálogo com o seu pensamento crítico, cuja coerência se torna patente a partir da publicação de *O Problema da Expressão Poética* (1959), embora o Autor nunca se tenha referido directamente às condições de elaboração da sua própria poesia. No *incipit* deste ensaio pode ler-se: «Fala-se muitas vezes na *dificuldade* da poesia. Mas cada poema é um limiar que se abre para a solução de todos os seus problemas, um caminho que nos conduz a essa cidade que muitos julgam ser inexpugnável»³. O nosso objectivo é seguir o caminho proposto, mesmo que saibamos de antemão que este se irá desdobrar em múltiplos desvios e sendas – ou seja: no labirinto da escrita onde o(s) sentido(s) se dispersa(m) indefinidamente, tornando «essa cidade inexpugnável» na caleidoscópica miragem da própria poesia.

A decisão de privilegiarmos nesta leitura o último decénio de produção poética de Fernando Guimarães (1992-2002), concentrando a nossa atenção nos livros que lhe correspondem – *O Anel Débil* (1992), *Limites para uma Árvore* (2000) e *Lições de Trevas* (2002) – não nos dispensa de dar uma imagem global da obra. A tarefa está de certo modo facilitada pelo facto de o poeta ter reunido os seus livros anteriores num volume de *Poesias Completas* (1952-1988)⁴, publicado em 1994, o qual porém

² Vd. *Relâmpago*, Revista de Poesia, n.º 10, 4/2000, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 91-93. Cf. p. 92.

³ Cf. Fernando Guimarães, *O Problema da Expressão Poética*, Edições Eros, 1959, p. 7.

⁴ *A Face Junto ao Vento* (1952-1956); *Os Habitantes do Amor* (1957-1959); *As Mãos Inteiras* (1971); *Como Laurar a Terra* (1960-1975); *Nome* (1976-1981); *Casa: o seu desenho* (1982-1985); *Tratado de Harmonia* (1986-1988).

não inclui *A Analogia das Folhas* (1990), breve conjunto de poemas que inaugura a última década do século XX. Deixaremos igualmente de lado *As Quatro Idades*, um texto que se anuncia como “narrativo”, apesar de o fragmentarismo discursivo fazer ressaltar a incerteza do género⁵. Aqui, o código poético que opera no espaço textual derroga por completo a norma implícita, o que justifica a integração, neste volume, de alguns poemas em prosa vindos de livros anteriores, que aí passam a figurar como fragmentos. É o caso de «Aporia», «Encontro final», ou «Livro», de *Casa: O seu Desenho* (1985) e dos seis «Recitativos» de *Tratado de Harmonia* (1988). Por último, deixaremos igualmente de lado *Diotima e as Outras Vozes*⁶, um conjunto de textos assumidamente dramáticos e publicados, em 1999, como teatro.

Nos três livros mais recentes reverberam os temas maiores da sua poesia, tornando-se patentes as linhas de força que a percorrem e nos conduzem até àquele “limiar” cuja “anterioridade” é a fundura insondável do poema (segundo António Ramos Rosa, «o fundo ilimitado que antecede a visão e a projecta»⁷), ou seja: ao ponto de luz que torna o movimento da linguagem perceptível, fazendo dela o “dizer projectante” a que alude Heidegger: E «O dizer projectante é – nas suas palavras – aquele que, na preparação do dizível, faz ao mesmo tempo advir, enquanto tal, o indizível do mundo»⁸.

A nossa exposição divide-se em três partes que correspondem a três momentos de reflexão complementares, precedidos de uma breve

Introdução:

- 1. Narciso ou outro nome da poesia** (A poesia como horizonte de reflexão metapoética);
- 2. Figuração poética e dialogismo** (O Outro originário da Poesia);
- 3. A poesia como lugar de doação** (A inscrição da figura do Leitor).

Introdução

A obra poética de Fernando Guimarães, uma das mais sólidas e incontornáveis da poesia portuguesa contemporânea, obriga-nos a retroceder até às encruzilhadas da poesia dos anos cinquenta, a qual, segundo o

⁵ Fernando Guimarães, *As Quatro Idades*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

⁶ Fernando Guimarães, *Diotima e as Outras Vozes*, Porto, Campo das Letras, 1999.

⁷ Cf. António Ramos Rosa, «A Impossibilidade da Construção» [Sobre *A Analogia das Folhas*] in *JL*, 07.05.91.

⁸ Cf. Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1991, p. 59.

próprio, «se preocupou com um certo envolvimento reflexivo», sobretudo referido ao existencialismo e «aos problemas relativos a uma dimensão que se diria filosófica do homem»⁹. Contudo, a sua escrita depressa adquire um timbre próprio, acrescentando às características que partilha com a poesia da geração emergente (a valorização da imaginação e do «espaço de realização verbal» que é o poema¹⁰) um modo peculiar de trazer ao primeiro plano a questão da especificidade da comunicação poética e de transfundir a reflexão metapoética na substância do próprio poema.

Quando se fala desta poesia, é quase sempre acentuada a sua dimensão reflexiva e destacada uma referência filosófica de cariz heideggeriano. No entanto, nas próprias palavras do poeta, «a poesia tem um espaço de realização verbal que de maneira nenhuma pode coincidir com o da especulação metafísica». O que parece significar que só no interior do *dizer poético* se torna possível perseguir o segredo da relação entre a palavra e o ser. Perspectiva que não diverge da lição fundamental de Heidegger, para quem «a poesia é instauração do ser»¹¹. Poder-se-á então falar de uma meditação poética que, vinda dos primeiros textos editados, atravessa toda a obra, atingindo uma culminância quase dolorosa no volume de poemas mais recente, *Lições de Trevas*, publicado em 2002.

O livro de estreia de Fernando Guimarães, *A Face Junto ao Vento* (Edições Eros, Lisboa), editado em 1956, surge cinco anos depois da publicação dos seus primeiros textos, poéticos e metapoéticos, na revista literária *Eros* (1951-1958)¹², que tinha como divisa «Do sensível ao inteligível»

⁹ Cf. *A Phala – Um Século de Poesia* (1888-1988), Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, p. 178.

¹⁰ *Id.*, *ibid.*

¹¹ Martin Heidegger, «Hölderlin y la esencia de la Poesia» in *Arte y Poesía*, Mexico-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 1958, p. 109.

¹² Cf. «Poesias» in *Eros* 2, Outubro MCMLI [«1 – Dia; 2 – Noite»; «D'entre dedos penderam flores breves»; «Rei de Thule»; «Cansados como deuses recolhemos»; «Por entre bruma de recordar ainda»; «Ode»].

Na edição *princeps* de *A Face junto ao Vento*, são recolhidos alguns poemas publicados na revista: «1 – Dia; 2 – Noite»; «Cansados como deuses, recolhemos» (n.º 2, Out. 1951); «Búzio» (n.º 3-4, Dez. 1952); «Somos como deuses esquecidos» (n.º 8, Fev. 1955); «Vem pelo caminho dos dias» (n.º 8, Fev. 1955); «Nascente» (n.º 9, Fev. 1956). A 2.ª edição, refundida, aparece incluída em *Três Poemas*, juntamente com «Os Habitantes do Amor» e o inédito «Como Lavrar a Terra», e é de 1975 (Porto, Iniciativas Editoriais).

Em *Poesia [1952-1980]*, Porto, Oiro do Dia, 1981, onde são reunidos os livros anteriores, é recuperado um texto publicado na revista *Eros*, em Dezembro de 1952, no n.º 3-4: «Narciso e o Encontro da morte». Alguns dos poemas publicados posteriormente em *Eros* foram recuperados em *Os Habitantes do Amor* (1959), livro reeditado, como atrás se disse, em *Três Poemas* (1975): «Procuramos o amor e a morte em cada rio»

– e de que o poeta foi um dos mais constantes dinamizadores, colaborando também com desenhos que lembram Matisse nos números duplos 3-4 e 10-11. A maior parte desses poemas já deixa transparecer a qualidade excepcional de um percurso que tem sido marcado por uma invulgar coerência e cujo significado estético só poderá ser devidamente avaliado no quadro mais amplo das tendências poéticas da segunda metade do nosso século XX. O poema de abertura, intitulado «Inscrição», poderia servir de epígrafe a toda a obra futura: «Escuta só a voz / que traz a harmonia / dos rios que prolongam / em nós a poesia»¹³. Lê-lo é recuar até às origens secretas da linguagem e «refazer o nó entre a identidade e a alteridade que funda a responsabilidade da palavra poética», na justa expressão de Michel Collot¹⁴. O emprego do imperativo na segunda pessoa do singular introduz um objectivo ilocutório, confundindo os papéis do “locutor” e do “alocutário” e abrindo uma dimensão dialógica que marcará para sempre esta poesia. A sua “voz” harmónica será o objecto de escuta de um duplo do sujeito de enunciação, espelhado no rio da linguagem, sem que este deixe, simultaneamente, de se dirigir a um destinatário tacitamente implicado na produção de sentido enquanto *leitor-ouvinte*¹⁵. Em «Hölderlin e a essência da poesia»¹⁶, Heidegger começa por justificar a escolha do autor de *Hinos*¹⁷ por este lhe permitir fazer “uma experiência pensante” da poesia¹⁸. Nas palavras do filósofo, «a determinação poética de poetizar a própria essência da poesia» eleva Hölderlin (1770-1843) à condição *extraordinária* de «poeta do poeta»¹⁹. E atente-se na interrogação que ele coloca logo a seguir: «Mas, poetizar sobre o poeta não é sinal de um narcisismo extraviado e a confissão simultânea de uma carência da plenitude do mundo? Poetizar sobre o poeta

(n.º 12-13, Out. 1957), «Reunidos no tempo» (n.º 12-13, Out. 1957); «Fogo» (n.º 12-13, Out. 1957); «Arúspice» (n.º 12-13, Out. 1957). Não cabe, no espaço desta *lição*, proceder ao confronto desta primeira recolha com a de *Poesias Completas I (1952-1988)*, onde o A. procede, designadamente, a uma reordenação dos textos que exigiria um extenso e minucioso comentário.

¹³ Fernando Guimarães, *A Face Junto ao Vento*, Lisboa, Edições Eros, 1956, p. 11.

¹⁴ Michel Collot, «L'Autre dans le Même» in *Poésie et Altérité*, Actes du Colloque de juin 1988, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 25.

¹⁵ Cf. Maria João Reynaud, *Metamorfoses da Escrita*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 201.

¹⁶ Martin Heidegger, cf. ob. cit. [1958].

¹⁷ *Les Hymnes de Hölderlin: La Germanie et le Rhin*, Paris, Gallimard, 1988, p. 41.

¹⁸ Cf. Alain Boutot, *Heidegger*, 1989. Trad. Port.: *Introdução à Filosofia de Heidegger*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1993, p. 118 e ss.

¹⁹ Martin Heidegger, ob. cit. [1958], p. 99.

não é um excesso desconcertante, algo tardio, um termo?»²⁰. A resposta a esta questão será desenvolvida a partir de «cinco palavras-guia» (*Leit worte*), tomadas por Heidegger ao autor de *Hyperion*. Os três pontos do ensaio que importa agora destacar focam respectivamente as dimensões *ontológica*, *autotélica* e *dialógica* da poesia. Ou seja: a) «A poesia é o nomear que instaura o ser e a essência das coisas»; b) «O campo de acção da poesia é a palavra»; c) «A fala só é essencial como diálogo»²¹.

A finalidade da criação poética é, pois, (re)fundar o ser através de uma palavra dialógica que «reflecta a unidade original entre *designação e comunicação*»²² – uma palavra que se dá à «escuta» e que é o reflexo de um vínculo primordial, ou o elo de uma cadeia infinita que será a da própria poesia. Passemos então ao primeiro ponto – ou momento – da nossa exposição.

1. Narciso ou o outro nome da poesia

Em Dezembro de 1952, no n.º 3-4 de *Eros*, Fernando Guimarães publica um texto que se revelará fundamental na definição do seu caminho poético: «Narciso e o Encontro da Morte», o qual será refundido e reeditado em 1981, abrindo o volume *Poesia [1952-19-80]*²³. Mais recentemente, em *Poesias Completas* (1994)²⁴, este mesmo texto, que se apresenta agora sob a forma de oito fragmentos, passa a abrir «A Face Junto ao Vento». A figura mítica de Narciso é o suporte de uma reflexão metapoética de cariz heideggeriano sobre a finitude do homem, escandida por uma série de interrogações que parecem encontrar um princípio de resposta no penúltimo fragmento:

«A morte nunca vem pôr em questão a presença do homem no diálogo que mantém com o tempo. Quer dizer, cada um de nós nesse diálogo que é poesia – e, portanto, criação – não se destrói, porque isso não seria mais que fugir absurdamente à própria morte. E o nosso destino é encontrá-la.»²⁵.

²⁰ Id., *ibid.*, p. 100.

²¹ Id., *ibid.*, pp. 103-104.

²² Éric Gans, «L'Autre originaire de la poésie» in *Poésie et altérité*, p. 48.

²³ Fernando Guimarães, *Poesia [1952 1980]*, Porto, O Oiro do Dia, 1981, pp. 15-20.

²⁴ Fernando Guimarães, *Poesias Completas*, vol. I: 1952-1988, Porto, Edições Afrontamento, 1994.

²⁵ Cf. ob. cit., p. 12.

A problemática da criação é focada a partir dos seus elementos essenciais: o sujeito, a linguagem e o tempo. Se o desdobramento narcísico do “eu” só pode gerar a angústia da despossessão, que se objectiva na pura ilusão do reflexo, caberá à linguagem poética assumir essa perda indefectível e transmutá-la em imagem, a qual adquire assim uma dimensão cognitiva, que é talvez o sentido supremo da poesia. Se nos reportarmos à etimologia da palavra “imagem” (*miméomai*, mimar), é quase inevitável a sua ligação ao conceito aristotélico de *mimesis*, o qual postula a existência de um “real” imitável, que está na base do processo significativo inerente a uma estética da representação. Mas acontece que a linguagem, enquanto superfície reflectora da realidade, só pode gerar, por sua vez, a «ilusão referencial». Se bem interpretamos o que nos parece ser uma das linhas de força da reflexão metapoética de Fernando Guimarães, a poesia não visa a realidade exterior, o universo objectivo, de que apenas se faz amortecido eco, mas sim a relação deste com a linguagem, através da mediação do sujeito: um sujeito histórico, submetido à lei do tempo, como ficará explícito num poema muito posterior, consagrado a Narciso, o qual é resgatado pela «sombra» de um “eu”, nostálgico da sua imagem:

«[...] e se elevávamos a voz era para que se / pudesse falar acerca / de tudo o que se tornara frágil como este corpo / reflectido apenas / trazido pela nossa sombra. Nada mais é preciso. / Recordamos / como teria existido outrora um rosto que só a água / percorria.» («Acerca de Narciso» in *Tratado de Harmonia*, 1988²⁶).

Mais recentemente, em *A Analogia das Folhas* (1990), Narciso reaparecerá, embora desapropriado da sua imagem, numa feliz tentativa de ressemantização do mito original: «Estás inclinado e vês reflectido o rosto na água; mas sabes que é desta que deves procurar a imagem»²⁷. Rosto cujo reflexo é a mediação humana da imagem heraclitiana da própria poesia que, nascendo da linguagem, é sempre uma linguagem *outra*.

Sobre a publicação de *Habitantes do Amor*, em 1959, colectânea de vinte e seis poemas onde a temática amorosa se torna explícita, passará mais de uma década, sendo nos já entrados anos setenta que Fernando Guimarães publica *As Mãos Inteiras* (1971), que de certo modo a prolonga, não obstante o aprofundamento do culto do mito como possibilidade de

²⁶ Fernando Guimarães, *Tratado de Harmonia, Poemas*, Porto, Editora Justiça e Paz, 1988, p. 20. Cf. *Poesias Completas*, ed. cit., p. 223.

²⁷ Fernando Guimarães, *A Analogia das Folhas*, Porto, Limiar, 1990, p. 50.

unir a realidade visível a um mundo supra-sensível, liberto das representações convencionais e da contingência histórica. Em 1975, no pequeno volume intitulado *Três Poemas*, com cerca de 70 páginas, os dois primeiros livros ganham a feição de «poemas», efectuando o autor as supressões que asseguram a respectiva unidade temática. Não figuram, aí, *As Mãos Inteiras*, que dão lugar ao livro inédito com o título *Como Lavrar a Terra*, que passa por ser o terceiro poema. Contudo, no início da década de oitenta, o poeta reúne a obra publicada entre 1956 e 1980, no volume *Poesia (1952-1980)*²⁸, devolvendo aos livros anteriores a primitiva unidade e refazendo o seu corpo através da recuperação de um número substancial de poemas. O novo conjunto integra também o poema dramático *Mito*, que conhecera em 1978 uma edição isolada²⁹. Sublinhe-se ainda a inclusão do livro inédito *Nome* e do poema «De Onde vimos? Quem somos? Para onde vamos?».

Álvaro Manuel Machado, um dos poucos críticos que tem seguido regularmente a actividade poética de Fernando Guimarães, observa, a propósito desta publicação, que o mito de Narciso se liga à presença do silêncio nesta escrita: «nomear – escreve o autor – é já uma forma de silêncio» e este nasce da própria «distância [que se cria] a partir [...] da imagem do corpo que [...] interroga a sua própria realidade. Assume-se e elabora-se a partir do espelho»³⁰. Daí que, na sua arguta interpretação, «o acto de nomear parta [do silêncio] e a ele regresse, em círculo fechado, obsessivamente fechado»³¹. Com efeito, a tensão entre o *nome* e o *silêncio* explicita-se na recorrência desses mesmos lexemas, que dão inclusivamente título a dois poemas de *Os Habitantes do Amor*. Atente-se ainda no último poema deste livro – e no seu último verso, que aparece isolado –, onde a ambiguidade da palavra “nome” é absoluta: «escutar o teu nome – nu, sem sílabas, visível...»³². Mas é no 5.º poema, sem título, do livro «Nome», que, como sublinha Álvaro Manuel Machado, o princípio e o fim da poesia se confundem com «o silêncio de um nome»³³: «os frutos, a nudez, o silêncio de um nome / tranquilo, os seus gomos?». Premonitoriamente destacado pelo ensaísta, será este o conhecido *incipit* de um

²⁸ Fernando Guimarães, *Poesia (1952-1980)*, Porto, col. O Oiro do Dia, 1981.

²⁹ Fernando Guimarães, *Mito*, Porto, Editorial Inova, col. O Oiro do Dia [plaquette n.º 24, tiragem de 250 exemplares], 1978. Cf. *Poesias Completas*, ed. cit., p. 138.

³⁰ Álvaro Manuel Machado, «Fernando Guimarães: o silêncio de um nome» in *JL*, n.º 26, 1982.

³¹ *Id.*, *ibid.*

³² Cf. *Poesias Completas*, ed. cit., p. 50.

³³ Cf. *Id.*, *ibid.*, p. 113.

metapoema publicado três anos mais tarde em *Casa: O seu Desenho*³⁴. Silêncio que é também o signo de um real refractário à linguagem, o qual transforma a escrita num exercício paradoxal de pura negatividade.

Narciso é o grande mito que atravessa a poesia de Fernando Guimarães, muitas vezes apenas sob a forma de alusão, comparecendo como a própria imagem da *alteridade* poética, ou melhor: da tensão irresolúvel entre um “eu” e um “tu” reflexivo, que não deixa de se projectar, como um íntimo diferendo, no espelho da linguagem. Contudo, no poema «Arte Poética», de *As Mãos Inteiras* (1971), o “Tu”, convocado na página em que o que está escrito se dá a ler, cede o lugar à figura de um Leitor virtual, que se sobrepõe à imagem de Narciso: «Tu lêes este poema. E para quê? / Que procuras nele? O movimento / dos mesmos lábios, sombra que se vê / cair sobre as palavras [...] A metáfora?, a imagem?». O salto qualitativo dá-se no dístico que o encerra: «Lê o poema, escuta a própria voz / dele, que não é minha, e só existe em nós»³⁵. O que a superfície da linguagem reflecte é, pois, a “voz” da própria poesia, a palavra que se lê, escutando – e que é apenas o eco de um indelimitável sentido.

Para Fernando Guimarães a poesia exige distanciamento da linguagem comum, o que se torna possível através do culto da “ambiguidade” como *valor* poético preferencial, conceito teorizado por William Empson, que ganha uma importância nuclear em *Opera Aperta* (1968), de Umberto Eco³⁶. Cavar essa distância é, para o poeta, um modo de tornar perceptível «a essência ambígua do real que – segundo Maurice-Jean Lefebve – pode apresentar-se e exercer-se nas estruturas do discurso constituído em imagem», sendo este «um [...] sentido [possível] da literariedade»³⁷, o que nos reconduz à imagem de Narciso, onde essa ambiguidade se cristaliza num poliedro multifacetado.

Relendo a recolha poética de 1981, verifica-se que a dualidade *poesia* / *poema* adquire uma evidente centralidade no pensamento poetoló-

³⁴ Cf. *Casa: O seu Desenho*, Lisboa, INCM, 1985, p. 10.

³⁵ Cf. *Poesias Completas*, ed. cit., p. 57.

³⁶ Umberto Eco, *Opera Aperta*, São Paulo, Editora Perspectiva, pp. 22-23: «Visando a ambiguidade como valor, os artistas contemporâneos voltam-se [...] para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados; daí que se tenha tentado [...] definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambiguidade e depender da intervenção activa do consumidor, sem contudo deixar de ser obra. [...]». Convém lembrar que «A noção de “obra aberta” representa um modelo hipotético [...] utilíssimo para indicar [...] uma direcção da arte contemporânea», p. 26.

³⁷ Maurice-Jean Lefebve, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1975, p. 52.

gico de Fernando Guimarães. Recorde-se que, em *El Arco y la Lira* e *Los Hijos del Limo*³⁸, Octavio Paz dedica várias páginas à relação entre *poesia* e *poema*, tocando em aspectos importantes que não são alheios à visão crítico-poética do nosso autor. O poema, sendo um “produto” da história, enquanto “criação pura” aspira à intemporalidade, que é assegurada através do seu poder presentificador³⁹: «o poema – escreve Paz – dá de beber a água de um perpétuo presente que é, deste modo, o mais remoto passado e o futuro mais imediato»⁴⁰. É nesta concentração temporal que reside a sua radical liberdade. Por outro lado, ao admitir que «a linguagem é na sua essência uma operação poética» que consiste «em ver o mundo como um tecido de símbolos e relações entre símbolos»⁴¹, Octavio Paz aproxima-se de Heidegger, para quem «A linguagem é Poesia em sentido essencial»⁴², ambos concebendo o poeta moderno como um «oficiante» que, face à *ausência* ou ao *silêncio* de Deus, opera «no subsolo da sociedade», unindo o tempo actual ao tempo primordial⁴³.

Na obra de Fernando Guimarães, abre-se um caminho reversível entre *poesia* e *poema*, o qual se torna eixo de gravitação poética logo no primeiro livro (*A Face junto ao Vento*, 1956), numa composição que tem justamente por título «Poema»⁴⁴, reeditada em *Três Poemas* (1975)⁴⁵ e em *Poesia [1952-1980]*⁴⁶. Ela reaparece em *Poesias Completas* (1994), sem título e com duas pequenas alterações, impondo-se como uma *ars poetica*:

«O poema nasce / dentro das tuas mãos / sempre que repousa⁴⁷ /
nelas o teu rosto. // Não é uma canção: / são os lábios apenas /
<quando despertaram>⁴⁸ / antes da palavra. // Arquitectura última /
que depois se eleva, / porque tu a criaste / para sempre livre. //

³⁸ Octavio Paz, «La Consagración del Instante» in *El Arco y la Lira*, México, Fondo de Cultura Económico, [1956], 1973. *Los Hijos del Limo*, México, Fondo de Cultura Económico, 1974.

³⁹ Cf. *El Arco y la Lira* [1973], p. 188.

⁴⁰ *Id.*, *ibid.*

⁴¹ *Id.*, *Los Hijos del Limo* [1974], p. 89.

⁴² Heidegger, *ob. cit.*, p. 89.

⁴³ Octavio Paz, *ob. cit.* [1974], p. 90.

⁴⁴ *A Face junto ao Vento*, Lisboa, Edições Eros, 1956, pp. 14-15.

⁴⁵ *Três Poemas*, Porto, Iniciativas Editoriais, 1975, pp. 9-10. O último verso da 3.^a estrofe sofre um acrescento: <para sempre> livre.

⁴⁶ *Poesia [1952-1980]*, ed. cit., 1981, p. 24.

⁴⁷ [enquanto] repousa

⁴⁸ [ou o peito respirando]

Talvez uma ave / seja a sua forma / ao passar o voo / que continua o poema.»⁴⁹.

Os substantivos “mãos”, “rosto”, “lábios”, “ave”, “voo” são escolhas lexicais que fundam um vocabulário poético que se revelará restrito, mas dotado de um elevado potencial de ambiguidade, susceptível de gerar múltiplas possibilidades interpretativas. O desejo de libertar o poema do seu peso matérico e de lhe conferir um destino de voo fica bem patente na metáfora fundadora de uma “ave” que mais não é do que a figura (ou *skhéma*) do movimento que ele desenha. Na segunda edição parcial deste livro, em *Três Poemas*, há que registar a inclusão de uma brevíssima “Arte Poética”, que nos vem confirmar que estamos perante “uma poesia da poesia”, onde se fala do “fazer” da obra e da sua “leitura”. A referencialidade subordina-se a um movimento intrinsecamente poético, que dispersa o sentido e recusa (ao modo de Mallarmé) qualquer essência fixa: «Desenho com este poema uma árvore. Estas são / as raízes. Mas o poema nascerá livre e diferente.»⁵⁰. A homologia entre “árvore” e “poema” é uma figura axial que conhecerá novos desenvolvimentos metafóricos, sobretudo a partir de *A Analogia das Folhas*.

Com *Nome*⁵¹, recolha de poemas cronologicamente balizados entre 1976 e 1981, o tema da morte torna-se constante, o que leva Álvaro Manuel Machado a falar de uma «vocação para a morte»⁵². Paralelamente, assiste-se ao aparecimento do tema da *idade*, no qual se centra a excepcional meditação sobre o *De Senectute*, de Cícero, cujos últimos versos devem reter a nossa atenção, por neles se concentrarem imagens que apontam para o poema «Velhice», de *Casa: O seu Desenho* (1985) e serão recorrentes nos últimos livros de Fernando Guimarães:

«Alguém procura o livro / submerso; aproxima-se dele com a luz dos meses, / as imagens, a submissa reflexão. Os dedos estremecem / ainda e encontram os pesados arbustos da idade / ou folhas abertas como anéis. O último conhecimento.» («Idade»⁵³).

⁴⁹ *Poesias Completas*, ed. cit., p. 23. Assinale-se que a ordem dos poemas também sofre alterações.

⁵⁰ *Três Poemas*, ed. cit., p. 18. Cf. *Poesias Completas*, ed. cit., p. 29.

⁵¹ Cf. *Poesia* [1952-1980], ed. cit., pp. 127-156. *Poesias Completas*, ed. cit., pp. 107-132.

⁵² Cf. artigo citado.

⁵³ *Poesias Completas*, ed. cit., p. 118.

2. Figuração poética e dialogismo

A linguagem poética é intrinsecamente dúplice, porque nasce da linguagem comum para se rebelar contra ela, confrontando-se com o seu sistema, subvertendo a *communis opinio*, subtraindo-se a qualquer tipo de pressão ideológica, através de um “desvio” – noção importante no pensamento crítico de Fernando Guimarães –, que lhe suspende o sentido e o projecta num espaço de liberdade onde ele se torna ambíguo e imponderável. A esse conflito subjaz, como vimos, a cisão narcísica do sujeito, a dualidade pulsional que determina a tensão dilacerante entre Eros e Thanatos e se configura num dialogismo original. Se a morte é consubstancial à vida («o lado da vida que não vemos, que não se mostra»⁵⁴, segundo uma citação feita num ensaio sobre Rilke), não deixa porém de revelar-se *in extremis* como um limite abrupto, cabendo à poesia, enquanto modo de expressão artística, instaurar um horizonte de sentido capaz de transcender o seu absurdo e resgatar para o sublime o que de nós se perpetua sob a forma de linguagem.

O poeta é aquele que, consciente da vulnerabilidade do ser humano, faz dela a própria essência do desejo poético. Esse desejo, que num primeiro impulso tenderia a manter monocentricamente a linguagem no circuito fechado do *ego loquens*, vai investir-se num processo inter-subjectivo de realização, ou melhor: no acto individual de criação que projecta o sujeito no «espaço transcendental da interlocução» (Francis Jacques⁵⁵). Seguindo o próprio pensamento de Fernando Guimarães (cujas palavras cito), torna-se «necessário ascendermos a um “eu transcendental” que permita ultrapassar uma pura subjectividade. Como? Pelo modo como nele se instaura uma relação com os outros. É assim que se realiza a comunicação através da linguagem poética»⁵⁶. Ela é, por conseguinte, “diálogo”, e a sua força actuante advém-lhe dessa matriz dialógica.

Numa “comunicação” que se quer “comunhão”, a alteridade deixa de ser abstracta para incarnar na expressividade dialógica e assumir, ao nível mais profundo, a plurivocalidade de que é tecida a própria poesia. Se o leitor atento encontra neste texto um certo número de expressões e palavras que convocam o pensamento de Heidegger, depressa se apercebe que estas dão simultaneamente acesso a um espaço próprio de meditação, desdobrado

⁵⁴ Fernando Guimarães, *Conhecimento e Poesia*, «Conhecimento e poesia: o exemplo de Rilke», p. 34.

⁵⁵ Francis Jacques, *Différence et subjectivité*, Paris, Aubier, 1982, p.162.

⁵⁶ Cf. Fernando Guimarães, *Conhecimento e Poesia*, Porto, Oficina Musical, 1992, p. 49.

em múltiplos matizes e desvios, como se o sentido poético nascesse da própria tensão que se estabelece entre o *desvelamento* (*alétheia*) e a *ocultação*⁵⁷. Paradoxalmente, esta poesia não deixa de pôr sob suspeita a correspondência entre a *palavra* e o *ser*, por uma espécie de impossibilidade radical de estabelecer com a linguagem uma relação ingénuo, na medida em que esta já vem imbuída de uma carga referencial e cultural que impõe um determinado olhar sobre o mundo. O poeta prefere enveredar por um caminho solitário, que se desenha como «desvio semântico e ontológico»⁵⁸, criando a distância que permite renunciar à utopia da linguagem “adequada”, através, precisamente, de uma experiência poética que intenta desocultar não o ser, mas a palavra *original*, libertando-a da prisão mortal do sentido. É isto que nos diz este poema: «A palavra está oculta no seu túmulo. / Lentamente, sobre o mistério das árvores / erguem-se os frutos mais serenos, e as crianças / cantam onde termina a memória das rosas. // Mas nós estamos sozinhos no túmulo das palavras. [...]» («A Palavra está oculta»⁵⁹).

Há aqui uma alusão – processo retórico amplamente cultivado por Fernando Guimarães – ao mito cratilista da linguagem original, em que radica a *Ursprache* heideggeriana. Só que a absoluta liberdade da palavra e o seu poder de nomeação não poderão ser resgatáveis senão através do «Silêncio de um nome». É isto que nos diz o segundo poema de *Casa: O seu Desenho*, livro publicado em 1985:

«A poesia é o silêncio de um nome. Os caminhos a que ela nos conduz são tão próximos como a intimidade de qualquer linguagem. Mas não é em nós que essa linguagem existe. Há nela uma realidade própria que vem recusar a presença de quem é capaz de a pronunciar, porque só deste modo estaria ao nosso alcance revelá-la aos outros. E a essa realidade, que há-de ficar por fim repartida, se poderá chamar silêncio, para que a ninguém pertença.»⁶⁰.

«Recusando a presença de quem a pronuncia», a linguagem devém um objecto esquivo, que se envolve na espessura do silêncio. O trabalho poético torna-se assim um *outro* modo de desvelamento, a escuta mediúnica de um silêncio abissal, ou um difícil exercício de memória já patente no livro anterior, de que irrompe um novo canto:

⁵⁷ Heidegger, *ob.cit.* [1958], p. 104. Segundo Heidegger, a metafísica resulta do esquecimento da diferença entre o ser e o ente (a diferença ontológica).

⁵⁸ John E. Jackson, *La Poésie et son autre*, Paris, José Corti, p. 121.

⁵⁹ *Como Lavar a Terra, Poesias Completas*, ed. cit., p. 79.

⁶⁰ *Casa: O seu Desenho*, Lisboa, INCM, 1985, p. 10. *Poesias Completas*, ed. cit., p. 146.

«Onde começaste? Qual a primeira letra / do teu alfabeto? Recordas as vestes que caíam dessa pronúncia / quase esquecida? Alguém desenhou no chão ou na pedra / o sinal *alfa*, como se viesse oferecer-te asas mais velozes? // Nos braços submersos ainda se vê o esforço do voo / e pelo rosto as amargas cicatrizes de uma liberdade impossível; / as ondas que ficaram mais próximas (lábios que diziam a verdade) / abriram-se para que passasses, tu, o prisioneiro da terra! “Assim chegaste, com a suavidade do sangue materno / que se reflecte no corpo ou abandona o seu primeiro suor. Vieste dolorosamente / e um único vagido, igual ao ruído do vento sobre as rosas, / atravessou os jardins onde permanecia suspensa a tua esperança”. (Ali, inclinadas, as flores dizem a peste...»
(*Como Lavrar a Terra*, «Das Flores»⁶¹)

Este poema é uma remitificação da figura do poeta, talhada na memória dos grandes mitos arcaicos, como são o de Prometeu, o de Sísifo ou o de Ícaro, tão glosados entre nós por Régio e Torga, havendo nele uma ressonância bíblica. Numa conferência que só veio a ser publicada em 1955, Hermann Broch⁶² defende que a literatura deve aproximar-se do mito e espelhar a totalidade do mundo: «L'œuvre d'art authentique, même la plus brève poésie lyrique, doit toujours embrasser la totalité du monde, doit être le contrepoids et le miroir de cet univers»⁶³.

Neste aspecto, a obra de Fernando Guimarães é modelar, porque intenta preencher uma necessidade totalizadora ao incorporar dissonâncias e harmonias na trama que vai urdindo com fios de desigual espessura; e ao procurar equilibrar, entre a luz e a sombra, a textura da voz da poesia: «Devagar as mãos começaram a tecer / os rios, os dedos espaçosos da água.» (*Nome*⁶⁴). O seu prolongado diálogo com a mitologia clássica e a cultura greco-latina, já diversas vezes abordado pela crítica⁶⁵, começa por se tornar explícito nos títulos de muitos poemas: «Discóbulo»; «Narciso»; «Sandália»⁶⁶; «Arúspice»; «Ítaca»; «Minotauro»; «Eurídice»; «Quadrige»; «Mito»⁶⁷;

⁶¹ *Poesias Completas*, ed. cit., p. 70.

⁶² Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Édition et Introduction de Hannah Arendt, Paris, Gallimard, 1966, p. 252.

⁶³ *Id.*, *ibid.*, p. 261.

⁶⁴ *Poesias Completas*, *Nome* (1976-1981), ed. cit., p. 124.

⁶⁵ Veja-se *Fluir Perene*, «A Cultura Clássica em Escritores Portugueses», Coord. de José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias, Coimbra, Imprensa da Universidade / Minerva, 2004, pp. 75-90.

⁶⁶ Presumivelmente a de Sócrates.

⁶⁷ Diálogo entre Antígona e Polínicos.

«Algumas palavras de Penélope; outras de Ulisses»; «Considerações de Ovídio acerca do seu Desterro», etc. Tal diálogo, que se alarga à filosofia – dos pré-socráticos a Platão e Aristóteles; de Schelling a Heidegger e Merleau-Ponty, passando por Nietzsche – submerge-nos numa vastíssima logosfera, onde o leitor facilmente perderá o rumo, se não possuir uma sólida formação literária e algumas referências filosóficas que lhe permitam identificar filosofemas recorrentes, fecundados por um imaginário poético que impede a cedência «à ingenuidade ontológica na avaliação da verdade»⁶⁸.

Trata-se, lembremo-lo, de uma poesia atravessada pelo mesmo tipo de meditação que encontramos nos ensaios, enraizada no solo consistente dos romantismos inglês e alemão e do simbolismo francês. Além disso, Fernando Guimarães traduziu, entre outros poetas, Byron, Schelley, Keats, tendo sido o conhecimento deste último decisivo para a consolidação do seu rumo poético, facto que não passará despercebido ao leitor do «Prefácio» à 1.ª edição de *Odes*, de 1960, há muito esgotada. Por limitações de tempo, só posso citar um passo do «Prefácio» à edição de 1992 de *Poesia Romântica Inglesa*⁶⁹, um breve comentário a *Endymion* (1818), onde é destacada a imagem do labirinto keatsiano («o labirinto / de um encantamento prateado!») como sendo «esse lugar onde o homem inventa um caminho que se recusa, encerrando-se, assim, numa liberdade sem destino ou finalidade.». Logo de seguida, interroga-se o poeta-tradutor sobre se a poesia (só a de Keats?) será então «essa arquitectura enigmática, cheia de corredores ou bifurcações, cristalizando em ângulos súbitos e brilhantes, relação insólita de direcções vazias [...]». Mas a atracção do labirinto, ou da figuração labiríntica, com as suas «ocultas encruzilhadas», comporta um risco por ele sublinhado: «o de o poeta se reconhecer incapaz de reconstituir os vários caminhos da realidade, isto é, aquele lado exterior que torna possível a existência do labirinto»⁷⁰.

Estas observações não deixam de revelar alguma preocupação relativamente ao horizonte que se abre à poesia quando a sua realidade não é mais do que o “rumor” do mundo. É também possível encontrar alguma ressonância do Shelley da *Defence of Poetry* (1840): «Toda a poesia superior é infinita; é como a primeira semente, potência de todas as árvores. [...] Um grande poema é uma fonte sempre transbordante de

⁶⁸ Cf. Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, p. 323 e ss.

⁶⁹ *Poesia Romântica Inglesa* (Byron, Schelley, Keats), prefácio e tradução de Fernando Guimarães, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

⁷⁰ Ob. cit., pp. 12-13-14.

águas de sabedoria [...]»⁷¹. “Semente”, “árvore”, “fonte” são imagens universais que circulam na poesia guimaraesiana e cuja simplicidade é ilusória, porque se aliam a um conjunto de lexemas que obscurecem o sentido, tornando-o secreto.

Note-se, ainda, a convocação do mito do Hermafrodita, através de uma referência intertextual subtil, que nos conduz aos *Chants de Maldoror*, de Lautréamont. Num número especial de *Le Journal à Royaumont*, de Janeiro de 1989, sobre o tema «Qu’est-ce qui donne du sens à votre vie»⁷², Fernando Guimarães dá uma resposta que será recuperada, sob a forma de poema, n’*A Analogia das Folhas*: «nombreuses sont les voix que représentent le sens, bien qu’il y ait pour elles, peut-être, un point de rencontre, l’unique maillon qui soutienne, réunisse ou contienne en soi toute la chaîne à laquelle il appartient. En fin de compte, un mot qui, d’une certaine façon, requiert ou implique tous les autres»⁷³. Deste modo, prossegue o poeta, é possível admitir com Lautréamont que «La poésie doit être faite par tous. Non par un»⁷⁴.

O poema é assim um lugar de refração de múltiplas vozes, que se entrecrocavam ou correm paralelas, portadoras de sentidos que se desdobram e entre-reflectem numa *féerie* caleidoscópica. O seu engendramento é simultaneamente livre e rigoroso, o que nos conduz a Mallarmé⁷⁵, cuja poesia não podia deixar de ter uma viva repercussão em Fernando Guimarães, enquanto este se revela um leitor atento de todos os poetas que procuram novas formas de organização poemática. Para além dos simbolistas, outros, mais recentes, como René Char, com quem tem afinidades, ou Georg Trakl, que dá o nome a um poema publicado em *Tratado de Harmonia*⁷⁶. Ou ainda um Vicente Aleixandre dos *Dialogos del Conocimiento* (1966-1973).

Na “arte poética” que a seguir se transcreve (repare-se que em todos os livros há poemas que funcionam como tal), são lançados os dados de uma estratégia já anteriormente delineada, mas que ganha uma consis-

⁷¹ Shelley, *Defesa da Poesia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1986, pp. 67-68.

⁷² Inquérito conduzido por Rémy Hourcade e Bernard Noël.

⁷³ *Le Journal à Royaumont*, 4/5, Fondation Royaumont, 1989, p. 40.

⁷⁴ *Id.*, *ibid.*

⁷⁵ Tal como Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, o autor de *Un Coup de dés* cultivou o *poema em prosa* na sua forma mais longa, desafiando a rigidez das regras clássicas. Depois de ter conhecido uma imensa voga no século XIX, o culto do poema em prosa regressa no século XX, contribuindo para libertar definitivamente a poesia contemporânea do constrangimento das regras fixadas pela norma clássica.

⁷⁶ Georg Trakl é um cultor moderno do *poema em prosa* e destinatário implícito do poema que tem o seu nome. Cf. *Poesias Completas*, ed. cit., p. 217.

tência cada vez maior: aquela que procura recusar a subjectividade, substituindo a voz do poeta pela voz da poesia, e aproximando esta, progressivamente, do enigma que é o seu fundamento: «Essa voz, que era apenas o limite / de outra que a recebera com a pressa / de tudo conhecer, ficou erguida // mais perto da verdade, onde se exprime // assim o que tornou os olhos fundos / como as folhas antigas que colhemos / ao ler o que das árvores foi o nosso / segredo. [...]» («Voz»)⁷⁷. A imagem impõe-se como um poderoso instrumento de indefinição semântica, induzindo rupturas de isotopia que podem causar estranheza no leitor. A percepção “comum” da realidade é destruída, através da anulação das oposições que estruturam o universo semântico familiar. O derrube da fronteira entre o interior e o exterior, o finito e o infinito, o alto e o baixo, a superfície e a profundidade cria uma atmosfera poética insólita, onde se relativiza a representação tradicional, em perspectiva.

A referência ao “desenho” é uma chave de leitura possível desta poesia, aspecto amplamente desenvolvido por Luís Miguel Nava num dos melhores textos críticos publicados sobre *Casa: O Seu Desenho*⁷⁸. O acto de *desenhar* é aliás múltiplas vezes referido, havendo numerosos poemas sobre desenhos e gravuras, como é o caso de «Cavalos»⁷⁹, onde a unidade do mundo percebido tende a fragmentar-se: a parte substitui o todo, através do uso reiterado da sinédoque, uma das figuras que potencia a abstracção. Há também reiteradas referências ao acto de *pintar*; como acontece no poema «Masaccio Pinta a Expulsão do Paraíso»⁸⁰. Contudo, a ideia que acaba por ressaltar é a do livro de poesia como casa onde o pensamento é acolhido no seu caminho em direcção ao ser, como se pode ver nas últimas estrofes do poema «Os Degraus»:

«Encontraste a superfície / onde se oculta a página esquecida / para assim ser mais nossa, e repetiste / a leitura anterior, adivinhada // nos degraus que conduzem para o cimo / da casa que desfolhas como um livro»⁸¹.

⁷⁷ Cf. *Casa: O seu Desenho*, p. 19. **Poesias Completas**, ed. cit., p. 156.

⁷⁸ Luís Miguel Nava, «Entre o desenho e o desejo» in *JL*, n.º 49, 1983.

⁷⁹ Cf. «Cavalos (Desenho)», *Casa: O seu Desenho*, p. 25. **Poesias Completas**, ed. cit., p. 161.

⁸⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 55. *Id.*, *ibid.*, p. 192.

⁸¹ *Id.*, *ibid.*, p. 44. *Id.*, *ibid.*, p. 180.

O trabalho de perspectiva que o poeta leva a cabo nalguns poemas produz efeitos análogos aos que resultam da técnica fascinante de Escher, que é de resto tema do 33.º poema de um livro posterior: *A Analogia das Folhas* (1990)⁸². Motivos ou figuras encadeiam-se uns nos outros, de modo a gerar um efeito de circularidade “infinita”, como signos em perpétua rotação que se deslocam página a página e de livro para livro. A atmosfera particular dos poemas é criada por *imagens* produzidas «numa contiguidade transicional e metamórfica», na expressão certeira de Vasco da Graça Moura⁸³, e dentro de uma lógica de leitura polissémica.

É também fundamental o diálogo que o sujeito poético entretece com a escultura e a música (veja-se, em *Tratado de Harmonia*⁸⁴, a série de poemas intitulados «Tristão e Isolda»). E, desde os primeiros poemas, com figuras maiores do cristianismo ou da cultura ocidental.

O seu lirismo abstracto afasta-se do monologismo de um Novalis ou de um Rilke, que reflecte uma concepção unitiva do mundo. Coloca-se antes sob a égide do *dialogismo*, isto é, de um *Outro* simbólico que, sob a forma de um “tu” obsidiante, duplica a voz do “eu”, num jogo narcísico de presença e ausência, de conjunção e disjunção, em face de um espelho invisível. Jogo que é claramente tematizado neste poema de *A Analogia das Folhas*:

«Estão diante um do outro e olham-se. Repararam que as suas feições são as mesmas e que os gestos que fazem são iguais. No entanto, não é diante de um espelho que eles se encontram. Fecham, então, os olhos e apenas nesse momento sabem que são a única e a mesma pessoa.»⁸⁵.

Mas o Outro é também o real, na sua heterogeneidade irrevocável, que resiste à univocidade de uma linguagem que é objecto de uma constante metamorfose na mira de criar um sentido inexaurível. E o horizonte de tal sentido só pode ser o silêncio que se oferece à partilha do leitor e onde se torna possível pressentir uma unidade submersa.

A Analogia das Folhas é um livro breve, constituído por 56 textos de extensão variável, que oscilam entre uma e cerca de trinta linhas e se dão a ler num lugar indeciso, entre a prosa, a poesia e o ensaio. Poesia e reflexão tornam-se a dupla face de uma subtilíssima malha intertextual

⁸² *A Analogia das Folhas*, Porto, Limiar, 1990, p. 41.

⁸³ Vasco da Graça Moura, «Fernando Guimarães: uma partilha do silêncio» in *JL*, n.º 243.

⁸⁴ *Tratado de Harmonia, Poemas*, Porto, Editora Justiça e Paz, 1988.

⁸⁵ *A Analogia das Folhas*, p. 28.

estruturada por um princípio analógico que declina qualquer correspondência imediata entre o mundo sensível e o espaço do poema.

Uma espécie de moldura que se torna perceptível na própria mancha tipográfica – apesar de esta não ser uniforme – reforça a ideia de texto como *forme-sens*, o qual, na concepção de Henri Meschonnic, constitui uma unidade rítmico-semântica. As figuras de pensamento tornam-se aqui dominantes, ganhando vulto a enunciação paradoxística, que desestabiliza programadamente o enunciado. Isto pode acontecer através de vários processos, tais como: a inversão do sentido lógico das relações entre sujeito e complemento, que acarreta a impropriedade semântica⁸⁶ e a antropomorfização do enunciado; a ambiguidade, provocada pela presença de vocábulos polissêmicos; a ironia, enquanto figura potenciadora dessa mesma ambiguidade; o jogo com truísmos⁸⁷. O segundo poema do livro constitui um exemplo da convergência deste processo com o *gnomismo*: «Ver as coisas não como são, mas da maneira como elas a si mesmas se assemelham»⁸⁸.

A imagem de um sujeito de enunciação desdobrado em leitor de um livro puramente virtual, ou de um “livre à venir” (Blanchot) torna-se o eixo de uma reflexão metapoética sobre a natureza equívoca da palavra na relação escrita/leitura: «Leio sempre o mesmo livro. Mas o mais estranho é que ele ainda não foi escrito. Imagino folhear as suas páginas que me habituei a reconhecer e os meus olhos fixam todas as palavras que, no entanto, ali não existem»⁸⁹. O uso frequente do paradoxo (afirmação contrária à opinião comum) tanto pode dar acesso a um sentido que não era evidente, como criar uma forma de obscuridade acrescida, que bloqueia a força semântica da palavra e a subordina à cadência do discurso.

Para o poeta, «são diversas as vozes através das quais se manifesta o sentido», sendo o poema o seu possível «lugar do encontro»⁹⁰, ou o espaço especular da sua inscrição. Este princípio de interação dialógica, que não postula apenas a existência de um “eu” desdobrado, mas a de um “eu” polifônico, marca uma grande parte da poesia contemporânea. Como explica o filósofo Francis Jacques: «L'ego revient à soi par le moyen du toi, il s'éprouve comme le tu d'un tu. Le discours silencieux de la conscience de soi ne

⁸⁶ Conceito utilizado por Jean Cohen n' *A Estrutura da Linguagem Poética*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1976.

⁸⁷ «Truisme: on explicite des contenus sous-entendus qui étaient déjà parfaitement évidents». Cf. Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires* (Dictionnaire), Paris, 10/18, 1984, p. 460.

⁸⁸ *A Analogia das Folhas*, p. 9.

⁸⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 48.

⁹⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 27.

saurait précéder l'activité communicative. Bien au contraire, elle la présuppose. Une relation à l'autre est constitutive tout à la fois de l'intériorité du sujet et de la situation de parole⁹¹. Isto mesmo pode ser exemplificado por este poema: «Foi o silêncio que finalmente chegou». Pronunciaste em voz alta estas palavras com uma espécie de alívio, mas, ao mesmo tempo, animado por aquela determinação que nos leva a imaginar que esta era a única maneira de ainda lutares com ele⁹². E o silêncio é a grande tentação da poesia quando ela ultrapassa a barreira do sentido para ser apenas irradiação de uma experiência inefável.

A poesia guimaraesiana visa o encontro com o Outro *na e pela* linguagem, o que poderá ser o traço vivo de um humanismo existencial característico da sua geração, que o coloca mais perto do pensamento de Paul Celan, tal como ele se explicita em *Le Discours de Brême* (1958)⁹³, ou em *Le Méridien* (1960)⁹⁴, do que de um Rilke. Este, como diz Heidegger, erige a sua obra «em tempo de indigência», visando a «restituição do todo» pela poesia («Para quê Ser Poeta?»)⁹⁵. Para Celan, pelo contrário, «Le poème veut aller vers un autre, il a besoin de cet autre, il en a besoin. en face de lui»⁹⁶.

Com a publicação de *O Anel Débil* em 1990, título que tem uma evidente vibração pós-moderna, o tema da melancolia, que era já omnipresente, torna-se cêntrico. Os títulos das cinco partes em que se divide o livro («Acerca de um Estúdio I»; «Ludus Tonalis»; «O Anel Débil»; «Acerca de um Estúdio II»; «Fonte») propõem-nos um percurso de leitura que pode ser visto como uma espécie de gravitação em torno de uma imagem instável de circularidade, que funciona como um «trompe-l'œil».

⁹¹ Francis Jacques, *ob. cit.*, pp. 230-231.

⁹² *A Analogia das Folbas*, p. 10.

⁹³ Escreve Paul Celan: «Le poème, en tant qu'il est [...] une force d'apparition du langage, et par là d'essence dialogique, le poème peut être une bouteille jetée à la mer, abandonnée à l'espoir – certes souvent fragile – qu'elle pourra un jour quelque part être recueillie sur une plage, sur la plage du cœur peut-être. Les poèmes, en ce sens, sont un chemin: ils font route vers quelque chose. Vers quoi? Vers quelque lieu ouvert à occuper, vers un toi invocable, vers une réalité à invoquer» (*Le Discours de Brême*, 1958).

⁹⁴ Paul Celan, *Discours de Brême* (1958): «Le poème peut, puisqu'il est un mode d'apparition du langage et, comme tel, dialogique par essence, être une bouteille à la mer, mise à l'eau dans la croyance – pas toujours forte d'espérances, certes – qu'elle pourrait être en quelque lieu et quelque temps entraînée vers une terre, Terre-Cœur peut-être. Les poèmes sont aussi de cette façon en chemin: ils mettent un cap. § Sur quoi? Sur quelque chose qui se tient ouvert, disponible, sur un Tu, peut-être, un Tu à qui parler, une réalité à qui parler» in *Le Méridien & Autres proses*, Paris, Seuil, 2002, p. 57.

⁹⁵ Fernando Guimarães, *Conhecimento e Poesia*, «Sistema, Cultura e Poesia», ed. cit., p. 43. Veja-se as suas reflexões sobre *Holzwege*.

⁹⁶ *Id.*, *Le Méridien*, ed. cit., p. 76.

Segundo Jean Starobinski, «Le cercle est la conséquence formelle de tout acte qui pose une origine, et qui, en privilégiant un lieu, lui accorde fonction de centre»⁹⁷. Mas qual poderá ser o lugar de origem de um sujeito clivado? Essa origem aparece, na verdade, como um lugar centrífugo e vazio, que põe em risco o poder de nomeação da poesia.

Poder-se-ia dizer com improvável rigor que a frágil estabilidade da palavra poética se gera no movimento simbólico de translação em torno de um centro aleatório, patente na imagem de uma circularidade precária, que acaba por sobredeterminar dinamicamente todas as outras imagens do livro. Trata-se, porém, de um dinamismo negativo, que decorre de uma energia de separação proveniente do lugar interdito onde se localizaria a fractura entre um “eu” inominável e a sua incaptável imagem. O acto poético funda-se num vazio ontológico que se exprime nessa tensão entre um desejo de reunificação impossível e a reminiscência de uma separação primordial, convocando para a cena do texto uma voz *plural* dialogizada:

«[...] Disseram-nos como / no instante em que nascemos a noite se confundia com o nosso corpo. Víamos / que maiores se tornaram estas paredes, agora presas / ao rosto materno. A sombra de uma criança acabaria / aí por encontrar / as suas primeiras imagens. [...] Os olhos não têm pressa; viam ainda essas / recordações que se tornaram no primeiro / dos nossos segredos. Não era outra a suspeita que / ficava / do instante em que nascemos, até nos afastarmos de / um sono que para nós havia de ser / difícil; recebíamos essa dádiva e vimos como nela se / iniciara / também a culpa. O que era para nós o nascimento / senão o início de uma separação? [...]» («Acerca de um Estúdio I»⁹⁸).

Se o título desta composição põe em evidência o sentido denotativo de espaço fechado, conotativamente esse espaço infinitiza-se enquanto lugar de revelação de imagens espectrais, que uma espécie de desejo regressivo lança num jogo de luz e sombra de ressonância platónica, fazendo eclodir um tempo original, gerador da culpa e de uma escrita da melancolia. Esta é habitada por um «segredo» inviolável, que se configura na imagem d'«esse último anel desprendido» (p. 9), arquétipo de uma perfeição inatingível. A poesia traz a marca da incompletude e da perda, mas não deixa de ser, por

⁹⁷ In G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, «Préface» de J. Starobinski, Paris, Flammarion, 1979, p. 18.

⁹⁸ *O Anel Débil*, Porto, Edições Afrontamento, 1992, pp. 7-8.

um mecanismo que se diria de compensação, o espaço de fascinação lúdica que reflecte a própria natureza da experiência artística. Só que, em virtude do movimento que a dinamiza, esse espaço é também o da *desposseção* e o da *partilha*:

«Digo que a poesia é como um espaço que não nos pertence; mas é ele que pode ser por nós repartido. [...] Para que seja dos outros tens que o perder. [...] Se escrever poesia é perdê-la, de que tempo precisamos para que ela seja nossa?» («Ludus Tonalis»⁹⁹).

452

A resposta a uma tal pergunta traria consigo a solução do “enigma” que é a própria poesia. Mas esta não é mais do que um lugar fatal de reprodução de enigmas, e o trabalho do poeta, «este círculo sem fim, inesgotável», que o leva ao encontro da morte, o último dos enigmas. Neste conjunto de fragmentos, onde poesia e metapoesia se entrelaçam, vemos que a relação do pensamento com a linguagem é objecto de um processo de desrealização permanente, o qual é, em si mesmo, um exercício admirável de desconstrução, por vezes paródica, do discurso “por imagens” da própria poesia, da alegoria filosófica, da mitologia. A sombra de Platão voga «No interior de uma casa [onde] encontramos muitas sombras»; e Narciso, que a imagem geminada dos cegos convoca, perde-se no espelho ilusório da linguagem¹⁰⁰.

Do núcleo do livro, constituído por trinta e cinco estâncias (sendo algumas dísticos de tom aforístico), irradia o sentido secreto da poesia, que mais não é do que «um segredo circular» infinitamente expansível:

«O anel débil. Deixa que a tua mão se feche. Hás-de receber apenas um segredo que para ti se torna circular.»¹⁰¹.

A poesia de Fernando Guimarães é a de um visual que prefere a via da abstracção para, através das palavras, reinventar a sua relação com o mundo, a qual se diria marcada por um sentido inexorável da realidade que o poeta tenta eludir. Libertar a palavra da usura, sem a privar da dimensão dialógica em que temos vindo a insistir, conferir-lhe aquele poder transfigurador que lhe advém da sua subtil corporeidade, é talvez o essencial do seu projecto estético. A ordem “natural” das coisas é subvertida por uma imaginação ressemantizadora que, agindo no interior da linguagem, lhe acrescenta um sentido indeciso:

⁹⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 17.

¹⁰⁰ *Id.*, *ibid.*, pp. 14-15.

¹⁰¹ *Id.*, *ibid.*, p. 21.

«Diante de ti um fruto, mas não havia nele
um centro qualquer. Este existe na árvore.»¹⁰².

O acto poético gera-se (insista-se) na tensão constante entre poesia e pensamento, entre a palavra e o silêncio, a qual faz vacilar a fronteira entre poesia e prosa. Daí a importância do versículo (estrofe herdada da escrita litúrgica) que, na terminologia de Dessons/Meschonnic, pode ser *métrico*, *rítmico* ou *amorfo*, isto é, sem nenhuma preocupação de retornos métricos ou sintácticos. Todas estas possibilidades estão contempladas, não obstante a predominância da forma mais atípica de versículo, que é a última. Destaque-se o intuito de criar efeitos semânticos reforçados pelo ritmo visual. Donde a importância dos espaços brancos, os quais podem adquirir uma função contrapontística, quando apelam à inscrição de uma voz inaudível, ou sugerem a intensidade de uma ausência ou de um silêncio.

Se os poemas que integram o conjunto «Acerca de um Estúdio II» podem ser globalmente vistos como “estudos” ou experiências em torno da referência, é a relação da poesia com as artes plásticas, evidenciada pelos títulos, que mais depressa chama a nossa atenção, quanto mais não seja por alguns designarem obras e nomes que fazem parte do nosso imaginário cultural: «O Grito»; «Paul Delvaux»; «Retrato de Isabel de Portugal»; «Acerca das pinturas da Quinta del Sordo», etc. Mas estes referentes, que actuam até certo ponto como estímulos visuais da criação verbal, deixam de subsistir como objectos reconhecíveis na superfície textual, onde apenas poderemos surpreender o resíduo de uma emoção estética que se refracta em imagens poéticas fortemente envolventes. O olhar adquire uma importância primacial, como se o movimento da mão fosse compelido por ele. Bastaria a leitura do «Tríptico de Zao Wou-Ki»¹⁰³ para o confirmar: “mãos” e “olhar” não são apenas as palavras nucleares dos três sonetos que correspondem às três folhas (painéis) do tríptico – cabendo a este número a fixação simbólica de uma atmosfera de dissolução magnificamente recriada –, mas verdadeiros eixos semânticos que estruturam o livro e que metaforicamente reenviam àquilo que é da ordem da linearidade (a escrita) e da verticalidade (o olhar). Assim se explicaria a correspondência simbólica que se estabelece entre o círculo que o olhar desdobra até ao infinito e o «segredo circular» que a «mão recebe» na corrente da linguagem que o comunica.

¹⁰² *Id.*, *ibid.*, p. 23.

¹⁰³ *Id.*, *ibid.*, pp. 29-31.

Poemas como «O Grito»¹⁰⁴ ou «Nenúfares»¹⁰⁵ obrigar-nos-iam, porém, a ponderar algumas das observações que atrás fizemos e a colocar noutros termos a questão da referencialidade. Nestas composições, a força da referência transfere-se do título para a superfície textual, onde as imagens refractadas abrem um novo horizonte de sentido às imagens de suporte que nos são familiares: um sentido latente, que passa pela convergência do olhar daquele que (d)escreve e daquele que lê, e que circula num espaço pluridimensional, liberto das leis de perspectiva que as fixaram. Em «Mater Dolorosa»¹⁰⁶, o processo é completamente diferente: parte-se de uma imagem (talvez expressionista), para reter, a nível textual, o que nela é exacerbamento de uma vivência dramática. O poema, que prolonga o diálogo vindo de livros anteriores com figuras do cristianismo e da cultura ocidental, dramatiza a própria emoção que a imagem projecta e faz da enunciação o suporte fictício de um acto profundo de comunicação, modulado pelas inflexões de uma voz decantada, que atinge a sublimidade. A recondução do *pathos* sagrado à dimensão humana de uma dor extrema, a harmonia perfeita entre o sentido e o ritmo que o subtiliza fazem seguramente deste poema um dos momentos mais altos do livro.

A última sequência de poemas, intitulada «Fonte»¹⁰⁷, intensifica o sentido metafórico a que se ligam palavras como “segredo”, “nascimento”, “origem”, “rosto”; ou outras, igualmente recorrentes, que se associam ao elemento “água”. As composições de maior porte contrastam com os poemas mais breves, do mesmo modo que o verso curto alterna com o verso longo, sem que nunca se comprometa uma musicalidade profunda, que leva o poeta a evitar uma escansão prosódica constrangedora e a privilegiar a matriz rítmica que acompanha a palavra e o sentido íntimo do seu movimento.

O primeiro conjunto de estâncias vem prolongar o círculo aberto pela meditação sobre o tema de Narciso, fazendo refluir o discurso ao lugar metafórico da sua origem, para que aqui se inicie um novo ciclo de escrita:

«O que se pode ver quando existe uma fonte
próxima? Um vestígio, a refração tranquila
de uma imagem junto à mesma superfície
dos olhos para que tudo fique abandonado
neles: esta será a água que receberemos
apenas.» («Fonte», 1¹⁰⁸).

¹⁰⁴ *Id.*, *ibid.*, pp. 32-33.

¹⁰⁵ *Id.*, *ibid.*, pp. 49-50.

¹⁰⁶ *Id.*, *ibid.*, pp. 53-54.

¹⁰⁷ *Id.*, *ibid.*, pp. 59-110.

¹⁰⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 61.

Nada subsiste à superfície do olhar, a não ser o que através dele se pode receber como «um círculo que talvez continue / esquecido. Assim em tudo fica o que se perde, até ser nosso apenas»¹⁰⁹. A metáfora da origem perde assim o seu poder “fundador”, e o que dela permanece é apenas a voz inaudível dessa fonte, um silêncio, ou «o segredo circular» que, de mão em mão, perpetua o enigma da poesia.

Em *Limites para uma Árvore* (2000), no poema «Silêncio», reencontramos o tema do *livro* e do *leitor*: «Há um livro agora entreaberto / para que o leiam. Nas folhas não existem palavras porque / se tornaram / o teu segredo»¹¹⁰. Aceitemos o repto. Neste livro cruzam-se de modo mais explícito dois movimentos de sinal contrário, mas complementares: um movimento *centrífugo* de aproximação ao mistério que envolve a relação entre linguagem e ser; e um movimento *centrípeto* que recentra a poesia nela própria e corresponde a uma meditação poética que vem imbuída do mesmo sentimento melancólico que marca os livros anteriores.

Tratando-se de uma poesia que recusa visceralmente a expressão directa das emoções ou dos afectos, este adjectivo pode parecer no mínimo desajustado. Todo o trabalho poético de Fernando Guimarães parece antes resultar de uma alquimia oculta e sublimante, de que emerge um verbo límpido, sentimentalmente depurado, e no entanto envolvido num resíduo translúcido a que chamamos melancolia.

Este belíssimo volume divide-se em quatro partes – «De um Retábulo»¹¹¹; «Limites para uma Árvore – I»¹¹²; «Quatro Recitativos»¹¹³; «Limites para uma Árvore – II»¹¹⁴. Colocado desde a epígrafe sob o signo de uma relação secreta entre a escrita e a leitura, começamos por vê-la assimilada à brancura da página, que é a expressão visual de um silêncio pleno; depois, no poema intitulado «Leitura»¹¹⁵, esboça-se um duplo movimento de concentração e disseminação, entre a memória e o esquecimento. “Ler” é duplicar o gesto de uma “escrita” gerada num fundamental desencontro entre a “Letra” e o mundo: «Uma letra é maior / que todas as palavras; o seu peso intimida-nos»¹¹⁶. E a escrita não é mais do que um jogo ilusório de apropriação de dispersas imagens que se dissolvem no «rumor do livro»: «Mas nada disto me

¹⁰⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 63.

¹¹⁰ *Limites para uma Árvore*, Porto, Edições Afrontamento, 2000, p. 63.

¹¹¹ *Id.*, *ibid.*, pp. 9-21.

¹¹² *Id.*, *ibid.*, pp. 23-90.

¹¹³ *Id.*, *ibid.*, pp. 91-103.

¹¹⁴ *Id.*, *ibid.*, pp. 105-109.

¹¹⁵ *Id.*, *ibid.*, pp. 61-62.

¹¹⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 61.

pertence e sei / apenas / onde encontrar estas páginas inclinadas. O livro é um / rumor»¹¹⁷.

Gostaríamos de voltar a sublinhar que, para este poeta, o sentido da criação parece refazer-se em toda a sua pureza no diálogo que ele entretece, livro a livro, com a voz imemorial da poesia: «Há uma voz que nos procura. Sabemos como os nossos ouvidos / a podem escutar quando finalmente se torna / mais antiga. O seu sentido é para nós um segredo, / mas alguém tinha-o outora compreendido. [...]» («Moteto»¹¹⁸).

456

Neste “nós”, que é uma pessoa dilatada e difusa, oculta-se um “eu” latente, que raras vezes ascende ao primeiro plano da enunciação, como acontece no poema de abertura do ciclo que dá o nome a este livro: «Limites para uma Árvore – I»: «Conheço as suas raízes. É tudo o que vejo. / Há um movimento que a percorre devagar. Não sei / se ela existe. Imagino apenas como são os ramos, / este odor mais secreto, as primeiras folhas / aquecidas. [...]» («Árvore»¹¹⁹).

Nesta obra, a “árvore” é uma imagem-símbolo, que sustenta uma complexa rede analógica onde as correspondências se multiplicam: da raiz, que mergulha no húmus da poesia (e alimenta aquele que escreve), à multiplicação dos ramos que configura o próprio dinamismo expansivo da linguagem poética, ou às folhas em dispersão, que sendo as da vida humana, são também, e sobretudo, as do livro. A homologia que se estabelece entre a criação poética e uma obscura vida telúrica torna-se mais clara no poema que tem por título «Vedor». Em vez do poeta-vidente, que tem acesso ao mistério do mundo através de uma sabedoria inspirada e mística, depara-se-nos um poeta-“vedor”, cujo desígnio é descobrir os secretíssimos caminhos que levam ao encontro dos raros filões de uma água em refluxo, movido por uma intuição lúcida que comanda a sua “arte”. Caminhos que se desviam de uma semântica saturada, por uma espécie de mal-estar face à univocidade da linguagem referencial, na medida em que esta deixa na sombra a parte do real que se furta às necessidades de uma comunicação centrada numa realidade comum, tributária de um sentido estável.

A sabedoria poética consiste em caminhar contra a corrente da linguagem quotidiana e procurar a nascente obscura a que o sentido reflui «num outro sítio em que ficasse próxima / a transparência apenas que deixara / em nós o seu limite» («Vedor», 2¹²⁰). Neste movimento concentrado, o poeta-vedor começa por fazer o reconhecimento dos lugares-comuns para deles se afastar.

¹¹⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 62.

¹¹⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 40.

¹¹⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 25.

¹²⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 27.

O seu desígnio é reatar, a montante, a experiência da busca do sentido, sabendo que o poema poderá não ser mais do que a imagem refracta de um sentido em fuga, que o compele a repetir um “gesto” que se desdobra e se perde nas sucessivas miragens de uma linguagem íntegra.

O que marca esta poesia não é tanto o desígnio de revelar um sentido que repousa nas jazidas eternas do ser, mas o questionamento incessante da relação entre a essência do poético e o exercício da linguagem. Se alguma obscuridade atravessa a obra de Fernando Guimarães, e, de um modo particular, este livro, ela resulta de uma rejeição sistemática de um certo número de estereótipos da lírica, que pesam excessivamente sobre os nossos hábitos de leitura. O poeta lança mão de procedimentos desviantes que inflectem o sentido, ou, simplesmente, o anulam, criando uma margem de indeterminação entre o real e o virtual que se oferece ao leitor como um espaço indefinidamente aberto à interpretação: «[...] Uma pétala caiu / sem ruído, e sabes a que rosa pertence. Mas esta não / existe» («Sentido»¹²¹).

O diálogo que aqui reencontramos com as artes plásticas e a música merece um brevíssimo comentário. Os poemas que compõem o “retábulo” de abertura do volume são apenas alguns dos que se propõem como novas experiências em torno da referência, e que revelam toda a complexidade da *ekphrasis*, sobretudo quando esta é praticada com uma intencional ambiguidade: «O pão não é muito, mas sabemos que nele existe / tudo aquilo de que precisamos. A mão estende-se / e recolhe o ar iluminado, algumas cores que ficaram / mais próximas» («Ceia»¹²²). O que está em jogo nesta sequência de poemas é a transmutação de um conjunto de imagens pictóricas, que constituem os painéis de um inominado retábulo, na substância temporal do poema. Este só pode ser uma realidade construída a partir de uma linguagem que parece alimentar-se de um contínuo movimento de deflexão.

À semelhança do que acontece em livros anteriores (particularmente em *O Anel Débil*), o poeta combina várias formas poéticas que compõem uma panóplia variada e põem à prova a versatilidade da sua arte: do soneto ao poema em prosa ou ao poema dramático; do verso medido e rimado ao versilibrismo e ao versículo. Trata-se, efectivamente, de dar corpo a um modo de ver a poesia como espaço transgressivo, onde a liberdade de criação desafia os limites do poético, contornando habilmente os riscos da factualidade e do improvisado.

¹²¹ *Id.*, *ibid.*, p. 32.

¹²² *Id.*, *ibid.*, p. 18.

Num livro tão secreto como este, parece desenhar-se uma espécie de movimento irreversível «do tudo para o nada», da palavra para um silêncio que é a apoteose do recolhimento meditativo, da vibração diurna das imagens para a profundidade de uma noite em que o olhar se encontra com o absoluto vazio. Como último abrigo, subsiste a sombra imemorial de uma árvore afinal sem limites. É no estremecimento dos seus ramos e no movimento imperceptível das folhas a que a leitura incita que nós, leitores, podemos talvez escutar a voz da poesia, ou tão-somente os estilhaços luminosos de um sentido para sempre perdido:

«É uma palavra. Agora só tu escutas
a respiração que a sustenta, uma voz
para sempre esquecida. Sei
que é assim. O que escrevo ainda não existe;
o que lês é o resultado dessa ausência.» («Limite»,¹²³).

3. A poesia como lugar de doação

Depois de tudo o que foi dito, resta acrescentar que o ponto de partida desta *lição*, palavra que também utilizamos no sentido etimológico de “*leitura*”, foi uma conhecida afirmação de Heidegger, feita em «Hölderlin e a essência da poesia»¹²⁴: «O que dizem os poetas é instauração, não só no sentido de *livre doação*, como simultaneamente no sentido de fundamentação firme da existência humana na sua razão de ser»¹²⁵. A sua ressonância no pensamento de Fernando Guimarães traduz-se na convicção de que a poesia é «uma forma de conhecimento» validada pelo poder específico que «lhe é facultado pelo exercício de uma linguagem instauradora. Esta deixa de ser um intermediário entre as coisas e o homem», para ser *acto de nomeação*¹²⁶. Contudo, esta afirmação pode ser igualmente associada à segunda ideia forte que sublinhámos no seu pensamento: «A poesia é uma forma privilegiada de comunicação ou “*comunhão*” que se procura atingir»¹²⁷. O que significa que a dimensão de presentificação que há no poema só se realiza no *acto de leitura*.

¹²³ *Id.*, *ibid.*, p. 90

¹²⁴ Heidegger, *ob. cit.*, [1958], p. 107.

¹²⁵ *Id.*, *ibid.* [nossa tradução].

¹²⁶ Fernando Guimarães, *Conhecimento e Poesia*, «Poesia e Sentido», ed., cit., p. 63.

¹²⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 49.

À luz desta afirmação, o livro mais recente de Fernando Guimarães, *Lições de Trevas* (2002), torna-se particularmente instrutivo. O título é recebido de um conjunto de poemas que constitui o núcleo de uma extensa meditação em torno do envelhecimento e da morte¹²⁸. A partir dele desenvolvem-se ciclos meditativos concêntricos, mais ou menos extensos, que descrevem um movimento progressivo das *trevas* para a *luz*, o qual se processa e se modula no presente da enunciação. O metaforismo do título explicita-se num dos poemas iniciais («Acerca do Sentido»¹²⁹), com base na correspondência que é sugerida entre o obscuro significado da vida (o último sentido de que “as mãos” se aproximam) e o enigma da poesia, que se configura no voo das “aves” (no virar das páginas?) ou das “trevas”, que se adensam quando se está mais perto do fim. Poderíamos mesmo falar da *condição enigmática* desta poesia, pelo sistemático diferimento do sentido que impõe ao leitor «a aceitação da sua flutuação ou do seu deslizar sem fim».

O presente que assinala, poema a poema, o fluxo intermitente de um tempo interior, funciona simultaneamente como eixo de uma enunciação ostensivamente dialógica¹³⁰. Abrir um livro é dar-se conta daquela distância intransponível em que se vislumbra o rasto de quem o escreveu. É nesta alteridade essencial que pode residir o fascínio de qualquer texto:

«As nossas mãos, ao abrirem um livro, por vezes detêm-se subitamente. Mas logo outro movimento principia, o dos olhos que procuram não as mãos que seguram o livro, mas aquelas que o escreveram.»¹³¹.

Assumindo a função de *exergo*, este poema acompanha o movimento da mão que é prolongado pelo dos olhos, depois de uma breve suspensão. O acto de leitura é pois o resultado da fundamental descontinuidade que torna possível o aparecimento do sentido enquanto *alteridade*. Incarnada no texto, esta confere à poesia a força de uma interrogação genuína.

¹²⁸ *Lições de Trevas*, V. N. de Famalicão, Quasi Edições, 2002, pp. 39-59.

¹²⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 15.

¹³⁰ Sobre o dialogismo na poesia de Fernando Guimarães, cf. Maria João Reynaud, «Approche de la poésie de Fernando Guimarães» in *Sources*, Revue de la Maison de la Poésie, Cahier n.º 10 («Aux sources de la modernité poétique au Portugal»), Etudes critiques et Anthologie, sous la direction de René Poupard, Université de Mons – Hainaut, Namur, 1992, pp. 108-113.

¹³¹ *Lições de Trevas*, p. 7.

Apercebemo-nos assim que neste belo livro perpassa, do mesmo modo que em livros anteriores, uma reflexão paralela sobre a própria essência da poesia que põe em jogo não só a relação entre escrita e leitura, mas o sentido que nasce do *face a face* que subentende a compreensão poética: as figuras do *poeta* e do *leitor* são constantemente convocadas através de palavras-chave que pertencem à esfera do sensível e arrastam consigo um frémito discreto de emoção, ao arripio de uma meditação tendencialmente abstracta: os dedos, as mãos, os olhos, o rosto, os lábios, as lágrimas, a voz, o ouvido, as folhas são imagens que evocam uma realidade poética que é, a um tempo, sensorial e anímica.

Segundo Lévinas, a linguagem põe-nos sempre em presença do Outro: «il faut [...] admettre dans le discours une relation avec une singularité placée hors du thème du discours et qui, par le discours, n'est pas thématisée, mais est approchée»¹³². Ora o que Fernando Guimarães convoca em muitos destes metapoemas é essa proximidade fundadora que se presentifica numa voz poética que tanto pode ser injuntiva («Aproxima-te.»¹³³), como questionante («Que limites existem para a luz?»¹³⁴; «Sabias que a verdade é um aviso?»¹³⁵). Voz que se desdobra frequentemente noutras vozes e que pode irromper quer nos primeiros versos do poema, quer nos últimos, emergindo ou submergindo na orla de silêncio que o rodeia: «Depois o silêncio / chega, porque foi sempre a ele que estas vozes pertenceram»¹³⁶.

Se considerarmos agora o conjunto de poemas iniciais, admirável heptaedro de oitavas heterométricas («Acerca do Sentido»¹³⁷), de que citámos atrás alguns versos, talvez seja mais evidente a importância do ponto que pretendemos destacar na presente abordagem da obra. O sentido dá-se na relação singular que o leitor estabelece com as palavras. Contudo, o seu caudal varia no espaço interpelante do poema. Em resultado do seu potencial de ambiguidade, ou da sua rarefacção, o sentido pode mesmo tornar-se inapreensível, ficando apenas os vestígios da sua passagem, «como se pelos dedos / escorresse um pouco de água, a sua transparência / súbita»¹³⁸.

¹³² Emmanuel Lévinas, «Langage et proximité» in *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1949, p. 224.

¹³³ *Lições de Trevas*, p. 11.

¹³⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 12.

¹³⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 13.

¹³⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 16.

¹³⁷ *Id.*, *ibid.*, pp. 9-17.

¹³⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 11.

A experiência interior do tempo é, quanto a nós, o tema *maior* deste livro: aquele que engloba todos os outros no amplo movimento de um pensamento que se desenha como uma espiral em expansão através de sucessivos ciclos temáticos, em cada um dos quais se torna sensível a intersecção de múltiplos tempos. Veja-se, por exemplo, o monólogo dramático intitulado «Uma mulher muito idosa fala acerca de si mesma»¹³⁹, que poderia ilustrar magnificamente a afirmação agostiniana: «Ne disons donc pas: “Le temps présent a été long”, car nous ne trouverons en lui rien qui fût susceptible d’être long; dès lors qu’il est passé, il n’est plus»¹⁴⁰.

Estamos, na verdade, muito perto da concepção triádica do tempo defendida por Santo Agostinho, no sentido em que a sua dimensão existencial se situa na *distentio animi*, ou seja: na intensidade de um presente polarizado entre a *memória* e a *expectativa*¹⁴¹, a que se sobrepõe o jogo poeticamente tensional, e porventura mais dramático, entre a *memória* e o *esquecimento*, ambos podendo ser os outros nomes da morte. Jogo que tem a sua correspondência na arritmicidade do discurso e na configuração extensamente dramática que o poeta lhe confere.

Trata-se de uma estratégia enunciativa complexa, que permite desviar a reflexão sobre o tempo do seu curso “interior” – a que normalmente corresponde um “nós” em que o “eu” do sujeito poético se dilui – para contemplar outras possibilidades: um “tu” apostrofado que traduz uma aproximação ao leitor/ouvinte, ou mesmo a sua explícita convocação; um “tu” que resulta do desdobramento do “eu” e que corresponde ao desejo do seu encobrimento; um “tu” que aparece incorporado nos monólogos dramáticos e onde se refracta o sujeito poético. Mas a enunciação dialógica pode assumir uma forma dramática mais ostensiva, que pressupõe um certo grau de fictividade: é o que acontece nos dois monólogos em que o tempo discursivo se performativiza («Uma mulher muito idosa fala acerca de si mesma»¹⁴²; e «Considerações de Ovídio acerca do seu desterro»¹⁴³). Embora os “actores” (ou “personagens”) não sejam mais do que figuras do tempo, protagonistas de uma enunciação intersubjectiva que se configura como uma encenação de vozes, arrastam consigo redes de imagens que permitem a representação sensível do pensamento na trama subtilíssima do discurso poético.

¹³⁹ *Id.*, *ibid.*, pp. 19-37.

¹⁴⁰ Saint Augustin, *Les Confessions*, Paris, Flammarion, 1964, p. 265.

¹⁴¹ «Le présent du passé, c’est la mémoire; le présent du présent c’est l’intuition directe; le présent de l’avenir, c’est l’attente» (*Id.*, *ibid.*, p. 269).

¹⁴² *Lições de Trevas*, pp. 19-37.

¹⁴³ *Id.*, *ibid.*, pp. 89-123.

Falámos de um percurso realizado entre as *trevas* e a *luz*, sendo elevadíssimo o número de ocorrências da palavra “luz”, e de outras de sentido afim, em quase todos os poemas do livro. Mas poderíamos igualmente falar do caminho de uma voz que se aproxima de um silêncio irradiante; ou de um olhar iluminado que se retira do mundo, talvez porque o ciclo da vida esteja prestes a cumprir-se.

A série de poemas mais extensos, intitulada «Requiem»¹⁴⁴, reforça a sugestão musical do título do volume e a sua ambiguidade. Nela encontramos, designadamente, a memória refractada de acontecimentos históricos, ou temas ligados à música, à literatura e às artes plásticas. Do ponto de vista estritamente referencial, o título – *Lições de Trevas* – começa por nos remeter para as “leituras” que integram os ofícios de trevas respeitantes aos três últimos dias da Semana Santa. A liturgia da paixão de Cristo foi, além disso, motivo inspirador de um grande número de obras de música sacra, sobretudo no Barroco. A “nota” explicativa do Autor sublinha essa voga a partir, sobretudo, do século XVII e o propósito que lhe assiste de «ir ao encontro de uma “santa e salutar tristeza”»¹⁴⁵. Na verdade, parece ser o sentido musical do título que domina o livro, associado à serena melancolia que o atravessa e se comunica ao leitor. Melancolia que é menos um estado de alma ou um «sentimento», do que uma categoria do pensamento:

«É desta maneira, que se pode envelhecer. Um dia / disseram-nos como o tempo se parece com o último / dos ramos que estremece e vem ao nosso encontro. / Repara: ele está perto e consegue indicar-nos / o caminho que se deve seguir. / Não há outro indício / para que possa alguém reconhecê-lo. A noite é que trazia / consigo o que se torna uma espécie de seiva. Devagar / procura a sua fragilidade. Este será o lugar mais alto.» («Lições de Trevas»¹⁴⁶).

O alargamento do horizonte de leitura depende da capacidade que tivermos de desviar o olhar para dentro de nós mesmos:

«Onde fica guardado o tempo? Posso agora dizer / que é dentro dos olhos. Mesmo que se conservem assim límpidos / acabam por pousar neles algumas folhas. Desejaria / que fosse mais fácil este caminho

¹⁴⁴ *Id.*, *ibid.*, pp. 61-80.

¹⁴⁵ Cf. p. 39.

¹⁴⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 53.

onde se encontra / o vestígio de outros passos, uma voz quase extinta[...]» («Último Requiem»¹⁴⁷).

São muitas as imagens de desvanecimento e desprendimento que poderíamos respigar ao longo do volume. Deixo em aberto essa possibilidade para sublinhar que a melancolia e o envelhecimento (temas maiores de outro grande poeta da mesma geração, Fernando Echevarría) são aqui declinados com a mesma naturalidade com que uma rosa se desfolha, ou uma árvore perde as folhas. O mundo natural é objecto de uma constante metamorfose. Mas só o tempo nos ensina a ler os seus sinais como «o prenúncio / da substância extrema que se amolda / a tudo» («Metamorfose»¹⁴⁸). Estes versos são retirados de um conjunto de seis sonetos, em decassílabos predominantemente heróicos¹⁴⁹, que se aproximam de uma simplicidade perfeita: «Espaço»¹⁵⁰; «Tempo»¹⁵¹; «Encontro»¹⁵²; «Segredo»¹⁵³; «Luz»¹⁵⁴ são títulos que correspondem a eixos temáticos comuns a outros livros de Fernando Guimarães, os quais põem em evidência a relação entre o mundo sensível e o mundo das Formas, onde cada coisa se desmaterializa em resultado da ambiguidade da linguagem poética. O sentimento agudo da gradual desposseção do mundo inverte o sentido da procura do sujeito poético, que se encaminha agora para o lugar da origem, através da distância que poderá unir as trevas à luz: a «distância a percorrer enquanto ao longe / se vê que é como a sombra a nossa vida, / agora iluminada pela morte» («Luz»¹⁵⁵).

A aceitação de uma ordem universal e inexorável conjuga-se, no longo poema de fecho, com a presença de um movimento de progressiva desaceleração (cf. «Considerações de Ovídio acerca do seu desterro»¹⁵⁶). Ovídio, o protagonista poemático – «o homem que veio de Roma», «o estrangeiro», «o desterrado» –, vive com estóica serenidade o seu exílio,

¹⁴⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 80.

¹⁴⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 85.

¹⁴⁹ A forma “soneto” convive, neste como em livros anteriores, com extensos poemas de versos longos, não medidos, por vezes distribuídos por estrofes irregulares que obedecem a um ritmo visual; ou com oitavas em verso livre.

¹⁵⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 83.

¹⁵¹ *Id.*, *ibid.*, p. 84.

¹⁵² *Id.*, *ibid.*, p. 86.

¹⁵³ *Id.*, *ibid.*, p. 87.

¹⁵⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 88.

¹⁵⁵ *Id.*, *ibid.*

¹⁵⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 89.

acabando por encarnar exemplarmente o destino trágico do homem-poeta que se prepara para morrer longe da pátria. O desdobramento reflexivo a que assistimos permite a multiplicação dos contextos em que a meditação se desenvolve: o poeta devém o duplo do Poeta tornando-se mais explícita a ambivalência da palavra “lições”, que tanto pode remeter para o sentido etimológico de leituras, como para o sentido mais comum e didático de “lição”, isto é: exposição “oral” (e magistral) sobre um determinado assunto. São efectivamente poemas próximos da voz, onde se surpreende, por vezes, a flutuação rítmica própria do diário ou do diálogo com um discípulo invisível (o leitor?). Percorridos pela sabedoria de quem interiorizou a consciência da realidade até ao seu quase esquecimento constituem uma teia iluminada por algumas lembranças e pelo ténue reflexo de um quotidiano irrelevante, vivido entre a quase indiferença e o amor extremo por aquilo «que se consegue reconhecer ainda»¹⁵⁷.

Voltemos então atrás, para melhor concluirmos. Fernando Guimarães sabe que a poesia já não pode reflectir um mundo uno, porque o seu sentido se fragmentou ou «se tornou ausente»¹⁵⁸. Daí que valha a pena voltar a citar um dos poemas de *A Analogia das Folhas*, que abre com esta pergunta: «Qual é o sentido do sentido?». A resposta é-nos sugerida pelo próprio texto: «São diversa as vozes através das quais se manifesta o sentido, embora para elas haja, talvez, um lugar de encontro. Afinal uma palavra que, a partir de cada um de nós, requer ou vem implicar todas as outras. A essa palavra unificadora poder-se-ia dar o nome de *poema*»¹⁵⁹. Na verdade, só os caminhos que atravessam o poema poderão cruzar a fronteira do esquecimento com a memória, algures entre as trevas e a luz.

Deixo-vos assim a palavra do poeta e a sua *lição de luz*, seguramente a mais sábia:

«Com a luz é que se principia de novo a leitura, mas o que se lê será também a sombra.»¹⁶⁰.

¹⁵⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 123.

¹⁵⁸ Cf. *Conhecimento e Poesia*, «Poesia e Sentido», ed. cit., p. 67.

¹⁵⁹ *A Analogia das Folhas*, p. 34.

¹⁶⁰ *Lições de Trevas*, p. 104.

BIBLIOGRAFIA

Nota prévia: A bibliografia apresentada não pretende ser exaustiva, mas apenas informativa. A sua elaboração tem em vista documentar as diversas vertentes de criação literária do Autor – poesia, ficção, teatro, ensaio – dentro de um quadro bibliográfico mais amplo, capaz de fornecer pistas de leitura alternativas àquelas que propomos nesta abordagem da sua obra poética. Fazem parte do elenco de obras citadas todas aquelas que considerámos fundamentais para a definição do nosso percurso.

I. Bibliografia Activa

A. Poesia publicada em livro

1956, *A Face junto ao Vento*, Lisboa, Eros.

1959, *Os Habitantes do Amor*, Porto.

1971, *As Mãos Inteiras*, Lisboa, Iniciativas Editoriais.

1975, *Três Poemas*, Lisboa, Iniciativas Editoriais. Inclui o livro inédito *Como Lavrar a Terra* [Prémio Casimiro Dantas da Academia das Ciências].

1978, *Mito*, Porto, Inova.

1981, *Poesia (1952-1980)*, Porto, O Oiro do Dia. Inclui o livro inédito *Nome*.

1985, *Casa: o seu Desenho*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [Prémio D. Dinis da Fundação da Casa Mateus].

1988, *Tratado de Harmonia*, Porto, Editora Justiça e Paz [Prémio PEN Clube de Poesia].

1990, *A Analogia das Folhas*, Porto, Limiar.

1990, *Comment labourer la terre*, Traduction collective, revisão de Rémy Hourcade, Les Cahiers de Royaumont.

1992, *O Anel Débil*, Porto, Edições Afrontamento [Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores].

1993, *Poesias Completas (Vol.: 1952-1988)*, Porto, Edições Afrontamento.

2000, *Limites Para uma Árvore*, Porto, Edições Afrontamento [Prémio Teixeira de Pascoaes].

2002, *Lições de Trevas*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi [Prémio Fundação Luís Miguel Nava].

B. Antologias [em que o Poeta está representado]

466

1. Antologias portuguesas

s/d, *Estrada Larga 3, Antologia do Suplemento «Cultura e Arte» de O Comércio do Porto*, Organização de Costa Barreto, Porto, Porto Editora, p. 415.

1959, *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, Maria Alberta Menéres, E. M. de Melo e Castro [Org.], Lisboa, Livraria Moraes Editora, Círculo de Poesia, pp. 145-146.

1973, *Variações sobre um Corpo, Antologia de Poesia Erótica Contemporânea*, Selecção e prefácio de Eugénio de Andrade, Porto, Editorial Inova, p. 49.

1979, *Antologia da Poesia Portuguesa, 1940-1977*, Vol. II, Maria Alberta Menéres, E. M. de Melo e Castro [Org.], Lisboa, Moraes Editores, Círculo de Poesia, pp. 410-413.

1982, *Eros de Passagem – Poesia Erótica Contemporânea*, Selecção e prefácio de Eugénio de Andrade, Porto, Limiar, p. 55.

1983, *Líricas Portuguesas, II Volume*, Selecção e Apresentação de Jorge de Sena, Lisboa, Edições 70, pp. 348-354.

1985, *As Palavras da Tribo (I)*, Lisboa, Quetzal, Funchal/Altamira.

1992, *Poetas escolhem Poetas, Colectânea de Poesia Portuguesa (1970 1990)*, Prefácio e selecção de textos de António Rebordão Navarro e Orlando Neves, Porto, Lello & Irmão, pp. 229-236.

1997, *Eros de Passagem – Poesia Erótica Contemporânea*, Selecção e prefácio de Eugénio de Andrade, Porto, Campo das Letras.

1998, *Poesia do Mundo 2 – Antologia bilingue*, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos (org.), Porto, Edições Afrontamento, pp. 66-68.

2001, *Poemas de Amor*, Antologia da Poesia Portuguesa. Organização e Prefácio de Inês Pedrosa, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 168.

2001, *Rosa do Mundo, 2001 Poemas para o Futuro*, Porto/Lisboa, Porto 2001/ Assírio & Alvim, p. 1675.

2001, *Das Tripas ao Coração*, Organização e selecção de Egitto Gonçalves e Rosa Alice Branco, Porto, Campo das Letras/Porto 2001, pp. 29-37 [trad. fr., pp. 127-132; trad. ing., pp. 185-188].

2001, *O Futuro em Anos-Luz*, Selecção e organização de Valter Hugo Mãe, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.

2001, *Poesia Internacional Faro 2001*, Faro, Câmara Municipal, pp. 56-65.

2001, *Ao Porto, Colectânea de Poesia sobre o Porto*, Adosinda Providência, Madalena Torgal Ferreira [Org.], Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 32.

2003, *A Alma Não É Pequena – 100 Poemas Portugueses para SMS*, Selecção e Apresentação de Valter Hugo Mãe e Jorge Reis Sá, Centro Atlântico PT, Portugal.

2004, *Poesia à Mesa*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, pp. 59-61.

2. Antologias estrangeiras

s/d, *Poesia Portuguesa Contemporânea*, Organizada por Carlos Nejar, São Paulo, Massao Ohno/Roswitha Kempf Editores, [Nota inicial: 1982], pp. 183-188.

1990, *Comment labourer la terre* (Choix de poèmes), Traduction collective, Royaumont relue et préfacée par Rémy Hourcade, Les Cahiers de Royaumont.

1997, *Antología de poesía portuguesa contemporânea. Edición bilingüe*, Selección y prólogo: Fernando Pinto do Amaral. Coordinación de traducción: Eduardo Langagne, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Aldus, S.A., México, pp. 371-395.

1997, *Poésie portugaise contemporaine – Anthologie bilingue*, choix et traductions de Robert Massart, introduction et notices bio-bibliographiques de José Horta, Amay (Belgique), L'Orange bleue, L'Arbre à paroles, aux Éditions Contemporaines, pp. 179-190.

1999, *Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea – um panorama*, Organização de Alberto da Costa e Silva e Alexei Bueno, Rio de Janeiro, Lacerda Ed., pp. 188-190.

1999, *Poeti Portoghesi Contemporanei, a cura di Manuel G. Simões*, Venezia, Centro Internazionale della Grafica di Venezia, pp. 56-63.

2000, *A Royaumeont, traduction collective (1983 2000), une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, Éditions Créaphis, pp. 295-301.

2000, *Mitos Clássicos na Poesia Portuguesa Contemporânea*, dramaturgia de José Geraldo, recolha poética organizada por João Ribeiro Ferreira, Madrid, Ediciones Clásicas / Liga de Amigos de Conimbriga.

2001, *Poetas Portugueses del Siglo XX*, Selección, introducción y traducciones de Miguel Ángel Flores, México, Editorial Letras Vivas, Apoyo: MNE/IC, pp. 179-186.

2001, *Portugāļu Mūsdienu Dzjas Antologija*, Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea, Riga, Minerva, pp. 193-206.

2003, *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine, 1935-2000*, Choix et présentation de Michel Chandeigne. Préface de Robert Bréchon, Paris, Éditions Gallimard, pp. 157-160.

C. Ficção

1996, *As Quatro Idades*, Lisboa, Editorial Presença.

D. Teatro

1996, *Julieta e Romeu*, Lisboa, PEN Clube Português, Folhas Soltas, 8, Outubro.

1999, *Diotima e as Outras Vozes*, Porto, Campo das Letras.

E. Tradução (em volume)

1983, *As Baleias não Choram!*, de D. H. Lawrence, Tradução de Fernando Guimarães; *A Mulher sem Sombra*, de Hugo von Hofmannsthal, Tradução de Fernando Guimarães e Maria de Lourdes G. Guimarães. [Seguidas de:] «Acerca de H. Von Hofmannsthal e D. H. Lawrence», por Fernando Guimarães, Porto, O Oiro do Dia.

1990, *A Mão ao Assinar este Papel*, de Dylan Thomas, Lisboa, Assírio & Alvim.

1992, *Poesia Romântica Inglesa (Byron, Schelley. Keats)* [1973]. Prefácio e Tradução de Fernando Guimarães, Lisboa, Relógio d'Água.

1995, *Médium e outros poemas*, de Elaine Feinstein. Tradução colectiva (Mateus) revista e prefaciada por Fernando Guimarães, em colaboração com Maria de Lourdes Guimarães.

1999, *Falando Só com a Pedra*, de Salah Stétié. Tradução colectiva (Mateus, Abril), revista e prefaciada por Fernando Guimarães.

F. Ensaio

1959, *O Problema da Expressão Poética*, Lisboa, Edições Eros.

1969, *A Poesia da "Presença" e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Porto, Inova; 2.^a edição (Revista), Porto, Brasília Editora, 1981.

1972, *Linguagem e Ideologia*, Porto, Inova; *Linguagem e Ideologia – Uma abordagem desde Almeida Garrett a Jorge de Sena* [2.^a edição revista e aumentada], Porto, Lello Editores, 1996.

1982, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda; 2.^a edição, Porto, Lello & Irmão-Editores, 1992.

1988, *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Editorial Presença.

1988, *Ficção e Narrativa no Simbolismo*, Antologia, Selecção e prefácio de Fernando Guimarães, Lisboa, Guimarães Editores.

1989, *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho; *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, 2.^a edição, revista e aumentada, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2002.

1990, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

1991, *A Poesia Portuguesa Finissecular e o Pensamento Filosófico*, Separata da Revista «Diacrítica», Braga.

1992, *Conhecimento e Poesia*, Porto, Oficina Musical.

1994, *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Editorial Presença.

1999, *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores.

2001, *Simbolismo, Saudosismo e Modernismo, Antologia de Poesia Portuguesa*, Introdução e Selecção de Fernando Guimarães, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.

2003, *Artes Plásticas e Literatura – Do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras.

G. Prefácios e preparação de edições

1964, Luís Veiga Leitão – *Ciclo de Pedras*, «Significados e Estrutura da Poesia de Luís Veiga Leitão», por Fernando Guimarães, Lisboa, Potugália, Col. Poetas de Hoje.

1971, Ângelo de Lima – *Poesias Completas*, Organização, prefácio e notas de Fernando Guimarães, Porto, Editorial Inova; 2.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1991; 3.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

1974, José Régio – *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Introdução por Fernando Guimarães, Porto, Brasília Editora.

1985, Luís Veiga Leitão – *Longo Caminho Breve, Poesias Escolhidas 1943-1983*, Prefácio de Fernando Guimarães, Lisboa, Imprensa-Nacional.

1988, João José Cochofel – *Obra Poética*, [Prefácio de Fernando Guimarães] «A Poesia de João José Cochofel», in *Obras Completas*, Lisboa, Editorial Caminho.

1989, Teixeira de Pascoaes – *Napoleão*, Introdução de Fernando Guimarães, Lisboa, Assírio & Alvim.

1992, Luís Veiga Leitão – *Rosto por Dentro*, «Nota Explicativa» [Fernando Guimarães *et al.*], Porto, Edições Afrontamento.

1993, Laureano Silveira – *O Lado Negro do Lado Branco*, [Apresentação de Fernando Guimarães], Porto, Limiar.

1995, Nuno Guimarães – *Poesias Completas*, Organização e prefácio de Fernando Guimarães, Porto, Edições Afrontamento.

1998, Rui Belo – *A Margem da Alegria*, Introdução de Fernando Guimarães, Lisboa, Editorial Presença, Col. Obra Poética de Rui Belo.

1999, Júlio Brandão – *Obras de Júlio Brandão*, 3 vols.: *Poesia; Prosa; Memórias e Crítica Literária*, Porto, Lello Editores, Col. Obras Clássicas da Literatura Portuguesa / Séc. XX, n.ºs 23, 43 e 49.

2002, Walt Whitman – *Leaves of Grass / Folhas de Erva*, Tradução completa incluindo os anexos e poemas póstumos de Maria de Lourdes Guimarães, Prefácio de Fernando Guimarães, Vol. I, Lisboa, Relógio d'Água.

H. Colaboração em revistas e publicações colectivas (alguns destaques)

471

1. Revistas portuguesas

Árvore – Folhas de Poesia:

N.º 3, Vol. I, 3.º Fascículo, Primavera e Verão de 1952 – «Poesia, Pintura e Realidade» (ensaio).

Eros [co-director], 15 números publicados entre 1951 e 1958:

N.º 1, Abril, MCMLI – «Arte e Anarquia» (ensaio).

N.º 2, Outubro, MCMLI – «Poesias».

N.º 3-4, Dezembro, MCMLII – «Poesias» precedidas de um Desenho; «Narciso e o Encontro da Morte» (ensaio); Desenho.

N.º 8, Fevereiro, MCMLV – «Poesias».

N.º 9, Fevereiro, MCMLVI – «Poesias».

10-11, Novembro MCMLVI – «Antologia Contemporânea – IV. Kathleen Raine»: Apresentação e «Poemas» (versão livre de Fernando Guimarães), seguido de Desenho.

N.º 12-13, Outubro MCMLVII – «Poesias».

N.º 14-15, Dezembro MCMLVIII – «O Problema da Expressão e do Sentido da Poesia».

Limiar, Revista de Poesia [co-director], 11 números publicados entre 1992 e 1999:

N.º 1, 1992 – «Poesia e Romance», pp. 31-33.

N.º 2, 1993 – «Corpo a Corpo», pp. 44-46.

N.º 3, 1994 – «A Palavra passa pelo Poema e chega à Realidade?», pp. 39-41.

N.º 5, 1995 – «Poetas» («Página»; «Alguns Instantes»; «A Anunciação»; «Impluvium»; «A Deposição»; «Pentecostes»; «Noite»; «Imobilidade»; «Die Ehliche Liebe»), pp. 21-24.

N.º 7, 1996 – «Da Casa do Ser ao Ser do Poema», p. 46.

N.º 10, 1998 – «A Construção Poética na Modernidade», pp. 48-50.

N.º 11, 1999 – «O Mundo da Obra», pp. 29-30.

Relâmpago, Revista de Poesia, Fundação Luís Miguel Nava:

N.º 6 – *Como Falar de Poesia?*, Abril de 2000, – «Como falar de poesia?», pp. 33-35.

N.º 8 – *Fiama Hasse Pais Brandão*, Abril de 2001, «Fiama Hasse Pais Brandão: silêncio e vida interior», pp. 45-49.

2. Revistas e publicações colectivas estrangeiras [ensaio]

472

1984, *Europe*, revue littéraire mensuelle, n.º 660, «Littérature du Portugal», Avril – «La poésie portugaise contemporaine», pp. 106-110.

1989, *Le journal à Royaumont*, 4/5, «Qu'est-ce qui donne du sens à la vie?», numéro spécial, Fondation Royaumont – «Le sens du sens», p. 40.

1991, *Saveurs de Porto*, Coll. «Jumelle» dirigée par Sylviane Sembor [Guide culturel dirigé par Eduardo Pais Barros], Bordeaux, L'Escampette – «Mémoire littéraire de Porto», pp. 67-85.

1992, *Sources*, Revue de la Maison de la Poésie, Cahier n.º 10, «Aux sources de la modernité poétique au Portugal», Études critiques et Anthologie. Sous la direction de René Poupard, Namur – «De l'expérience symbolique à celle de réviviscence dans la poésie portugaise contemporaine», pp. 114-117.

1998, *Fisuras na Percepção* [Bienal de Arte de Pontevedra/Catálogo], Pontevedra.

2003, *Vanguardas Literárias – As Primeiras Vanguardas em Portugal*, Bibliografia e Antologia Crítica [org. K. David Jackson], Madrid/Frankfurt am Main, Vervuet-Iberoamericana – «Linguagem e Poesia em Mário Saa ou Uma Estranha Hierarquia», pp. 501-508.

3. Publicações colectivas portuguesas

1974, *Críticas sobre Vitorino Nemésio*, Lisboa, Livraria Bertrand – «[I] A “Presença” e os Caminhos da Poesia nos Anos 20 e 30»; «[II.] A Expressão Simbólica em Vitorino Nemésio», pp. 91-104.

1984, *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda – «O Simbolismo e a Poética do Vago», pp. 193-203.

1988, *A Phala – Um Século de Poesia (1888-1988)*, Org. de Fernando Pinto do Amaral, Gil de Carvalho, José Bento e Manuel Hermínio Monteiro, Lisboa, Assírio & Alvim; I – 100 Anos / Movimentos e Vozes – «O Saudosismo», pp. 29-31; II – «A Phala dos Poetas»: «Fernando Guimarães», p. 178.

1995, *Confidências para o Exílio 5*, Ed. Miguel von Hafe Pérez, «Do Conceito ao Símbolo», Porto.

1996, *Uma Homenagem a Óscar Lopes*, Matosinhos/Porto, Câmara Municipal/Edições Afrontamento – «Encontros», pp. 113-115.

1995-2001, *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, Lisboa-São Paulo, 4 vols. – Vol. 1, 1995: «Ciência e Literatura», pp. 1140-1145; Vol. 2, 1997: «Estética», pp. 395-399; «Esteticismo», pp. 400-403; «Impressionismo», pp. 1172-1175; Vol. 3, 1999: «Nefelibatismo», pp. 1076-1078; «Parnasianismo», pp. 1411-1415; Vol. 4, 2001: «Poesia», pp. 243-254; «Poesia/prosa», pp. 265-270; «Saudosismo», pp. 1185-1189.

2002, *Arte e Literatura 5, Margens e Confluências – Um Olhar Contemporâneo sobre as Artes*, [dir. Maria José Laranjeiro], Guimarães, ESAP.

4. Actas

1993, *Antero de Quental e o Destino de Uma Geração*, Actas do Colóquio Internacional no Centenário da sua Morte, 20 a 22 de Novembro de 1991 [org. Isabel Pires de Limal], Porto, Edições Asa – «Aspiração ética e realização poética», pp. 137-141.

1997, *Nova Renascença*, número especial dedicado a Teixeira de Pascoaes, Inverno/Verão – «Uma Poética da Analogia», pp. 49-55.

1998, *Guerra Junqueiro e a Modernidade*, Colóquio – 3 e 4 de Janeiro, Centro Regional do Porto da Universidade Católica, Porto, UCP e Lello Editores – «Poesia e Modernidade», pp. 9-12.

2000, *Ao Encontro de Raul Brandão*, Colóquio – 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999, Centro Regional do Porto da Universidade Católica [com. org.: Arnaldo de Pinho, Ângelo Alves, João Marques, Mário Garcia, Maria João Reynaud], Porto, UCP e Lello Editores – «Raul Brandão e os Poetas em Prosa», pp. 27-32.

2001, *Jorge de Sena Vinte Anos Depois*, «O Colóquio de Lisboa», Outubro de 1998, Lisboa, Edições Cosmos / Câmara Municipal de Lisboa – «*Líricas Portuguesas* de Jorge de Sena: uma visão da poesia dos anos 40 e 50», pp. 27-34.

2001, *António Nobre em Contexto*, Actas do Colóquio realizado a 13 e 14 de Dezembro de 2000, Biblioteca Nacional/Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa [org. de Paula Morão], Lisboa, Edições Colibri – «Os Pintores do Meu País Estranho» e a Geração de António Nobre», pp. 31-37.

2001, *A Dor e o Sofrimento – Abordagens* [coord. de Maria José Cantista], Porto, Campo das Letras – «Transformar a Dor num Poema», pp. 141-147.

2002, *Viagem no Século XX em José Gomes Ferreira* [org. de Isabel Pires de Lima, Pedro Eiras, Rosa Maria Martelo], Porto, Campo das Letras – «Três direcções: presencismo, neo-realismo, surrealismo», pp. 109-114.

2003, *Nemésio, Nemésios – Um saber plural* (Org. e coord. de Fernando Cristóvão, M.^a Idalina Resina Rodrigues, M.^a Lúcia Lepecki e Fátima Freitas Morna), Lisboa, Edições Colibri – «Testemunho», pp. 227-230.

2003, *Árvore (1951-1953) et la poésie portugaise des années cinquante*, Actes du colloque organisé par Maria Helena Araújo Correia, Paris, Editions Lusophones – «*Árvore – Le langage poétique en question*», pp. 33-38.

II. Bibliografia Passiva

A. Bibliografia selectiva sobre a Obra Poética de Fernando Guimarães

AA.VV.

1992, «Dossier Fernando Guimarães» in *Letras & Letras*, dir.: Joaquim Matos, ano V, n.º 65, 19 de Fevereiro.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de

2003, «Véspera de outra luz» [*Lições de Trevas*, de Fernando Guimarães] in *Os Meus Livros*, n.º 8, Fevereiro.

AMARAL, Fernando Pinto

1993, «A Transfiguração de Linguagem» [*O Anel Débil*, de Fernando Guimarães] in *Público*, «Leituras», 12 de Maio.

- AMARAL, Fernando Pinto
1995, «O Murmúrio das Sombras» [*Poesias Completas*, de Fernando Guimarães] in *Público*, «Leituras», 11 de Fevereiro.
- AMARAL, Fernando Pinto
2000, «O Rumor de um Segredo» [*Limites para uma Árvore*, de Fernando Guimarães] in *Público*, «Leituras», 9 de Setembro.
- COELHO, Eduardo Prado
2004, «Deixemos que este livro se feche» in *Público*, «Mil Folhas», 10 de Abril.
- EIRAS, Pedro
2000, «Figurações» [*Diotima e outras Vozes*, de Fernando Guimarães] in *JL*, 12 de Julho.
- FERREIRA, João Ribeiro
1996, «O Tema de Ulisses em cinco Poetas Contemporâneos» in *Mathesis*, n.º 5, Braga, pp. 437-462.
- FERREIRA, João Ribeiro
1996a, «O Tema do Labirinto na Poesia Portuguesa Contemporânea» in *Humanitas*, Vol. XLVIII, Coimbra, pp. 309-333.
- FRANCO, Luísa Mellid
1994, «Anel Débil» in *O Escritor*, n.º 3, Lisboa.
- GARCIA, Mário
1993, «O Anel Débil», de Fernando Guimarães» in *Brotéria*, Vol. 136, n.º 3.
- GUERREIRO, António
1993, «Secretas as palavras» in *Expresso*, «Cartaz», 23 de Janeiro, p. 16.
- LEPECKI, Maria Lúcia
1988, «Fernando Guimarães: Poesias, o limiar» in *Sobreimpressões*, Lisboa, Caminho.
- LOPES, Óscar
1959, «Os Habitantes do Amor, poemas, Porto, 1959» in *O Comércio do Porto*.
- LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima (Dir.)
2002, *História da Literatura Portuguesa, As Correntes Contemporâneas*, Lisboa, Publicações Alfa.

MACHADO, Álvaro Manuel

1982, «Fernando Guimarães: o silêncio de um nome» [*Poesia (1952-1980)*, de Fernando Guimarães] in *JL*, n.º 26.

MACHADO, Álvaro Manuel

1997, «A Abertura das palavras» [*Linguagem e Ideologia*, de Fernando Guimarães] in *JL*, n.º 686.

MACHADO, Álvaro Manuel

2003, «Sentido do Poema» [*Lições de Trevas*, de Fernando Guimarães] in *JL*, 30 de Abril.

MARINHO, Maria de Fátima

1989, *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX – Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Caminho.

MARTINHO, Fernando J. B.

1970, «A Poesia de Fernando Guimarães» in *Diário de Coimbra*, 20 de Julho.

MARTINHO, Fernando J. B.

1972, «Fernando Guimarães, *As Mãos Inteiras*, Iniciativas Editoriais, Lisboa/1971» [recensão crítica] in *Colóquio / Letras*, n.º 8, Julho.

MARTINHO, Fernando J. B.

1997, «Da *Árvore* à *Poesia* 61» [Fernando Guimarães] in *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, Lisboa-São Paulo, pp. 317-318.

MARTINHO, Fernando J. B.

2002, «A Poesia Portuguesa do Século XX», «Fernando Guimarães» in *Século XX, Panorama da Cultura Portuguesa*, 2.º Vol.: Arte(s) e Letras I, Coordenação de Fernando Pernes, Porto, Edições Afrontamento / Fundação de Serralves, p. 387.

MARTINHO, Fernando J. B.

1996, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri.

MEXIA, Pedro

2000, «Árvore sem Limites» [*Limites para uma Árvore*, de Fernando Guimarães] in *DN*, 2 de Setembro.

MEXIA, Pedro

2003, «Administra a tristeza sabiamente» [*Lições de Trevas*, de Fernando Guimarães] in *DNA*, 13 de Abril.

MORÃO, Paula

2003, [verbetel] in *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega, Africana, Estilística Literária*, Jacinto do Prado (Dir.). Actualização 2.º volume. Coordenação: Ernesto Rodrigues, Pires de Laranjeira, Viale Moutinho, Porto, Figuerinhas, pp. 400-401.

MORNA, Fátima Freitas

1986, «Fernando Guimarães, *Casa: O Seu Desenho*» [recensão crítica] in *Colóquio/Letras*, n.º 91, Maio.

MOURA, Vasco Graça

1987, «Sobre Fernando Guimarães» in *Várias Vozes*, Lisboa, Editorial Presença.

REYNAUD, Maria João

1995, «Fernando Guimarães, *O Anel Débil*» [recensão crítica] in *Colóquio/Letras*, n.º 135-136, Janeiro-Junho.

REYNAUD, Maria João

2000, «A Sombra Imemorial da Poesia» [*Limites para uma Árvore*, de Fernando Guimarães; recensão crítica] in *Relâmpago*, Revista de Poesia, n.º 7, Outubro, pp. 149-152.

REYNAUD, Maria João

2003, «O sentido da última pergunta» [*Lições de Trevas*, de Fernando Guimarães; recensão crítica] in *Relâmpago*, Revista de Poesia, n.º 12, Abril, pp. 203-206.

ROSA, António Ramos

1987, «Fernando Guimarães – a Perda e a Continuidade» in *Incisões Oblíquas, Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Caminho, pp. 93-98.

ROSA, António Ramos

1991, «A Impossibilidade da Construção» [*A Analogia das Folhas*, de Fernando Guimarães] in *JL*, 7 de Maio.

SEABRA, José Augusto

1981, «Fernando Guimarães, *Poesia (1952-1980)*» [recensão crítica] in *Nova Renascença*, n.º 4.

SEABRA, José Augusto

1996, «Fernando Guimarães» [verbetel] in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Org. e Dir. de Álvaro Manuel Machado, Lisboa, Editorial Presença, pp. 234-235.

SEABRA, José Augusto

1996a, «Fernando Guimarães e o Mitotexto» [*As Quatro Idades*, de Fernando Guimarães] in *Jornal de Notícias*, «Poligrafias», 12 de Setembro.

SEIXO, Maria Alzira

1995, «Livros de Janeiro» [*Poesias Completas, Vol. I (1952-1988)*, de Fernando Guimarães] in *JL*, «Leituras», 1 de Fevereiro.

SOUSA, João Rui de

1977, «Fernando Guimarães, Três Poemas» [recensão crítica] in *Colóquio Letras*, n.º 37, Maio.

SPAGGIARI, Barbara

1984, *Una Nota Per Fernando Guimarães*, Estratto dagli «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza, Napoli, XXVI, 1.

B. Bibliografia complementar¹

AA.VV.

2001, *Littérature*, n.º 122, *Aristote au bras long*, juin, Paris, Larousse.

AGAMBEN, Giorgio

1997, *Le langage et la mort*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur.

AGAMBEN, Giorgio

2002 [1998], *Stanze, Parole et fantasma dans la culture occidentale*, Paris, Éditions Payot et Rivages.

BARRENTO, João

2000, *Umbrais*, Lisboa, Cotovia.

BARRENTO, João

2001, *A Espiral Vertiginosa*, Lisboa, Cotovia.

BENJAMIN, Walter

1971, *Œuvres – I. Mythe et Violence; II. Poésie et Révolution*, Paris, Denoël.

BENVENISTE, Émile

1966, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard.

¹ A bibliografia teórica aqui apresentada é aquela que seleccionámos em função da perspectiva adoptada na lição.

- BENVENISTE, Émile
1974, *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard.
- BERNARD, Suzanne
1978, *Le Poème en prose – de Baudelaire jusqu' à nos jours*, Paris, Librairie Nizet.
- BLANCHOT, Maurice
1969, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice
1980, *L'Écriture du desastre*, Paris, Gallimard.
- BOUSOÑO, Carlos
1976, *Teoría de la Expresión Poética*, Tomos I e II, Madrid, Editorial Gredos.
- COELHO, Eduardo Prado
1997, *O Cálculo das Sombras*, Porto, Edições Asa.
- COLLOT, Michel
1989, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF.
- COMBRE, Dominique
1992, *Les genres littéraires*, Paris, Éditions Hachette.
- DE MAN, Paul
1989, *A Resistência à Teoria*, Lisboa, Edições 70.
- DE MAN, Paul
1989a, *Allégories de la lecture*, Paris, Éditions Galilée.
- DE MAN, Paul
1999, *O Ponto de Vista da Cegueira*, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia.
- DEGUY, Michel
1979, *La poésie n'est pas seule – Court traité de poétique*, Paris, Éditions du Seuil.
- DESSONS, Gérard
1995, *Introduction à la Poétique – Approches des théories de la littérature*, Paris, Dunod.
- ECO, Umberto
1992, *Os Limites da Interpretação*, Lisboa, Difel.

GOULART, Rosa Maria

1997, *Artes Poéticas*, Coimbra, Angelus Novus Editora.

HAMBURGER, Käte

1986, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil.

HEIDEGGER, Martin

1992, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70.

480

JAUSS, H. R.

1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

JOHNSON, Barbara

1979, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B.

1985, *Fantasme originaire, Fantômes des origines, Origines du fantasme*, Paris, Hachette.

LÉVINAS, Emmanuel

1977, *Totalidad e Infinito, Ensayo sobre la Exterioridad*, Salamanca, Ediciones Sígueme.

LÉVINAS, Emmanuel

1992, *La mort et le temps*, Paris, l'Herne.

LOPES, Silvina Rodrigues

2003, *Literatura, Defesa do Atrito*, Viseu, Edições Vendaval.

LOURENÇO, Eduardo

1994, *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença.

MALLARMÉ, Stéphane

1965, *Œuvres complètes, Poésie-Prose*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.

MESCHONNIC, Henri

1982, *Critique du rythme – Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.

PAREYSON, Luigi

1997, *Os Problemas de Estética*, São Paulo, Martins Fontes.

POUND, Ezra

1977, *ABC da Literatura*, São Paulo, Cultrix.

RABATÉ, Dominique (dir.)

1996, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF.

SAUVANET, Pierre

2000, *Le rythme et la raison, I – Rythmologiques; II – Rythmanalyses*, Paris, Éditions Kimé.

SCHOLES, Robert

1991, *Protocolos de Leitura*, Lisboa, Edições 70.

SHELLEY

1986, *Defesa da Poesia*, Lisboa, Guimarães Editores.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise

1997, *L'Écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, PUF.

VALÉRY, Paul

1971, *Tel Quel I; Tel Quel II*, Paris, Gallimard.

VALÉRY, Paul

1995, *Discurso sobre a Estética – Poesia e pensamento abstracto*, Lisboa, Vega.

VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo (eds.)

2000, *El Pensamento Débil*, Madrid, Ediciones Cátedra.

FALA E MOVIMENTOS DO CORPO NA INTERACÇÃO

FACE A FACE: uma proposta de análise de meios de

contextualização e estruturação de sequências narrativas

ISABEL GALHANO RODRIGUES
irodrig@letras.up.pt

1. Introdução

No meu trabalho de investigação na área da Análise da Conversação¹, que incidiu sobre os sinais verbais e não-verbais na alternância de vez (manutenção de vez)², também tratei passagens do *corpus* contendo situações de narrativa oral. Embora este tema não fosse do âmbito da investigação em questão, não pude deixar de analisar essas situações. Aproveitando o facto de me ocupar da análise não só da comunicação verbal, mas também da comunicação não-verbal na interacção face a face, assim como da relação entre ambas as modalidades, e atendendo ao facto de a maior parte dos trabalhos sobre a narrativa oral não considerarem as várias modalidades não-verbais nem a sua relação com a fala³, achei oportuno salientar a importância dos movimentos do corpo na narrativa oral. É um desses exemplos que pretendo apresentar neste

¹ Utilizo aqui esta expressão por ser mais neutra do que “Análise Conversacional”. Análise da Conversação pretende abranger os princípios e categorias da Análise Conversacional Etnometodológica, da Análise do Discurso e da Teoria da Contextualização e pretende corresponder ao termo alemão “Gesprächsanalyse”.

² Cf. Rodrigues (2003).

³ Sobre narrativas orais cf. Quasthoff (1981), Rath (1981), Morais (2002). McNeill (1992) ocupa-se sobretudo do gesto na narrativa oral. Não considera outras modalidades não-verbais.

trabalho. Antes, porém, de passar a esta tarefa e para facilitar a compreensão do exemplo, convém descrever os aspectos teóricos e categorias em que a sua análise se fundamentou.

2. Bases teóricas

As bases teóricas gerais que suportam este trabalho provêm sobretudo da Teoria da Análise Conversacional Etnometodológica, da Teoria da Contextualização e da Análise do Discurso.

Estas orientações teóricas permitiram definir a interacção face a face como uma actividade de construção recíproca e simultânea por parte do falante e do ouvinte, em que se distinguem quatro níveis principais: o nível de desenvolvimento temático, o nível das relações estruturais entre as diferentes unidades, o nível da expressão das emoções (modal) e o nível das relações entre o falante e o ouvinte, no que diz respeito à negociação dos papéis interaccionais. Com base nestes quatro níveis desenvolvi em Rodrigues (1998: p. 70ss.) um grupo de categorias funcionais, a saber, os **sinais conversacionais**. Estes foram definidos como unidades conversacionais linguísticas, não-linguísticas ou não-verbais que desempenham funções relevantes em vários domínios de relações pragmáticas. Caracterizam-se pela sua polissemia e polifuncionalidade e podem desempenhar em maior ou menor grau, as seguintes funções:

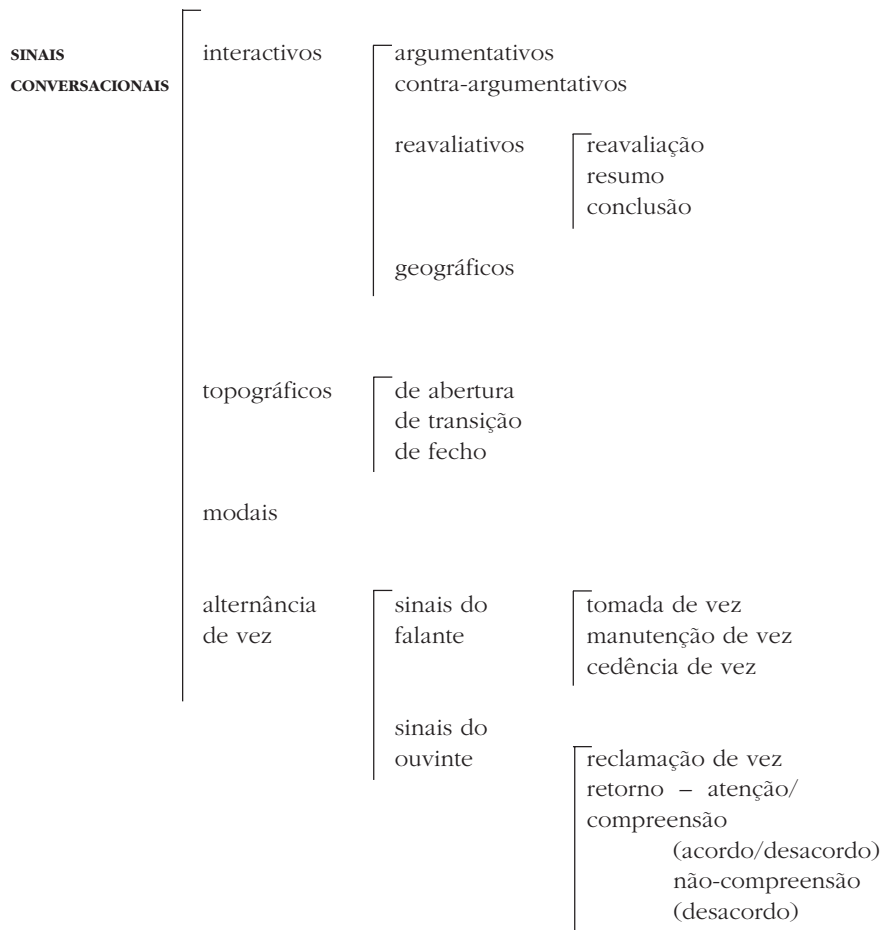
- **Funções interaccionais**, ou seja, funções relativas à organização da alternância de vez, que se manifestam a nível do plano das relações entre falante e ouvinte; (cf. *ibid.*, 1998: pp. 79-96). Os **sinais de alternância de vez** são os meios e estratégias que permitem ao falante tomar, manter e ceder a vez e ao(s) ouvinte(s) emitir sinais de retorno ou reclamar a vez. Levados pelas suas motivações, interesses, necessidades e saber e com uma tendência correctiva/negativa ou cooperativa/positiva, os interactantes negociam entre si a construção da interacção, ao mesmo tempo que a constroem⁴.

⁴ Para gerir a sucessão dos seus enunciados numa situação de interacção face a face, manifestando as suas intenções de assumir ou não o papel de falante, os interactantes podem recorrer a vários meios e estratégias como, por exemplo, processos de focalização e de desfocalização, através de actividades preparatórias, processos sintácticos e elementos lexicais com um determinado semantismo (cf. Rodrigues, 1998: pp. 76-77). Outros aspectos que entram em jogo na alternância de vez são a relevância condicional que se pode instaurar entre actos iniciativas e actos reactivos, assim como outras obrigações que se podem explicar com base no princípio de cooperação e nas máximas de Grice (1975),

- **Funções interactivas**, para utilizar a designação de Roulet (1980, 1985) ou de Moeschler (1987), que se manifestam no plano temático e estabelecem relações lógico-argumentativas entre os temas. Estas funções, desempenhadas pelos **sinais interactivos**, são idênticas àquelas que têm sido atribuídas a alguns marcadores discursivos, no âmbito da análise do discurso (cf. Spengler, 1980; Roulet, 1980, 1985; Rodrigues, 1998: pp. 73-74).
- **Funções topográficas**, que actuam a nível da articulação entre as unidades constitutivas da vez. Os **sinais topográficos** parecem conjugar os planos interaccional e temático, pois muitas vezes, ao mesmo tempo que desempenham uma função de charneira entre duas unidades – que podem ser, a nível mais amplo, vezes, ou, a nível mais limitado, dois actos conversacionais –, também estabelecem uma ligação a nível de conteúdo entre temas (*ibid.*, pp. 74-75).
- Além das funções relacionadas com a mensagem, podemos considerar aquelas que se prendem com a atitude e expectativas do falante e do ouvinte perante o que é dito ou relativamente ao parceiro da interacção, que designo aqui por **modais** (*ibid.*, pp. 75-76).

Com base nas funções acima descritas, elaborei a seguinte classificação (*ibid.*, p. 70 ss.):

nos condicionamentos rituais de Goffman (1976) e na motivação de cada participante de assumir um determinado papel interaccional (o de falante ou o de ouvinte) (cf. Rodrigues, 1998: p. 78).



Esta classificação serviu de base para a descrição funcional de certos elementos e estratégias comunicativas verbais e não-verbais da interação face a face.

Na análise dos **fenómenos prosódicos** orientei-me pelos princípios teóricos da Fonologia Interaccional e da Linguística Interaccional (cf. Selting; Couper-Kuhlen, 2000), perspectivas que se baseiam, em grande parte, na Teoria da Contextualização desenvolvida por Gumperz (1982), segundo o qual os fenómenos prosódicos são pistas de contextualização importantes para a codificação e descodificação da fala. Estas teorias prendem-se com a prosódia sob o ponto de vista pragmático, isto é, com a prosódia da fala espontânea em situações de interação face a face, e têm a flexibilidade necessária para lidar com as variações prosódicas

causadas por fenómenos interaccionais gerados a nível da mensagem, contextual, pessoal ou interpessoal. Serão assim considerados os parâmetros prosódicos altura de tom, intensidade e quantidade (velocidade da fala), dando conta do que significam as suas variações a nível estrutural, temático, modal e interpessoal.

No que diz respeito ao tratamento da **comunicação não-verbal**, tomei em conta os resultados das investigações realizadas no âmbito de várias áreas disciplinares sobre diferentes formas e funções de movimentos do tronco e da cabeça, da orientação do olhar, da mímica e dos gestos. No entanto, não me baseei em nenhuma das tipologias do gesto (cf. Ekman; Friesen, 1969; McNeill, 1992; Poggi, 1998, 2002a) nem em classificações da comunicação não-verbal pré-existentes. Isso deve-se ao facto de, por um lado, pretender aplicar a classificação dos sinais conversacionais aos sinais não-verbais; por outro lado, por as classificações existentes (para os gestos e para os movimentos de outras partes do corpo) não considerarem, de um modo claro, os diferentes níveis da interacção (o estrutural, o temático, o modal e o interaccional), por sua vez abrangidos pela classificação funcional (e polifuncional) dos *sinais conversacionais*. Isso não significa que não utilizasse algumas designações mais divulgadas de formas de gestos, como, por exemplo, a de McNeill (1992) que considera os gestos icónicos, metafóricos, dísticos e batuta.

3. Metodologia de análise

À recolha do *corpus*, constituído por gravações vídeo de situações de interacção face a face entre três estudantes a quem foi pedido que discutissem sobre vários temas, seguiu-se uma transcrição prosódica da fala e a anotação (descrição detalhada) dos movimentos do corpo co-verbais. Esta última foi acompanhada por uma micro-análise das unidades verbais e não-verbais de acordo com as suas funções e poli-funções na alternância de vez (sobretudo na manutenção da vez). Dentro do possível, deu-se conta da coordenação entre os movimentos de diferentes partes do corpo do próprio falante e a sua sincronização com outros movimentos realizados pelos parceiros de comunicação. Partiu-se, assim, de uma análise formal em unidades de movimento/não-movimento, que decorreu em várias etapas:

- primeiro, as unidades de movimento foram correlacionadas com a fala produzida em simultâneo;
- em seguida, com base no significado dos elementos verbais e na forma dos movimentos, foram detectadas as possíveis correspondências semânticas entre a fala e essas unidades de movimento;

- com base nas funções conversacionais atribuídas aos elementos verbais, foram, depois, verificadas possíveis correspondências funcionais;
- da correlação com a fala e com base no contexto interaccional, interpretaram-se outros significados e outras funções que essas unidades podiam desempenhar.

4. Categorias de análise

488

Atendendo à diversidade das modalidades abrangidas pela análise da interação face a face, torna-se necessário apresentar as categorias e unidades de análise em três grupos separados: as que permitiram a segmentação da comunicação verbal a nível segmental, em partes de palavras, em palavras e em frases; as prosódicas, pertencentes ao nível supra-segmental, em que variações da altura de tom, intensidade e quantidade marcam descontinuidade/contraste entre partes distintas da fala, proporcionando pontos de segmentação; as não-verbais, constituídas por movimentos de várias partes do corpo, podendo estes ser segmentados de acordo com variações formais e de trajectória.

4. 1. Unidades e categorias de análise dos enunciados

As unidades de conversação que permitiram a segmentação dos enunciados e que, por sua vez, serviram de base para a classificação dos sinais conversacionais são

- o **sistema de alternância de vez** – que corresponde ao *turn-taking* da Análise Conversacional Etnometodológica (cf. Sachs; Schegloff; Jefferson, 1974) e à *échange/exchange* da Análise do Discurso (cf. Sinclair; Coulthard, 1975; Moeschler, 1994) (cf. Rodrigues, 1998: p. 29ss.); como atrás referido, é na actividade de alternância de vez que se destacam as subfunções de tomada, manutenção e de cedência de vez (para o falante) e de reclamação de vez e de retorno (para o ouvinte);
- a **vez** – que é idêntica ao *turn* de Goffman (1966), definido como o que um indivíduo diz e faz quando tem a palavra. No âmbito da Escola de Genebra foi tratada como *intervention*; por *intervention* compreende-se, aliás, não só o *turn*, mas também o *move* (Goffman, 1972: p. 272)⁵; este último parece corresponder ao que, na presente classificação, se entende por

⁵ Goffman define *move* como «any full stretch of talk or of its substitutes which has a distinctive unitary bearing on some set or other of the circumstances in which participants

- o **acto conversacional**⁶ –, uma unidade comunicativa, em cuja produção participam em simultâneo o falante e o ouvinte;
- os **sinais conversacionais** – que se definem, mais uma vez, como as unidades linguísticas, não-linguísticas e não-verbais que, numa interacção, apoiam os interactantes na realização das suas intenções e interesses.

Estas categorias também se aplicam à modalidade não-verbal, pois um movimento do corpo também pode ser um sinal conversacional, um acto conversacional ou constituir uma vez, mesmo que não seja acompanhado por enunciados verbais.

4.2. Unidades e categorias de análise dos fenómenos prosódicos

As unidades de análise consideradas são as seguintes⁷:

- **unidade entoacional**, geralmente com um acento primário e, muitas vezes, com um ou mais acentos secundários e ostentando determinadas características prosódicas que as distinguem de outras unidades envolventes. A unidade entoacional coincide, na maioria dos casos (mas nem sempre), com o acto conversacional. Por isso, estes dois termos não são indiferentemente usados. Quando uma unidade verbal é tratada sob o ponto de vista prosódico, designa-se por unidade entoacional; quando essa mesma unidade é abordada na perspectiva de qualquer outra função conversacional dá-se preferência aos termos **acto** (conversacional) ou **enunciado** (termo mais neutro que não implica uma divisão em unidades);
- a **altura de tom** ou a variação da altura de tom da última sílaba da unidade tonal é muito importante para a sua análise funcional. Pode assim registar-se um movimento ascendente que alcança um nível de altura de tom alto (?), ou médio (.), um movimento descendente que atinge um nível baixo (.), ou médio (;) e a manutenção da mesma altura de tom (-)⁸;

find themselves (some “game” or other in the peculiar sense employed by Wittgenstein) such as a communication system, ritual constraints, economic negotiating, character context, “teaching cycles”, or whatever» (Goffman, 1976: p. 272).

⁶ O **acto conversacional** é definido como uma unidade semelhante ao *move* de Goffman, em que se considera a participação simultânea do falante e do ouvinte; é mais do que o *speech act* de Searle (1972) (cf. Rodrigues, 1998: pp. 35-36; 2001: p. 34).

⁷ Cf. Rodrigues (2003: pp. 107-115).

⁸ Sinais de transcrição de acordo com GAT (*Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem*) em Selting *et al.* (1998).

- a **intensidade da voz** é o parâmetro prosódico que determina o **acento** de frase;
- a análise da prosódia na interação comprovou também que não se pode definir a frase entoacional como contendo apenas um acento primário: há casos de **colisões de batidas** (cf. Auer; Couper-Kuhlen, 1994: p. 86; Uhmman, 1997: p. 204) em que o acento recai sobre várias sílabas sucessivas. A **ênfase** assim colocada nestas sílabas confere ao enunciado um determinado significado comunicativo. Outros parâmetros que caracterizam o **estilo enfático** (cf. Selting, 1994: p. 385; 1995: p. 249) são subidas de altura de tom e impressão de menor velocidade;
- o parâmetro **quantidade**⁹, que determina a quantidade de sílabas articuladas por unidade de tempo, é responsável, por exemplo, por prolongamentos de sons, que podem dar a impressão de fala lenta, ou pelos sons produzidos por movimentos articulatórios rápidos, que, por sua vez, dão geralmente a impressão de fala rápida. No entanto, a **impressão de velocidade** da fala depende também da intensidade: Uhmman (1992; 1997) mostrou que os critérios que dão a impressão de fala mais rápida ou de fala mais lenta são vários modos de combinação de **densidade I** (quantidade de sílabas produzidas por unidade de tempo) e **densidade II** (quantidade de sílabas acentuadas por unidade de tempo);
- ligadas à impressão de velocidade encontram-se também as **pausas vazias** (de duração variada), **pausas cheias** e **prolongamentos** de sons, que caracterizam a fala hesitante (cf. Boomer-Dittman, 1962; Goldman-Eisler, 1972; Uhmman, 1992);
- outra categoria considerada, mas pouco aprofundada, é o **ritmo**. As formas rítmicas são entendidas como repetições de eventos em distâncias percebidas como idênticas. É precisa a repetição de três eventos para constituir um padrão rítmico, que, depois de instituído, cria uma espécie de esquema de perspectivas relativamente à colocação do próximo evento no tempo (cf. Auer; Couper-Kuhlen, 1994: p. 85ss.). O ritmo tem ainda um papel importante na organização da conversação, estabelecendo relações de coesão dentro da vez (cf. Couper-Kuhlen, 1983), e na alternância de vez, em que a

⁹ Em vez de recorrer ao termo **quantidade**, para referir o parâmetro auditivo cujo correlato acústico é a *duração*, utilizo termos que, devido à sua transparência, são os mais usados para referir casos específicos ligados a este fenómeno prosódico, a saber, **velocidade** (velocidade da fala e velocidade de articulação) e **prolongamento** de som.

integração ou não-integração rítmica na passagem de uma vez para outra pode ser muito significativa (cf. *ibid.*, p. 97ss.); por fim,

- a **proeminência prosódica** é conseguida não só pela colocação do acento, mas também por variações de altura de tom (subidas abruptas) e por prolongamentos de sons.

4.3. Unidades e categorias de análise da comunicação não-verbal

491

As modalidades não-verbais analisadas são os movimentos do **tronco** e da **cabeça**, a orientação do **olhar**, a **mímica** e os **gestos**.

Como as diferentes partes do corpo acima mencionadas têm características muito distintas no que diz respeito à trajectória e forma dos movimentos que são capazes de executar, parece difícil encontrar uma unidade uniforme que possa ser usada na análise de todas as modalidades de comunicação não-verbal. Pode dizer-se que, numa situação de interacção, o tronco é parte do corpo que executa movimentos menos definidos, mas relativamente simples: pode mover-se para a frente, para trás e para os lados e também segundo os dois eixos em simultâneo. Os movimentos dos olhos são um pouco mais complexos, porque não só envolvem a direcção do olhar (para quem/onde se olha), mas também a sua orientação dentro do globo ocular, a movimentação das pálpebras e o grau de abertura das mesmas; muito ligado aos olhos está o movimento de erguer e baixar as sobrancelhas, que se encontra incluído no grupo dos movimentos da face. Não foram considerados os micro-movimentos dos músculos da face (como aqueles para os quais Ekman; Friesen; Thomkins (1974) desenvolveram uma técnica – FAST (*Facial Affect Scoring Technique*) – e Ekman; Friesen (1978; 1982) o esquema de codificação – FACS (*Facial Affect Coding Scheme*)) –, mas apenas os movimentos da boca e da região dos olhos. As partes do corpo que têm, de longe, a maior capacidade de movimentação são as mãos. Os movimentos das mãos, por sua vez, também se articulam com os movimentos dos braços. Não prestei especial atenção aos membros inferiores, porque no *corpus* analisado os interactantes estão sentados e não movimentam muito as pernas. No entanto, sempre que necessário (por exemplo, em situações de maior tensão), fiz a notação da sua posição e movimentos.

Em todos estes tipos de comunicação não-verbal, há dois aspectos importantes a considerar: diferença/descontinuidade/contraste e identidade/continuidade/fusão. A descontinuidade manifesta-se em movimentos de orientação oposta, por exemplo para a esquerda e para a direita; a continuidade, em movimentos com as mesmas orientações: para a direita

e um pouco mais para a direita; ou a iniciação de um movimento circular e a continuação desse movimento. Interessa também ter em conta as séries repetidas de movimentos de contraste (para a direita e para a esquerda, ou para cima e para baixo) e de movimentos circulares, no mesmo sentido ou em sentidos opostos, que formam padrões rítmicos. A cabeça e os braços/mãos são as partes do corpo que mais facilmente executam estes tipos de movimentos.

Para analisar o **gesto**, não só nas diferentes fases da sua trajectória, mas também como um movimento inserido numa sequência de outros movimentos, recorro, sempre que necessário, à classificação sugerida por McNeill (1992: p. 82ss.), baseada na hierarquia do gesto proposta por Kendon (1980: p. 214). Sendo assim, a unidade máxima é a **unidade gestual**, composta por

492

sintagmas gestuais¹⁰ (**gestos**) formados pelas **fases gestuais** de:

preparação – (facultativa),

paragem ante-golpe – (facultativa),

golpe (obrigatório) – a amplitude máxima do esforço no gesto; uso também o termo **batida do gesto** para designar um golpe de gesto, em cuja fase terminal a mão bate contra uma superfície – uma característica que define a classe dos gestos batuta,

paragem pós-golpe – (facultativa),

retracção – (facultativa) (cf. McNeill, 1992: p. 83).

Mas, na realidade, as categorias **gesto** e **fase gestual** são apenas instrumentos de análise concebidos para casos, empiricamente observáveis mas ideais, pois um gesto nem sempre é tão claro como estas categorias deixam transparecer: durante a sua execução está sujeito a alterações de percurso, a interrupções, etc. Embora esses fenómenos de descontinuidade também se manifestem nos movimentos de outras partes do corpo, no caso dos gestos são mais visíveis: como as articulações dos braços e das mãos permitem uma grande variedade de movimentos precisos e complexos, qualquer alteração na trajectória é facilmente notada.

¹⁰ A expressão **sintagma gestual** foi a que me pareceu mais adequada como tradução de *Gesture-Phrase*. No entanto, também uso com frequência o termo **gesto** para designar a subunidade de movimento das mãos e dos braços que pode ser composta pelas fases de preparação, golpe/batida e retracção.

Sob o ponto de vista estrutural e de organização da conversação, a subunidade sintagma gestual /gesto pode-se fazer corresponder a outra forma de movimento de outras partes do corpo (por exemplo a um movimento de rotação da cabeça para um lado, ou a uma inclinação do tronco para a frente). Na minha opinião, a noção de sintagma (de movimento) também se pode aplicar a estes casos, ou até mesmo aos pequenos movimentos da cabeça, que se estendem de uma posição (mais ou menos estável) para a seguinte. A fase de maior amplitude do movimento numa direcção coincide, no caso dos movimentos da cabeça, com a fase final deste. Independentemente da sua amplitude, estes movimentos podem detectar-se, em milésimos de segundo, a partir da identificação do seu ponto de partida e do ponto de chegada. Na descrição de movimentos de outras partes do corpo, aplica-se, dentro do possível e em caso de necessidade, a expressão **sintagma de movimento**, indicando, assim, que se trata de uma unidade equivalente ao gesto, embora esta solução não me pareça adequada para referir um movimento bidimensional e unifásico.

Quando há paragens entre os diferentes espaços percorridos por uma parte do corpo, a delimitação das diferentes unidades realiza-se sem grandes dificuldades. Quando, porém, o movimento é fluido e muda constantemente de forma e de orientação, as fronteiras entre as unidades são mais difíceis de definir. Os critérios considerados são a **amplitude** e a **forma da trajectória** do movimento, assim como o tempo de **repouso** ou de **paragem (congelamento)** do movimento das partes do corpo (que contrasta com a fase de movimento). Assim, em movimentos menos definidos ou mais complexos, uma unidade de movimento é delimitada pelos pontos de maior amplitude (que pode ser muito reduzida) da sua trajectória. Por exemplo, uma unidade de comunicação não-verbal dos movimentos dos olhos estende-se desde o momento em que os olhos deixam de fixar um ponto (por exemplo, o chão) e passam a fixar um interactante/objecto, ou um ponto qualquer acima, ao lado, etc. Outra unidade corresponderá à quantidade de tempo que os olhos fixam o mesmo ponto. Neste caso, não se pode falar de movimento, mas de um congelamento, isto é, uma unidade estática chamada **não-movimento**.

O mesmo acontece com os movimentos/não-movimentos da cabeça: distinguem-se unidades dinâmicas (de mudança de orientação) e unidades estáticas. As séries de movimentos mais pequenos segundo os eixos vertical e horizontal, muitas vezes provocados pelas actividades de articulação da fala, só são consideradas no caso de expressarem uma maior emoção do falante/ouvinte. Outros movimentos realizados segundo os eixos vertical e horizontal são os **acenos** (repetições de movimentos para baixo e para

cima) e os **abanos**¹¹ (repetições de movimentos para a esquerda e para a direita ou da direita para a esquerda).

5. Exemplo: contextualização e estruturação de sequências narrativas

Na passagem do *corpus* que será tratada neste exemplo, as três interactantes discutem sobre o tema “a situação da mulher na sociedade”. A falante AT (que se encontra à direita – cf. Imagens), serve-se de um episódio da sua experiência com o pai para ilustrar certas atitudes típicas de um homem na sua relação com a mulher e com as filhas.

O exemplo poderá ilustrar e demonstrar alguns meios que o falante utiliza para a) indicar que o que está (ou vai) dizer é a narração de um episódio e b) introduzir as informações necessárias para que os ouvintes não só compreendam esse episódio da maneira entendida pelo falante, mas também o – “vivam” do modo mais real possível.

5.1. Transcrição Prosódica¹²:

3p2-67 AT: 'o -mEU 'pAi 'ti'nha -U'ma 'cOisa' hm- ↓'-ehm::-
 3p3-01 (0,744) 'BEM <<all>'prOn'tos=
 3p3-02 'o mEu 'PAI -tra'bA-lha 'fo'ra=
 3p3-03 ='de maneira 'que=-aQUI↓lo 'ER-'A=a' 'ssim;>
 3p3-04 (0,454) 'SEM'pre 'quE::=
 3p3-05 -Ele che'gAva a 'CA:'sa,
 3p3-06 ↑'imAgi'nem,
 3p3-07 <<f>'TÁ-vamos- (0,238) ↑'TO'DAS -na 'sa↓-la->
 3p3-08 -a'VeR=Um 'pro'gra-ma-
 3p3-09 <<p>-bEm->
 3p3-10 (0,373) <<f>↑'ELE 'che'GA::-va->
 3p3-11 (0,472) 'sen-TAva-se 'ao nosso ↓-lado-
 3p3-12 (0,163) [(0,168) 'pe'GA::'va]
 3p3-13 LV: [<<pp>'mu'da'va.>]
 3p3-14 AT: -num 'co-mAndo-
 3p3-15 <<a>-e 'mu'DA:'va;>
 3p3-16 (0,668)<<all> ↓'perCEbes=
 3p3-17 ='e 'NÓS,>
 3p3-18 (0,220)

¹¹ Recorri ao termo **abano** por razões de comodidade para designar a actividade de “abandar a cabeça” com o significado de negação/“não”, por analogia com o termo **aceno**, com significado de afirmação/“sim”.

¹² Sinais de transcrição em anexo.

3p3-19 VB: `simplEs-mENte=a=O`lhAR?
 3p3-20 AT: <<ff>↑!-SIM[`plEs´-mEnte-] [(-)<a>´mu]
 3p3-21 VB: [<<a>pois?>] [o `pai ´manda,]
 3p3-22 AT: ´´DA-va-!>>
 3p3-23 (0,161)
 3p3-24 AT: -e `pU-Nha-
 3p3-25 (-) e `nós;
 3p3-26 ahm::: ↑´ei?
 3p3-27 <<pp>e assim.>
 3p3-28 -discrE`tamente.[(0,344)]
 3p3-29 VB: [<<p>sim->]
 3p3-30 AT: <<all>´`tinha-mos`tO´dos -q´=`SA´IR ´da´´SA:la=`não-
 -é-
 3p3-31 (0,208) <<all>-tivEmos=de´ ↑´`com`PRARE::: (-)
 3p3-32 `trÊS ´Ou -quAtro televisões ´em ´`ca:´`sa;
 3p3-33 -por -causa ´`DI:::↑-sso->
 3p3-34 (0,894)

5.2. Descrição dos movimentos do corpo:

´BEM – *antes deste enunciado, AT tinha o braço esquerdo levantado, dedo indicador esquerdo junto à boca e olhava para VB; em “bem”, move o braço para a frente, desvia o olhar para o lado/cima (IMAGEM 7);*

<<all> `prOn´tos=- AT baixa a mão, deixando o braço levantado, roda um pouco a cabeça para a direita e olha para VB (IMAGENS 8, 9);

´o mEu ´ `PAI – AT continua a olhar para VB, roda a mão para fora (IMAGEM 10);

-tra`bA-lha `fO´ra=- AT mantém o braço direito levantado, fecha e aproxima a mão direita do corpo, roda a cabeça um pouco para a esquerda e, em “fora”, olha para baixo (IMAGEM 11);

=´de maneira `que=-aQUI↓lo `ER-´A=a´ `ssim;> – *inclina a cabeça para baixo, estica os dedos da mão que estava levantada; continua a olhar para baixo (IMAGENS 12, 13, 14);*

(0,454) `SEM´pre ´`quE:::= – *levanta um pouco a cabeça, continua a olhar para baixo (IMAGENS 15, 16, 17, 18);*

-Ele che`gAva a `CA:´sa, – AT começa a rodar a cabeça para VB e olha para ela; em “casa”, move a mão esquerda (que se encontra

levantada) para a esquerda, palma para baixo; a seguir, olha para baixo e começa a rodar a cabeça para a frente e a mover a mão para a direita (estes movimentos no fim do acto focam o início do próximo acto que deverá conter a nova informação (IMAGENS 19, 20);

↑'imAgi'nem, – AT levanta também o braço esquerdo, enquanto baixa um pouco mais o direito, ficando com as mãos ao mesmo nível, encosta-se um pouco para trás, ombros levantados; também levanta a cabeça, ergue as sobrançelas (IMAGENS 21, 22);

496

<<f>'TÁ-vamos- – AT move as mãos para os lados, em trajectórias circulares, e olha para VB (IMAGEM 23);

(0, 238) ↑'TO'DAS -na 'sa↓-la-> – AT fica com os braços/mãos abertas para os lados, palmas viradas para cima, ao nível do peito e faz um pequeno movimento circular; baixa os ombros e vira a cabeça para a frente, desviando o olhar de VB; a seguir, ergue as sobrançelas (IMAGENS 24, 25, 26);

-a' VER=Um – AT volta a afastar as mãos/braços para o lado, palmas para dentro (movimento mais limitado do que o antecedente); mantém as sobrançelas erguidas (IMAGEM 27);

'pro'gra-ma- – AT olha para VB e vira a cabeça; afasta as mãos para os lados (IMAGENS 28, 29, 30);

<<p>-bEm-> – continua a olhar para VB; a abertura dos braços atinge a amplitude máxima (IMAGEM 31);

(0, 373) – AT junta as mãos à frente do corpo, ao nível do peito; ergue as sobrançelas, roda a cabeça para a frente e olha para baixo; retrai as comissuras dos lábios, como se estivesse aflita, e inspira (IMAGEM 32);

<<f>↑'ELE 'che'GA: :-va-> – AT entrelaça os dedos e move as mãos juntas para a esquerda do corpo; olha para baixo; mantém as sobrançelas erguidas; simultaneamente à sílaba “GA” move a cabeça um pouco para baixo e de novo para cima (IMAGENS 33, 34);

(0, 472) – AT move os braços e as mãos entrelaçadas para a frente do corpo; mantém as sobrançelas erguidas, olha para baixo, cabeça inclinada para baixo (IMAGEM 35);

`sen-TAva-se – AT baixa as mãos (entrelaçadas) para a frente, até às coxas; continua a olhar para baixo (IMAGEM 36);

`ao nosso↓-lado- – AT mantém a posição; em “lado” vira a cabeça para VB, olha para ela e volta a rodar a cabeça para a frente (IMAGEM 37);

(0,163) [(0,168) – AT ergue as sobrancelhas; retrai as comissuras dos lábios, levanta um pouco as mãos entrelaçadas (IMAGEM 38);

`pe`GA::`va] – sempre com as sobrancelhas erguidas, AT baixa as mãos de novo e mantém-nas em baixo (IMAGEM 39);

-num – AT roda a cabeça para LV e de novo para a frente; levanta e baixa as mãos (um pouco) continuando a sorrir (IMAGEM 40);

`co-mAndo- – baixa as sobrancelhas e sorri (IMAGEM 41);

<<a>-e`mu`DA:`va;> – AT continua a sorrir, levanta a cabeça, olha para VB, afasta as mãos para os lados e volta a entrelaçá-las (IMAGENS 42, 43);

(0,668) – AT continua a sorrir, mexe um pouco os dedos com as mãos entrelaçadas, olha para VB, que emitira um sinal de retorno, e acena com a cabeça; no fim da pausa, ergue as sobrancelhas;

<<all>↓`perCEbes= – AT levanta as mãos entrelaçadas, encolhe os ombros, vira a cabeça para a frente e orienta o olhar para a frente; depois, olha muito brevemente para baixo antes de virar de novo a cabeça para a direita (IMAGEM 44);

=`e`NÓs,> (0,220) – AT baixa os ombros, baixa as mãos, olha fixamente em frente, sorri, mantém as sobrancelhas erguidas (pantomima) e a expressão um pouco vazia (de quem está surpreso/indignado) durante a pausa vazia; simultaneamente VB faz um comentário (IMAGENS 45, 46, 47);

retorno de VB – IMAGENS 48, 49;

<<ff>↑`!-SIM`ples`-mEnte-] – AT olha para VB, move o braço direito para a frente, com a mão fechada, como se segurasse o comando da televisão, e vira a cabeça para a frente, olha em frente; em “mente” levanta o braço; na pausa, repete o movimento de carregar no comando, levantando um pouco os ombros (IMAGENS 50, 51, 52);

[(-)<a>´\mu]´\`DA-va-!] >> – AT *afasta as mãos para os lados e, em “da”, encosta-se para trás e cruza os braços à altura do peito; sorri enquanto fala (IMAGENS 61, 62);*

(0, 161) – AT *olha para cima, continuando a sorrir, inclina a cabeça para o lado e fecha os olhos; ergue as sobrancelhas (pantomima) (IMAGENS 56, 57);*

498

-e´pU-Nha- – AT *cruza os braços ao contrário e inclina-se mais para trás, olha em frente; continua a sorrir (IMAGEM 58);*

(-)e´nós; – AT *desvia o olhar para o lado direito/baixo; levanta os dedos da mão que está pousada sobre o braço (IMAGEM 59);*

ahm:: – AT *olha em frente, olha para baixo, olha para cima (roda com os olhos, da esquerda para a direita), fecha os olhos, sempre com a mesma expressão na face; vira a cabeça um pouco para a esquerda – rindo um pouco; volta a pousar os dedos (que tinha levantado) um a um (IMAGENS 61, 62);*

↑´ei? – AT *olha de lado para a esquerda; ergue as sobrancelhas (IMAGEM 63);*

<<pp>e assim.> – AT *estica e levanta os dedos da mão que está pousada sobre o braço; mantém as sobrancelhas erguidas (IMAGEM 64);*

-discrE`tamente.[(0, 344)] – AT *mantém os dedos esticados para cima; roda a cabeça para a esquerda; sorri; mantém as sobrancelhas erguidas; tem os olhos fechados, queixo para a frente, cabeça ligeiramente inclinada para a esquerda; simultaneamente, VB emite um sinal de retorno (IMAGEM 65);*

<<all>´\`tinha-mos`to´dos -q´= `SA´IR´da´\`SA:la= – AT *olha para VB, sempre com os dedos esticados; sorri (IMAGENS 66, 67);*

=`não -é-- levanta um pouco a cabeça e olha para cima (IMAGEM 68);

-(0, 208) – *baixa os olhos, baixa os dedos, roda a cabeça um pouco para a direita (para VB) e começa a frase seguinte;*

<<all>-tivE mos=de↑´\`com`PRARE::. (-) – AT *olha para VB; levanta a mão direita com os dedos esticados, mantendo os braços cruzados à frente*

do corpo; na hesitação, AT interrompe o movimento e olha para baixo (IMAGENS 69, 70);

`trÊS ´Ou -quatro televisões ´em ´`ca:´`sa; – AT olha para LV, depois para VB (IMAGEM 71);

-por -causa ´`DI::#-sso-> – AT afasta as mãos um pouco para a frente e cruza os braços; vira a cabeça para o lado, olha para o lado; ajusta a sua posição de repouso (IMAGEM 72);

499

Pausa vazia – IMAGENS 73, 74;

Tomada de vez por VB – IMAGEM 75.



1 O MEU PAI



2 UMA COISA



3 HM



4 EHM: :



5 (PAUSA)



6 (PAUSA)



7 BEM



8 PRON-



9 -TOS



10 O MEU PAI



11 TRABALHA



12 AQUILO



13 ERA



14 ASSIM



15 (PAUSA)



16 (PAUSA)



17

SEMPRE



18

QUE



19

CHEGAVA



20

A CASA



21

IMAGI-



22

-NEM



23

TÁVAMOS



24

(PAUSA VAZIA)



25 TODAS



26 NA SALA



27 A VER



28 PRO-



29 -GRA-



30 -MA



31 BEM



32 (PAUSA VAZIA)



33 ELE CHE-



34 -GAVA



35 (PAUSA VAZIA)



36 SENTAVA-SE



37 AO NOSSO LADO



38 (PAUSA VAZIA)



39 PEGAVA



40 NO



41 COMANDO



42 MUDA-



43 -VA



44 PERCEBES



45 E



46 NÓS



47 (PAUSA VAZIA)



48 VB: SIMPLEMENTE



49 VB: A OLHAR



50 SIM-



51 -PLES- (VB: POIS)



52 -MENTE



53 -MU (VB: O PAI MANDA)



54 -DA-



55 -VA



56 (PAUSA VAZIA)



57 (PAUSA VAZIA)



58 PUNHA



59 E NÓS



60 AA-



61 -HM-



62 -M



63 EI



64 ASSIM



65 DISCRETAMENTE



66 TODAS



67 SALA



68 NÃO É



69 TIVEMOS



70 COMPRAR



71 TRÊS



72 POR CAUSA DISSO

5.3. Comentário

Esta passagem constitui o início de uma narrativa oral em que AT descreve um episódio passado consigo, em família. A situação contextual (a parte transcrita segue-se à narração de um episódio por parte de LV) e o uso de uma forma verbal no Pretérito Imperfeito do Indicativo – o tempo verbal que faz parte do sistema de tempos verbais do discurso fictício/inactual e que permite uma ancoragem no plano de enunciação narrativo (cf. Fonseca, 1992: p. 183ss.) – são suficientes para que as parceiras saibam que AT está a narrar alguma coisa. O recurso a este tempo verbal constitui, assim, uma pista de contextualização de narrativas no discurso oral. Para que a sua narração possa ser devidamente compreendida/interpretada pelas parceiras, AT ainda pretende fornecer mais informações introdutórias. A quantidade de indicações importantes para a contextualização do que vai ser narrado, presentes em simultâneo na mente da falante, provoca alterações no planeamento e na estruturação dos enunciados: AT muda duas vezes, em (01) e em (06), a orientação que começara a dar ao discurso, até encontrar a mais adequada às suas intenções comunicativas.

5.3.1. Fase preparatória da narração (reparação / aparte /anúncios)

Assim, depois de, em (67), anunciar o começo de uma narração (o tema principal) em que entra uma personagem (o pai), AT interrompe o tema principal e introduz uma informação adicional (aparte¹³). Este fenómeno constitui uma reparação¹⁴ que decorre através da interrupção, efectuada através de um “cut-off” (ocusão glotal, cf. Schegloff, 1979: p. 273), de pausas cheias e vazias e dos elementos linguísticos “bem” e “prontos”. Como é comum, o aparte é realizado a uma velocidade mais elevada do que a fala envolvente (cf. Figura 1). O elemento “prontos”

¹³ **Apartes**, também conhecidos por parênteses, constituem comentários sobre o tema que se está a tratar (cf. Betten, 1976: p. 217; Schönherr, 1997; Rodrigues, 2003: pp. 122; 349).

¹⁴ Por **reparação** entende-se a substituição de uma palavra por outra, de uma frase por outra, uma expansão de um constituinte, a alteração de uma forma sintáctica pela introdução de uma moldura (frame), anúncio, aparte, a modificação das relações de subordinação/coordenação entre frases, pausas vazias e cheias e repetições de sílabas, de palavras ou de expressões (Schegloff, 1979: p. 263); prende-se com qualquer espécie de perturbação da fala ou de desarranjo no discurso, não se limitando, pois, à correcção de um erro (cf. Rodrigues, 2003: p. 166ss.).

fica prosodicamente integrado no aparte, cabendo ao elemento “*bem*” a função de charneira na articulação entre o acto corrigido e a reparação do mesmo, entre o tema principal e o aparte. A distribuição dos significados de fecho e abertura pela fala e pela CNV (comunicação não-verbal) sucede do seguinte modo: como a palavra “*prontos*” foi realizada com um movimento de altura de tom final ascendente, não tem um significado de sinal topográfico de fecho, o que seria de esperar deste elemento lexical, mas sim de abertura – está completamente integrada no enunciado seguinte. O fecho do acto antecedente cabe à pausa cheia – “*-ehm::*”, produzida com uma descida abrupta de altura de tom, que marca uma interrupção na fala – e à pausa vazia. O elemento “*bem*”, realizado com entoação ascendente, orienta a atenção para o que vai ser dito. Por isso, tem a função de um sinal topográfico de abertura. Este valor é reforçado por “*prontos*” que, por sua vez, se encontra prosodicamente integrado no acto seguinte.

A nível não-verbal, a função de abertura é reforçada pela orientação do olhar para cima; o gesto que acompanha a realização da palavra “*prontos*”, caracterizado por um baixar da mão, um movimento idêntico ao fechar de uma tampa, representa iconicamente um fecho (cf. imagens 1-11). Mais uma vez, os significados expressos pelas palavras e pelas várias modalidades não-verbais são diferentes.

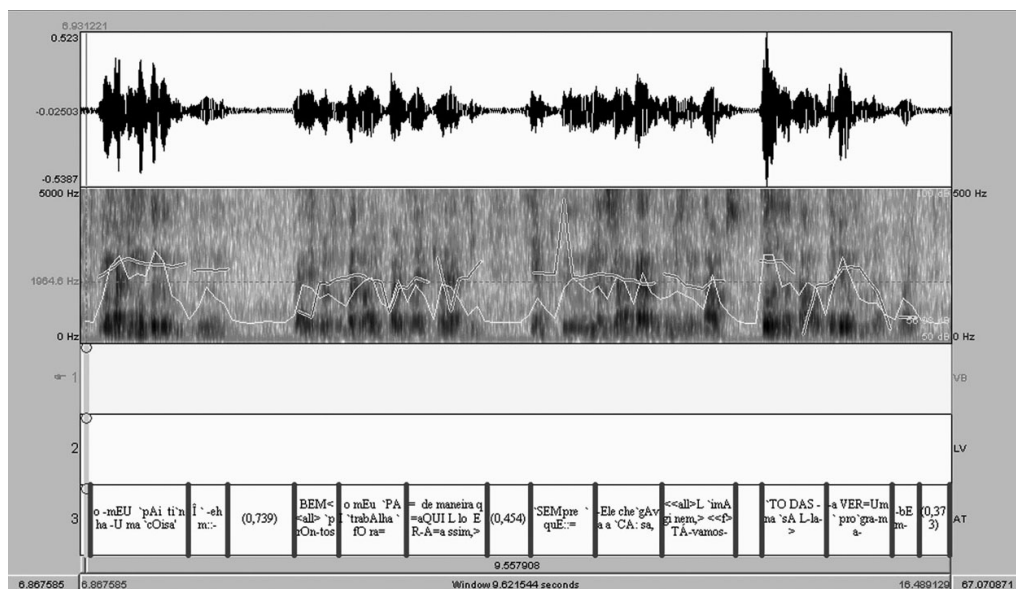


Figura 1 - representação do sinal acústico / sequência 3p3 (01-09)

Na modalidade verbal encontra-se uma sequência de fecho + abertura; na modalidade não-verbal, estes dois significados distribuem-se pelo olhar e pelo gesto, podendo, assim, ser realizados em simultâneo. Aqui, o enunciado interrompido já contém elementos linguísticos (Pretérito Imperfeito do Indicativo¹⁵) que o contextualizam como discurso narrado. O enunciado (01) serve de fronteira entre o tema principal e o aparte (02).

Ao aparte segue-se um enunciado (anúncio¹⁶) que anuncia não só a retoma do tema principal (03), mas também que esse tema principal trata de um episódio que vai ser narrado (o Pretérito Imperfeito do Indicativo funciona aqui, como já referido, como uma pista de contextualização de uma parte narrativa do enunciado); sob o ponto de vista prosódico, este acto está integrado no aparte, pois além de não estar marcado por qualquer descontinuidade de altura de tom, foi executado, juntamente com o aparte, a uma velocidade mais elevada do que a fala envolvente. Este acto – (03) – desempenha aqui a função de estabelecer a transição entre a informação adicional contida no aparte e a informação que vai ser narrada (serve de pista de contextualização de uma fase narrativa da vez), ou seja, focaliza a informação relativa ao episódio que AT quer contar – (04) e (05) (cf. imagens 12-14).

O começo desta unidade informativa está prosodicamente focalizado através da produção enfática de “*sempre que*”. A continuação deste acto é feita a um nível médio de altura de tom. A fronteira entre estes dois actos está marcada por modalidades não só verbais, mas também não-verbais: no fim do acto (05), AT começa a rodar a cabeça para a frente, desviando o olhar de VB, para quem olhara no princípio de (05), e começa a mover as mãos, preparando-se para fazer um novo gesto, formalmente distinto dos antecedentes – durante a enunciação de (01), AT executara gestos com configurações idênticas: braço direito apoiado sobre o cotovelo, levantado, movendo-se para a direita e para a esquerda, abrindo mais ou menos a mão (cf. imagens 15-18).

¹⁵ O Pretérito Perfeito do Indicativo é o tempo verbal que faz parte do sistema de tempos verbais do discurso fictício/inactual e que permite uma ancoragem no plano de enunciação narrativo (cf. Fonseca, 1992: p. 183ss.).

¹⁶ **Anúncios** são expressões que implicam a execução de uma acção e devem ser definidos de acordo com o plano para os objectos que referem (Rehbein, 1983: p. 217). Em Rodrigues (2003: pp. 125ss.; 349), o termo anúncio abrange não só os actos metacomunicativos preparatórios e focalizadores, mas também os elementos mais simples que se encontram entre os sinais topográficos de abertura. Conforme os elementos que os constituem e o seu significado, os anúncios fornecem os mais variados tipos de pistas de interpretação relativas aos mais diferentes aspectos do que se segue e tanto apoiam o ouvinte na descodificação da vez do falante, como este último na estruturação da sua vez.

Concluindo, AT interrompe um enunciado para introduzir um aparte com informações necessárias para a interpretação do que se segue. O aparte é delimitado relativamente à fala envolvente através dos seguintes parâmetros prosódicos e não-verbais:

- na fronteira inicial, por uma pausa vazia e pela descida de altura de tom no ataque do primeiro acento (em “bem”), por um aumento de velocidade da fala, pela orientação do olhar para VB e pelo gesto;
- na fronteira final (do aparte e do anúncio), por uma descida de altura de tom (contorno entoacional final descendente) seguida de uma pausa vazia; pela orientação do olhar para baixo e pela rotação da cabeça para a frente. Na retoma do tema principal, em (04), verifica-se um movimento da cabeça (inclinação para a frente) e um gesto de abertura (AT começa a mover as mãos, preparando-se para fazer um novo gesto. VB começa a mover.

Como se pode constatar, em (06), AT introduz uma informação adicional com a descrição da cena em que se vai desenrolar o episódio. Para contextualizar esta nova orientação temática e resolver, do melhor modo, a interrupção da orientação até aí seguida, AT serve-se do elemento apelativo “*imaginem*”, que, ao mesmo tempo que solicita a atenção das parceiras, lhes dá instruções sobre o modo como elas deverão representar o seu papel de ouvintes – isto é, elas devem não só “ouvir”, mas também “imaginar”. Por outras palavras, é-lhes explicitamente exigida uma participação que vai mais além da de um normal ouvinte/observador e que envolve uma actividade imagístico-cognitiva¹⁷. A informação que vai ser transmitida a seguir fornece os elementos necessários para a construção dessa imagem que VB e LV deverão “ver”: trata-se da descrição de um lugar – uma sala –, onde se encontram algumas personagens do episódio que vai ser narrado – “nós”, certamente ela, a mãe e as irmãs –, sentadas a ver televisão. Estes elementos constituem a cena sobre a qual se irá desenvolver a narração. Resumindo, o elemento “*imaginem*” destaca-se da fala antecedente por uma subida abrupta de altura de tom e pela velocidade elevada. Funciona como uma espécie de

¹⁷ A este respeito, convém referir o papel da construção de uma cena na narrativa oral: segundo Tannen (1989: p. 135), a referência a particularidades e detalhes familiares permite aos falantes e aos ouvintes activarem as suas memórias e construir imagens de cenas. Por sua vez, sob o ponto de vista cognitivo, a criação de um mundo compartilhado de imagens facilita a compreensão; conseqüentemente, como desempenham um papel importante no pensamento humano, as cenas narradas representam um meio de envolver os ouvintes na interacção.

anúncio, um acto metacomunicativo que dá instruções, não sobre o modo como o conteúdo deve ser interpretado, nem sobre características do conteúdo, mas sim sobre o modo como as ouvintes têm que processar a informação que vão receber: criar uma imagem com os elementos que lhes são fornecidos.

A comunicação não-verbal efectuada em simultâneo com este acto de transição para outra informação também se caracteriza por uma mudança postural e gestual: AT continua a mover os braços/mãos colocando-os numa posição que vai definir o início de um novo gesto, isto é, assume uma nova posição do tronco e da cabeça e ergue as sobrançelas. Todos estes movimentos de preparação marcam uma transição para o próximo acto (cf. imagens 21-22).

5.3.2. Fase de exposição

As características prosódicas dos dois actos (07) e (08) são idênticas (cf. figura 1): destacam-se da fala envolvente pela intensidade de voz mais elevada; além disso, embora com algumas diferenças relativamente ao nível de altura de tom, os contornos entoacionais das partes mais proeminentes de ambas caracterizam-se por uma subida de tom (acima do nível médio) e por uma descida mais acentuada a seguir à sílaba acentuada. Esta repetição tem uma função onomatopaica/icónica de transmitir a “paz” que dominava a situação antes do evento que vai ser narrado.

O novo gesto consiste num gesto de abertura à frente do corpo, como se a falante afastasse a cortina de um palco para os lados; este gesto acompanha a produção de “*távamos*”: durante a enunciação dos restantes elementos do acto, as mãos ficam paradas nesta posição; o erguer de sobrançelas indica já o início do próximo acto; de um modo idêntico ao acto antecedente, em (08), os primeiros elementos são acompanhados por um gesto de abertura, menos amplo do que o antecedente; durante a produção dos últimos elementos, as mãos ficam paradas. A orientação do olhar define o início da introdução desta unidade de informação (constituída pelos dois actos que descrevem a cena) e a sua terminação: em “*távamos*” e no final do acto (08), AT olha para VB e desvia de novo o olhar (cf. imagens 23-30).

A fronteira final do aparte é marcada também verbalmente pelo elemento “*bem*” – em (09) –, realizado com menor intensidade de voz e com uma altura de tom baixa (cf. figura 1); este elemento, articulando o acto antecedente com o que se vai seguir, funciona como um sinal topográfico de transição e apoia a retoma do tema principal a seguir ao

aparte. Simultaneamente, a sua verbalização é acompanhada por um pequeno afastamento de mãos da falante, de menor amplitude do que os dois gestos antecedentes (cf. imagem 31). A pausa vazia que se segue a este acto, acompanhada, por um lado, pela retoma de uma posição de repouso, por outro lado, pelo erguer das sobrancelhas, pela inspiração e pelo movimento da boca, tem um efeito retórico (pausa retórica, cf. Uhmman, 1992: p. 304) de aumentar a expectativa da narração.

A retoma realiza-se através da repetição dos últimos elementos produzidos antes do aparte “*ele chegava*” (05). Como nos casos antecedentes de introdução de uma nova informação, estes elementos foram produzidos com mais intensidade de voz e com uma subida de altura de tom no ataque (Figura 2). Os restantes enunciados, que contêm a informação relacionada com o tema “o que o pai faz”, têm uma altura de tom regular média, à excepção do elemento “*mudava*” em (15). Os actos (10) a (13), que descrevem as diferentes acções realizadas pela personagem “*pai*”, encontram-se separados por pausas vazias. Estas pausas colaboram, juntamente com os contornos entoacionais finais, para a marcação de fronteiras entre os actos; no entanto, a sua principal função é retórica: são pausas retóricas que contribuem para criar uma maior expectativa nas ouvintes.

Todas as acções do pai foram acompanhadas não-verbalmente por uma nova configuração de mãos (dedos entrelaçados), localizada ou junto do corpo – em (10) –, ou junto do peito – durante a pausa vazia –, ou em baixo – em “*sentava-se*”. AT mantém essa posição de mãos até ao fim desta unidade temática – em (22). A falante mantém os olhos sempre orientados para baixo e as sobrancelhas erguidas (cf. imagens 33-34). Só em (11), quando a expectativa começa a aumentar, é que volta a olhar para VB (cf. imagens 36-38). Em (12) retrai as comissuras dos lábios, olha para LV, depois para VB e levanta de novo as mãos. A informação mais importante é acompanhada por um movimento de abertura de mãos e pela orientação do olhar para VB; todos estes actos (12-15) são acompanhados por uma espécie de sorriso (cf. imagens 39-43).

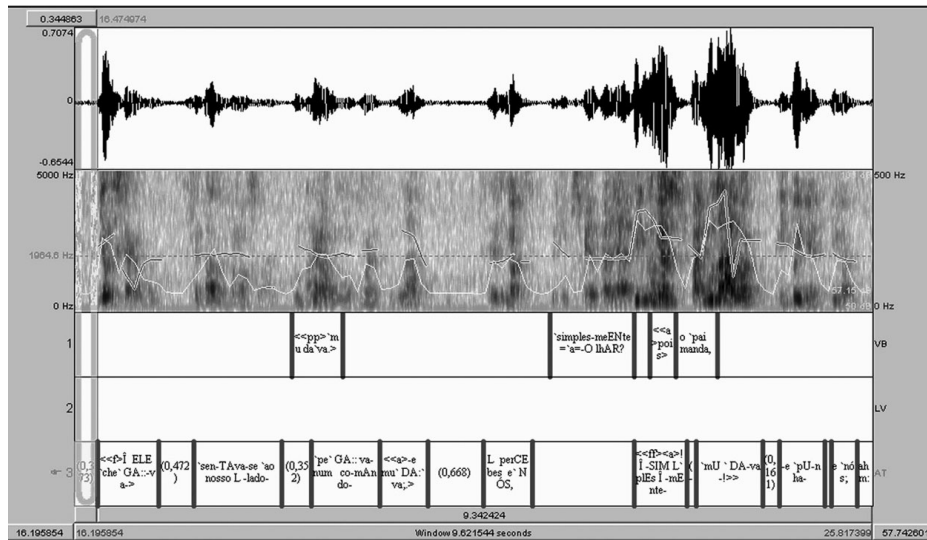


Figura 2 - representação do sinal acústico / sequência 3p3 (10-24)

No enunciado (10), em contraste com (05), encontram-se grandes variações de altura de tom. Globalmente caracteriza-se por uma subida (do nível médio para o alto), uma descida (do nível alto para o médio), uma descida abrupta com um ataque a nível baixo e uma subida até ao nível médio, seguida de uma altura de tom constante. A terminação em suspenso indica que a vez continua; a descida abrupta, por sua vez, parece conferir a este enunciado um tom grave, criando uma expectativa. Esta tendência verifica-se no enunciado a seguir (11), que termina numa altura de tom baixa. Se esta altura de tom baixa não transmite o possível estado emocional de AT na situação do episódio – certo temor e respeito –, pelo menos pretende evocar esses sentimentos nas parceiras.

Como já tem sido apontado (cf. Tannen, 1989: p. 98ss.), nas narrativas orais, um dos objetivos do falante consiste em envolver os parceiros o mais possível no episódio que está a ser narrado. Um indicador de como a ouvinte está envolvida na contribuição da falante é a actividade de retorno de LV – em (13): ao adivinhar o que AT vai dizer, LV verbaliza antecipadamente (“*mudava*”)¹⁸. Esta participação da ouvinte também revela o bom entendimento existente entre as parceiras relativamente ao tema em questão.

¹⁸ Rath (1981: p. 294) chama a atenção para este tipo de actividade do ouvinte durante o clímax de uma narrativa oral (*Pointieren-Miterszählen*).

AT continua como tinha planeado e repete o elemento usado por LV (“*mudava*”) para completar a sua informação – (15). A produção deste elemento foi feita num tom de voz mais agudo e com grandes variações de altura de tom (estilo enfático), que transmitem um elevado grau de indignação da falante¹⁹ (cf. figura 2). O gesto feito simultaneamente a esta verbalização é um movimento completo de abertura e de fecho; é acompanhado pela orientação do olhar para a parceira e de um sorriso. Todas estas modalidades não verbais marcam a ênfase deste momento e mostram a necessidade da falante de verificar a reacção das ouvintes (como se pedisse um sinal de retorno), se esta é conforme as suas expectativas (cf. imagens 41-43).

Segue-se, em (16), uma pequena pausa vazia, de maior duração do que as antecedentes, e o elemento “*percebes*”, que funciona como um sinal de reforço informativo, focaliza retroactivamente a informação acabada de transmitir. Atendendo a que este elemento está prosodicamente ligado ao enunciado seguinte e lhe serve de sinal de abertura, classifico-o, a nível da articulação entre os actos conversacionais, como um sinal topográfico de transição. O elemento verbal “*percebes*” é acompanhado por movimentos do corpo que transmitem uma chamada de atenção (movimento com as mãos) e uma atitude de impotência perante as circunstâncias (encolher de ombros da falante, sobranceiras erguidas). Ao contrastarem com as características posturais/de movimentação antecedentes, estes movimentos também definem diferentes unidades informativas, ou seja, marcam o contraste entre a informação antecedente (sobre a personagem “*pai*”) e a que se vai seguir (relativa a “*nós*”) (cf. imagem 44).

Os elementos verbais “*e nós*” anunciam uma transição de personagem da narração: isto é, funcionam como um anúncio específico de situações de narrativa oral²⁰ (cf. imagens 45-49). Estes anúncios são típicos da narrativa oral. Geralmente, são seguidos pela fala de alguém a quem um falante dá voz. No presente caso, porém, a informação anunciada não é transmitida verbalmente, mas sim através de uma representação pantomímica da reacção não-verbal das personagens referidas por “*nós*” à atitude de outra (“*pai*”). Este meio de representação reproduz a reacção

¹⁹ Tannen (1989: p. 28) considera a narrativa oral uma estratégia de envolvimento. As histórias mais comuns têm a ver com experiências pessoais e incluem a expressão de sentimentos como reacção aos eventos narrados.

²⁰ Günthner (1992: p. 227) atribui a estes tipos de enunciados a função de anunciar as personagens que vão ser postas em cena. Ao apresentar as personagens, o narrador fica num segundo plano.

silenciosa das personagens “nós” à atitude da personagem “pai” de um modo mais real do que qualquer descrição verbal, envolvendo as ouvintes na narração, se se partir do princípio de que quanto mais real for a “representação” maior é o grau de envolvimento e de participação das parceiras na narração e maior é a sua aproximação da realidade.

Em seguida, VB sente necessidade de exprimir por palavras – numa pergunta, um sinal de retorno em forma de pedido de esclarecimento – aquilo que pensa ter interpretado da representação de AT e que pretende que ela lhe confirme (19).

A reacção de AT a este pedido não é a esperada. Embora registe o comentário de VB, AT não atende ao pedido e repete a parte final do episódio narrado – em (20); a partir da continuação que AT dá à vez, tudo indica que o enunciado de VB é percebido como uma demonstração de surpresa/indignação sobre o que ela acabara de relatar – certamente a reacção que AT mais deseja e que representa uma expressão de grande solidariedade (porque muitas vezes se ouve o que mais se quer ouvir). A insistência de AT em repetir o episódio pode resultar de as parceiras não terem reagido do modo desejado por AT – limitaram-se a sorrir e a olhar para ela durante a sua narração – de tal modo que ela pensa ser necessário representá-lo de um modo mais convincente, como se irá ver mais adiante.

Em (20), AT mostra certa empatia ou concordância com VB na medida em que, na retoma da vez, repete o elemento “*simplesmente*”, utilizado por ela. Só que o usa noutra contexto informativo, na repetição da expressão da sua indignação relativamente à atitude do pai – em (20). Sendo assim, AT não respeita a máxima de qualidade de Grice (*be relevant*), reagindo de um modo coerente ao enunciado de VB.

A principal função do enunciado (20) + (22) consiste em reforçar a informação transmitida, mostrando a importância que ela tem. É um instrumento de refocalização, de reforço informativo. Fica sobreposto ao comentário irónico de VB – “*pois, o pai manda!*”, uma censura irónica ao facto de AT estar escandalizada. AT não reage a este comentário. Sob o ponto de vista prosódico, os grandes desníveis nas alturas de tom conferem ao acto “*simplesmente mudava*” um grau de ênfase ainda mais elevado do que os momentos anteriores de maior proeminência.

Este reforço da informação também é efectuado não-verbalmente: AT representa o acto de segurar no comando da televisão, tornando a narração ainda mais real. O gesto de manipulação do comando para mudar de canal é feito duas vezes e a sua amplitude revela o grande envolvimento da falante (cf. imagens 51-57). Em (24) AT continua a narração das acções do “*pai*”, que consistem em novas manipulações do comando: recorrendo à expressão “*e punha*”, AT transmite a ideia de

repetição que, aliás, também é representada não-verbalmente. Esta insistência relata, de um modo claro e com poucas palavras, a quantidade de vezes que o pai muda de canal sem se importar com os interesses dos outros (cf. imagem 58).

Em (24), AT continua a representação pantomímica do pai: este, depois de mudar de programa com o comando, assume uma postura nova – braços cruzados, cabeça levantada, tronco inclinado para trás. Esta postura também é idêntica à das outras personagens, cuja representação (vez) é anunciada em (25); em (26) AT repete, não-verbalmente e através de algumas interjeições, a reacção destas à atitude do pai. Nesta fase da narrativa, a comunicação não-verbal desempenha um papel comunicativo mais importante do que a fala: através da pantomima, AT descreve o comportamento do pai e a reacção das outras personagens; a comunicação verbal é utilizada simplesmente para apoiar a comunicação não-verbal, sobretudo na estruturação da informação (sucessão de acções e de personagens). Sendo assim, a situação considerada mais “normal”, a de uma supremacia da fala sobre os movimentos do corpo, é, neste caso, invertida e mantém-se até ao fim do acto (30) (cf. imagens 59-65).

O enunciado (27) serve para marcar a continuação da vez e da narração, articulando uma nova informação – (28) e (30) –, a consequência do episódio narrado, com a informação antecedente. AT obtém o retorno de VB – em (29).

O acto (27) é acompanhado não-verbalmente pela manutenção da mesma posição de braços, com a mão aberta, dedos esticados para cima, numa posição tensa; esta configuração da mão denuncia um estado de tensão, ou seja, o estado emocional das personagens – em (27)-(30). O apenso “*não é*”, um sinal de reforço informativo, destaca-se da fala envolvente pela prosódia (altura de tom média e constante) e por uma comunicação não-verbal, que indica que a fala vai continuar (cf. figura 3). Sendo assim, constitui um elemento de transição para o acto seguinte (31). Resumindo, ao mesmo tempo que a falante fecha, verbalmente, o acto antecedente, mostra, não-verbalmente, que a vez vai continuar (imagens 66-68).

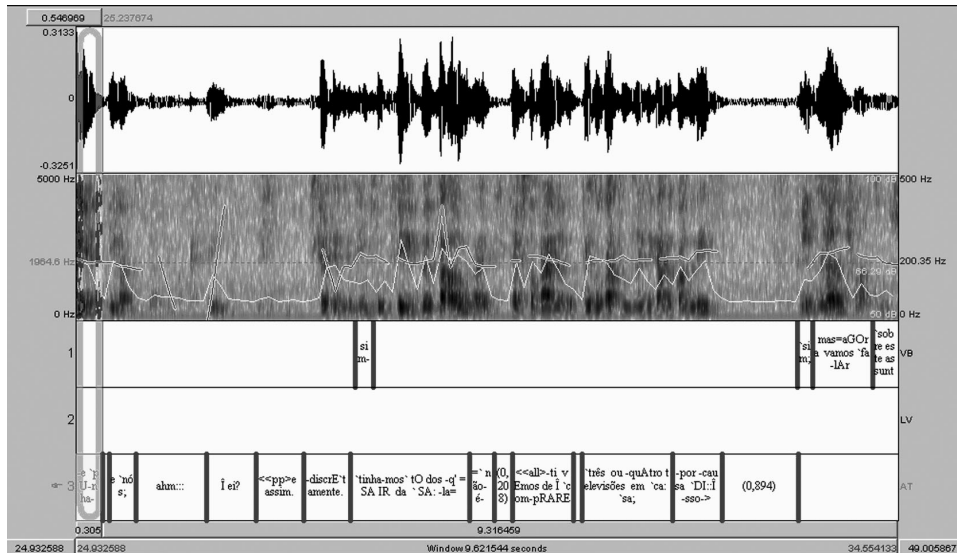


Figura 3 - representação do sinal acústico / sequência 3p3 (25-33)

5.3.3. Epílogo

AT conclui a narração do episódio com um enunciado do tipo epílogo, que relata as consequências desse episódio (31)-(34). Esta informação é transmitida a uma velocidade de fala mais elevada, de onde se depreende que a falante se apressa a terminar a vez (cf. figura 3). Esta aceleração deve-se ao facto de a falante ver que as parceiras não mostram grande interesse em ouvir mais (VB e LV limitam-se a olhar para AT sorrindo), assim como ao facto de AT não ter mais nada para dizer (imagens 69-72). A verbalização destes actos finais é acompanhada por um desvio do olhar para VB e por outro gesto (AT levanta a mão direita e abre-a, mantendo esta posição até ao fim da vez). No fim da vez, AT cruza os braços, vira a cabeça para o lado e sorri. Deste modo, a cedência de vez está marcada por um enunciado de carácter conclusivo, por uma pausa vazia, pelo desvio do olhar e pela retoma da posição de repouso dos braços/mãos (imagens 73-75).

6. Observações finais

A análise deste exemplo mostrou que, também nas situações de narrativa oral, a prosódia e a comunicação não-verbal desempenham

papéis importantes: não só marcam a descontinuidade e o contraste, mas também estruturam a fala, dividindo-a em diferentes actos e unidades de informação (temas, subtemas, partes de subtemas), ou atribuindo actos a diferentes personagens. Aqui as partes da vez e as unidades de informação relacionam-se também com um plano de enunciação narrativa (fictícia) em que há outros espaços e outras entidades em jogo. Muitas vezes, a fala e a comunicação não-verbal produzidas pela falante pertencem a essas entidades situadas no plano transposto. Aí o falante recua para um segundo plano e dá a voz e o corpo a essas personagens. É aqui que a comunicação não-verbal pode substituir completamente a fala, ou reforçá-la, de modo a criar uma cena o mais real possível, fazendo com que os ouvintes participem na vez com envolvimento.

O uso dos diferentes movimentos do corpo na marcação de fronteiras entre os actos e na focalização para o que vai ser dito na narrativa oral não difere grandemente do seu uso na fala não-narrativa, em que a modalidade verbal e a não-verbal se completam na transmissão das indicações necessárias para a interpretação da vez por parte dos ouvintes e, eventualmente também, para a emissão de sinais de retorno, no modo entendido/induzido pelo falante.

BIBLIOGRAFIA

- AUER, Peter; COUPER-KUHLEN, Elisabeth
1994, «Rhythmus und Tempo konversationeller Alltagssprache» in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 96, pp. 78-106.
- BETTEN, Anne
1976, «Ellipsen, Anakoluthe und Parenthesen – Fälle für Germanistik, Stilistik, Sprachakttheorie oder Konversationsanalyse?» in *Deutsche Sprache*, pp. 207-230.
- BOOMER, D. S.; DITTMAN, A. T.
1962, «Hesitation pauses and juncture pauses in speech» in *Language and Speech*, 5, pp. 215-220.
- COUPER-KUHLEN, Elisabeth
1983, «Intonatorische Kohäsion. Eine makroprosodische Untersuchung» in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 49, pp. 74-100.

- EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace
1969, «The repertoire of nonverbal behavior: categories, origins, usage and coding» in *Semiotica* 1, 1, pp. 49-98.
- EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace
1978, *The Facial Action Coding System: A Manual for the Measurement of Facial Movement*, Palo Alto, C.A., Consulting Psychologist's Press.
- EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace
1982, «Felt, false and miserable smiles» in *Journal of nonverbal behaviour*, 6, pp. 238-252.
- EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace; TOMKINS, S. S.
1974 [1972], «Facial Affect scoring technique: a first validity study» in Shirley Weitz (ed.), *Nonverbal Communication*, New York, Oxford University Press, pp. 34-50.
- FONSECA, Fernanda Irene
1992, *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida.
- GOFFMAN, Erving
1976, «Replies and responses» in *Language and Society*, 5, pp. 257-313.
- GOLDMAN-EISLER, Frieda
1972, «Pauses, clauses, sentences» in *Language and Speech*, 15, pp. 103-113.
- GRICE, H. Paul
1975, «Logic and Conversation» in P. Cole; L. R. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics: Speech Acts, vol. 3*, New York, Academic Press, pp. 41-58.
- GUMPERZ, John
1982, *Discourse Strategies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GÜNTNER, Susanne
1996, «The prosodic contextualization of moral work: an analysis of reproaches in 'why-formats'» in E. Couper-Kuhlen; M. Selting (eds.), *Prosody in Conversation. Interactional Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 271-302.
- KENDON, Adam
1980, «Gesticulation and Speech: two aspects of the process of utterance» in Mary Ritchie Key (ed.), *The relationship of verbal and nonverbal communication*, The Hague, Mouton, pp. 208-227.

- MCNEILL, David
1992, *Hand and Mind*, Chicago Il., Chicago University Press.
- MOESCHLER, Jacques
1982, *Dire et contredire – pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation*, Berne, Peter Lang.
- MOESCHLER, Jacques
1994, «Das Genfer Modell der Gesprächsanalyse» in Gerd Fritz; Franz Hundsnurscher (eds.), *Ethnometodologische Konversationsanalyse*, Tübingen, Niemeyer, pp. 69-94.
- MORAIS, Armindo José Baptista
2002, *O género narrativo em interações orais autênticas: contributo para o ensino/aprendizagem do português europeu como língua não-materna*, Tese de Mestrado; Lisboa.
- POGGI, Isabella
1998, «The italian gestuary. Meaning, representation, ambiguity and context», *Paper presented at the Conference Gestures*, Berlin, 1998.
- POGGI, Isabella
2002, «From a typology of gestures to a procedure for gesture production» in I. Wachsmith; T. Sowa (eds.), *Gesture and sign language in human-computer interaction*, Heidelberg, Springer Verlag, pp. 158-168.
- QUASTHOFF, Uta
1981, «Zuhöreraktivitäten beim konversationellen Erzählen» in Peter Schröder; Hugo Steger (eds.), *Dialogforschung. Jahrbuch 1980 des Instituts für deutsche Sprache*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, pp. 287-313.
- RATH, Rainer
1981, «Zur Legitimation und Einbettung von Erzählungen in Alltagsdialogen» in Peter Schröder; Hugo Steger (eds.), *Dialogforschung. Jahrbuch 1980 des Instituts für deutsche Sprache*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, pp. 265-285.
- REHBEIN, Jochen
1983, «Announcing. On formulating plans» in Florian Coulmas; Konrad Ehlich (eds.), *Writing in focus*, Berlin, Mouton, pp. 215-258.
- RODRIGUES, Isabel Galhano
1998, *Os sinais conversacionais de alternância de vez*, Porto, Granito Editores e Livreiros.

RODRIGUES, Isabel Galhano

2003, *Fala e movimentos do corpo na interação face a face. Estratégias de reparação e de (des)focalização e co-funções conversacionais na manutenção de vez*, Dissertação de doutoramento; Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ROULET, Edi

1980, «Stratégies d'interaction, modes d'implication et marqueurs illocutoires» in *Cahiers de linguistique Française. Actes du Language et Structure de la conversation*, Genève, Faculté des Lettres, pp. 80-103.

523

ROULET, E.; AUCHLIN, A.; MOESCHLER, J.; RUBATTEL, C.; SCHELLING, M.(Eds.)

1985, *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang.

SACHS, Harvey; SCHEGLOFF, Emanuel A.; JEFFERSON, Gail

1974, «A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation» in *Language*, 50, pp. 696-735.

SCHEGLOFF, Emanuel

1979, «The relevance of repair to syntax-for-conversation» in Talmy Givon (ed.), *Discourse and Syntax (Syntax and Semantics, vol. 12)*, New York, Academic Press, pp. 261-286.

SCHÖNHERR, Beatrix

1997, *Syntax-Prosodie-nonverbale Kommunikation. Empirische Untersuchungen zur Interaktion sprachlicher und parasprachlicher Ausdrucksmittel im Gespräch*, Tuebingen, Max Niemeyer.

SEARLE, John

1984 [1969], *Os actos de fala*, Coimbra, Almedina.

SEARLE, John

1974, «What is a speech act?» in J. Searle (ed.), *The Philosophy of Language*, London, Oxford University Press, pp. 39-53.

SELTING, Margret

1994, «Emphatic speech style – with special focus on the prosodic signalling of heightened emotive involvement in conversation» in *Journal of Pragmatics*, 22, pp. 375-408.

SELTING, Margret

1995, «Sprechstile als Kontextualisierungshinweise» in Gerhard Stickel (ed.), *Stilfragen*, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 225-256.

SELTING, Margret; AUER, Peter; BARDEN, Birgit; BERGMAN, Jörg; COUPER-KUHLEN, Elisabeth; GÜNTNER, Susanne; MEIER, Christoph; QUASTHOFF, Uta; SCHLOBINSKI, Peter; UHMANN, Susanne
1998, «Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)» in *Linguistische Berichte*, 173, pp. 91-122.

SELTING, Margret; COUPER-KUHLEN, Elisabeth
2000, «Argumente für die Entwicklung einer interaktionalen Linguistik» in *Gesprächsforschung – On-line-Zeitschrift zur verbalen Interaktion, Ausgabe 1*, pp. 79-95 (www.gespraechsforschung-ozs.de).

SINCLAIR, J. McH.; COULTHARD, M.
1975, *Towards an Analysis of Discourse. The English used by teachers and pupils*, Oxford, Oxford University Press.

SPENGLER, Nina
1980, «Première approche des marqueurs d'interactivité» in *Cahiers de Linguistique Française. Actes de langage et structure de la conversation*, Genève, Université de Genève, pp. 128-148.

TANNEN, Deborah
1989, *Talking voices: repetition, dialogue and imagery in conversational discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.

UHMANN, Susanne
1992, «Contextualizing Relevance: On some forms and functions of speech rate changes in everyday conversation» in P. Auer; A. Di Luzio (eds.), *The Contextualization of Language*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 297-336.

UHMANN, Susanne
1997, *Grammatische Regeln und konversationelle Strategien. Fallstudien aus Syntax und Phonologie*, Tübingen, Max Niemeyer.

ANEXO

Sinais de transcrição segundo GAT (Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem)

Transcrição básica

Estrutura sequencial

[]	sobreposições de fala simultânea
[]	
=	ligação mais rápida entre as unidades (vezes ou unidades entoacionais)

525

Pausas

(.)	micro-pausa
(-), (--),	
(--)	pausa curta, média, mais longa de cerca de 0.24-0.75 segundos; até cerca de 1 seg. ²¹
(2,0)	pausa avaliada em mais de um segundo;
(2,85)	pausa medida (sempre com dois lugares depois da vírgula)

Outras convenções segmentais

E=eh	hiatos entre unidades
:, ::, :::	prolongamentos
eh, etc.	pausas cheias

Riso

Tam(h)bém	partícula de riso na fala
Hahaha	riso silábico
((riso))	indicação de riso

Sinais de retorno

mm mm sinais típicos do ouvinte

Movimento de altura de tom no final da unidade entoacional

?	ascendente alto
,	ascendente médio
-	em suspenso (altura de tom igual)
;	descendente médio
.	descendente baixo

²¹ Estas pausas também não foram consideradas, pois na transcrição foi mais fácil indicar com precisão o tempo da pausa em msecs.

Outras convenções

((tosse))	acções paralinguísticas e outros eventos
<<tossindo>	> acções linguísticas e paralinguísticas
<<admirado>	> comentário de interpretação
()	passagem incompreensível
(exactamente)	palavra compreendida
cla(ro)	sílaba (ou som) suposta
(acho/claro)	alternativas possíveis
((...))	passagem que não foi transcrita
→	indicação da linha da transcrição referida no texto

526

Transcrição pormenorizadaAcento

aCENto	acento primário
acEnto	acento secundário
a!CEN!to	acento muito forte

Subidas e descidas abruptas de altura de tom

↑	subida abrupta
↓	descida abrupta

Mudança do registo de tom

<<g>	> grave
<<a>	> agudo

Notação intralinear de variações de altura de tom

`pois	descendente
´pois	ascendente
-pois	em suspenso (estabilizado, constante)
´ `pois	ascendente-descendente
´ ´pois	descendente-ascendente
´ ´ ´pois	descendente-ascendente-descendente
´ ´ ´ ´pois	ascendente-descendente-ascendente-descendente

Variações de intensidade e de velocidade da fala

<<f>	>= forte, alto
<<ff>	>= fortíssimo, muito alto
<<p>	>= piano, baixo
<<pp>	>= pianíssimo, muito baixo
<<all>	>= allegro, rápido
<<len>	>= lento
<<cresc>	>= crescendo, cada vez mais alto
<<dim>	>= diminuendo, cada vez mais baixo
<<acc>	>= acelerando, cada vez mais rápido
<<ral>	>= rallentando, cada vez mais lento

Inspiração e expiração

.h,..hh,.hhh	inspiração (diferentes durações)
h,hh,hhh	expiração (diferentes durações)

**A ESCRITA FRAGMENTÁRIA DA «REVISTA DOS DOIS
MUNDOS», DE CAMILO CASTELO BRANCO:
da crónica à polémica**

SÓNIA VALENTE RODRIGUES
svrodrigues@sapo.pt

«... a admirável prosa que brinca e desassossega.»
Agustina Bessa-Luís

1. Introdução

A colaboração de Camilo Castelo Branco nos periódicos, ao longo de mais de quarenta anos¹, teve uma forte incidência em géneros como a crónica e a polémica que se tornaram as faces mais visíveis da sua escrita jornalística. Contam-se, pela recolha de Júlio Dias da Costa², 256 crónicas e, pela compilação de Alexandre Cabral, 36 polémicas (entendendo este termo no sentido mais abrangente). Destas apenas seis se desenrolam por meio de folhetos e/ou opúsculos da responsabilidade de casas editoriais³; as restantes trinta ocorrem no quadro bem definido da imprensa periódica⁴.

¹ De acordo com a informação colhida no *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, de Alexandre Cabral, «Pode dizer-se, sem sombra de exagero, que Camilo Castelo Branco manteve-se fiel à profissão de jornalista desde os balbuceios literários (1846) até ao fim da vida (1890). [Cabral, 1988: p. 341]

² Reportamo-nos às crónicas compiladas nos três primeiros volumes dos *Dispersos de Camilo*, publicados em 1925 e 1926, em Coimbra, pela Imprensa da Universidade.

³ São elas a intervenção de Camilo Castelo Branco na polémica “Eu e o Clero” de Alexandre Herculano, em 1850; a polémica com Adrião Pereira Forjaz de Sampaio, em 1862; a intervenção em “Bom Senso e Bom Gosto”, em 1865-66; a polémica com a Princesa Rattazzi, em 1880; a polémica com Avelino César Calisto e José Maria Rodrigues, em 1883; a polémica com Luga e Genelioux, herdeiros de Ernesto Chardron, em 1886.

⁴ As polémicas de Camilo Castelo Branco com Silva Pinto e com Anselmo de Moraes Sarmiento, em 1874, desenrolam-se nas *Noites de Insónia* que são folhetos de publicação periódica mensal.

A partir de um conjunto de textos de crónica que Camilo publica, sob o pseudónimo de “Anastácio das Lombrigas”, em 1850, n’*O Jornal do Povo*, analisaremos as relações que se estabelecem entre a crónica e a polémica, géneros jornalísticos de opinião.

Nos textos cronísticos assinados por “Anastácio das Lombrigas”, usa Camilo Castelo Branco uma prática polemística pouco habitual: responde ao(s) adversário(s) através de fragmentos que aparecem incrustados no corpo do texto de crónica. Este expediente – de inserir no texto da crónica a intervenção na troca verbal polémica –, utilizado pelo escritor em mais do que uma ocasião (ocorre também em 1859 na polémica com *O Eco Popular*, quando mantém a coluna *O Que Vai pelo Mundo*, em *O Nacional*), permite observar que a crónica e a polémica estabelecem entre si outro tipo de ligações para além da partilha do mesmo espaço no jornal e, sobretudo, que, no caso camiliano, o exercício da polémica transcende os lugares em que habitualmente se exerce para se instalar em espaços textuais não identificados como locais a partir dos quais ela habitualmente se trava.

2. “Anastácio das Lombrigas”: elemento identificador de um ciclo cronístico

“Anastácio das Lombrigas”⁵, pseudónimo de Camilo Castelo Branco, funciona como elemento agregador de um conjunto de textos que aparecem na imprensa periódica em três períodos distintos: em Março de 1849, n’ *O Jornal do Povo*, em Novembro e Dezembro de 1850, também n’ *O Jornal do Povo*, e em Janeiro e Fevereiro de 1856, um em *O Porto e a Carta* e dois no jornal *A Verdade*.

No primeiro desses períodos, “Anastácio das Lombrigas” apresenta-se como folhetinista, assinando três textos: «Revista – ou lá o que quiserem», «Revista – do mesmo autor» e «Anastácio das Lombrigas, a seus irmãos na asneira», publicados respectivamente a 6, 10 e 24 de Março de 1849.

No segundo período são produzidas seis crónicas desde o texto que serve de prólogo a esta segunda série até ao anúncio necrológico relativo a “Anastácio das Lombrigas”. Estas crónicas mantêm entre si uma forte coesão, como se infere do título que se repete em cada uma delas ao longo das cinco semanas em que são publicadas (21, 23 e 30 de Novem-

⁵ Sobre este pseudónimo, veja-se Martins, 1990: pp. 29-38.

bro, 7, 14 e 21 de Dezembro). O elo vincutivo entre estes dois subconjuntos, estabelecido pelos elementos paratextuais, é reforçado no prólogo à «Revista dos Dois Mundos» por via das remissões do autor para os textos anteriormente produzidos⁶. Ainda neste segundo período há a considerar o texto «Vade Retro, Satan» que, assinado com um outro pseudónimo, “Anacleto dos Coentros”, mantém como voz enunciadora “Anastácio das Lombrigas”. Este texto é publicado na edição de 4 de Janeiro de 1851 d’ *O Jornal do Povo*, no mesmo local e com a mesma regularidade que os textos de 1850. Funciona, de facto, como uma extensão destes textos, mantendo com eles um vínculo que o autor assegura através de um artifício habilidoso, visível, por exemplo, nesta passagem textual:

«E como quer que alli logo com muitas lagrimas e arrependimentos se fosse a melhor vida, andava eu por ca soidoso a carpir tão veloce passamento, quando o espirito d’ *Anastacio* se metteu em mim, e fallou, não em classico, mas em romantico como vindes, piissimos leitores, de topar nesta minha escriptura. E assi estou eu com cousas ruins no corpo, em quanto exorcismos, agua-benta, ou trovisco contra feitiços e maos olhados, não vier lançar-me do corpo esta alma penada.»⁷.

O expediente consiste, como se vê, em recorrer a «Anacleto dos Coentros» como voz mediadora entre “Anastácio das Lombrigas”, que entretanto falecera, e os leitores, relatando acontecimentos póstumos e diálogos entre os dois (autor do texto e espectro do falecido “Anastácio”).

No terceiro período, incluem-se os textos: «O Porto e o seu teatro – A Bonifácio Tinoco», publicado a 28 de Janeiro de 1856, em *O Porto e a Carta*, e «Revista do Carnaval» e «A Bonifácio Tinoco o.d.c., Anastácio das Lombrigas, de Torna-Viagem», publicados no jornal *A Verdade*, a 8 e 25 de Fevereiro de 1856, respectivamente.

Apesar de este ciclo cronístico compreender ao todo doze textos publicados sob o pseudónimo “Anastácio das Lombrigas”, neste estudo

⁶ Passagens como as que a seguir se transcrevem ilustram bem estas remissões: «Eu – Anastacio das Lombrigas, vivi desapercebidamente 14 mezes sobre a face da terra.» [Castelo Branco, 1924: p. 239]; «Eu – escrevi ha mezes neste jornal – *eu sou o proprietario do futuro*. Depois veio o *Proudbon* – e disse-me a *propriedade é um roubo*. E com tudo nem o *Ecco dos Operarios*, nem as fecundas aspirações do seculo, nem a organização do trabalho podem invalidar-me este patrimonio de saber que é meu por direito divino!» [Castelo Branco, 1924: p. 242].

⁷ Castelo Branco, 1924: p. 307.

a nossa atenção recairá sobre o conjunto das seis crónicas camilianas que têm por título «Revista dos Dois Mundos».

3. «Revista dos Dois Mundos»: unidade e fragmentarismo

É genericamente consensual o reconhecimento da dimensão coloquial da crónica, muitas vezes vista como fragmento de um diálogo que implicitamente se estabelece entre o autor e os seus leitores. A este propósito, recordem-se as observações de Vergílio Ferreira, na crónica inaugural da sua colaboração no *Expresso*, segundo as quais este tipo de texto se inscreve no quadro da conversa familiar diária que, ultrapassando os limites próprios de um diálogo presencial pela divulgação escrita do jornal, atinge um auditório mais vasto. E citamos:

«Escrever num jornal é (...) intervir nessa conversa generalizada, mas com uma espécie de altifalante. Há uma voz que fala aí e que é a minha – ou a dos outros nela corporizada por esses outros. Assim o escrever aqui é afinal a transposição para uma escrita pública de uma fracção do que se pensa ou se diz em particular. Deste modo parece que escrever umas breves palavras é apenas utilizar um fragmento do muito que se pensa ou se diz no dia a dia habitual.»⁸.

Esse fragmento discursivo que a crónica representa pode, por seu turno, evidenciar uma estrutura fragmentária, ou seja, ser constituída por diversos fragmentos textuais. Essa fragmentação da estrutura do texto é anotada, noutros termos, por Martín Vivaldi, quando refere que «Os acontecimentos são extremamente rápidos, e o cronista precisa de um ritmo ágil para poder acompanhá-los. Por isso a sua sintaxe lembra alguma coisa desestruturada, solta, mais próxima da conversa entre dois amigos

⁸ Ferreira, 1981: p. 24. Com esta mesma orientação se entendem as palavras de Vitorino Nemésio, num estudo sobre o folhetim caracterizado deste modo: «(...) quando não serviu para retalhar romances, foi uma dessas formas fáceis de comunicação escrita. A extensão da dignidade literária a todos os actos da vida criava essa espécie de locutório ou rótula de jornal onde tudo convergia: política, religião, filosofia, campo, cidade e mar. Ou, melhor: o espectáculo, a última diligência e a primeira estação de caminho de ferro, o palhaço novo no circo e o jovem orador revelado, uma anedota e um caso de consciência. Tudo isto sem gradação, apresentado com a mesma volubilidade com que o soalheiro reflecte a vida, – porque o folhetim foi, afinal, um soalheiro estilizado e escrito.» [1950: p. 5]

do que propriamente do texto escrito.»⁹. Assim sendo, a crónica, enquanto unidade textual, ao mesmo tempo que representa um fragmento discursivo de um diálogo latente entre o autor e os leitores, pode apresentar uma estrutura fragmentária, mais evidente quando o texto é constituído por um conjunto variável de fragmentos separados através de marcas gráficas.

A esta fragmentação como traço configuracional não são alheios, de resto, outros géneros jornalísticos de opinião que, como o artigo, o comentário ou o editorial, podem revelar-se também, usando uma designação que Fernanda Irene Fonseca aplica à escrita diarística, «formas de escrita *intencionalmente* fragmentária»¹⁰.

Para esta autora, «O que é designado como texto fragmentário ou descontínuo é uma sequência de textos curtos (por vezes longos), separados graficamente por um espaço, e cuja sequencialização não obedece a critérios de ordenação de tipo textual/discursivo, uma vez que não se estabelecem, entre os textos alinhados em sequência, nem ligações formais marcadas pelo uso de conectores ou operadores diafóricos, nem relações de continuidade/progressão temática ou outra.»¹¹.

Ora, é justamente esta ordenação textual fragmentária que a série de folhetins camilianos da «Revista dos Dois Mundos» evidencia. De facto, cada uma das crónicas é composta por uma sequência de textos maioritariamente curtos, separados graficamente entre si por uma linha pontilhada da largura da página, ficando cada um dos fragmentos isolado dos restantes¹². Além deste processo gráfico de separação, verifica-se a inexistência de quaisquer outros mecanismos (conectores ou processos de continuidade temática) de ligação entre os fragmentos. Cada crónica desenvolve-se, então, através de uma técnica de justaposição de fragmentos em número variável mas nunca muito extenso (seis, no máximo), sendo que cada um desses fragmentos topicaliza um assunto de modo independente.

Assim sendo, os seis folhetins são atravessados por dois eixos: o eixo da unidade/continuidade e o eixo da fragmentação/fragmentarismo. A FIGURA 1 representa esquematicamente essas linhas organizativas: a unidade está delineada pela linha das coordenadas, agrupando todos os textos que, sob o mesmo título e assinatura, compõem a série; o fragmentarismo, traço caracterizador de cada uma das crónicas, está

⁹ Citação extraída de Melo, 1988: p. 52.

¹⁰ Fonseca, 2004: p. 346.

¹¹ Fonseca, 2004: p. 346.

¹² Veja-se, a título exemplificativo, o ANEXO 1.

representado pela linha das abcissas. Estes eixos confluem no título, o elemento paratextual que funciona como factor de unificação das seis crónicas e que, simultaneamente, indicia, a partir do seu semantismo, a estruturação fragmentária de cada uma delas.

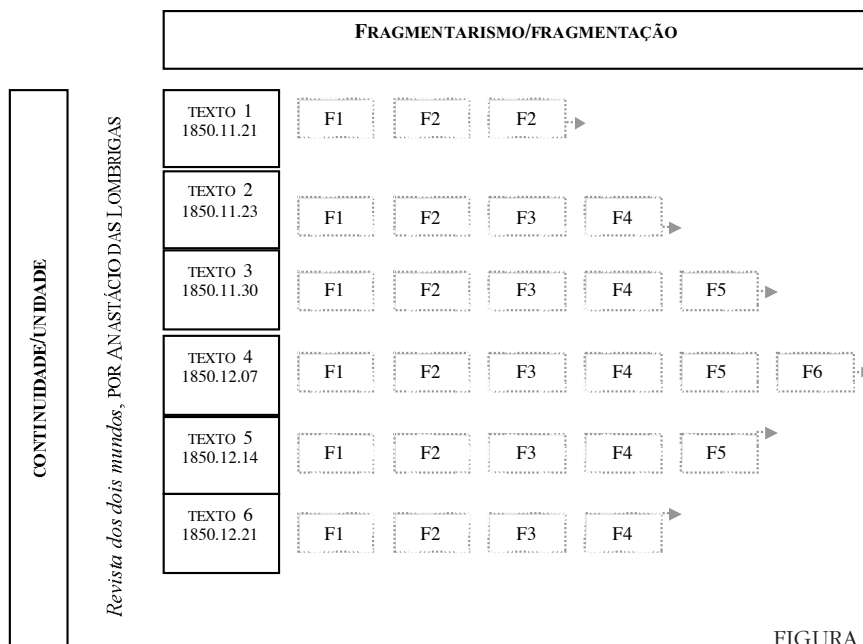


FIGURA 1

De facto, o título, que, por se manter inalterado em todos os textos, constitui um factor de unidade e de coesão, alimenta, por outra via, expectativas relacionáveis com a estrutura fragmentária dos textos, sendo nele «programaticamente anunciado o sem nexos, o desordenado»¹³.

Na expressão «Revista dos Dois Mundos», o primeiro termo condensa duas linhas de força que se interrelacionam, dado que a informação semântica registada em dicionário aponta, por um lado, para a observação crítica de uma realidade e, por outro, para o seu comentário sintetizado. Esta dimensão de relato comentado a partir de uma visão panorâmica e crítica da realidade circundante caracteriza genericamente os folhetins oitocentistas, cuja designação admite variações entre lexemas como «folhetim», «crónica», «retrospecto» ou «revista»¹⁴. Magalhães Basto, repor-

¹³ Fonseca, 2004: p. 350.

¹⁴ Outeirinho, 2003: p. 68.

tando-se ao folhetim de 1850, descreve-o como sendo «uma espécie de *revista da semana*, em que se fazia a crítica, com mais ou menos arte, com mais ou menos espírito, dos acontecimentos, das pessoas e dos costumes.»¹⁵. Nesta definição está já contido um dos traços que Maria de Fátima Outeirinho anota como caracterizadores da escrita da crónica do século XIX, a itinerância:

«(...) torna-se uma escrita itinerante na medida em que percorre um segmento temporal que passa em revista, normalmente a semana (...). Essa itinerância da crónica-folhetim convida o leitor a viajar no tempo e no espaço, guiado pelo olhar do folhetinista, pousando, também ele, a par e passo, o seu olhar nos diferentes eventos ocorridos. A itinerância não se reduz então a uma coordenada temporal e espacial, mas resulta ainda de uma itinerância temática (...).»¹⁶.

Nas crónicas camilianas da «Revista dos Dois Mundos», essa itinerância temporal, espacial e temática está indelevelmente marcada no tecido textual pela «escrita em fragmentos»¹⁷ que caracteriza cada um destes textos. Em cada uma das crónicas que integram este ciclo faz-se a “revista da semana”, pondo em destaque cenários de incidência social, cultural e jornalística, através dos vários fragmentos textuais que as constituem.

4. Da crónica à polémica

Os fragmentos que compõem as crónicas da «Revista dos Dois Mundos» organizam-se em dois campos temáticos: há os que incidem sobre os factos da vida social e cultural portuense (o vestuário da época, o teatro lírico no Real Teatro de S. João, o baile da Assembleia Portuense, o outeiro do convento de Santa Clara, entre outros) e há os que têm por objecto os textos, quer de poetas (por exemplo, o livro *As minhas poesias*, de J. d' A. Rangel), quer de autores de artigos em jornais como *O Eco Popular*, *A Pátria*, o *Periódico dos Pobres no Porto*. Efectivamente, as crónicas da «Revista dos Dois Mundos» (como aliás, muitas outras deste escritor) são feitas da matéria lida, contendo impressões de leitura do seu autor.

¹⁵ Basto, 1947: p. 10.

¹⁶ Outeirinho, 2003: p. 107.

¹⁷ Fonseca, 2004: p. 357.

Os textos de imprensa de Camilo Castelo Branco possuem como característica genérica – particularizada no conjunto textual seleccionado para análise neste estudo – o comentário judicativo de textos e respectivos autores. No caso concreto d’ «A Revista dos Dois Mundos», de facto, é da leitura dos jornais da semana que provém a matéria-prima das crónicas que saem na edição de sábado d’*O Jornal do Povo*.

Exemplificaremos, em primeiro lugar, esse traço característico para, depois, analisarmos as suas implicações discursivas. São em número significativo os fragmentos em que tal traço se regista¹⁸.

O primeiro e o terceiro fragmentos da terceira «Revista dos Dois Mundos» (que passaremos a designar com as iniciais R.D.D.M seguida do ordinal que identifica o seu lugar na série de crónicas), comentam ironicamente o poema «O Douro», de José Freire de Serpa Pimentel, Visconde de Gouveia, e o texto que o introduz publicados no *Periódico dos Pobres no Porto* n.º 280, de 1850.11.26, e o volume *As minbas poesias*, de J. d’ A. Rangel¹⁹, respectivamente:

«O sr. *Serpa* cantou o Douro. (...)»

«O *Periodico dos Pobres*, ennobrecido pelo sr. *Serpa*, no juizo que antepõe á bella poesia, é ingrato aos outros seus collaboradores de versos.»

[R.D.D.M.3 – F1]

«Fui assignante das poesias do sr. J. d’ A. Rangel. O titulo modesto do volume (*As minhas poesias*) é um destemperado broquel que o author escolheu para os seus versos. (...)»

[R.D.D.M.3 – F3]

Quatro dos seis fragmentos da R.D.D.M.4 têm por motivo os jornais *O Eco Popular* de 2 e de 3 de Dezembro, *O Jornal do Povo* de 5 de Dezembro e *A Pátria* de 3 de Dezembro. Do primeiro jornal é recuperada uma notícia inserta na secção «Notícias diversas», acerca das negociações entre a companhia teatral do sr. João Manuel e a actriz Emília das Neves, e o artigo «A fundação d’ um Gremio Litterario no Porto», assinado com três asteriscos (assinatura atribuída a António Fructuoso Aires de Gouveia).

¹⁸ Veja-se, a propósito a distribuição temática dos vários fragmentos textuais documentada no quadro do ANEXO 2.

¹⁹ De acordo com informação obtida no *Diccionario Bibliográphico Portuguez* de Inocêncio Francisco da Silva, trata-se do volume *Os meus versos*, de Joaquim de Araújo Rangel Pamplona e Castro, publicados no Porto, na tipografia de J. L. de Sousa, em 1850.

No segundo jornal, o ponto de partida é o folhetim «O Moribundo Cisne do Vouga», de J. Athanazio-Mendes, um texto de crítica elogiosa ao poeta Francisco Joaquim Bingre, e a declaração de Camilo Castelo Branco a negar ser “Anastácio das Lombrigas”. Quanto ao terceiro jornal, existe uma notícia do seu aparecimento e uma referência breve ao artigo de fundo. As transcrições seguintes comprovam os motivos anotados:

«(...) O *Ecco Popular*, essa banca-rota de genios fallidos, é o meu *Cabrion*. É um brado que me estruge aos ouvidos, todos os dias, o pregão da nossa ignorancia.

Nem senso commum.

Nem consciencia do seu *nada*.

Nem fé, nem esperanza, nem charidade!

É uma existencia de maltrapilho com ferocidade popular. É a mão gretada, fétida, e licenciosa do gaiato que arremessa lama aos que passam.

Leitores! ides ler algumas linhas escriptas com vergonha e seriedade, com desconforto e paixão, com repugnancia e necessidade. (...)

[R.D.D.M.4 – F1]

«Não tendes precisão de gremio litterario como vós o comprehendeis, senhores escriptores. (...)»

«O sr. *José Athanazio-Mendes*, genio preconisado mas até hoje duvidoso para mim – que o não conheço de perto – fallou das poesias do *Moribundo Cysne do Vouga*. (...)»

[R.D.D.M.4 – F3]

«Lagrimas e risos é a minha divisa – o timbre do meu joel de folhetinista.

O Sr. *Camillo Castello-Branco* declara que não era *Anastacio das Lombrigas*.

Anastacio das Lombrigas declara que não é *Camillo Castello-Branco*.

O publico, com esta duplicada explicação, deixa cahir os seus juizos, se é que os tinha suspensos. (...)»

[R.D.D.M.4 – F4]

«Veio a lume a PATRIA.

Não é a d’*Affonso Henriques* – nem a de *João I.º*, nem a de *João 4.º*, nem a do *marquez de Pombal*.

É a *Patria Nova*.

O *artigo de fundo* é uma verrina contra a *Patria Azevedo*. (...)»

[R.D.D.M.4 – F6]

Os três primeiros fragmentos (num total de cinco) da R.D.D.M.5 têm como ponto de partida textos d' *O Eco Popular* de 9 de Dezembro, d' *A Pátria* de 10 de Dezembro e do *Periódico dos Pobres no Porto* de 12 de Dezembro. No primeiro jornal, o referente é o texto «A Fundação dum Grémio Literário no Porto, Ao Sr. Anastácio das Lombrigas», assinado com três asteriscos (que identificam, como sabemos, António Aires de Gouveia). No terceiro, é a sátira «Anfíbio asqueroso», de D. Januária d' Azevre e Ruibarbo (pseudónimo não identificado).

«*Relação das nomeadas que o Ecco Popular e Patria,/ jornaes de critica e litteratura, artes e sciencias,/ deram a Anastacio das Lombrigas,/ ou a quem suas vezes fizer,/ no dia 9 e 10 de Dezembro de 1850/ – pelas 5 horas da tarde pouco mais ou menos (...)*»

[R.D.D.M.5 – F1]

«A exm.^a snr.^a D. Joanna d' Azevre e Ruibarbo natural de Villa Real, bella como o seu nome, acaba de zangar-se comigo no *Periodico dos Pobres*. Chama-me nomes feios, por eu ter dito que o snr. *Serpa* cantou o *Douro* n' uma harpa desafinada. (...)»

[R.D.D.M.5 – F2]

«(...) Ah! Dona Ruibarbo! Dona Ruibarbo! se v. ex.^a já então fosse escriptora e poeta de satyras graciosas, que nos chamaria?! – talvez *sardinha*!! Por Deus! leve-nos hoje ás honrarias do *savel*!»

[R.D.D.M.5 – F3]

Na base do primeiro fragmento (são quatro na totalidade) da R.D.D.M.6 estão diversos textos saídos em dois jornais: a décima «Senhores da redacção» e quadras («És tão bronco, tão falto de gosto»), de D. Januária d' Azevre e Ruibarbo, publicadas no *Periódico dos Pobres no Porto* de 17 de Dezembro; Diálogo «Mestre Crispim, e Anastácio», versos «Vem cá, chistoso Anastácio» e «Resposta ao folhetim do *Jornal do Povo* de 14 do corrente», assinados por D. Januária d' Azevre e Ruibarbo, saídos no *Periódico dos Pobres no Porto* de 18 de Dezembro; «Defesa do Anastácio», de D. Januária d' Azevre e Ruibarbo, publicada n' *O Eco Popular* de 20 de Dezembro.

«A *Januaria d' Azevre e Ruibarbo* sahiu-nos mulher cantadeira de *S. Cosme e Rio-Tinto*.

Cuidei que me empenhava em mimosa lucta litteraria com alguma *Ninon* de provincia, e topei com uma decrepita rameira, rica de phrase grangeada nas bagagens do exercito anglo-luso. (...)»

Sahiu-me ella – a querida do *Ecco Popular* – a loureira d' aquelle prostibulo, a bargante que m' injuria do alcouce dos *Pobres!* (...)»
[R.D.D.M.6 – F1]

«Sr. Antonio Fructuoso Ayres de Gouvêa! peza-me de o haver offendido em hora avessa de má lingua!
Enlabuzei de fel a sua cousita sobre o gremio. (...)»
[R.D.D.M.6 – F2]

Ao convocar para o texto cronístico textos e autores que se tornam objecto de depreciação, o locutor dota o seu enunciado de uma configuração polémica. Os autores convocados nos fragmentos em que se comentam outros textos/discursos, jornalísticos ou poéticos [José Freire de Serpa Pimentel, J. d' A. Rangel, *O Eco Popular*, Aires de Gouveia, José Athanzio-Mendes, *A Pátria*, D. Januária d' Azevre e Ruibarbo], ficam naturalmente indigitados como interlocutores possíveis num diálogo de recorte polémico. De facto, quatro dos autores citados aceitam o repto e, através da produção de textos de resposta, entram em diálogo com “Anastácio das Lombrigas”. É o caso do jornal *O Eco Popular*, com uma resposta «Ao snr. Anastacio das Lombrigas» incluída na secção «Noticias diversas» do n.º 358, de 9 de Dezembro de 1850, de António Fructuoso Aires de Gouveia, com o texto «A fundação dum Gremio Literário no Porto. Ao sr. Anastacio das Lombrigas», no mesmo n.º 358 d' *O Eco Popular*, de D. Januária d' Azevre e Ruibarbo, com várias poesias satíricas publicadas no *Periódico dos Pobres no Porto* e n' *O Eco Popular*, e de João Augusto Novais Vieira, director de *A Pátria*. Estes casos vêm mostrar como, a partir da crónica, deriva a produção de vários textos escritos em diálogo de configuração polémica.

5. Fragmento de crónica, peça de polémica

Como vimos, alguns dos fragmentos das crónicas semanais da «Revista dos Dois Mundos», devido à sua particular configuração discursiva, participam de um outro domínio discursivo, o da interacção verbal polémica. São, simultaneamente, fragmentos do macro-texto da crónica e peças de polémica nas questões que opõem Camilo Castelo Branco a António Fructuoso Aires de Gouveia²⁰ e a D. Januária d' Azevre e Ruibarbo.

²⁰ A polémica entre Camilo Castelo Branco e António Fructuoso Aires de Gouveia Osório está historiada em vários lugares, como *Camilo e os Médicos*, de Maximiano

Tais fragmentos, enquanto peças de interacção verbal polémica, têm funcionamentos distintos conforme sejam o motivo desencadeador da polémica ou a «tomada de palavra» de um dos intervenientes no diálogo polémico.

Enquanto elementos desencadeadores de polémica, destacamos dois fragmentos da R.D.D.M.4. O primeiro desses fragmentos – F1 de R.D.D.M.4 – alude explicitamente a um texto do jornal *O Eco Popular* sobre a questão relativa à companhia teatral do Sr. João Manuel e à actriz Emília das Neves. É constituído por duas partes: uma que contém insultos ao jornal referido e uma outra em que é possível conhecer o ponto de vista do locutor acerca da questão teatral mencionada. A acusação dirigida a *O Eco Popular* consiste em denunciar como censurável a opinião do jornal, favorável à companhia teatral do Sr. João Manuel na questão que o separa da actriz Emília das Neves, de quem “Anastácio das Lombrigas” toma a defesa, como se pode ver pelo trecho em causa:

«E que tem o *Ecco Popular* com os *vandalos* e com o *potro*?

Tem o elo ridiculamente litterario que prende a opinião publica ao sr. *João Manuel*.

Tem a cobarde ousadia de insultar a desgraça.

Cospe o pudor, comprado a lagrimas e fadigas, de uma mulher que não pode vir á imprensa justificar as suas desgraças de um tempo em que ella, só por si, não poderia suster-se n’ uma queda muito infeliz para o abysmo de dolorosas miserias.».

O segundo fragmento em análise – F3 de R.D.D.M.4 – tematiza dois tópicos: num primeiro momento, o comentário do locutor incide sobre a opinião expressa por um anónimo (que sabemos ser Aires de Gouveia) no jornal *O Eco Popular*, acerca da fundação de um grémio literário no Porto; num segundo momento, a sua atenção recai sobre o artigo de crítica literária assinada por José Athanazio-Mendes n’*O Jornal do Povo* acerca da poesia do poeta Francisco Joaquim Bingre. Em ambos os

Lemos, *Camilo Desconhecido*, de António Cabral, *Camilo e António Aires*, de Ricardo Jorge, *Polémicas de Camilo*, de Alexandre Cabral. Não sendo necessário o seu reconto, importa, contudo, salientar o complexo recorte deste conflito que se expandiu por três ramificações: (i) a troca verbal polémica mantida entre Aires de Gouveia e “Anastácio das Lombrigas”; (ii) a troca verbal polémica ocorrida entre Aires de Gouveia e Camilo Castelo Branco; (iii) o ataque continuado que Camilo Castelo Branco realizou contra Aires de Gouveia, durante três décadas, através de algumas das suas obras romanescas como *A Queda dum Anjo*, cuja configuração polémica será objecto de um estudo posterior.

comentários se destaca o tom trocista e o ataque directo aos autores visados. Nestas duas partes, divisam-se diferentes modos de sinalizar a retroacção. No primeiro caso, não existe qualquer intróito, surgindo a referência ao texto que serve de motivo no seio das asserções que integram o movimento accional de advertência/conselho:

«Não tendes precisão de gremio litterario como vós o comprehendeis, senhores escriptores.

Lede muita moral e muita civilidade. Sede pessoas de juizo antes de litteratos. Não nos critiqueis versos e costumes, por que ninguem vos acredita. Não aponteis moldes onde affeioemos a nossa intelligencia, ou então explicai-nos essa Trindade disparatada d' Alheira, Monteiro e Alexandre Braga.».

No segundo caso, o começo assinala uma retroacção que contém já, a par da identificação do texto alvo, um comentário apreciativo do locutor:

«O sr. *José Athanazio-Mendes*, genio preconisado mas até hoje duvidoso para mim – que o não conheço de perto – fallou das poesias do *Moribundo Cysne do Vouga*.

Compreendeu-as. Lamentou com ellas a sorte do poeta enfermo, pobre, e decrepito.

Concebeu, em toda a magestade do seu martyrio, o doloroso triumpho do estro, que é o do ceo, envenenado pela fome – luctuoso lamel do poeta, que não truaneja nos paços do rico.».

Enquanto intervenções nos diálogos polémicos que “Anastácio das Lombrigas” mantém com António Fructuoso Aires de Gouveia Osório e com D. Januária d' Azevre e Ruibarbo, destacam-se três fragmentos das quinta e sexta crónicas. No primeiro destes fragmentos – F1 de R.D.D.M.5 – o locutor convoca dois textos: um publicado no jornal *O Eco Popular* por Aires de Gouveia como réplica na polémica com “Anastácio das Lombrigas”, outro de Novais no jornal *A Pátria*. Utiliza, para tal, um processo extremamente sintético que consiste em enumerar os epítetos injuriosos que lhe são dirigidos nesses textos, organizados em lista vertical introduzida pela seguinte explicação: «*Relação das nomeadas que o Ecco Popular e Patria, jornaes de critica e litteratura, artes e sciencias, deram a Anastacio das Lombrigas, ou a quem suas vezes fizer, no dia 9 e 10 de Dezembro de 1850 – pelas 5 horas da tarde pouco mais ou menos.*». Este fragmento serve de resposta aos textos mencionados e funciona como intervenção reactiva das polémicas mantidas com os adversários citados.

Os segundo e terceiro fragmentos a considerar – F2 de R.D.D.M.5 e F1 de R.D.D.M.6 – constituem intervenções reactivas de “Anastácio das Lombrigas” a textos de polémica anteriormente produzidos por D. Januária d’ Azevre e Ruibarbo. Em F2 de R.D.D.M.5, a formulação de abertura resume o texto que está na base do discurso de “Anastácio das Lombrigas”, sendo mencionadas as coordenadas de ancoragem situacional do texto anterior (local de publicação, autora), o conteúdo global e o motivo que está na base da sua produção:

540

«A exm.^a snr.^a D. Joanna d’ Azevre e Ruibarbo acaba de zangar-se comigo no *Periodico dos Pobres*. Chama-me nomes feios, por eu ter dito que o snr. Serpa cantou o Douro n’ uma harpa desafinada.».

Em F1 de R.D.D.M.6, repete-se o processo já mencionado anteriormente da enumeração de epítetos injuriosos atribuídos a “Anastácio das Lombrigas”:

«Sahiu-me ella – a querida do Ecco Popular – a loureira d’ aquelle prostibulo, a bargante que m’ injuria do alcouce dos Pobres!

Ouvide-a como se dilata em phrases d’ innocencia e honesta pudicicia! Anjo de candura, deu-me estes nomes que lhe passaram puros nos labios virginaes.

Fraco.	Dog sarnento.	Barafusteiro.	Burro.
Sorvedor.	Bronco.	Vil.	Magro.
Cão.	Pobre d’espírito.	Infame.	Rato.»

Estes indicadores de retroacção incidem sobre textos diversos de D. Januária d’ Azevre e Ruibarbo.

Neste grupo dos fragmentos que funcionam como intervenções em polémicas, há ainda a anotar F2 de R.D.D.M.6 que se diferencia dos já referidos por ter uma funcionalidade particular na polémica com Aires de Gouveia. Não sendo uma intervenção reactiva no diálogo polémico entre os contendores, constitui um elemento co-textual importante por funcionar como comentário de um texto anterior assinado por Camilo Castelo Branco visando Aires de Gouveia. Este fragmento não contém elementos explícitos de retroacção; os sinais de comentário do texto de Camilo Castelo Branco que lhe está na base estão diluídos no corpo do discurso construído como sendo um acto de arrependimento do locutor em relação a Aires de Gouveia e de consolação pelas críticas de que este tem sido alvo. Os textos que motivam estes dois actos são os de Anastácio

das Lombrigas (fragmento da «Revista dos Dois Mundos») e de Camilo Castelo Branco («Um grémio literário no Porto (Crítica literária)», n' *O Jornal do Povo* de 1850.12.12, e «Crítica literária – I O Sr. António Fructuoso Aires de Gouveia», n' *O Jornal do Povo* de 1850.12.19).

Por outro lado, verifica-se que a ocorrência de intervenções numa troca verbal polémica dentro do corpo da crónica é reveladora da possibilidade que existe de a intervenção num diálogo polémico ocorrer a partir de um fragmento de um texto de crónica, situação pouco habitual, sobretudo quando comparada à ocorrência de formas de maior pregnância como a réplica, que evidencia, geralmente no título, marcas da macro-estrutura dialogal e argumentativa do texto, ou a carta, havendo polémicas que se desenrolam integralmente em forma epistolográfica²¹.

4. Conclusão

O fragmento de crónica como forma textual de intervenção em polémica agora analisado a partir da escrita de Camilo Castelo Branco é uma ocorrência que possibilita três tipos de observações conclusivas.

Em primeiro lugar, essa ocorrência é reveladora da possibilidade de enlaçamento entre a crónica e a polémica que se estabelece quando a intervenção reactiva de uma polémica surge no corpo da crónica. Tal só é possível, de facto, quando a crónica apresenta uma estrutura fragmentária que confere a cada um dos seus fragmentos um grau de autonomia que permita o desprendimento das coordenadas situacionais em que originariamente surgem (da crónica) para se vincularem a um outro quadro discursivo/comunicativa (da polémica).

Em segundo lugar, as intervenções reactivas constitutivas de uma polémica como produções textuais não adstritas a um género ou a um tipo discursivo particular, podendo surgir, como vimos, não só em forma epistolar ou em texto de réplica mas também em fragmento incrustado em corpos discursivos como a crónica. A ser assim, a intervenção reactiva num confronto verbal escrito deve ser reconhecida por indicadores linguísticos e textuais transversais, que podem estar presentes em tipos/géneros de discurso diversificados, sendo certo que não existe uma estrutura fixa e estável que identifica como realizações que integram a macro-estrutura dialogal da polémica.

²¹ É o caso, por exemplo, das polémicas de Camilo Castelo Branco com Silva Túlio, em 1851, com a baronesa do Bolhão e os seus familiares, em 1852, com o P.^o Júlio da Rocha Soares de Carvalho, em 1872, com Cipriano Jardim, em 1879. Nas restantes polémicas, só algumas intervenções assumem esse formato discursivo.

Finalmente, deriva da análise feita o reforço da ideia de que a força do polemismo camiliano percorre, para além de qualquer fronteira textual/discursiva, vários lugares da sua escrita, afluindo, em determinados períodos, em polémicas que se instalam em qualquer texto seja jornalístico seja ficcional.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BASTO, Artur de Magalhães
1947, «Camilo folhetinista», separata de *A Aurora do Lima* de 1947.02.7, pp. 7-14.
- BESSA-LUÍS, Agustina
1993, «Riso e castigo em Camilo Castelo Branco» in *Camilo Castelo Branco. Jornalismo e Literatura no séc. XIX*, Vila Nova de Famalicão, Câmara Municipal de V. N. de Famalicão/Centro de Estudos Camilianos, (col. Estudos Camilianos – 3), pp. 125-130.
- CABRAL, Alexandre
1981, *Polémicas de Camilo*, Lisboa, Livros Horizonte, volumes I e II.
- CABRAL, Alexandre
1988, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Caminho.
- CASTELO BRANCO, Camilo
1924-1926, *Dispersos de Camilo*, compilação e notas de Júlio Dias da Costa, Coimbra, Imprensa da Universidade, vols. I, II, III.
- FERREIRA, Vergílio
1981, «Crónica sobre a crónica», *Expresso* n.º 434, 1981.02.21, p. 24.
- FONSECA, Fernanda Irene
2004, «Fragmentação e unidade: contributos para a análise de formas textuais intencionalmente fragmentárias» in Fátima Oliveira e Isabel Margarida Duarte (orgs.), *Da língua e do discurso*, Porto, Campo das Letras, pp. 345-362.
- MARTINS, Francisco,
1990, *Camilo quando jovem escritor*, Porto, Edições Afrontamento.

MELO, José Marques de

1988, «A crónica» in AAVV., *Jornalismo e Literatura. Actas do II Encontro Luso-Afro-Brasileiro*, Lisboa, Vega e Escola Superior de Jornalismo, pp. 41-53.

NEMÉSIO, Vitorino

1950, «O folhetim», *Diário Popular* n.º 2683, 1950.03.22, p. 5.

OUTEIRINHO, Maria de Fátima

2003, *O folhetim em Portugal no século XIX: uma nova janela no mundo das letras*, Porto, [edição do autor], dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ANEXO 1

— 262 —

matica, vandalos, alanos, e suevos do mais bem trabalhado dialogo, farcistas insossos da scena mais tragica e sentimental — vós não sois *companhia* !

Fazei-vos rezes voluntarias no altar da civilisação do Porto. Queimae-vos moralmente.

Sahi do tablado, macacos de púrpura, e deixae-nos occupar esses bancos, que o *Almada* não mandou fazer para potro desta honrada burguezia !

E que tem o *Ecco Popular* com os *vandalos* e com o potro ?

Tem o elo ridiculamente litterario que prende a opinião publica ao sr. *João Manoel*.

Tem a cobarde ousadia de insultar a desgraça.

Cospe o pudor, comprado a lagrimas e fadigas, de uma mulher que não pode vir á imprensa justificar as suas desgraças de um tempo em que ella, só por si, não poderia suster-se n'uma queda muito infeliz para o abysmo de dolorosas miserias.

.....
Silencio !

Corai de vergonha, senhores. A sociedade é justa. Nos juizos della é mais aggravante a vossa punhalada impune que o lance lastimoso de um corpo que se apregoa por um grito de *fome*, e se vende por um bocado de *pão*.

.....
Não tendes precisão de *gremio litterario* como vós o comprehendeis, senhores escriptores.

Lede muita moral e muita civilidade. Sede pessoas de juizo antes de litteratos. Não nos critiqueis versos e costumes, por que ninguem vos acredita. Não aponteis moldes onde affeioemos a nossa intelligencia, ou então explicai-nos essa Trindade disparatada d'*Alheira*, *Monteiro* e *Alexandre Braga*.

ANEXO 2

FOLHETIM		CONSIDERAÇÕES	FACTOS	TEXTOS
R.D.D.M. 1 1850.11.21	F1	Considerações do autor sobre si próprio		
	F2	Programa para a série cronística que se abre com este texto		
	F3	Programa para a série cronística que se abre com este texto		
R.D.D.M. 2 1850.11.23	F1	Considerações do autor sobre si próprio Clara (crítica social)		
	F2		Comentário crítico ao vestuário da época (crítica social/costumes)	
	F3		Crítica teatral às comédias <i>Morgado da Ventosa</i> e <i>Pequenas Misérias</i> representadas no S. João (crítica teatral)	
	F4		Comentário de uma diligência do regedor de S. Nicolau (crítica social)	
R.D.D.M. 3 1850.11.30	F1			Crítica ao poema «O Douro» do Visconde de Gouveia, saída no <i>Periódico dos Pobres no Porto</i> em 1850.11.26.
	F2		Comentário ao baile organizado pela Assembleia Portuense (crítica cultural)	
	F3			Crítica ao volume <i>As minbas poesias</i> de J. d' A. Rangel
	F4		Comentário à chegada da companhia lírica do Sr. Lombardi ao Porto, anúncio do Outeiro das freiras de Santa Clara e do 2.º concerto de Achilles Malavasi no S. João (crítica cultural)	
	F5	Considerações sobre a falta de assunto para as crónicas		

R.D.D.M. 4 1850.12.07	F1		Crítica que visa um texto do <i>Eco Popular</i> de 1850.12.02 sobre as negociações entre a companhia teatral do sr. João Manuel e a actriz Emília das Neves
	F2	Alusão a um acontecimento social não referenciado (crítica social)	
	F3		Crítica à opinião expressa por Aires de Gouveia n' <i>O Eco Popular</i> de 1850.12. 03 sobre a fundação de um grémio literário do Porto e sobre o folhetim de Athanazio Mendes «O Moribundo Cisne do Vouga d' <i>O Jornal do Povo</i> de 1850.12.05 Referência à declaração publicada por Camilo Castelo Branco n' <i>O Jornal do Povo</i> de 1850.12.05
	F4	Considerações acerca de si próprio, declarando não haver correspondência entre "Anastácio das Lombrigas" e Camilo Castelo Branco	
	F5	Crítica, em forma narrativa, aos casamentos dos brasileiros ricos com filhas de comerciantes (crítica social/costumes)	
	F6		Notícia do reaparecimento do jornal <i>A Pátria</i> com referência ao artigo de fundo do n.º 1.

R.D.D.M. 5 1850.12.14	F1		Resposta a textos saídas n' <i>O Eco Popular</i> de 1850.12.09 e de <i>A Pátria</i> de 1850.12.10
	F2		Resposta a uma sátira saída no <i>Periódico dos Pobres no Porto</i> de 1850.12.12 assinada por D. Januária d' Azevre e Ruiarbo
	F3		Ataque ao mesmo texto de F2
	F4	Comentário à representação da ópera <i>Attila</i> no Teatro de S. João (crítica teatral) Referência à inauguração da estátua de S. Felix de Valois na Igreja da Trindade e ao outeiro das freiras de Santa Clara (crítica social)	
	F5		Ataque a D. Januária d' Azevre e Ruiarbo a propósito do mesmo texto de F2
R.D.D.M. 6 1850.12.21	F1		Resposta a vários textos assinados por D. Januária d' Azevre e Ruiarbo: duas sátiras do <i>Periódico dos Pobres no Porto</i> de 1850.12.17, dois textos do <i>Periódico dos Pobres no Porto</i> de 1850.12.18, uma sátira d' <i>O Eco Popular</i> de 1850.12. 20
	F2		Ataque a Aires de Gouveia aludindo indirectamente ao artigo de Camilo Castelo Branco «Crítica literária – I O Sr. António Fructuoso Aires de Gouveia» d' <i>O Jornal do Povo</i> de 1850.12. 19
	F3	Comentário crítico à representação da ópera <i>Os dois Foscari</i> no Teatro de S. João (crítica teatral) Anúncio necrológico de “Anastácio das Lombrigas” Notícia da morte de Francisco Luís Moreira	
	F4	Anúncio necrológico de “Anastácio das Lombrigas”	

JULIETA MONGINHO:

Entre a luz e a sombra, entre os sons e os silêncios*

MARIA DE LURDES MORGADO SAMPAIO
msampaio@letras.up.pt

Julieta Monginho (nascida em Lisboa, em 1958), magistrada do Ministério Público, estreia-se como escritora em 1996 com o romance *Juízo Perfeito*. Em 1998 publica *A Paixão Segundo os Infiéis* e, em 2000, o terceiro e último romance, intitulado *À Tua Espera*. É ainda nesse ano que vem a lume *Dicionário dos Livros Sensíveis*, um texto diferente dos anteriores, que escapa às categorias genológicas convencionais e se estrutura, de forma original, à imagem de um dicionário de livros (*programa* logo em negação na hipálage do título). Em 2002, a autora publica um diário com o enigmático título *Onde está J.?* (*Diário*), num singular e inesperado jogo com o leitor – tendo em conta o explícito carácter autobiográfico deste livro. De referir ainda vários contos, dispersos por revistas e antologias de índole diversa, que evidenciam o carácter tendencialmente híbrido da escrita de Julieta Monginho, onde as fronteiras genéricas e discursivas se tornam de obra para obra cada vez mais ténues¹.

Surgindo num momento em que muitas outras escritoras vieram a público, Julieta Monginho tem vindo a afirmar-se como uma autora onde a observação aguda do real se conjuga com uma sensibilidade e imaginação apuradas, revelando uma capacidade efabuladora e narrativa

* O presente estudo constitui uma versão revista (mais desenvolvida e actualizada) do texto apresentado, em Maio de 2001, numa sessão que teve lugar na Biblioteca Almeida Garrett, no âmbito da iniciativa «Literatura: Vozes e Olhares no Feminino», Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura.

¹ Veja-se, a título de exemplo, o texto «Rua de S. Lázaro», incluído em *Vozes e Olhares no Feminino* (coord. por Isabel Pires de Lima), Porto, Afrontamento, 2001, pp. 219-221.

que se reinventa em cada livro publicado. De texto para texto a autora parece querer provar-nos que a arte de contar histórias resiste e resistirá aos exercícios de metaficcionalidade mais ousados, aos jogos exaustivos com os próprios artifícios narrativos, ou à “arte do desvario” que é a constante *interrupção* no romance contemporâneo. Uma resistência que poderá passar, como nos mostra no seu último romance, por uma hábil incorporação dessas estratégias narrativas e pelo recurso sistemático a técnicas compositivas de outras formas de expressão artística, num inevitável e necessário diálogo intersemiótico. Dotada de uma subtil ironia, Julieta Monginho explora de várias formas possíveis, em obras aversas a qualquer princípio monológico, a inviabilidade pós-modernista das narrativas totalizantes ou unificadoras, experimentando a coexistência de instâncias narradoras incompatíveis (num desafio à lógica arquitectónica de uma narrativa mais tradicional), deslizando com a vontade do registo realista para o registo fantástico, ou para o registo lírico, da lógica representacional para a destruição de qualquer princípio de representação, do nível de língua mais cuidado (formal ou mesmo tecnicista) para um nível de língua familiar e oralizante, ou utilizando com idêntica fluência formas de enunciação tão diferentes como o diálogo e o monólogo interior.

Nesta apresentação sumária do ecletismo narrativo e discursivo de Julieta Monginho ficou intencionalmente de fora, por merecer um relevo à parte, um dos traços mais característicos e singularizadores da obra ficcional da autora. Refiro-me à revalorização (pós-estruturalista) dessa entidade narrativa que é *a personagem*, a qual surge, nos seus romances, como ponto, ou eixo, de irradiação ou de engendramento das histórias narradas, mesmo quando a personagem é uma ausência (dela ficando apenas os rastros da sua passagem). De destacar é também o modo singular da sua concepção e construção: fixando-se numa personagem, Julieta Monginho nunca cede ao impulso descritivo, à caracterização directa, optando antes por uma sugestão de traços e de comportamentos ou por uma apresentação oblíqua e difusa (por vezes, através de reflexos, em jogos de espelhos manifestos), processo este que necessariamente resulta em personagens ambivalentes, enigmáticas, de contornos indefinidos. Fazendo depender a dinâmica da acção deste tipo de personagens e das teias de relações visíveis ou invisíveis que entre elas se estabelecem, e multiplicando as focalizações narrativas e os narradores (por vezes bem problemáticos, como o caso de uma narradora autodiegética omnisciente), Julieta Monginho constrói, assim, em cada romance uma *atmosfera de mistério* que certos temas, enunciados ironicamente ao nível intradieético, logo configuram: o mistério da mulher assassinada, no primeiro romance; o mistério da psicóloga desaparecida, no segundo; o mistério do homicídio

de uma mulher, transmitido em directo pela televisão, no último romance. A adensar os mistérios, uma infinidade de enigmas por decifrar ou de mensagens crípticas que, ao serviço do suspense, servem, com frequência, para delinear o rumo de uma viagem incerta num jogo lúdico intradieético que acabará por se estender ao leitor – entidade esta constante e ostensivamente interpelada pelos textos da autora.

Por outro lado, todas as narrativas de Julieta Monginho (incluindo muitas das micro-narrativas do *Dicionário dos Livros Sensíveis* e de *Onde Está J.?*) podem ser consideradas *narrativas de demanda*, mesmo quando a arte do suspense (e a lógica projectiva que a rege), dá lugar a um movimento retrospectivo ou de introspecção (como no romance *À Tua Espera*). De demanda nos falamos, no fundo, todas as histórias desta autora: demanda da imagem mais verdadeira ou mais desejável de cada ser-personagem, demanda da perfeição, demanda de equilíbrio nas relações humanas, demanda de um rosto já desaparecido, demanda de amor, demanda de identidade, demanda de sentido... Não é de estranhar, por isso, que o tema da *viagem* (literal ou simbólica) seja nuclear na ficção da autora – e de viagem iniciática se tratará sempre, mesmo quando não se reveste da evidência que tem em *Juízo Perfeito* e assume a forma da fuga (*Paixão Segundo os Infiéis*) ou da aventura e da “caça ao tesouro” (*À Tua Espera*).

Em virtude de vectores temáticos de continuidade, considero estes três romances como uma espécie de trilogia onde a autora aborda os mesmos temas ou temas análogos a partir de olhares e de lugares diferentes, em pequenos movimentos de rotação, com transformação das personagens e da relação entre elas, o que por si só já altera a natureza das interrogações e das perplexidades que estes romances nos propõem. Em todos os romances há, assim, temas básicos que retornam: os temas da solidão, do sofrimento, da fragilidade, do despojamento, do desencontro, da fuga, das dificuldades de relacionamento humano, da difícil “arte” de comunicar... Rural ou urbano (mas sobretudo urbano), o cenário romanesco é sempre o da contemporaneidade, o cenário da sociedade portuguesa do pós-25 de Abril, onde não falta toda uma iconografia de modernização (telemóveis, computador, Internet) que parece somente acentuar o isolamento referido e pôr em relevo o grande tema, o macro-tema da obra de Julieta Monginho: a precária comunicação entre os seres humanos². Diria mesmo que nenhuma romancista

² Refira-se que Miguel Real, numa proposta de classificação dos autores e romances dos anos 90, inclui Julieta Monginho na “corrente literária” do que designa por “Realismo Urbano Total” (as outras “correntes literárias” indicadas são: “Memorialismo”, “Novo

contemporânea portuguesa explora de uma forma tão insistente, e de ângulos tão diversos, os problemas da comunicação num mundo e numa era onde o homem dispõe de todos os meios e dispositivos para contactar (ouvir ou ver) o seu interlocutor mais longínquo. Não faltam os indícios materiais que apontam para a centralidade desse tema e para a ideia do *desencontro*: as palavras comuns que não comunicam o essencial e o mais íntimo; as palavras “mal-ditas” ou violentas; as mensagens cifradas (poemas) que surgem como apelos ou gritos (não ouvidos); a correspondência epistolar entre algumas personagens, onde se tenta iludir todas as distâncias e dizer o indizível; as navegações na Internet, que revelam identidades plurais e, que, paradoxalmente, surgirão não como meio de construir novas relações e novos afectos, mas como meio de descoberta da solidão à escala universal³. Mas de outras formas mais inefáveis de comunicação e da sua perturbação nos *falam* ainda as obras de Julieta Monginho: a perturbação que pode resultar de um som imperfeito, de um gesto involuntário, de um olhar indefinido, ou da excessiva proximidade (ou afastamento) de um corpo que se deseja.

Ao relevar certas invariantes temáticas, não pretendo, de modo algum, sugerir uma espécie de repetição ou de identidade entre os três romances. A experimentação de fórmulas e técnicas narrativas diversificadas assegura a autonomia e a diferença específica de cada um destes livros e prova o virtuosismo narrativo da autora. Há, insisto, todo um trabalho laboratorial de experimentação que faz com que os três romances ilustrem três modos diferentes de narrar, para além de tudo o que possam ter em comum. Em termos esquemáticos, consideraria que a diferença específica de cada uma destas obras se prende com o tipo de signos e de linguagens artísticas que modelam ou servem de modelo à sua escrita. Assim, se todas as obras parecem escrever-se, de algum modo, sob o signo do teatro, é sobretudo no primeiro romance que a representação cénica é mais acentuada, não só pelo predomínio da “narração objectiva” mas também em virtude de todo um conjunto de adereços e de uma coreografia para

Romance Histórico” e “Mito-narrativas Refundadoras da Língua e da História”). Sobre este assunto, cf. *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2001, pp. 112-119.

³ Atente-se, por exemplo, em *A Paixão Segundo os Infiéis*, na história de uma jovem (episódio «História de uma Rapariga»), que anda à procura do seu anjo salvador, o médico anónimo que a libertara do seu casulo, após ter sofrido queimaduras graves por todo o corpo. No momento em que a sua demanda se cruza com outra demanda, resolve encarnar o papel do homem que a sua interlocutora procura, numa fuga momentânea à extrema solidão em que vive.

o *espectáculo* que tem lugar de honra no palco do tribunal (e que continua nos seus bastidores). Por sua vez, é a música, como arte não figurativa e (*a*)*temporal* que é, que melhor serve de referência primeira e de matriz compositiva à dimensão mais lírica e alegórica do romance *A Paixão Segundo os Infiéis*; neste lugar, a música significa a plenitude de uma comunicação que se estabelece para lá do *logos*, numa atmosfera de quase irrealidade, sendo a sua ausência o sintoma do ruído (no excesso de palavras, sobretudo) e da perturbação que atinge as personagens. O terceiro romance, *À Tua Espera*, estrutura-se sob o signo das artes plásticas, ou de outras artes e técnicas de produção e reprodução de imagens (escultura, fotografia, televisão), criadoras da ilusão de captura do real ou da sua representação mimética. De pintura e de fotografia se falará logo nas primeiras páginas do romance, encaradas estas *artes* como formas ideais de fixação e de eternização dos momentos e dos gestos. A ideia de incompletude da literatura e da inevitabilidade do exercício ecfrástico emergirá mesmo na abertura deste último romance⁴. De grande importância se reveste, também aqui, toda uma proliferação de imagens que se oferecem como simulacros ou ficções construídas do real: a (*quase*) *irrealidade* de um crime transmitido em directo pela televisão; a *montagem fotográfica* denunciadora de uma paixão inexistente (que desencadeará a *tragédia*); a *escultura em plasticina* do rosto de uma mulher; os *jogos de lego e as maquetas* de um universo intergaláctico; os *espelhos*, que reflectem imagens fugazes, instáveis, distorcidas. Neste romance de carácter dispersivo e meditativo, onde muitas histórias ainda serão contadas, a ficção reflecte de modo bem ostensivo sobre a ficção e a questionação ontológica e epistemológica do “real” adquire, como veremos, um papel fundamental.

Apresentadas que foram as directrizes genéricas da obra romanesca de Julieta Monginho (e que em parte se aplicam aos livros posteriores, *Dicionário dos Livros Sensíveis* e *Onde está J.? (Diário)*) é altura de nos determos no primeiro romance da autora, de atentarmos na singularidade

⁴ Veja-se o seguinte passo do romance que justifica o título escolhido – um quase iconotexto evocador do quadro de Caspar Friedrich, «Mulher à Janela»: «A imobilidade paciente, quase imperturbável, desta posição, o contraste entre a luz agreste que fustiga os vidros e a sombra que se abate da altura dos prédios para a rua, dão a esta forma de esperar uma beleza digna, vulnerável, susceptível de ser reproduzida e transformada em arte. Gostava que alguém pintasse este quadro ou o fixasse numa fotografia. “Mulher à janela”, ou só “A espera”, ou então “Sem título”, porque não precisava de ter título, nenhum nome seria preciso para o decifrar. Espero pacientemente que ele volte.» (pp. 16-17).

de cada obra, e nos modos que a experimentação de diferentes fórmulas narrativas assume.

1. O romance *Juízo Perfeito* não podia deixar de constituir uma novidade no panorama das letras nacionais, despertando de imediato a atenção da crítica, pelo facto de se tratar de uma narrativa sem grande tradição entre nós e que ingleses e americanos designam por “court novel” (ou, numa tradução literal, “romance de tribunal”)⁵. À prolixidade de todo um *corpus* narrativo sobre crimes passionais ou outros corresponde, no nosso país, uma quase ausência de relatos ficcionais sobre o julgamento oficial desses mesmos crimes. Uma obra como a que José Rodrigues Miguéis publicou entre 1964 e 1965, na revista *Seara Nova*, e a que deu o título *Idealista no Mundo Real*, constituiu, de certo modo, uma experiência isolada entre nós, sem qualquer continuidade, mesmo no período pós-revolução. Ainda que a acção se situasse nos longínquos anos vinte, o romance de Rodrigues Miguéis significava, de facto, a quebra de um *tabu*, ao penetrar, pela via da efabulação, nos labirintos sinuosos e degradados dos tribunais daquela época e assim denunciar a corrupção da Justiça. Três décadas depois e, num contexto democrático, não é propriamente a intenção de denunciar a corrupção da Justiça que move Julieta Monginho a criar, na figura do juiz Carlos Duarte, uma versão mais prosaica de um “idealista no mundo real”. O que não impede que denuncie a imperfeição da Justiça do nosso tempo, embora justificada em termos vagos pelo espírito racionalista e perfeccionista do jovem juiz⁶. O que não impedirá também que, no final, se torne bem evidente que a *palavra* da Lei e da Justiça pareça estar ao serviço de valores ancestrais e masculinos ainda enraizados na sociedade portuguesa do pós-revolução. É o que podemos concluir das palavras de simpatia dos juízes a propósito do criminoso, aquando da reunião para a elaboração do acórdão que encerrará o caso: «— Claro, coitado do homem, não

⁵ Nos primórdios dessa tradição situa-se a famosa obra de William Godwin, *Caleb Williams* (1757), onde se narram, em pormenor, vários julgamentos. Considerada, do ponto de vista formal, por alguns estudiosos, como fundadora do género policial, esta obra tem sido objecto de atenção renovada por parte de críticos que, nas últimas décadas, se têm ocupado das relações entre o discurso da Lei e o discurso da Literatura (“law-and-literature”).

⁶ Mais céptico ou mais pragmático do que o “herói” de José Rodrigues Miguéis, Carlos Duarte definirá a justiça nestes termos: «A justiça é apenas a procura insensata e obstinada da justiça e a injustiça é conformarmo-nos com a inutilidade dessa busca. O que é preciso é eliminar o acaso» (p. 129).

vamos considerar que já tinha pensado em matar a mulher antes. Vamos dizer que decidiu matá-la nesse momento» (p. 180). Diga-se de passagem que, irônica e humoristicamente, a imperfeição da Justiça resulta, neste universo ficcional, da celeridade do processo e não da sua lentidão. «Matar processos» (p. 87) é mesmo o lema de um juiz mais experiente que exorta o indeciso juiz Carlos Duarte a seguir os seus conselhos, considerando que a eficiência dos Tribunais passa pela capacidade e poder de rapidamente decidir. Assim, «“Matar processos” quer dizer acabá-los, decidir de qualquer maneira, só para eles não andarem por ali.» (p. 87).

555

Começar por apresentar o romance desta forma pode induzir o leitor a lê-lo, sobretudo, como um romance de crítica social ou de costumes (ou mesmo como um romance “feminista”). Ora, esta vertente crítica só a podemos encontrar num segundo plano e o meu propósito, ao relevá-la, prende-se com a necessidade de evidenciar desde já, uma maior importância, neste livro, do enquadramento sociocultural dos acontecimentos, aspecto este que se atenua nos romances posteriores. Porque o que determina a escolha do tribunal como palco privilegiado para a narrativa é, essencialmente, a consciência de que ele é o lugar ideal para a encenação das várias versões de uma história, para a exploração da existência plural e convencional da verdade. Uma convenção que é posta em relevo pela voz *off* da “Autora”, entidade extradiegética e voz crítica que surge a um nível meta-narrativo no papel de encenadora das versões possíveis dos acontecimentos narrados: «A verdade existe, mas de tantas maneiras que é preciso convencionar qual a mais justa. Aceitamos todos, ou quase, essa convenção, e damos-lhe palácios, ou pelo menos casas com esse nome.» (p. 36).

O crime de que se fala em *Juízo Perfeito* será o pretexto para a sugestão, mais do que a descrição, de uma atmosfera rural e dos códigos de valor ancestrais que nela vigoram. Nessa cidade de província, significativamente chamada Vila Seca, os efeitos da revolução só parecem ser visíveis ao nível de superfície (na transformação de tabernas em cafés, por exemplo), deixando inalteráveis as estruturas arcaicas e patriarcais. Os comportamentos divergentes, não conformes aos valores e princípios dessa ordem tradicional e falocêntrica, são condenados. É por isso que ficamos com a impressão de que quem está no banco dos réus não é só o assassino, mas também Mariana, a mulher morta que não se remetia como as outras mulheres ao papel submisso de esposa e mãe. A explicação e compreensão para um crime como o de João (o marido) irão ser encontradas, oficialmente, na *culpa* de Mariana (a mulher “aluada”), na suspeita do adultério, na traição nunca provada em tribunal,

ou mesmo no enigma (e estigma) da sua esterilidade. E, no entanto, na versão da irmã Helena, os *crimes* de Mariana terão consistido apenas na procura da solidão, do isolamento, na escrita furtiva da poesia, talvez a sua única e fatal transgressão, levada a cabo na casa da infância, ou «casa das “Luas”». O que Helena conta, quer em tribunal quer directamente ao juiz Carlos Duarte, é uma história de violência doméstica, de solidão, de desencontro de mundos e de linguagens. Mas esta é uma história que nunca poderá ser provada, e, de todas as versões dos acontecimentos, esta é a mais difícil de impor quer em tribunal quer na comunidade. No seu inconformismo e emancipação, Helena é também um lugar de *culpa*; também ela está no banco dos réus. Ao fugir para a cidade, para viver euforicamente a revolução de Abril, Helena romperá há muito com a ordem estabelecida, com os códigos éticos e sociais da aldeia de Vila Seca.

Da parte de Carlos Duarte, o jovem juiz que em Vila Seca vive a sua experiência iniciática, há uma certa compreensão pela versão de Helena, que não é, porém, suficientemente forte para o levar a enfrentar os juizes mais velhos ou o povo *real* e os seus códigos de honra⁷. Ao jovem juiz repugna o papel de detective («Duarte, o detective»; p. 52), que teria de desempenhar, caso se propusesse dilucidar e desvendar esses e tantos outros mistérios com que se vai deparando. Por isso, a história narrada em *Juízo Perfeito* nunca chega a configurar-se como a história de detecção ou de investigação de um crime que prometia ser⁸. Mas esta é, ainda, uma história de indagação, uma narrativa de demanda, logo, de *viagem*, e em aberto: a demanda de identidade daquele que é, de certo modo, o protagonista da história, *i.e.*, o juiz Carlos Duarte⁹. O percurso de auto-conhecimento vai-se contruindo, de forma voluntária ou involuntária,

⁷ Leia-se esse passo irónico, onde o juiz Carlos Duarte, num esforço de tranquilização, diz para si mesmo: «É o povo, o povo que li nos livros de Saramago e dos outros. Não fazem mal. Quer dizer, às vezes matam as mulheres, enganam os maridos, etc., e depois, o que é isto senão a vida contada a quem tem o dever de a conhecer?» (p. 55).

⁸ Veja-se, sobre este assunto, o que Mafalda Ferin Cunha escreve ao comentar esta obra de Julieta Monginho: «Embora o esboço de policial se veja enriquecido pelo episódio de três cartas anónimas enviadas a Carlos Duarte (facto, afinal, pouco relevante em termos da construção e resolução do enigma, pois a autora das cartas, irmã da vítima, rapidamente se dá a conhecer e quase nada tem a acrescentar ao crime), torna-se evidente que este romance é muito mais a história de um julgamento e da evolução interior de um juiz do que a história da investigação dum homicídio.» («A Tentação do Policial no Romance Português Contemporâneo» in *Colóquio/Letras*, n.º 161/162, Julho-Dezembro de 2002, p. 288).

⁹ Cf. palavras finais da história: «alguém sabe quem sou? (...) E viaja.» (p. 220).

de modos diversos: no encontro (distanciado ou alheado) com as gentes de Vila Seca ou com os outros juízes, nas páginas autobiográficas do ficheiro informático “EU” (onde nos dá conta do seu excesso de racionalização, de auto-vigilância e da busca incessante da perfeição, que quase paralisam a acção), no confronto silencioso com o seu duplo Carlitos, e, acima de tudo, nos jogos de espelhos e de olhares que emergem nas relações amorosas que mantém com duas mulheres. Ana, a mulher ausente, *à espera*, devolve a Carlos a imagem de poder e de segurança de que este precisa: «começo a perceber o meu lugar de mulher destinada a fabricar aos homens espelhos especialmente equipados para dissimular qualquer vestígio de imperfeição, sobretudo alguma que se relacione com o conceito de virilidade absoluta.»¹⁰. Já Gilda, a amante esporádica, pintora, é antes um “lugar” opaco de perturbação e de desassossego, de vontade e olhar indomáveis, vencedora desses jogos de poder (erotizados ou não) que ocorrem em cada encontro. Defensora do poder da imaginação, mas observadora atenta das coisas mais ínfimas do real, Gilda propõe ainda uma outra interpretação do mistério do crime, numa crítica contundente aos (pseudo?) princípios de generalização e de abstracção da Lei, e à leitura *masculina* dos acontecimentos (no fundo, o discurso racional da Lei e do Poder). Gilda, eterna viajante, é uma personagem de passagem (pela vida de Carlos e pelo espaço romanesco) que parece ter sido criada para deixar um rasto de inquietação que não se circunscreve ao universo diegético. Gilda, ela própria um mistério *não-domesticado*, deixa no ar uma interrogação que é também um desafio a qualquer leitor empírico de *O Juízo Perfeito*: até que ponto será idêntico o fascínio *dos leitores e das leitoras* deste romance por esta *obscuridade* e lugar de *ausência narrativa* chamado Mariana das Dores? Um nome mítico, um lugar vazio que não podemos deixar de preencher, nele projectando a imagem de algumas mulheres sofredoras de nome Mariana que a literatura consagrou (de Sórora Mariana Alcoforado à Mariana de Maria Judite de Carvalho, do livro *Palavras Pouçadas*) ou de rostos e vozes anónimos que surgem no nosso quotidiano.

¹⁰ Cf. p. 185. Lendo certos passos do último romance de Julieta Monginho, apercebemo-nos facilmente de que Ana é o embrião da personagem Laura, e de que o romance *À Tua Espera* está, de algum modo, contido em *Juízo Perfeito*, sendo mesmo possível estabelecer algumas relações de paralelismo ou de contraponto temático entre estes dois romances tão divergentes ao nível discursivo e estrutural. Cito, a título de exemplo, este passo que é, claramente, o *incipit* do último romance: «O perfeito equilíbrio entre a distância e a intimidade. Podíamos prosseguir nesse caminho tão desprovido de perigos, como se navegássemos num lago de água doce e terra à vista.» (*Juízo Perfeito*, p. 194).

É difícil, porém, concluirmos o estudo deste romance, afirmando a existência de uma polarização plena entre um universo de valores masculinos e outro de valores femininos. Por um lado, há que ter em conta as alegações do delegado do Ministério público e a natureza dos seus argumentos, que em tom de ligeira ironia são referidos pelos juízes como parecendo «sair da boca de uma feminista das mais encarniçadas» (pp. 178-179). Veja-se um exemplo desses argumentos:

558

«Os motivos da sua atitude há que buscá-los a uma vaga sensação de traição (...) à obsessão de negar à mulher qualquer possibilidade de vida própria para além da que ele, na sua suposta autoridade, consentisse. Quis conformá-la à sua própria ideia de que uma esposa nada mais tem de desejar que a submissão ao poder do marido e matou-a por sentir que ela conseguia escapar ao seu domínio. Nos tempos de hoje à entrada do século XXI, nada pode justificar semelhante atitude.» (p. 166).

Por outro lado, a excessiva racionalização de Carlos não anula uma certa imagem de insegurança e de fragilidade, pouco consonante com o discurso do poder que representa ou com as figurações habituais da masculinidade¹¹. Pontualmente, há referências directas ao isolamento, à solidão ou mesmo ao medo que esta personagem experimenta num espaço que não consegue decifrar. E Carlos, acentue-se, é apresentado como uma personagem desdobrada, sendo Carlitos uma espécie de duplo ou de fantasma da adolescência nunca totalmente recalcado. Carlitos é, explicitamente, a voz da irreverência, da emoção, da crítica à ponderação inibidora, a voz que apela à aventura e à paixão – a voz que o juiz Carlos Duarte tenta em vão reprimir.

A irrupção nesta narrativa, em discurso directo, dessa voz quase fantástica que é a de Carlitos tem no entanto outra função, que se prende com um certo *efeito de distanciamento* brechtiano que a autora pretende criar e que surge apenas em mais dois tipos de ocorrências: **i**) quando os acontecimentos narrados são objecto de comentário por parte de uma narradora onisciente, que entra num diálogo implícito (e cúmplice) com o leitor (pelo uso reiterado da expressão «os nossos juízes»); **ii**) nos dois momentos mais marcantes de auto-reflexividade deste romance, quando temos a intrusão de uma voz extra-diegética (que se diria ser

¹¹ Capturamos uma idêntica fragilidade, a que se juntam a dor e o desespero, nas personagens masculinas do segundo romance da autora, *Paixão Segundo os Infiéis*.

mesmo a da autora empírica), apontando o carácter teatral (latente) do capítulo anterior. Passo à exemplificação dessa chamada de atenção para o acto de escrita em si e para questões de ordem genológica, citando parte da «Primeira nota da autora»:

«O capítulo que antecede é susceptível de ser representado, aliás como outros que virão mais adiante. Mas a autora é demasiado preguiçosa para aprender dramaturgia. (...) não escreveu notas de cena, não descreveu as personagens, enfim, preferiu convencer-se de que despertaria a imaginação dos leitores. No entanto, não resiste a fantasiar alguns possíveis excertos da peça que porventura teria construído (...) se o texto não fizesse parte de um romance.» (p. 34).

Apesar desta destruição momentânea do efeito de real, do simbolismo onomástico e toponímico evidente (“Mariana das Dores”, “Carlitos”, “Vila Seca”, “Vila do Segredo”, sítio dos “Milagres”, sítio das “Luas”, “Rua da Lua Nova”), ou ainda do relato insólito e humorístico da refeição e conversas vulgares dos juízes a partir da perspectiva de um feijão, são ainda predominantemente realistas as estratégias de representação aqui utilizadas¹². E dessa ilusão de realismo nos parecem dar conta os procedimentos metonímicos dominantes e a marcação do tempo cronológico, numa contagem sequencial dos dias da semana, que configura os capítulos da obra e sugere o lento passar do tempo no espaço provinciano. A ilusão realista (no efeito documental) reforça-se quando a autora procede

¹² É, aliás, esse enquadramento realista dos acontecimentos que torna tão intenso o efeito de estranhamento provocado pela adopção de uma focalização tão inusitada, neste contexto, como a de um feijão sobre a *normalidade/vulgaridade* desse seres importantes que são os juízes: «Sou um feijão perdido neste mundo tão grande. Não sei para que nasci. A avaliar pelo que tem vindo a suceder aos meus colegas de travessa, irei parar ao prato de um daqueles seres gigantes (...). Entretanto vou ouvindo o que dizem, embora, feijão que sou, pouco perceba. Ouço repetidas vezes “benfica”, “porto”, “falta”, “árbitro”, parecem discutir por causa destas palavras. É muito importante para as suas vidas decidirem aqui qualquer coisa relacionada com um “penalti”, é assim que eles dizem» (pp. 39-40).

Não se minimize, porém, este singular episódio e o processo de singularização utilizado (reminiscente quer do conhecido passo de Tolstoi em que este recorre à percepção de um cavalo para falar da “propriedade”, quer de muitas histórias infantis que nos são bem mais familiares, ou ainda da prosa de um Laurence Sterne): para lá da profunda e subterrânea ironia na diluição das fronteiras entre o mundo do futebol (o jogo) e o mundo da Justiça, este é um episódio revelador do fascínio/tentação sentido(a) por Julieta Monginho pelo universo do fantástico, pela visão transfiguradora do real, que se tornará mais visível na obra posterior (e, sobretudo, em *Dicionário dos Livros Sensíveis*).

à reprodução exaustiva, em discurso directo, das alegações, dos interrogatórios e contra-interrogatórios feitos em julgamentos deste tipo. Há mesmo um efeito de quase reportagem, na isocronia das cenas, na utilização frequente de fórmulas (hiper-realistas?) do discurso judicial, ou ainda na descrição de rituais que têm lugar num tribunal. Diria que este é, sem dúvida, aquele romance onde a magistrada que é Julieta Monginho mais se projecta – e, talvez seja necessário sublinhá-lo, penso sobretudo no plano da discursividade.

560

2. No livro que se segue a *Juízo Perfeito*, a que dá o título *A Paixão Segundo os Infiéis*, a autora tratará de uma forma mais aprofundada e intensa os temas da solidão e do sofrimento, investindo-os de uma dimensão universal e ontológica, apenas a florada na sua primeira experiência ficcional. A natureza lírica de muitos passos deste segundo romance, bem como as estratégias narrativas adoptadas, demarcam claramente este livro do anterior. Se a referência explícita a S.^{ta} Teresa de Ávila e a S.^{ta} Teresa do Menino Jesus sugere, desde logo, uma atmosfera de religiosidade e de dor, é sobretudo, a omnipresença da *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach, que confere à narrativa uma singular dimensão simbólico-alegórica. Esta *Paixão* funcionará mesmo como o princípio de organização temático-estrutural da própria narrativa. Subdividida rigorosamente em dez partes, cada uma dessas partes é separada por fragmentos de árias e corais de Bach, que modulam e comentam os acontecimentos a narrar (fragmentos citados em alemão e traduzidos para português).

Por outro lado, trata-se de uma narrativa polifónica, de vozes em dissonância que só se harmonizarão no final da narrativa, na «Décima Parte» escrita sob o signo da exortação à vida (e não à morte) de uma ária de Bach: «Descansa em paz!». Junto ao mar, depois da tempestade interior vivida, as personagens encontram a serenidade e o apaziguamento, numa espécie de descoberta da inocência perdida. Transcrevo o parágrafo final deste romance: «A música e a luz do sol entravam por todos os lados com o fulgor próprio de um primeiro dia. Um dia que acabou de ser criado, restituído ao tempo. Um dia transitório, destinado ao conhecimento, inscrito num litoral ilimitado, num horizonte para além do horizonte.» (p. 273). Fecha-se deste modo uma espécie de círculo que se inicia não com as primeiras palavras da narrativa, mas com a epígrafe que abre o livro, retirada da obra *Os Passos em Volta*, de Herberto Helder: «Penso que o mar dá uma qualidade especial à fantasia, ao desejo e à confiança. É uma misteriosa propriedade do espírito, e por ela se aprende a nada esperar, nada desesperar. Talvez seja isso a inocência.

Talvez só no mar nos seja concedido morrer verdadeiramente, morrer como nenhum homem pode.» (p. 9).

Na ausência de quaisquer coordenadas específicas que nos ajudem a situar a praia do romance de Julieta Monginho, sabemos apenas (e só isso importa) que ela funciona de forma simbólica como contraponto do espaço urbano ruidoso e caótico que nos é apresentado a traços largos e metonímicos no capítulo inicial. Será a partir desse lugar indeterminado, mas longe da cidade, que várias histórias nos serão narradas, no recurso sistemático à técnica de *flash-back*, mais adequada à atmosfera de mistério que se pretende criar. Não admira, pois, que à descrição prefira a autora um simples delinear de contornos, o esboço desfocado ou metafórico dos cenários e das personagens, como sucede logo no segundo capítulo do romance, onde tomamos contacto com os protagonistas da história: Jon, Teresa, e Pedro (também referido como Piterpã). A apresentação feita toma aí a forma de um retrato físico vago e impressionista, sem qualquer referência a profissões ou a outros traços socioculturais. Jon, por exemplo, é-nos apresentado como um estrangeiro que vem do Norte, sendo o seu rosto descrito nos seguintes termos: «emoldurado pelo cabelo claro e liso, a cair sobre os ombros, [que] é o de um velho príncipe, de um jovem rei, um rosto que parece vindo da infância, das histórias de encantar.» (p. 16). Este retrato quase mítico será reforçado ao longo da história pela projecção de outras imagens de Jon: a imagem de um anjo caído ou de um herói romântico desencantado e sofredor.

Como se fossem actores num palco, cada uma das personagens conta a história da sua vida, de uma forma fragmentária e descontínua, o que obriga o leitor a um papel activo de ordenação dos acontecimentos e das histórias que se enredam umas nas outras, e nas quais se inscrevem ainda, por encaixe, outras histórias: sempre histórias de solidão, de dor, de amores proibidos, sofridos ou eternamente adiados¹³. A multiplicação de instâncias narrativas e de narradores, permitindo a perspectivação de uma mesma história sob luzes diferentes, adquire aqui a função suplementar de reforço das ideias de isolamento e de não-comunicabilidade. Afinal, cada narração assume a forma de um longo solilóquio. Não é por acaso que Jon, o estrangeiro vindo do Norte, declama a dado momento um conhecido passo de *Hamlet*, omitindo apenas o verso

¹³ Há a história da avó de Teresa (apaixonada num tempo errado pelo amigo do noivo) e que exorta a neta a seguir o seu próprio caminho; há a história da paixão inconfessada do tio de Jon pela sua aluna de violino; há ainda a história de amor de Xana pelo namorado, que a abandona, deixando-a sofrer sozinha a punição (prisão) pela posse conjunta de droga...

inicial «To be or not to be...»: «Whether 'tis nobler in the mind, to suffer the slings and arrows of outrageous fortune or to take arms against a sea of troubles and by opposing end them. To die, to sleep – no more.» (p. 86). A convocação de Hamlet é, aliás, uma forma indirecta de sublinhar os dilemas de Jon, a mortificação interior, que o levam a recolher-se no silêncio e a uma atitude de quase inanidade ou resignação. Pelos olhos de Teresa, o sofrimento de Jon é investido de um valor simbólico universal – reforçado pelo frequente uso do discurso gnómico, como no trecho que se segue:

562

«Sem dar por isso Teresa magoara Jon com estas palavras [evocação de um Natal feliz], empurrara para mais fundo a lança no coração do guerreiro já tão fragilizado que qualquer movimento podia ser fatal. Nunca é excessivo o cuidado que se tem com as palavras, não só, mas sobretudo, com elas, difíceis de remir, impossíveis de apagar.» (p. 136).

A experiência da dor (física ou psicológica) não se confina, aliás, a Jon. Ela é familiar às várias personagens que existem nesta história, principais ou secundárias. A dor é omnipresente na vida de Teresa: a origem do seu nome, as lágrimas eternas da mãe, a vida e a solidão das pacientes que a procuram enquanto «psicóloga de serviço» (p. 155). É certo que a natureza da dor e da crise de Jon é, porventura, de ordem mais metafísica, mais difícil de explicar do que todas as outras. Dele sabemos que era um músico de renome internacional e que um dia renunciara à música e à fama, face à impossibilidade de alcançar a perfeição, dilacerado perante a ambição prometaica de ter querido igualar Deus: «Tranquilizador, o som do mar, mesmo o do mar enfurecido (...). Um ritmo perfeito. Não se pode imitar a natureza, é esse o problema, não se consegue imitar nada, não se consegue criar nada, tudo foi já criado com uma perfeição inimitável.» (p. 227). O amor de Teresa é o fio precário que o prende à vida, parecendo impedir ou adiar o suicídio projectado. Teresa, «a Doutora Teresa» como lhe chama jocosamente Piterpã, seu paciente, é-nos apresentada como uma psicóloga mediática, com uma carreira brilhante a que subitamente renuncia, após um reencontro casual com Jon (procurado em vão, durante meses, através da Internet). A rejeição dos valores da sociedade burguesa a que Teresa pertence é absoluta. Dinheiro, conforto material, poder sobre os outros, sucesso profissional, família, «noivo topo de gama» – tudo é abandonado por esta personagem feminina em demanda de um tempo e espaço míticos. Na planície alentejana, no refúgio quase perfeito de uma casa

«branca, limpíssima, imaculada» (p. 83), Teresa irá confrontar-se com a sua própria fragilidade e com a insuficiência da perfeição: «Estávamos numa casa isolada de tudo, uma casa perfeita, era preciso resolver os problemas causados por essa perfeição. Assegurar a subsistência, por exemplo, como se fôssemos o primeiro homem e a primeira mulher, expulsos do jardim do paraíso.» (p. 117).

Piterpã, por seu lado, a outra personagem deste insólito triângulo, há muito que vive num mundo de marginalidade e de delinquência, rejeitando a sua condição de filho da criada de Teresa, fugindo do seu passado de humilhação (os estigmas de filho de pai incógnito e de criança acolhida por caridade, a condição de boneco eternamente castigado pela menina Teresinha). Vive na noite, intensamente, como se cada noite fosse «sempre a primeira ou a última» (p. 107). «É na noite que começa tudo. De dia é como se não vivessem...», dirá a dado momento, num discurso coloquial pontuado pelo calão, signo linguístico da diferença social que o separa de Teresa.

Julgo que face ao quadro traçado é fácil compreender a razão da selecção, para epígrafe do romance, de um fragmento de *Os Passos em Volta*; tal paratexto obriga à leitura intertextual e configura um idêntico espaço hermenêutico. Também as personagens deste segundo romance de Julieta Monginho estão em ruptura total com os códigos sociais da sociedade contemporânea, com os comportamentos convencionais e normalizados. Também neste romance a cidade nos é apresentada, através do olhar de Teresa (autora de um artigo com o título «As pessoas sofrem o quotidiano como uma condenação»; p. 90) como espaço de alienação, de rotina e de *stress*, como espaço de máscaras e de rituais vazios, como o lugar de uma miséria incontornável:

«Sair para o trânsito, ligar o rádio, mais notícias, mais afirmações importantes, mais diálogos e produtos absurdos para acumular (...). Trancar bem as quatro portas, fechar bem os vidros todos, por causa dos assaltos e da poluição. (...) Isolar-me da voz dos miúdos que me querem vender pensos rápidos nos sinais vermelhos, da cara dos miúdos que me pedem esmola nos sinais vermelhos, da cara dos adultos que me pedem donativos nos sinais vermelhos, da cara dos miúdos adultos que me fazem sinais para arrumar o carro junto de contentores de lixo derrubados no chão...» (p. 98).

Também os protagonistas de *A Paixão Segundo os Infiéis* andam, como as personagens de Herberto Helder, em demanda de uma vivência mais profunda, de uma paz interior, de um isolamento redentor.

No caso do romance de Julieta Monginho, as personagens parecem ter encontrado parcialmente o que procuram depois de uma experiência quase mística de sofrimento por todos partilhada, espécie de revelação epifânica (na visão da morte) que a todos transfigura¹⁴. Esse é o momento de reconciliação de Jon com a música e com a vida, do exorcismo dos fantasmas de Piterpã, e do encontro deste com Teresa (um encontro que é também a superação das diferenças de classe que sempre os separaram). Esse é, também, o momento de harmonia total entre Jon e Teresa e de comunhão com os ritmos naturais do universo.

Mas nessa espécie de drama estático que num ou noutro ponto evoca *O Marinheiro* de Fernando Pessoa há uma frase que parece profeticamente relativizar essa felicidade e deixar o mote para o romance que viria a seguir, *À Tua Espera*. As palavras são proferidas por Jon, o estrangeiro errante: «Por muito felizes que fossem esses momentos nunca seriam tão felizes como aqueles que passas a sonhá-los, a realidade é sempre mais pobre do que o sonho, acaba sempre por nos empobrecer também a nós.» (p. 222).

3. O último romance de Julieta Monginho confirma a versatilidade da escritora e a procura incessante de novos modos de narrar. Não se pode dizer que é exactamente o mesmo tema que retorna quando a narradora nos fala do seu desejo de escrever um romance nos seguintes termos: «Um romance. Uma história de amor e morte entrelaçados, as palavras moldadas no sangue que circula das feridas até ao lugar do coração, as tretas do costume.» (p. 46). Numa só frase: a auto-reflexividade, a metaficcionalidade, a alusão à dor, a ironia e a desconstrução. «Como contar uma história» será, de facto, uma das grandes interrogações deste romance anti-representacional, constantemente equacionada através de uma narradora em primeira pessoa, que não pára de interpelar o seu leitor/leitora, justificando assim a dedicatória («Ao meu interlocutor») e a natureza dialógica desta narrativa. Há sinais bem explícitos, logo no início do romance, de que a autora leu *Jacques le Fataliste*, de Diderot, ou a obra *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, ou ainda o romance *Se numa Noite de Inverno um Viajante*, de Italo Calvino. Há também sinais de auto-intertextualidade, que trazem à superfície as relações, atrás

¹⁴ As ressonâncias bíblicas desta história e o duplo sentido de “paixão” (a ideia também de um calvário que se percorre) confirmam-se nesta cena, onde o simbolismo dos nomes se torna mais evidente. Pedro, o intruso, o marginal contratado pelo noivo para vingar o ultraje sofrido, esteve a um passo de desempenhar o papel de traidor, recuando no último instante (após o tiro disparado).

sugeridas, entre *Juízo Perfeito* e *À Tua Espera*. Numa estratégia narrativa já habitual na nossa ficção mais recente, mas ainda assim de efeito sempre estranho, a autora cita um passo do seu primeiro romance e faz a crítica, pela voz da narradora, da sua própria escrita, inserindo o metatexto no texto ficcional, ao comentar desta forma o fragmento transcrito:

«Esta é uma passagem de um livro chamado *Juízo Perfeito* e apesar de mal escrita – adjectivos a mais, e tão pesados, tão distantes da leveza que eu teria se soubesse escrever – deve servir para te situar no centro do castelo e da respectiva corte. Aliás, aconteceu tudo da maneira descrita: a cena disposta para a representação, depois a entrada de Álvaro e a do seu advogado, por fim o procurador e os seus juízes.» (p. 144).

565

Percebe-se que não é a auto-crítica a razão de ser da citação de um passo desse primeiro romance, onde se descrevem os rituais e os signos (proxémicos, gestuais, de vestuário) que envolvem um julgamento solene como é o de um homicídio. O que Julieta Monginho nos oferece neste trecho do seu último romance, que sem hesitação classificamos de pós-modernista, é um exemplo quase perfeito da “enunciação ao quadrado” ou da atitude pós-modernista de que fala Umberto Eco no seu *Posfácio a O Nome da Rosa*:

«that of a man who loves a very cultivated woman and knows he cannot say to her, “I love you madly,” because he knows that she knows (and that she knows that he knows) that these words have already been written by Barbara Cartland. Still there is a solution. He can say, “As Barbara Cartland would put it, I love you madly.” At this point, having avoided false innocence, having said clearly that it is no longer possible to speak innocently, he will nevertheless have said what he wanted to say to the woman. (...) But both will have succeeded, once again, in speaking of love.»¹⁵.

Desta perda de inocência nos falará com insistência esta obra extremamente consciente da materialidade da escrita, sobrecarregada de citações (em inglês, sobretudo) e de infindáveis referências a livros (e a

¹⁵ Cf. *Postscript to the Name of the Rose*, trad. de William Weaver, New York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1984, pp. 67-68. Não dispondo da versão italiana, optei pela versão em inglês por se encontrar mais próxima do original do que a tradução portuguesa de que dispomos.

autores), a canções (e a cantores), a filmes (e a cineastas) que, em conjunto, configuram uma rede unificadora de sentidos, apesar da fragmentação e do estilhaçamento da forma narrativa. Bem marcada ficará, pois, a ideia pós-moderna de que toda a representação do real (ou tentativa de representação) não poderá jamais ignorar o universo de textualidade em que existimos – e dessa condição inevitável tem a leitora bulímica que é a narradora desta história (ou histórias) uma aguda e lúcida compreensão.

566

Porém, numa mensagem indirecta, a autora fala-nos também da necessidade que em todos nós *ainda* existe de ouvirmos contar histórias (e de as contar), ainda que seja sempre a mesma história. Prometendo ao leitor que não irá contar a história da gorrinha vermelha e que nada guardará na manga, a narradora prepara o leitor para uma narrativa não rectilínea, porque dependente dos caprichos da memória, da lógica das associações e dos afectos, e do facto, não menos importante, de qualquer história se enredar sempre noutras histórias e de ser apenas um fio num vasto tecido de narrativas. Assim, escreve a narradora:

«Se tudo correr bem como desejo também esta história divagará, enquanto a vou contando para me distrair na espera de David. Divagará, a história, ao sabor das curiosidades, por universos exteriores à sua própria sequência, integrando-os a todos num macrocosmos caprichoso, talvez incontrolável, e desde já te concedo o direito de não me perdoares esta franqueza, nem os solavancos narrativos, bem como de me interromperes sempre que achares que estou a exagerar. Mas tenta ouvir a história com atenção...» (p. 21).

Talvez o televisor que surge no primeiro capítulo do romance seja mais do que um indício da solidão de dois amantes e de uma sociedade do espectáculo que lhes permite assistir em directo ao assassínio de uma mulher (esposa do homem em frente do televisor). As técnicas de narrar que neste livro encontramos parecem ser similares às técnicas utilizadas por Laurence Sterne em *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, e que Manuel Portela, numa feliz comparação, identificou como sendo aquelas de manipulação da imagem de vídeo: *play, stop, rewind, slow motion, fast forward*¹⁶. Seguindo estes dispositivos, é possível, então, contar muitas histórias, recontar as mesmas cenas, deter-

¹⁶ Cf. Manuel Portela, Prefácio a *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, 2.^a ed., Parte Primeira, Volumes I-IV, Lisboa, Edições Antígona, 1998, p. 28.

-se demoradamente numa cena especial; desta forma se contarão as histórias de David e de João, de Álvaro e de Sara, e, sobretudo, de Laura, a narradora desta história, a mulher eternamente à espera de um homem (David) em viagem com o seu filho (João). A narração desta viagem feita por Laura é mais um sinal da total ruptura com convenções realistas, introduzindo este relato uma dimensão fantástica ou mesmo de ficção científica até agora praticamente inexplorada pela autora: é nele que são descritas as representações de João de um universo intergaláctico e a extraordinária viagem de balão destes viajantes a partir de Barcelona; é nele que se fala também de encontros singulares, como o encontro com uma pára-quedista misteriosamente caída do céu, ou o encontro, na estrada, com dois jovens com um plano para sabotarem a energia eléctrica em todo o país, apenas para demonstrarem a vulnerabilidade da sociedade tecnológica. A própria narração parece inscrever-se na ordem do fantástico, pela abolição das fronteiras convencionais do tempo e do espaço e pela narração das peripécias da aventura que é a viagem através de uma narradora em primeira pessoa, como se se tratasse de uma narradora onisciente ou participante (ou testemunhal). O que se torna tanto mais insólito quando atentamos na notação realista e minuciosa dos gestos, dos diálogos ou dos acontecimentos (mesmo quando estes parecem ser de natureza fantástica).

Como explicar a narração dessa viagem a partir do ponto fixo de uma mulher que permanece em casa e que não tem qualquer contacto com os viajantes? Claro que podemos simplesmente invocar a falta de credibilidade da narradora ou a natureza metaficcional da narrativa que legitima a violação de qualquer princípio de verosimilhança e todas as rupturas com os códigos da narrativa clássica – embora os protocolos de leitura iniciais estabelecidos não incluíssem a vidência ou a profecia. Ou podemos, numa abordagem hermenêutica, tentar explicar tal facto em função do universo de profunda solidão retratado neste romance. Poderíamos então ler essa espécie de reportagem em directo que é todo o relato da viagem como signo da extraordinária capacidade de construir ficções desta personagem (de fingir, de sonhar). Ou poderemos também ler esse relato como um sinal de alienação de uma personagem que usa como medida do tempo (subjectivo e histórico – o da revolução de Abril), o “tempo de David”, ou o peso pendular, quase indomável do seu corpo. E não faltam os gestos ou atitudes que podem ser lidos como outros sinais de alienação, ou de comportamentos quase paranóicos.

Do retrato estilhaçado, irónico ou mesmo cruel que Laura faz de si mesma, o que sobressai é um forte sentimento de tristeza e de solidão que a todo o custo se procura superar; emerge desse mesmo auto-retrato

a imagem de uma mulher não amada (o reverso da Laura de Petrarca), vivendo numa zona de sombra e de exclusão, em permanente conflito com o seu corpo mutante, bem longe dos estereótipos da beleza feminina. O corpo tendencialmente rebelde e disforme da protagonista (narradora), o seu não ajustamento a padrões considerados normais parece ser, em parte, a explicação para a fuga aos outros e para a sua reclusão – talvez mesmo a razão de ser da ausência do amor. Aprisionada nos estereótipos de beleza referidos, Laura justifica a violação de que foi vítima (pelo professor de natação), em termos profundamente disfóricos e sarcásticos (diria mesmo de auto-flagelação):

«O mais provável é ter sido simplesmente atraído pela minha opulência, uma fêmea de hipopótamo, já distante do batráquio adolescente, em trajas garridos e menores, a saltitar em duas patas e dois seios envergonhados de si próprios, como duas bóias a perder o ar. Foi atraído pela minha extravagância, pela minha disfunção glandular, foi o que foi.» (p. 134).

A construção da identidade (ou a contagem do tempo) não é feita à margem do corpo e das metamorfoses que este vai ciclicamente sofrendo, como se diz num longo passo que vale a pena transcrever:

«Em meados de oitenta comecei a dieta, emagreci, aos trinta anos era de novo uma elegante rapariga, mas voltei a engordar e depois a fazer dieta, a engordar e a emagrecer assim, nesta última década, ciclos de duração variada, duas pessoas diferentes, uma de cada vez, saltando da obesidade (indolência, abandono, paz) para a elegância (frenesim, saltos de humor, disparates em cadeia), alternando entre dois eus diferentes, entre ambos um abismo de penosas transformações.» (p. 31).

Na sua complexidade, Laura, figura feminina concreta é, afinal, como o fantasma de Mariana (a mulher morta de *Juízo Perfeito*) um outro lugar de obscuridade e de mistério narrativo que coloca ao leitor questões investidas de sentido ético e ideológico – que extravasam para lá do jogo ficcional proposto pela narradora – e que fazem com que o último romance da autora não se esgote na reflexão autotélica sobre a sua própria ficcionalidade. Como entender o amor de Laura por David? E tratar-se-á de *amor* ou de *alienação*?

Interrogamo-nos sobre os valores que Laura representa e sobre o estatuto deste romance na ficção portuguesa contemporânea. Por um

lado, Laura parece ser (à imagem de Graça ou de outras figuras femininas do universo ficcional de Judite de Carvalho) apenas uma figura de ensimesmamento, que vive um presente esvaziado de qualquer sentido mítico ou de qualquer ideia de futuro redentor. Ou, nas suas palavras: «Eu espero e resisto a comparar-me com Penélope. Não quero tecer nada, nem desfazer o que já fiz, só descrever o que através de mim ele procura, a viagem que faz.» (p. 18). A “arte da espera” nada mais seria, então, do que uma forma de sublimar um estado de letargia, de imobilidade autofágica, de usura do tempo.

Talvez seja possível ver nesta história de amor e de confiança nascida nesse tempo de euforia e de agitação que foi o pós-25 de Abril (e várias são as evocações desse tempo) uma espécie de parábola política sobre a história da nossa revolução: a parábola de um país estagnado, de tempo parado – o *tempo lagartixa*¹⁷ –, idêntica a muitas narradas, sobretudo, em romances do pós-revolução. Aplicar-se-iam então, com toda a propriedade, as palavras que a ensaísta romena Roxana Eminescu utiliza para caracterizar um certo tipo de ficção portuguesa contemporânea:

«Obcecado pela *Dissolução* imposta pelo tempo, o escritor português vive num presente indefinido e impossível, e transforma o tempo da história numa história do tempo, desmontando, não a história, mas o acto de escrevê-la, e não com o fim de encontrar a “explicação” mas justamente para passar o tempo, até chegar o dia dos prodígios»¹⁸.

Mas não será possível ver também nessa “arte da espera” (ou esperança) da protagonista uma forma de sobrevivência e de resistência, que se traduz na efabulação, na demanda de várias formas de contar histórias (ou a História), na construção de várias hipóteses de sentido do mundo? Não questiona ela (enquanto professora de Português) o ensino da literatura num mundo onde aconteceu Timor e outros horrores? A espera confiante de Laura, apesar de tantos desenganos e desencantos, poderá então revestir-se de outros sentidos mais positivos, passíveis de serem captados à luz de uma sentença do romance *Juízo Perfeito* (espécie de

¹⁷ Conceito utilizado por Roxana Eminescu, a partir do romance de José Cardoso Pires, *O Delfim*. Cf. Roxana Eminescu, *Novas coordenadas do romance português*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, Lisboa, 1983, p. 77. Não obstante ser um estudo já “antigo”, considero bastante pertinentes e actuais alguns dos conceitos usados pela autora na abordagem da ficção portuguesa dessa década. *Dissolução* é o título de um romance de Urbano Tavares Rodrigues.

¹⁸ Cf. Roxana Eminescu, *op. cit.*, p. 79.

mote glosado em *À Tua Espera*): «A esperança é um sentimento demasiado exigente, é preciso um excesso de empenhamento para se ficar à espera» (p. 82). E o refúgio ou isolamento no espaço fechado da casa poderia, então, ser entendido não de uma forma negativa, como sinal de alienação ou de fuga, mas, à imagem do que acontece com certas personagens de Herberto Helder, em *Os Passos em Volta*, como sinal de liberdade e de opção consciente por um modo de vida regido por outros princípios e valores que não os da sociedade burguesa.

570

De todos os romances de Julieta Monginho, *À Tua Espera* é, sem qualquer dúvida, a narrativa mais aberta e inquietante, aquela onde a instabilidade das instâncias narrativas é mais acentuada e onde os espaços de indeterminação semântica se expandem, solicitando ao leitor uma colaboração mais activa na produção dos múltiplos e incertos sentidos do texto.

4. Mesmo que o tempo da sua produção ou génese seja eventualmente muito anterior ao da sua publicação (ou até anterior ao último romance da autora), dir-se-ia que *Dicionário dos Livros Sensíveis* se inscreve num percurso de escrita em que se caminha progressivamente para uma fragmentação crescente ou de decomposição da totalidade da narrativa, para um abandono crescente do enredo, numa atenção redobrada quer ao episódio mais insignificante e minimalista quer à densidade ou luminosidade da própria palavra. No romance *À Tua Espera* havia, aliás, já sinais claros do fascínio da narradora pelo “esplendor” e pela “polissemia” de certas palavras, pelos sabores e saberes descobertos nos dicionários consultados, lugares ideais (mas não os únicos) do jogo metalinguístico que o romance incorpora.

Depois da escrita de *À Tua Espera*, onde Julieta Monginho explora exaustivamente as estratégias pós-modernistas da citação e da alusão, dizendo-nos que os livros nunca deixarão de dialogar entre si (ou com tantos outros textos), depois da tematização da ideia de que a escrita e a leitura são actos indissociáveis, depois de múltiplos jogos com o leitor, dir-se-ia que um livro como *Dicionário dos Livros Sensíveis* era inevitável no conjunto da produção romanesca da autora. O que não significa, de modo algum, a previsibilidade ou a incapacidade de surpreender o leitor; a surpresa desta obra derivará de imediato do insólito título escolhido, da ordenação alfabética dos textos e da prosa poética que nela predomina. Confirmar-se-á depois na natureza variável e rapsódica dos textos que a constituem: pequenas histórias ou simples embriões de histórias, episódios anedóticos do quotidiano, parábolas mínimas, epifanias, notações poéticas do real, reescritas de contos infantis, reflexões quase filosóficas sobre a

morte ou outros temas, etc., etc. *Dicionário dos Livros Sensíveis* é um livro estranho, na duplicidade e ironia que o título logo sugere: por um lado, a ideia de fechamento, de sistematização; por outro, a ideia de expansão, de rede aberta, de errância, *i.e.*, a liberdade de entrar no texto em qualquer altura e em qualquer lugar, de nele se *navegar* de forma aleatória. Destituído de estrutura (no sentido forte do termo), mas estruturável, em função de *entradas* (ou *saídas*) por termos dispostos segundo uma lógica vertical, o livro liberta o leitor da contingência da leitura sequencial da narrativa, permite-lhe estabelecer relações variáveis de contraste ou de paralelismo entre os textos incluídos, oferece-lhe mesmo a ilusão da reescrita. Por outro lado, *Dicionário dos Livros Sensíveis* não se limita a tematizar, mas *exemplifica* também uma ideia que já surge nos livros anteriores: a ideia de que narrar implica sempre a deriva, a aventura, a indeterminação, a constante passagem de uma história a outra história, que só artificialmente pode tomar a forma de uma narrativa rectilínea e totalizante. Neste dicionário poético, as histórias mínimas narradas não chegam sequer a articular-se por via de uma qualquer sintaxe narrativa (encaixe, encadeamento, etc...); quando muito, estabelece-se entre alguns textos uma relação paradigmática baseada em correspondências temáticas ou outro tipo de analogias e ressonâncias.

No conjunto, à superfície ordenado, dos textos que dão corpo a este livro abundam as notações fugazes do real observado ou breves relatos de episódios insignificantes, que tanto nos sugerem a prosa e a sensibilidade de Raymond Carver como a escrita de um certo José Gomes Ferreira, pela reinvenção do real quotidiano ou pela transfiguração poética, quase mágica, do acontecimento mais trivial. Através da imaginação alteram-se as leis do tempo e do espaço, animiza-se a realidade inorgânica, cintilam as palavras mais estranhas, pregnantes de sentidos e de histórias: «Zimbório, zinco, zéfiro, zaratustra, zarzuela, zumbido, tantas histórias por aí, à espera de alguém para as contar.» («Zê»; p. 99). Muitos dos textos de *Dicionário dos Livros Sensíveis* incluem-se inequivocamente no domínio do fantástico; outros no domínio da ficção científica. No domínio do fantástico se inscreverá o texto «Jardim», onde se fala de uma árvore extraordinária: «Uma bela manhã chegou devagarinho ao lugar onde ela estava. Começou a passar a mão pelas flores e só então reparou que não tinham pétalas, mas cintilantes e guerreiros olhos azuis.» (p. 54). Um bom exemplo de uma história de ficção científica, onde a autora demonstra a sua mestria na arte do suspense (visível, aliás, em muitos outros textos deste livro – veja-se «Veneno»), é, por sua vez, o texto intitulado «Informação» (pp. 47-48): a história de uma morte anunciada e de uma insólita mensagem que um telemóvel vai transmitindo em

contagem decrescente («*Tem uma hora e cinquenta e dois minutos de vida*»). Absurda, embora não impossível, será a morte que chega sob a forma de uma avalanche de enciclopédias, que se abatem sobre a nuca do homem ameaçado. Das muitas histórias que gostaria de destacar, há uma que é impossível não referir. Intitulada «Leitor», esta é, antes, a história de uma escritora que vai espalhando por diversas cidades o livro que escreveu (dez exemplares apenas), sonhando um encontro apenas mediado pelo livro com os seus leitores. Torna-se claro neste dicionário especial de Julieta Monginho que os livros são, entre outras coisas, elos de ligação entre as pessoas e objectos de afecto que aperfeiçoam as difíceis relações interhumanas.

De livros e de autores se falará de um ou de outro modo em quase todas as páginas do *Dicionário dos Livros Sensíveis*, um livro que é também uma homenagem a muitos ficcionistas e poetas que marcaram a escritora Julieta Monginho. Falando de livros, é sempre o prazer e o deslumbramento que estão em cena: o prazer da materialidade ou fisicidade do próprio livro, mas acima de tudo, o prazer de ler, de reler, de contar, de recontar histórias: «Então a menina começou a contar-lhe todas as histórias que sabia, e que eram infinitas porque, mesmo contando, não parava de ler. E assim o lobo, ouvindo, era um príncipe sob encantamento.» («Encantar»; p. 33).

Revisitando temas tratados nas obras anteriores, o *Dicionário dos Livros Sensíveis* tem como tema unificador a profunda ou intrínseca relação entre a palavra e a vida: por isso, morrer é, neste livro, «ir esquecendo as palavras uma a uma.» («Esquecer»; p. 34).

5. Da ligação íntima e existencial entre a palavra e a vida nos falará de novo Julieta Monginho em *Onde está J.? (Diário)*, publicado em 2002. A tematização dessa relação surge logo nas páginas iniciais do diário, cujo *incipit* é dedicado ao tempo metereológico, espécie de mote para as mutações e flutuações atmosféricas da própria escrita diarística e dos estados de espírito de quem escreve. A ideia de escrita como interrogação, inquietação, ou viagem, atravessa este texto de carácter autobiográfico, onde o escrever nunca surge como um acto intransitivo. Mais importantes do que as respostas são as perguntas, dir-nos-á a dado momento a autora, ao reflectir sobre os motivos que a levam a escrever. As perguntas traduzem a implicação do sujeito que escreve no mundo à sua volta e um diálogo constante consigo e com os outros (os eventuais leitores, os jornais, os livros, os filmes, as canções, ou os anónimos viajantes que consigo tomam o mesmo comboio ou metro). Como qualquer diário, este é ainda um espaço de auto-representação, de redução da distância

entre o sujeito de enunciação e do enunciado, de uma ligação imediata a um certo real empírico e tangível e à pulsão do quotidiano. Mas neste espaço – que é sempre de encenação e de desdobramento do “eu” de enunciação – captamos também como que um projecto (utópico?) de dessubjectivação, de ficcionalização, de distanciamento em relação ao circunstancialismo e à contingência do real vivido, pouco conforme à ideia de diário. E a organização macrotextual em função de uma datação cronológica não assegura por si só a inclusão pacífica de *Onde está J.?* nesta categoria genológica.

Inúmeros são os autores que escrevem um diário (e sobretudo o diário íntimo) com uma função catártica imediata, como forma de atenuarem o sofrimento ou a ansiedade em relação à vida e aos outros, surgindo o diário como via de salvação, de redenção possível e sempre como forma de resistência ou de sobrevivência (existencial, política, etc.). O caso paradigmático mais conhecido é, sem dúvida, o caso do diário de Kafka, que, como muitos diários, responde ao que Barthes designa por «desígnio kafkiano de extirpar a angústia pela escrita»¹⁹. Dizer que estes motivos são completamente alheios à natureza do diário de Julieta Monginho ou que o autor empírico se anula no autor textual seria menosprezar os fragmentos mais intimistas do texto ou passos metadis-cursivos importantes, como aquele onde o “sujeito” que escreve, uma mulher, se refere ao seu diário como «diário-lâmina» (18/5 – 25/5; p. 111). Nesse «duplo movimento de interiorização e de exteriorização» que neste diário existe (como em toda a escrita diarística, aliás), o sofrimento é uma constante – desde a dor “privada” e íntima à dor à escala universal presente nas mais diversas histórias que se vão relatando²⁰. Não admira, por isso, que Irene Lisboa e Judite de Carvalho sejam aqui interpeladas e referidas como «irmãs» (4/12; p. 239), numa explicitação de uma genealogia afectiva e literária que captamos nas obras anteriores de Julieta Monginho. Se os dias comuns da *autora* são, com frequência, pontuados por «coisas estranhas, todas tocadas pelo esplendor da melancolia e da beleza» (25/7; p. 143), eles são também marcados por momentos intensos de angústia e de dilaceramento interior. Nunca, porém, essas vivências de dor dão origem a páginas de confessionalismo exacerbado, de digressões mórbidas, ou de desabafos espasmódicos. Alguns acontecimentos mais dolorosos são, pelo contrário, objecto de

¹⁹ Cf. Roland Barthes, «Deliberação» (para Éric Marty) in *O Rumor da Língua*, trad. port. de António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 305.

²⁰ Sobre este duplo movimento, ou sobre a natureza do “Diário”, em geral, veja-se Clara Rocha, *Máscaras de Narciso*, Coimbra, Almedina, 1992.

rápidas notações, de alusões, de relatos escritos sob o signo da contenção e da impessoalidade. Algumas páginas deste diário fazem-nos lembrar uma certa prosa de Hemingway no seu recurso às técnicas narrativas do sumário, da elipse, à figura do *understatement*, ou à descrição e enumeração de objectos num esforço de contenção das emoções e dos pensamentos²¹. Como quando a intensidade da dor é conjugada de forma impessoal e declinada em várias línguas: «De repente a lâmina de fogo, a pedra a bater no fundo do peito, não arremessada mas empurrada para ali com destreza, meticulosamente, para caber no lugar do coração. (...) Dor, dolor, douleur, Scmerz, pain, dolore, dor, dolor, douleur.» (11/4; p. 84). Quando o sofrimento se torna mais intenso e se apodera do sujeito então ele torna-se completamente indizível. Ao momento paroxístico de dor (a morte do companheiro) corresponde nesta narrativa de uma vida ao longo de um ano uma simples frase: «17/5 E não voltarás nunca» (p. 111). Um segmento nominal impessoal, uma notação elíptica e breve evocará outro momento de sofrimento: «O A.V.C. da mãe» (20/12; p. 251).

Perante esta quase tentação de silêncio, uma questão se impõe ao leitor: porquê, então, este diário? Como escrevia Roland Barthes em 1979, em páginas de reflexão e de perplexidade sobre a natureza do diário, a justificação de um diário – como obra (ou como texto publicado) – não pode ser senão *literária*²². Sobretudo, poderíamos acrescentar, quando há intencionalidade e vontade autoral de publicação (expressas antes da publicação efectiva), como aconteceu com o diário de Julieta Monginho. Aliás, o título que surge na capa, *Onde está J.?*, interpela um eventual leitor e propõe-lhe um pacto ficcional que só o subtítulo (*Diário*) (já em

²¹ Veja-se, por exemplo, a lista de artigos de cosmética registada no dia 17 de Maio, alinhados como se de um poema se tratasse: «creme de limpeza / tónico de limpeza / reafirmante / nutriente nocturno / creme contorno dos olhos / gel para o pescoço / creme para os lábios / (...)» (p. 110). Ou a receita de sobremesa de maçã que constitui o único apontamento do dia 3/3 (pp. 57-58). Ou ainda a ficha poético-clínica de 6 linhas, que se regista no dia 24/1: «o processo dos médicos/ (...) uma dor de cabeça que não passa / (...) o hospital / um lamento negro, interminável, na cama em frente / interminável» (p. 28).

²² Trata-se do texto intitulado «Deliberação», dedicado a Éric Marty e inserido em *O Rumor da Língua* (Edições 70, 1987, pp. 303-313). Barthes acabará por negar o estatuto de “obra” ao Diário, considerando-o antes como Álbum, *i.e.*, «coleção de folhetos, não apenas permutáveis (...), mas sobretudo *supressíveis até ao infinito*». (*idem*, p. 312). Leia-se a totalidade deste texto de Barthes para uma melhor compreensão sobre o mal-estar que a *ideia* de “Diário” (não apenas a sua publicação) lhe provoca e sobre as indecisões quanto ao seu estatuto literário.

página interior) vem problematizar. Na realidade, o pacto não se rompe, pois não só os temas da demanda e da identidade (*Quem é J.?*) saem reforçados, como o título já sugere algo sobre a essência de todo o diário («*Onde está Wally?*»): o jogo de ocultação e de exposição do sujeito inerente a toda a escrita do “eu”.

Nessas breves páginas de Barthes sobre a escrita diarística, Barthes considera *quatro motivos* para a justificação de um diário: «o *poético*», que consistirá no estilo ou «idiolecto»; «o *histórico*», que consiste na dimensão de informação sobre uma determinada época «da informação maior ao pormenor de costumes»; «o *utópico*», que consiste em «constituir o autor em objecto de desejo» e o «*amoroso*» que o ensaísta apresenta nestes termos: «o de constituir o Diário em oficina de frases: não de “belas” frases, mas de frases justas; afinar sem cessar a justeza da enunciação (e não do enunciado)...».

Se recorro a esta tipologia barthesiana já antiga (ignorando muitos outros ensaios posteriores sobre diários e a escrita de cariz autobiográfico, em geral), não é porque me pareça perfeita, mas porque ela me permite uma aproximação mais directa de alguns aspectos essenciais deste diário, ao mesmo tempo que torna visível, para lá da imediata diferença estrutural, uma linha de continuidade temática e estilística entre este e os livros anteriores da autora.

Engana-se o leitor que pensa encontrar nesta obra, estruturada em função da temporalidade, uma infinidade de detalhes autobiográficos que desvendem a vida da escritora Julieta Monginho. Talvez um dos aspectos que mais surpreenda o leitor habitual de diários seja mesmo o peso da vertente “histórica” e documental deste diário, a crónica minuciosa de acontecimentos que ocorreram ao longo de um ano (1/1/2001-1/1/2002) e que assinalam também a mudança de um século. Desfilam perante os nossos olhos inúmeros eventos que marcaram o país e o mundo e que falam do movimento da história: a queda da ponte de Entre-os-Rios, a queda do governo socialista, as cheias do Douro, as eleições presidenciais, a prisão de Vale e Azevedo, as eleições em Timor-Leste, os ataques da ETA, a guerra do Kosovo, os conflitos israelo-palestinianos, a descoberta do genoma humano, a detenção de Pinochet, etc., etc. Muitas outras notícias são regular e minuciosamente registadas, como se um dos efeitos a produzir fosse o de puro mimetismo do bombardeamento de informação a que somos sujeito no século XXI. Trata-se, porém, de um efeito ilusório, porque à imagem do que acontece em muitos blogues de autor da actualidade, Julieta Monginho não só nos dá conta, através dos seus *posts* mais imbricados no imediatismo das notícias, do modo como o real se transforma em texto e em imagem, (ou «jogo de imagens sobre imagens»;

p. 47) como a partir deles afirma a voz crítica e interventiva de uma mulher que não se confina ao reduto privado da casa e das tarefas domésticas, mas que procede à *inscrição* do seu corpo e voz no mundo em que habita. Referida que é, a dado momento, a natureza “semi-pública” deste diário (logo, escrito para os outros também), torna-se claro que ele não surge com uma simples função fisiológica ou de sobrevivência pessoal, mas como forma de empenhamento social de uma mulher que intervém no mundo quer como escritora quer como magistrada pública²³. Atenta aos problemas específicos da mulher em geral (fisiológicos ou sociais)²⁴, dir-se-ia também que este diário, minando alguns estereótipos em relação à escrita dita feminina ou às simples figurações ainda actuais da mulher (de costas para o mundo, alheia à “política” e ao futebol), é ainda um testemunho da vida não de «um dia de mulher», mas de vários dias, ou ainda da história de uma «mulher escondida entre as mulheres», com múltiplos papéis e identidades e que, a cada momento, reinventa o quotidiano e transfigura a realidade como modo de sobrevivência²⁵.

De certo modo, *Onde está J.?* é, a vários níveis, um diário de bordo. A organização dos *acontecimentos* faz-se, inúmeras vezes, a partir do *topos* da viagem (de comboio, de metro, de autocarro, de carro...), de deambulações do sujeito a pé, de uma deriva externa e interna, que

²³ Vejam-se, a este respeito, as referências veladas ou explícitas (não raro acompanhadas de juízos de valor ou de uma cáustica ironia), a casos judiciais de que se ocupa ou a eventos em que, com prazer, participa no papel de escritora. Por outro lado, há o lado da cidadã que toma posição em relação a questões tão complexas como, por exemplo, o das famosas quotas: «Gostaria de acreditar que a política ganharia com uma intervenção mais viva das mulheres, mas igualmente gostaria de saber se as mulheres ganhariam alguma coisa intervindo na política. (...). *Mas desconfio que enquanto política for considerado sinónimo de poder não haverá mudanças.*» (29/3; p. 77, sublinhado meu).

²⁴ Vejam-se, (a assinalar os cinquenta anos da pílula anticoncepcional – 15/10/2001), as notações sobre o cancro da mama (reforçadas por palavras do escritor Ramon Gómez De la Serna, no livro *Seios*), o testemunho pessoal sobre a tirania da biologia sobre a mulher (15/3), o encómio a Jerri Nielsen ou a homenagem a todas as mulheres que «NUNCA têm férias» (4/7).

²⁵ De notar que a expressão utilizada pela autora «uma mulher escondida entre as mulheres» (28/3) é, de imediato, submetida a um exercício hermenêutico da própria, numa invocação ora do *topos* da *modéstia* ora do da *imodéstia*, e das contradições que habitam o sujeito que escreve, numa explicação que acaba por abarcar todo o «Diário»: «Proponho dois caminhos, a saber: 1 – a autora pretende pôr em evidência o facto de se sentir uma mulher vulgar, baixando os olhos numa humildade digna, apelando ao êxtase da admiração pela modéstia; 2 – a autora, sentindo-se invulgar, pretende suprimir essa invulgaridade diluindo-a na bravura discreta das irmãs» (29/3).

transformam este diário num caleidoscópio de imagens desfocadas e de narrativas fragmentárias, sincopadas, evocadoras de uma paisagem urbana quase irreal. Em muitos excertos captamos de novo o realismo poético de Raymond Carver ou o *pathos* expressionista de alguma prosa de José Gomes Ferreira: «A velha descalça, desgrenhada, com um xaile de lã castanha suja, sentada no banco vermelho de uma carruagem do metro. (...) O homem de meia-idade a gritar “Linda, Linda” para um telemóvel sem resposta» (10/1; p. 16). A contadora de histórias que é Julieta Monginho retorna em inúmeras páginas deste diário para narrar histórias ínfimas de pequenas criaturas anónimas, incidentes banais de dias comuns, episódios insólitos do quotidiano, fragmentos vários que reiteram, por vezes de modo lírico, a impossibilidade das grandes narrativas.

De *oficina de escrita* (mais do que de *oficina de ideias*) se deverá falar também a propósito deste último livro da autora. Em primeiro lugar, porque através de várias notas metanarrativas é a própria situação e o acto de escrita que se evidenciam. Depois, porque este diário se constrói não de uma forma unidimensional e homogénea, mas como um mosaico pontilhista de experimentações e de exercícios variados de géneros e formas discursivas (poesia, drama, aforismos, relatórios, definições, etc.). Trata-se de um percurso de escrita proteiforme, sem carácter orgânico, cujo equilíbrio composicional depende em grande parte da organização cronológica e, sobretudo, de uma ética da escrita que se traduz na demanda estética e epistemológica da concisão e da clareza. A procura da «palavra justa» (contemplando neste espaço textual quer a dimensão do enunciado quer a da enunciação) impõe-se, também, como um imperativo *ético-político*, porque se tem a consciência de que «as palavras são poucas e se entendem mal» (8/1; p. 15). Mas é sobretudo o desejo de ver com mais nitidez, ou o desejo de inteligibilidade do mundo e dos seus *enigmas* que leva a autora ao *exercício* incessante da definição e ao uso recorrente de dicionários. E de todos os enigmas, é o enigma do Tempo que se anuncia, logo pela epígrafe inicial, como o enigma nuclear deste diário: «O pensamento nada sabe dos labirintos do tempo / O olhar toma nota e não vê» (Sophia de Mello Breyner Andresen). A inevitável relação dialógica com a obra de Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, emerge claramente à superfície textual num passo que se inicia com a frase «A minha madalena é um queque» (16/10; p. 197).

A demanda estética e epistemológica acima referida explica, em parte, a grande quantidade de citações (quase sempre identificadas) disseminadas ao longo de todo o diário (de obras de ficção, de poemas, de canções, de notícias, de crónicas, de entrevistas, do Código Penal, etc.). O diário, já por natureza fragmentário, é, intencionalmente feito

com fragmentos de outras vozes e discursos, num trabalho de colagem, montagem e de intertextualidade (na acepção de Julia Kristeva) que incorpora a lição bakhtiniana da exotopia. Neste caso, o «idiolecto» ou a «individualidade da escrita» de que Barthes fala parece residir na própria ausência dessa individualidade, entendida como originalidade ou estilo de autor. Dir-se-ia que, contrariamente ao que a ideia de diário sugere, a auto-representação ou a construção de uma identidade são, afinal, aversas a qualquer princípio monológico narcisista, porque a voz que fala já está, inevitavelmente, habitada por poutras vozes e vivências, e porque, como Benveniste nos ensinou (seguindo Bakhtine) não pode existir um “eu” fora do discurso que se dirige a um “tu”. A vocação dialógica da autora parece, assim, exacerbar-se neste diário, surgindo este texto como um mosaico literal de citações heteróclitas, provindas de fontes diferentes, e servindo fins bem diversos (e complementares). Uma citação de carácter informativo (notícia, entrevista, *fait divers*), será, sobretudo, o mote e o pretexto para uma atitude crítica e pública do sujeito da escrita perante os eventos em questão (de concordância, de indignação, de ironia, de tristeza – como se este diário fosse também um grito de revolta perante os *desconcertos* do mundo). Já as citações literárias, em maior profusão (e, que muitas vezes, constituem a única *marca* a assinalar a passagem de um dia), desempenham funções bem mais complexas – impondo, de imediato, a imagem da escritora enquanto leitora. Por um lado, num livro onde se procura a contenção, os fragmentos vindos de outros textos funcionam como equações poéticas ou cifras perfeitas para vivências íntimas da *autora*, espécie de «correlativos objectivos» que evitam a expressão directa das emoções e de sentimentos ou uma excessiva exposição da intimidade do autor empírico. Por outro, essas citações, convidando-nos a entrar na *Wunderkammer* da escritora Julieta Monginho, traçam uma cartografia dos afectos literários da autora, dos seus gostos, das suas afinidades, das suas descobertas (como, por exemplo, o prémio Nobel 2000, Gao Xingjian, exímio contador de histórias). Numa apropriação literal do motivo que Barthes designa por «utópico», diria que neste diário vários são os autores que se constituem, por via desta leitora-escritora, em objectos de desejo ou de revisitação. De entre os muitos autores de eleição, merecem um lugar de destaque Herberto Helder, Bernardo Soares, António Lobo Antunes, José Gomes Ferreira, Maria Velho da Costa, Italo Calvino, David Lodge, Raymond Carver, Borges, Kafka, Hemingway, Proust.

O constante *chamamento* de outros autores para o espaço textual de *Onde está J?*, levando esporadicamente a uma descentralidade do sujeito de enunciação, atenua a impressão de linearidade decorrente de

toda a escrita diarística e produz mesmo um certo efeito de espacialização da temporalidade (pela justaposição de *vozes* e *textos* de lugares e tempos bem distantes). Negando desde o início um programa de «registo do real», este último livro de Julieta Monginho apresenta-se como um invulgar diário, onde as estratégias pós-modernistas (já antes experimentadas pela autora), da intertextualidade, da montagem ou da citação se colocam inteiramente ao serviço da homenagem e da celebração da escrita, dos escritores e dos leitores – que será sempre, na escrita da autora, uma celebração da vida e da comunicação possível, num desejo de «chegar ao profundo sussurrado grito no coração dos homens através de um livro.» (28/4; p. 96).

OBRAS DE JULIETA MONGINHO

- *Juízo Perfeito*, Lisboa, Dom Quixote, 1996 (3.^a ed., 1999).
- *A Paixão Segundo os Infiéis*, Lisboa, Dom Quixote, 1998.
- *À Tua Espera*, Lisboa, Dom Quixote, 2000.
- *Dicionário dos Livros Sensíveis*, Porto, Campo das Letras, 2000.
- *Onde está J.? (Diário)*, Porto, Campo das Letras, 2002.

N. B. Este trabalho encontrava-se já em fase de impressão, quando veio a público um novo romance de Julieta Monginho: *A Construção da Noite*, Lisboa, Dom Quixote, 2005.

GÉNERO E DIFERENCIAÇÃO GENÉRICA;
de uma “Ontologia dos Objectos a uma Pragmática do Uso”*

CELINA SILVA
celinas@letras.up.pt

A literatura constitui, segundo uma perspectiva comunicacional e histórica, uma instituição; espaço de actuações múltiplas e multi-direccionais, orquestrada por lógicas construtivas plurais, objecto de prática social, conjunto dinâmico de convenções compartilhadas por uma dada comunidade em determinada época. Entidade situada e em situação, funciona como um campo pluridimensional em permanente reestruturação interna e externa, continuidade descontínua onde recorrência e variância se interligam dialecticamente, combinando-se tradição e originalidade numa produção complexa, socialmente valorizada. Eis os pressupostos de que Schaeffer parte, ao postular a hipótese de uma abordagem trans-disciplinar sistematizante relativa à questão do género e diferenciação genérica, focando situações de interacção concreta e institucional, com o objectivo de evidenciar quadros de experiência, temas e estruturas neles vigentes. A dita reflexão rege-se pela seguinte directriz: “*olhar; não os textos, mas no entre-os-textos, no espaço público da Literatura como prática criativa socializada*”.

Ao questionar o literário constata-se a pertinência bem como a produtividade em detectar critérios internos susceptíveis de possibilitar a sistematização do referido objecto. Inferir traços configuradores de analo-

* Este texto apresenta-se como o título, em parte citação, indicia enquanto súmula de notas de leitura relativas a algumas das reflexões desenvolvidas por Jean-Marie Schaeffer a partir do conceito de género literário e adjacentes no seguinte *corpus*: Schaeffer (1986), Schaeffer (1989), Schaeffer (1996), Schaeffer (1997) e Schaeffer (2001).

gias “arquetípicas”, marcas textuais recorrentes, combinatórias torna viável o delinear de uma dada “identidade formal”, uma suposta “natureza” do mesmo. O estabelecimento-reconhecimento de formas, convenções mais ou menos estáveis, modelos instaura uma ordem transhistórica, segundo um determinado do ponto de vista.

Porém, Schaeffer aponta o facto de tais critérios se encontrarem inseridos numa determinada historicidade que os relativiza, melhor dizendo, lhes retira o cunho “absolutizante” patente em posturas claramente normativas ou noutras que, não o sendo, partilham de uma mesma visão universalista ou essencialista do literário (cf. Classicismo, Romantismo hegeliano, Formalismo Russo e Estruturalismo). Não havendo uma definição única de literatura, o convívio com as práticas por ela desencadeadas e suportadas, evidencia uma pluralidade de aspectos em constante mutação cuja resultante leva à consciência da impossibilidade em estabelecer uma taxonomia de géneros que os tome como “entidades mutuamente exclusivas”, ou que se assuma como única, atendendo à variedade de critérios e dos regimes de vigência da literariedade. Com efeito, o género define literariedades constitutivas e resulta de literariedades condicionais”, conforme Genette salienta em *Fiction et Diction* (1991).

Equacionar a problemática do género, questão apenas abordável de maneira parcial e por contextos específicos, implica uma pragmática comunicacional exigida pela singularidade ao nível das suas manifestações concretas. Código retórico-literário, paradigma, classe, modelo de textos, pacto e contrato, entidade inferida através de uma oposição diferencial e funcional patenteia a co-existência de invariância e variação resultante do carácter genesiaco, processual a ele inerente. Categoria *a priori* do poético na proposta de Dufrenne, “convite à forma” segundo Guíllen, factor importante na atribuição de valor no interior do campo do literário como Bourdieu salienta, “generalidade intermediária” na formulação de Compagnon, o conceito de género possui um cunho polissémico derivado da “variabilidade contextual de significação dos termos genéricos” por Schaeffer realçada.

Uma formulação supostamente “empírica” de género, porque nenhuma o é de facto, dá conta de um conjunto de semelhanças textuais, formais e temáticas, instaurando as relações genéricas uma combinatória de reinvestimentos mais ou menos transformadores. Contendo o género uma dinâmica sempre historicamente marcada, geradora de inovação, transgressão e invenção, condicionante da circulação e reescrita dos textos, produz um determinado tipo de leitura.

Cumprindo uma função reguladora de mediação, esta entidade taxonómica, reporta-se à teoria na medida em que consigna modalidades possíveis do literário; identifica, descreve, avalia, classifica e canoniza. A Poética aborda descritiva e analiticamente o modo de ser da ordem em questão, as suas modalidades intrínsecas, convocando-o como noção explicativa; a Crítica usa-o enquanto critério de julgamento; a História Literária questiona-o na pluralidade e variabilidade das suas manifestações concretas; a Pragmática equaciona-o do ponto de vista funcional do uso. Repousando sob uma ordem-ordenação contínua de traços, dá conta da mobilidade de todo o sistema literário; “feixe de universais” da consciência literária é identificável através de “sinais” e “alusões” mas também de reconhecimento.

Em contraponto à visão causal derivada da proposta aristotélica onde o género explica e possibilita em simultâneo a existência dos textos, e à da poética tradicional que o concebe enquanto classe de textos, este é actualmente encarado como função reguladora do fazer literário, dos seus limites e possibilidades, intervindo quer ao nível das operações teóricas mencionadas quer ao nível da produção e da recepção.

Adoptando uma visão ontológica, o género transcende o texto; matriz de escrita e de leitura, aponta a existência de uma “competência genérica” compartilhada por autor e leitor, implicando ambos um repositório que inscreve a obra numa dada cronologia, lógica contínua de cruzamentos. “Horizonte” produtor de reconhecimento susceptível de alargamento ou transgressão, consciência da regra, entidade geral visando a concretização, instaura uma competência genérica confinada enquanto “quadro intrínseco” e “direcção epistemológica” fundadora de um contrato variável com o leitor, na medida em que este pode decidir sobre o género da obra, como, com frequência, se verifica na literatura contemporânea caracterizada por uma “dinâmica genérica interactiva e lúdica”.

A teorização, ao estabelecer quadros categoriais destinados à sistematização descritiva e analítica do literário, procura evidenciar, tanto aquilo que suporta as manifestações, práticas e procedimentos do mesmo, quantos os efeitos, produtos e produções por elas engendradas, uma vez que um dado texto pode não pertencer a um género em particular, mas integra sempre a referência genérica nas modalidades da sua invenção textual.

O mencionado teórico considera o género “o verdadeiro objecto epistemológico” dos Estudos Literários porque o único que lhe é exclusivo, confinando-se esta área disciplinar, nas suas publicações dos anos 80, enquanto estudo das características genéricas dos textos, na prévia condição de se definir o que é pertinente para o postular da sua especifi-

cidade, visto todo o traço poético ser susceptível de se tornar marca de género quando repetido, sujeito a variações e integrado num conjunto significativo.

O “modelo genérico” é constituído, segundo Schaeffer na proposta de 1989, pelo género, categoria de classificação retrospectiva e pela “genericidade”, função textual e, em 1997, também pelo “genérico”, traço ou marca que dos géneros se desprende, manifestando-se nos textos. O “genérico”, elemento constitutivo das obras implicando a posição do autor enquanto agente do literário funciona de igual modo ao nível do contexto de circulação. Tais características conferem ao género um cunho processual que se verifica numa pluralidade de níveis: o das sistematizações categoriais elaboradas pela poética, o da dimensão do “genérico”, perfil derivado do género propriamente dito, e da “genericidade”, “jogo de repetições, de imitações de um texto face ao outro”, estando portanto ligada ao carácter institucional da literatura. Assim, participando de uma dimensão intermediária, o género é por este teórico concebido enquanto “interface de mediação”: obra-literatura, texto-regra, autor-leitor, obra-outras-obras, obra-público.

Modelo-matriz de competência segundo o estruturalismo, o género, é simultaneamente metatexto enquanto programa, arquitecção (estruturas formais) e paratexto. Por sua vez, a “genericidade”, teor dinâmico, atestado na capacidade geradora de situações de miscigenação, depuração, subversão origina uma norma interiorizada. Esta última dimensão confina-se enquanto capacidade de engendramento mas também como propriedade constitutiva da arquitecção, na medida em que, enquanto metatexto, o género contém a sua própria “genericidade”.

Encarar a hipótese de estabelecer fronteiras como limite ou delimitação entre os vários géneros literários e entre as ordens do literário e do não literário, já denunciada como impasse metodológico por Todorov em *Les Genres du Discours* (1978) e por Schaeffer referenciada, permite não só relativizá-las ou redefini-las por alargamento ou transgressão, mas também regular e controlar os processos de violação das ditas fronteiras. Por sua vez, o problematizar das aludidas fronteiras entre géneros viabiliza de uma maneira assaz precisa, não apenas dar conta de identidades e diferenças quanto do funcionamento dessas mesmas categorias.

O próprio conceito de fronteira, historicamente relativo, faz-nos aceder à variabilidade temporal e cultural onde a continuidade se liga a efeitos contextuais e de uso, criando uma “lógica de integração” mediante a qual traços convergentes reagrupam elementos aparentados. O dito propósito está ligado a um projecto não normativo na medida em que o

valor das obras não provém apenas da delimitação do domínio poético mas da relação que com ele se estabelece, implicando um conjunto de operações múltiplas.

Porém, a fronteira pode ser encarada funcionalmente como absoluta, transhistórica, interna ao objecto, apontando claramente para uma estabilidade consensual aceite pelos agentes do processo produtivo: autores e leitores, poeticistas e críticos. Essa concepção implica o adoptar de normas que engendram descontinuidades e estabelecem hierarquias, uma vez que o uso canónico leva a uma objectivação funcional, exigindo a aplicação das regras constitutivas.

A tradição poética ocidental, fundada essencialmente sobre critérios positivos, uma certa qualidade técnica ou a observância de determinados códigos retorico-poéticos, integra a obra numa continuidade temporal, nela surgindo, necessariamente, processos de recategorização, uma vez que a ruptura é em si mesma plural. A diferenciação advém por alargamento ou pela estratégia de afastamento adoptada face ao género de referência, à sua finalidade e à sua significação, intervindo na evolução das práticas literárias, de modo muito forte, mediante operações de selecção.

O Classicismo assume-se enquanto ordem consensual, “transparente”, inquestionável. As propostas que vigoram ao longo deste paradigma essencialmente visam a integração pela parte da instituição das posturas desviantes ou anómalas face às pseudo fronteiras estabelecidas no interior da ordem consensual, como atesta o caso dos géneros híbridos: poema herói-cómico e tragicomédia entre outros.

Por sua vez, o Romantismo recusa a instituída existência das referidas fronteiras, invertendo os critérios de valor poético, ou antes adoptando-os negativamente. Tais manifestações “transgressivas” engendram um procedimento recorrente na literatura contemporânea onde se constata grande mobilidade das e nas fronteiras internas e externas. A instituição literária integra, mais tarde ou mais cedo, de maneira mais ou menos abrangente, o modo de actuação transgressivo que, frequentemente, num primeiro momento de recepção, tinha desencadeado uma forte reacção negativa pela parte do público.

A crise da representação e da poética cuja base nela radica estabelece uma deslocação da questão do “valor” da obra, implicadora no referido paradigma da observância de determinados preceitos, para a da “natureza” do literário, rompendo assim o consenso transforma a excepção em regra, factor que desencadeia a ininterrupta necessidade de definição e redefinição da literatura bem como a vertiginosa sucessão de correntes literárias. Então, a estruturação interna do campo literário já não se coloca

numa escala de gradação contínua de valores mas na de uma suposta natureza do mesmo. A prática literária contemporânea patenteia uma pluralidade de valores e de géneros tornando “opacas” as estruturas formais tidas como “transparentes”, funcionando o género ao mesmo tempo enquanto intermediário e obstáculo.

Schaeffer verifica a existência de operações e processos de recategorização, dando conta das modalidades de alteração de categorias cujas variações entre as fronteiras externas e internas se equacionam de uma época para outra nos seguintes moldes: ora por intermédio de uma “lógica de inclusão”, integradora de elementos variáveis e desviantes, radicando numa configuração contínua e em continuidade, ora através de uma “lógica de selecção” impositiva de um projecto axiológico ancorado numa óptica transhistórica. Esta última implica uma visão do objecto consensual, estável, interna, na qual o recorte e a delimitação entre conceitos produzem uma dada valorização dos objectos mediante o postular de uma natureza substantiva, universal.

Contudo, as distinções entre os géneros bem como de literário / não literário são, ao mesmo tempo historicamente relativas e funcionalmente absolutas, na medida em que se reportam ao contexto, mas não de uma forma total ou directa, contendo também uma dimensão autónoma, poética, porém não inteiramente. As obras não possuem um teor relativo em absoluto, sem qualquer suporte literário, tão pouco podem ser encaradas enquanto totalmente redutíveis à natureza poética das proposições que as enformam. Não resulta portanto pertinente uma abordagem que se fixe ou se reduza a uma única destas dimensões porque, como Schaeffer menciona, “as fronteiras da arte são ao mesmo tempo naturais, materiais e mentais”.

A literatura ocidental manifesta uma complexificação crescente, provocada por deslocamentos inter e intra genéricos sucessivos na medida em que há diversos tipos de “evolução genérica” devido à multiplicidade e variedade dos mecanismos de regulação-regulamentação adoptados. Estes engendram tipos diferentes de “genericidade”, variando segundo as épocas, os países, as áreas culturais, as tradições vigentes ou de referência. Cada projecto literário desencadeia uma hierarquia de valores explícita, visto seleccionar certos traços da norma ou do género em detrimento de outros; uma aparente quebra, através da ruptura e da miscigenação, pode desencadear o restaurar da ordenação prévia, produzindo uma espécie de metamorfose em que o potencial se actualiza. Por sua vez a tipologia fornece um sistema de cânones constitutivos, quadro categorial face ao qual cada texto se relaciona; com efeito, a tradição do género determina o âmbito das possibilidades desviantes ou

inovadoras das entidades genéricas porque marcado e não marcado são a ambas coextensivos. A ruptura atesta uma ligação ao passado constituindo um sinal dele: componente evolutiva, perenidade das formas, engendra outras categorias, novas orientações que se interrelacionam com as anteriores.

No Ocidente, a tradição implica um forte historicismo, uma sucessão temporal onde o novo elemento prolonga o sistema por alargamentos sucessivos; no Oriente, nomeadamente no Japão, vigora uma tradição acumulativa, estruturada espacialmente, na qual a nova actualização se acrescenta ao antigo, actualiza-o, mas não o substitui. A concepção dinâmica da ordem poética ocidental pós-renascentista estabelece a prevalência de uma relação situacional dos textos relativamente a um sistema comunicacional historicizado, face à interacção concreta entre autor e o contexto no qual ele cria. A necessidade da mudança deriva da estrutura teleológica do dito sistema, dando origem a uma grande diferenciação bem como à referida complexificação das identidades genéricas ao longo da tradição. Por sua vez, na prática poética oriental, nenhuma obra pode substituir outra, cada uma é encarada como marca de um encontro singular com uma situação arquetípica. Assim, toda e qualquer obra constitui uma espécie de reactivação funcional de um quadro genérico que, em si mesmo, não é marcado, predominando pois a interacção. A poética reinante na primeira tradição funciona num “sistema aberto”, a segunda num “sistema fechado”.

Um olhar sistematizante sobre a tradição e sobre o próprio percurso do século XX evidencia a presença de uma reflexão sobre as modalidades de deslocamento de certas categorias, isto é dos sucessivos processos de recategorização. A literatura contemporânea, ao produzir o estabelecimento de fronteiras, faz da sua definição um problema, levando a que a sua prática se converta num processo de autocategorização. Necessariamente, a exploração dessas mesmas fronteiras inscreve-se na procura de condições necessárias e suficientes, delimitadoras da natureza do literário que, constantemente, as ultrapassa, expandindo-se em direcções múltiplas numa dinâmica autoreferencial incessante.

Schaeffer realça o cunho opositivo que vigora na prática literária ocidental; durante a Idade Média, o Cristianismo delimita-se, do modo acabado de aludir, face à Antiguidade, mais precisamente a uma Antiguidade pagã, na Renascença, os modernos adoptam um procedimento semelhante no tocante quer aos medievais quer aos greco-romanos. O Romantismo reduz a Poética e Retórica clássicas a meros factores transtextuais, contrapondo-lhes a prática da miscigenação e o “mecanismo da fragmentação”, segundo a formulação de Júdice. O Modernismo

adoptará a heterogeneidade como marca irreductível face à retoricidade. Ao longo do século XIX e XX, a Dramaturgia emancipa-se da preceptística pseudo-aristotélica (ilusão realista, prioridade da acção face aos caracteres e separação do trágico e do cómico) pondo a teatralidade em evidência. Em termos de produção narrativa verifica-se, ao longo do século XX, a fusão entre literatura e real.

Schaeffer aponta as diferenças vigentes ao nível do processo de funcionamento criador e comunicacional da actividade literária confrontando as relações existentes entre tipos específicos de práticas literárias instituídas e determinados perfis genéricos. Assim, foca a variabilidade dos últimos segundo o tipo de regulação da tradição interna do literário e o tipo de *feedback* que modula as relações entre autor e público. Com efeito, a tradição genérica, pertinente ao nível da consciência da criação, implica uma manipulação na produção e recepção socialmente codificadas, dando conta não só do lado institucional como de uma certa dimensão mundana da prática literária como o atesta a poesia de circunstância.

Na literatura oral a co-presença de autor-actor e público possibilita um *feedback* imediato enquanto que na literatura escrita este é diferido, agindo todo o sistema literário como interface de mediação embora ambos impliquem situações de interacção imediata dos referidos intervenientes.

A existência de um tipo de regulação interna do literário que exige interacção e transmissão directa entre autor e público como é o caso da Antiguidade e da Idade Média onde a situação da performance influenciava o autor-actor ao nível da motivação, da própria execução mas também da escolha de tema e género. O “eu” do trovador é assumido, constituindo o poema cristalização de uma reacção a um acontecimento investido de carga poética. No entanto, os poemas homéricos atestam um funcionamento em “rede fechada” enquanto a poesia trovadoresca patenteia uma circulação em “rede aberta”.

O funcionamento em “rede fechada” desencadeia procedimentos de unificação e concentração produtores de um acordo tácito, uma espécie de harmonia previamente estabelecida entre autores e público. De facto os escritores do Classicismo formaram, educaram e seleccionaram os seus leitores tanto quanto o público os influenciou: as academias, a corte, os *saraus* aliados à crítica e ao ensino ditavam certas regras de conduta literária.

Os géneros que se desenvolvem em “rede aberta” tendem a cristalizar à volta de convenções implícitas embora estas sejam instáveis porque o criador está sujeito a solicitações várias e díspares, uma vez que os pontos de contacto entre ordem literária e receptores não se encontram pré-

-determinados de antemão, nem quanto ao lugar nem quanto às suas modalidades. Tais características implicam uma dinâmica genérica específica; a tragédia grega, autêntico fenómeno de “literatura de massas” atendendo ao número de peças em circulação e ao público-alvo, circulou em “rede aberta” como Schaeffer aponta.

Por sua vez, as produções que actuam numa “rede fechada” expandem-se à volta de normas explícitas instauradoras de critérios de identificação, mas também de legitimação, são mais poéticas (função reguladora) que técnicas (função de identificação – genérica metro-rima). Os critérios mencionados, de natureza prescritiva, cuja lógica genérica se encontra ligada a uma função legitimadora supostamente garante da coerência de uma prática assente no reconhecimento de um meio mais ao menos fechado. Isto é uma elite, como atesta a tragédia clássica francesa, produção baseada em trocas internas, na exclusividade de um público restrito e homogéneo, destina-se a circunstâncias de actuação fortemente reguladas.

A produção pós-Renascença concebe-se como inserção da obra num sistema literário estabelecido em *corpus* canónico historicamente orientado. A relação que o poeta estabelece com a poesia radica na consciência de um sistema fortemente estruturado, hierarquizado e temporalmente orientado que funciona, segundo as épocas, ora como modelo a seguir pela via da imitação, ora como alteridade cultural a ultrapassar mediante operações de ruptura, ora como destino histórico a cumprir.

Tal situação propicia o surgir da “máscara lírica” que permite uma ficcionalização da enunciação neutralizando, na interacção literária efectiva, a presença do sujeito como autor enquanto entidade civil. Por outro lado, a relação mestre /discípulo, as criações colectivas e os saraus poéticos tendem a perder a importância face à instauração progressiva de um cânone literário. O produtor confronta-se directamente com a literatura encarada como um sistema comunicacional cristalizado definindo-se por relação à historicidade da sistematicidade poética; ao reinventar as formas antigas, procura um lugar para o género novo no interior da poética consignada, accionando procedimentos que levam à diferenciação genérica pois esta possibilita determinar o lugar da obra no interior do sistema.

Esta última actua enquanto elemento da ordem literária encarada como empreendimento histórico cujo fim último reside na perfeição da sua própria estrutura colectiva, tornando a situação da referida obra face ao literário mais importante que a actividade interaccional entre o texto singular e a motivação situacional. A Renascença lança os primeiros ele-

mentos de um novo tipo de ruptura-diferenciação que se converte em postura dominante a partir do Romantismo: a “tradição do novo”, orquestrada mediante rupturas sucessivas no interior da própria tradição gera *ipso facto* uma evolução autoteleológica.

Considerações deste teor e respectivas implicações, entre muitas outras, percorrem as obras de Schaeffer estabelecidas como corpus destes apontamentos de leitura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE BASE

- SCHAEFFER, J. M.
1986, «Du texte au genre» in AA.VV., *Théorie des Genres*, Paris, Seuil, pp. 179-205.
- SCHAEFFER, J. M.
1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris.
- SCHAEFFER, J. M.
1996, «De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique.» in AA.VV., *Textes et Sens*, Paris, Didier Erudition, pp. 49-60.
- SCHAEFFER, J. M.
1997, «Genres Littéraires», in *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires. Encyclopaedia Universalis*, Paris, Albin Michel, pp. 339-343.
- SCHAEFFER, J. M.
2001, «Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui», in *L'Éclatement des Genres au XXIème Siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 339-343.

UM TOMÁS CONTUMAZ:

A prisão de Pinto Brandão na Baía e um inédito de Gregório de Matos sobre o tema*

FRANCISCO TOPA** e ANDREIA AMARAL**
ftopa@letras.up.pt e andreiamaral@sapo.pt

Nos cinco séculos de presença portuguesa no Brasil, não faltam exemplos de autores lusos que passaram, com mais ou menos demora e por razões muito diversas, por terras de Vera Cruz. Embora o facto tenda a ser encarado como mera curiosidade biográfica de eruditos, a verdade é que essa vivência brasileira deixou quase sempre sinais claros nas respectivas obras, o que poderia constituir uma interessante linha de investigação no quadro de um estudo sistemático das relações literárias luso-brasileiras.

Não é esse contudo o propósito desta comunicação, que ficará num plano mais modesto: correndo embora o risco de ser percebido como apontamento biográfico mais ou menos ocioso, o nosso trabalho procurará reavaliar um aspecto mal esclarecido da passagem pelo Brasil de um popular – na acepção ambígua e lata do termo – mas esquecido poeta portuense nascido no século XVII, Tomás Pinto Brandão. A consideração desse episódio obrigar-nos-á a dar conta das suas relações com o baiano Gregório de Matos, reflectidas na obra de ambos os autores. O ponto que nos serviu de partida para a reavaliação deste episódio da vida do portuense foi aliás um poema – inédito – do *Boca do Inferno*.

* Comunicação apresentada ao IV Congresso Português de Literatura Brasileira, realizado na Faculdade de Letras do Porto, entre 17 e 18 de Novembro de 2005.

** Membro do Núcleo de Estudos Literários da FLUP.

À semelhança do que acontece com a generalidade da literatura barroca portuguesa, Tomás Pinto Brandão é de há muito um autor esquecido, apesar da popularidade de que gozou em vida. A orientação cronística de boa parte da sua obra e o registo popular que a caracteriza ajudarão certamente a explicar esse apagamento. Houve contudo nas últimas décadas algumas tentativas de voltar a pô-la em circulação e de reavaliar a figura literária de Pinto Brandão ou esclarecer alguns dos seus aspectos. A primeira surgiu em 1971 e deve-se ao historiador brasileiro Fernando da Rocha Peres, que anunciava na paráfrase feliz de um título feliz – «O Pinto novamente renascido»¹ – a necessidade de ressuscitar mais uma vez o poeta portuense. Nesse artigo, o autor revê cuidadosamente a biografia de Tomás Pinto – aproveitando elementos do trabalho que vinha desenvolvendo sobre Gregório de Matos – e apresenta em apêndice uma antologia dos poemas do *Pinto Renascido* que têm alguma relação ou fazem alguma referência ao Brasil. Cinco anos depois, João Palma-Ferreira publica a antologia *Este é o bom governo de Portugal*², avaliando no prefácio a figura de Pinto Brandão, que considera «um produto típico dos finais do século XVII e primeiras décadas do século XVIII»³, na sua dupla faceta de poeta louvaminheiro e satírico:

«Poeta e redactor dos principais sucessos da Corte, boémio e polemista, deixa-nos uma obra eivada de misérias e dedicada, na sua quase totalidade, ao louvor dos agentes do Poder, ao rei e à nobreza. No entanto, a par desse arremedo de “jornalismo” oficioso e oficial, no sentido que tal ocupação poderia ter no seu tempo, foi poeta satírico que soube denunciar as injustiças sociais, fraudes, corrupção administrativa e proteccionismos escandalosos que caracterizaram o reinado de D. João V (...)»⁴.

O contributo mais recente para a revisão da figura de Tomás Pinto Brandão data de 1993 e deve-se novamente a um brasileiro, o jornalista Jair Norberto Rattner, que nesse ano apresentou à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa a dissertação de

¹ In *Universitas - Revista de Cultura da Universidade Federal da Bahia*, n.º 8/9, Salvador, Janeiro-Agosto de 1971, pp. 215-249.

² *Tomás Pinto Brandão - Antologia: Este é o bom governo de Portugal*, prefácio, leitura do texto e notas de João Palma-Ferreira, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976.

³ *Idem*, p. 9.

⁴ *Ibid.*

mestrado ‘*Verdades Pobres*’ de Tomás Pinto Brandão – Edição crítica e estudo. Trata-se de um trabalho de outro fôlego, assente numa minuciosa pesquisa bibliográfica, que nos apresenta uma proposta de edição crítica de parte da obra do portuense. A par dessas novidades textuais, o autor oferece-nos também a sua visão da obra de Brandão, globalmente coincidente com a de Palma-Ferreira.

Apesar destes trabalhos, Tomás Pinto Brandão continua a não merecer da parte de historiadores e críticos o esforço de uma releitura, ao mesmo tempo que muitos dos textos que deixou inéditos continuam à espera de publicação. Neste cenário, percebe-se que seja remetido, sem maior argumentação, para o rol dos poetas curiosos mas menores.

Como deixámos dito, não é nosso propósito tentar alterar esse estado de coisas, mas antes determo-nos num aspecto mal esclarecido da sua passagem pelo Brasil. Para isso, impõe-se uma rápida síntese sobre a primeira parte da sua vida.

Tomás Pinto Brandão nasceu no Porto, no seio de uma família modesta, a 5 de Março de 1664. Em 1680, parte para a capital do Reino, aí conhecendo Gregório de Matos, com quem embarcará para a Baía em Março de 1682⁵. Com uma imprecisão na data da viagem, aliás referida de modo dubitado, o episódio é assim relatado na *Vida e Morte de Tomás Pinto Brandão*, escrita por ele mesmo semivivo:

«Vendo-me rapaz e em terra
Que abominava o ser moço,
Nem outro modo de vida
Achava por nenhum modo,
Busquei a sociedade
De um tal bacharel Mazombo,
Que estava para a Baía
Despachado e desgostoso
De lhe não darem aquilo
Com que rogavam a outros,
Pelo crime de Poeta,
Sobre jurista famoso.
Era Gregório de Matos,
Que também lhe foi forçoso

⁵ De acordo com Pedro Calmon (*A Vida Espantosa de Gregório de Matos*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora / Instituto Nacional do Livro / Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p. 55).

Fugir do Norte às correntes
 E buscar do Sul os Golfos.
 Seriam mil e seiscentos
 E oitenta e um, quando fomos
 Desta Barra do Bugio
 Buscar aquela dos monos.»⁶.

Já na Baía, sabemos através da biografia⁷ incluída na edição de 1753 da sua obra principal, o *Pinto Renascido*, que assentou praça na guarnição local. Mantém-se a relação de amizade com Gregório de Matos, documentada em várias composições poéticas de ambos os autores que nos dão conta das suas conquistas amorosas e das suas deambulações recreativas pelo Recôncavo. Essa amizade é também referida pelos biógrafos dos dois vates: Manuel Pereira Rabelo⁸, que se ocupou do baiano, e o já referido biógrafo anónimo que narrou a vida do portuense.

Rabelo, referindo-se ao «paraíso de deleites» povoado de «lascivas mulatas e torpes negras» em que Gregório de Matos «estragava a cítara de Apolo», parece sugerir a influência perversa de Tomás Pinto Brandão:

«Assistia-lhe nestas desenvolturas, como sombra com outros do mesmo gênero, aquele trovador de chistes, a quem certo titular da Corte lhe mencionou a sua Musa-Talia por ama-seca, digo Tomás Pinto Brandão, que se prezava muito de ministrar-lhe os assuntos apesar dos melhores amigos, que destas companhias lhe prognosticaram sempre a total ruína»⁹.

Para ilustrar o eco desta vida libertina na obra dos dois autores, vejamos as quadras iniciais do romance em ecos começado pelo verso «Ao pasto de Santo António», cuja autoria não é absolutamente indiscutível:

⁶ Tomás Pinto Brandão – *Antologia: Este é o bom governo de Portugal*, cit., pp. 28-29.

⁷ «Vida Socinta e Abreviada do Autor. Por hum dos Academicos Aplicados seu Contemporaneo» in *Pinto Renascido Empennado, e Desempennado: Primeiro Voo*, dedicado e offerecido ao Senhor Capitan José da Costa Pereyra Cavaleyro professo da Ordem de Christo e Familiar do S. Officio da Inquisição deste Reyno, Acrescentado com a vida de seu Autor, e reimpresso por Reynerio Bocache, composto por Thomaz Pinto Brandam, Lisboa, Officina de Pedro Ferreira, Impressor da Augustissima Rainha N. S., Ano de MDCCLIII.

⁸ Autor da *Vida do Excelente Poeta Lírico, o Doutor Gregório de Matos Guerra*, por Manuel Pereira Rabelo in James Amado, *Gregório de Matos – Obra Poética*, preparação e notas de Emanuel Araújo, vol. II, Rio de Janeiro, Record, pp. 1251-1270.

⁹ *Idem*, p. 1262.

de sete testemunhos¹⁰, quatro pronunciam-se a favor de Tomás Pinto Brandão, ao passo que os restantes três indicam Gregório como autor. Este não é aliás caso único: há vários outros poemas cujo leque testemunhal revela divergências de atribuição entre os dois companheiros, o que sugere alguma semelhança de estilo. Vejamos então o começo do romance:

«Ao pasto de Santo Antônio
vieram quatro quadrilhas,
todas quiseram luzir,
e só Luzia luzia.
Vinham por guias da dança
a Catona, e a Betica
cantado irmãmente alegres
pelo mar ia Maria.
Vinham logo Inês, e Samba
duas putonas malditas,
que qualquer pelas sanzalas
negregada pingapinga.
E por remate de todas
vinha a galharda Luzia
tão outra, que então se viu,
que se Amor a vira, vira.
Toda a casa se alegrou,
todos molhamos as picas,
houve um consolo geral
nas putas, que a pica pica.»¹¹

595

Cerca de uma década depois da sua chegada ao Brasil, em 1693 de acordo com o seu biógrafo anónimo, Tomás Pinto Brandão enfrenta na Baía a primeira de várias prisões. Ordenada pelo Governador-geral António Luís Gonçalves da Câmara Coutinho, a detenção ter-se-ia ficado a dever a «travessuras muy naturaes em hũa idade, que costuma fazer timbre dos excessos»¹² e teria durado um ano, apesar dos sucessivos

¹⁰ De acordo com o inventário de Francisco Topa, *Edição Crítica da Obra Poética de Gregório de Matos – Vol. I, Tomo 2: Recensio (2.ª parte)*, Porto, Edição do Autor, 1999, pp. 318-319, romance n.º 15.

¹¹ James Amado, *Op. cit.*, pp. 1042-3.

¹² *Apud* Jair Norberto Rattner, 'Verdades Pobres' de Tomás Pinto Brandão – *Edição Crítica e Estudo*, dissertação de mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas, Época

apelos do poeta. Condenado a degredo para Angola, beneficiaria da mudança de governador que ocorre em Maio de 1694: sai Câmara Coutinho e toma posse o seu primo João de Lencastre, que transfere para o Rio de Janeiro o degredo do poeta.

Na ausência de documentação oficial que indique o motivo da prisão, restam-nos os poemas em que ambos os autores comentam os acontecimentos. Trata-se, como é sabido, de uma via propensa a equívocos, que deve portanto ser encarada com reservas.

596

Um desses textos, para o qual Jair Rattner¹³ já chamou a atenção (cometendo embora o lapso de o considerar de Tomás Pinto quando o seu autor é inquestionavelmente Gregório), é o poema em décimas começado pelo verso «Já que entre as calamidades», de acordo com o qual a prisão teria sido causada por um frade, na sequência de uma disputa pelos favores de uma mulher casada. O instigador da prisão vem claramente identificado na legenda da versão editada por James Amado: «A Sagacidade cavilosa, com que o religioso Fr. Pascoal fez prender a Thomaz Pinto Brandão: Dá o poeta conta a hum amigo da cidade desde a villa de S. Francisco.»¹⁴. Para perceber o motivo – que Gregório de Matos apresenta num registo humorístico mais de comprazimento que de denúncia moralizadora –, bastará atentar na seguinte passagem:

«Sucedem nesta conquista
cada dia sobre os vasos
casos, que por serem casos,
se propõem a um Moralista:
cursava um Frei Algebrista
de certa ordem sagrada
na escola de uma casada,
que lia em falsa cadeira
putaria verdadeira
por postila adulterada.

Ia tomar-lhe a postila
um curioso estudante
secular como um diamante
Moço honrado desta vila:

Moderna; Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1993, p. 21.

¹³ *Idem*, pp. 21-2.

¹⁴ James Amado, *Op. cit.*, p. 1019.

e como tinha quizila
o Frade no companheiro,
lhe grunhia o dia inteiro
ao pobre do secular,
porque lhe havia encaixar
a pena no seu tinteiro.»¹⁵.

Fosse ou não essa a causa da prisão de Pinto Brandão na Baía, a verdade é que – de acordo com o seu biógrafo anónimo – o novo Governador-geral, João de Lencastre, lhe comuta o degredo para o Rio de Janeiro. A mudança não produziu contudo o efeito pretendido: ao que parece a pedido de um nobre próximo de Luís César de Meneses, Governador do Rio, Pinto Brandão é de novo encarcerado, sendo depois enviado para o degredo em Angola. O caso vem contado no romance em ecos «Preso entre quatro caboclos», incluído no *Pinto Renascido*. De acordo com o poema, a prisão foi causada por dois motivos: o exercício da sátira e uma disputa amorosa. Vejamos a passagem em que o autor dá conta da primeira razão:

«Quando embarquei duvidava
que o Rio corrente tinha,
por isso, escrevendo à margem,
o que não convinha, vinha.
Fui bulir na Casa de Áustria,
sem saber, por vida minha,
que este Conde Lucanor
cá de valia, valia.»¹⁶.

Já num momento anterior do romance o autor se referira às consequências desagradáveis que lhe vinham da prática da sátira, actualizando de um modo surpreendente o tópico da contraposição entre o mal presente e o bem passado: em vez da opressão que sofre no Rio de Janeiro, alega o poeta que na Baía gozava de liberdade para o exercício da sátira, até porque contaria com o comprazimento do próprio Governador-geral:

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Tomás Pinto Brandão – Antologia: Este é o bom governo de Portugal*, cit., p. 109.

«Mas se deveras me apertam
por uma galantaria,
que fizeram, se aqui fora
o que na Baía ia?
Adonde o Governador,
Outra mais brava Thalia
consentia que corresse,
pois quando corria, ria.»¹⁷.

Aliás é ao exercício da poesia satírica que o autor portuense atribui a sua má fortuna na autobiografia que nos apresenta na *Vida e morte de Tomás Pinto Brandão*:

«É porque sátiras julgam
Todos os meus galanteios.
E então vão atrás do Povo,
Correndo em meu seguimento.
Que suposto que alguns haja
De conhecimento inteiro,
São poucos, e vão com os muitos
Por este ou outro respeito.
Com que não posso livrar-me
De cão danado e perverso.»¹⁸.

O segundo motivo da prisão no Rio de Janeiro é assim exposto no romance que vínhamos citando:

«Além do tonto asnaval,
diz que também me malquista
um cabeleira forçado,
talvez porque tinha tinha.
Se eu me vira agora solto,
talvez que pouco sentira,
de que ele a Belisa amara,
que eu amaria a Maria.»¹⁹.

¹⁷ *Idem*, p. 108.

¹⁸ *Idem*, p. 43.

¹⁹ *Idem*, p. 109.

Aparentemente só esta coincidência num dos motivos relaciona os dois episódios de encarceramento de Tomás Pinto em terras brasileiras. Há contudo outros poemas que lhes fazem referência e que levantam duas questões que se interligam: a data e os governadores que intervieram nos dois processos. Numa passagem da sua autobiografia poética, Pinto Brandão refere-se assim à sentença de Câmara Coutinho que o condenou ao degredo em Angola:

«Degradou-me de potência,
Dizendo a sentença ao povo:
Que pois dei carne à Baía,
Fosse a Angola dar os ossos.»²⁰.

599

De seguida, respondendo afirmativamente à pergunta sobre se teria havido a interferência favorável de algum amigo, destaca a intervenção de João de Lencastre, invalidada pela futura actuação de Luís César de Meneses:

«R – Sim: D. João de Alancastro,
Advogado em meu abono,
Meteu uns embargos limpos.
Porém, Luís César riscou-os,
Porque governando o Rio,
Para onde eu fui absolto
Por meu gosto, quis mandar-me
A Angola por outro gosto.»²¹.

Esta passagem coloca uma série de questões, que, como veremos daqui a pouco, o poema inédito de Gregório de Matos, para além de não esclarecer, adensa. De acordo com a autobiografia poética, foi a intervenção de João de Lencastre – que em Maio de 1694 sucede a seu primo Câmara Coutinho no governo do Brasil – que o livrou do degredo para Angola. Graças a ele, terá ido «absolto / Por meu gosto» para o Rio de Janeiro, o que contraria a biografia anónima, segundo a qual a viagem resultara da comutação do degredo. Não notada ainda pelos especialistas, esta contradição parece-nos insolúvel à luz dos elementos de que dispomos. Algo de semelhante decorre da referência à intervenção de

²⁰ *Vida e morte de Tomás Pinto Brandão, idem, p. 32.*

²¹ *Ibid.*

Luís César de Meneses, que – de acordo com o trecho citado – governaria ainda o Rio. Terá sido sua a decisão de enviar o poeta para o degredo em Angola, «por outro gosto» que o poeta se recusa a revelar, apesar da insistência do interlocutor:

«Nem podia haver remédio,
Se o Fado tinha disposto,
Que eu lá fosse, paciência,
E passar daqui não posso.

600

P – Pois eu, já que aturo a bucha,
Desejava ouvir o estoiro.

R – Eu arrebentar não quero,
Quero descansar um pouco,
Porque o caminho de Angola
É comprido e bem penoso.»²².

Mais surpreendente que o misterioso motivo – que não nos parece que tenha sido o mesmo que determinou o encarceramento –, é a intervenção de Luís César de Meneses, dado que, como já notou Fernando da Rocha Peres²³, ele deixou o governo do Rio em 25 de Março de 1693. Ora, se, de acordo com a biografia anónima, Tomás Pinto foi preso na Baía nessa data e passou cerca de um ano encarcerado, a intervenção de Luís César naquele período seria impossível. À partida, a contradição resultará de um erro nas datas: como já foi sugerido por Peres²⁴, para aceitarmos como válidos os restantes elementos dos dois episódios, temos de recuar o ano da primeira prisão. O historiador baiano esqueceu contudo a informação contida num dos poemas de Gregório de Matos que referem o caso. Trata-se do soneto de cabo roto «É uma das mais célebres histó»²⁵, cuja legenda e cujos tercetos mostram que o *Boca do Inferno* estava de partida (também ele) para o degredo em Angola:

«Ao mesmo, estando preso por indústrias de certo Frade, afomentado na prisão por dous irmãos apelidados o Frisão e o Chicória, em vésperas que estava o Poeta de ir para Angola

²² *Idem*, pp. 32-33.

²³ *Op. cit.*, p. 217.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ N.º 212 da edição de Francisco Topa, *Edição Crítica da Obra Poética de Gregório de Matos – Vol. II: Edição dos Sonetos*, Porto, Edição do Autor, 1999, pp. 443-4.

É uma das mais célebres histó-
A que te fez prender, pobre Tomá-
Porque todos te fazem degrada-
Que no nosso idioma é para Ango-.

Oh, se quisesse o Padre Santo Antó-
Que se falsificara este pressá-
Para ficar corrido este Frisa-
E moído em selada este Chicó!

Mas ai! que lá me vem buscar Mati-
Que nestes casos é peça de le-;
Adeus, meus camaradas e ami-

Que vou levar cavalos a Bengue-;
Mas se vou a cavalo em um navi-
Servindo vou a el-Rei por mar e te-».

Ora, como é sabido, Gregório de Matos partiu para Angola em 1694, já por ordem do novo Governador João de Lencastre, o que não autoriza o recuo da data da prisão de Pinto Brandão na Baía. Perante isto, não poderemos talvez tomar à letra a expressão “governando o Rio” que aparece na *Vida e Morte* referida a Luís César de Meneses. E o pouco que sabemos desta figura parece autorizá-lo.

Membro de uma família importante, vê a sua influência aumentar graças ao casamento com Mariana de Lencastre, irmã de João de Lencastre e prima de Câmara Coutinho, o que o torna portanto parente dos dois outros representantes da autoridade nos episódios prisionais de Pinto Brandão. Mais do que isso, e de acordo com um recente estudo sobre as «Redes de poder e conhecimento na governação do Império Português, 1688-1735»²⁶, Luís César passa a integrar o importante grupo de administradores ultramarinos que será constituído em torno de João de Lencastre. À semelhança dos seus novos familiares, também ele ocupará – numa lógica de sucessão que se diria rotativa – alguns dos postos mais importantes do Império: depois de ter sido Governador do Rio de Janeiro (1690-1693), será ainda Governador de Angola (1697-1701) e Governador-

²⁶ Da autoria de Maria de Fátima Silva Gouvêa, Gabriel Almeida Frazão e Marília Nogueira dos Santos, foi publicado na revista *Topoi*, v. 5, n.º 8, Rio de Janeiro, UFRJ, 2004, pp. 96-137.

-geral do Brasil (1705-1710). O seu primo Câmara Coutinho, saído em 1694 do Governo-geral do Brasil, ocupará depois os cargos de Vice-rei da Índia (1698-1701) e de Governador de Moçambique (1708-1712). Quanto ao seu cunhado João de Lencastre, vindo do Governo de Angola (1688-1691), sucederá, como já dissemos, ao primo no Governo-geral do Brasil, permanecendo em funções de 1694 até 1702. Este conjunto de observações, se não resolve em definitivo a questão que estava a ser discutida, sugere pelo menos que Luís César de Meneses disporia de poder suficiente para – mesmo tendo abandonado já o Governo do Rio – enviar Tomás Pinto para o degredo em Angola. Que tenha sido o mesmo Luís César, já na qualidade de Governador desse território africano, a autorizar o seu regresso ao Rio terá sido mera coincidência. O mesmo se diga aliás da relação parental que, ainda mais tarde, parece ter unido os dois antigos inimigos. De facto, há no *Pinto Renascido* um romance começado pelo verso «Esta é a terceira vez»²⁷ que, de acordo com a lenda, se refere a uma jornada a Azeitão, «com o seu compadre Luís César de Meneses». Surpreendente à primeira vista, esta será mais uma reviravolta em que a vida de Tomás Pinto Brandão foi pródiga.

Feito este enquadramento, que acabou por resultar um pouco mais longo do que seria a nossa intenção inicial, estamos agora em condições de apresentar e comentar o inédito de Gregório de Matos a que já fizemos referência.

Trata-se de um poema em décimas heptassilábicas começado pelo verso «É esta a quarta monção» e transmitido por três manuscritos principais: o n.º 22 do Fundo Azevedo da Biblioteca Pública Municipal do Porto, o n.º 45 do Arquivo da Casa de Fronteira da Torre do Tombo e um manuscrito da biblioteca particular do Dr. José Mindlin, de São Paulo. Embora em pequeno número, os testemunhos são credíveis, pelo que a autoria gregoriana não é susceptível de ser posta em causa. A colação a que procedemos revelou claramente dois ramos: o da Biblioteca Pública Municipal do Porto, de um lado, e os dois restantes manuscritos do outro. Apresentando o primeiro uma versão do poema globalmente mais coerente e incorrendo os outros dois numa *lectio faciliior* no v. 67, optámos por editar a versão do manuscrito da Biblioteca do Porto. A nossa edição, feita de acordo com o modelo proposto por Francisco Topa²⁸, virá no anexo final.

²⁷ *Tomás Pinto Brandão – Antologia: Este é o bom governo de Portugal*, cit., pp. 133-7.

²⁸ *Edição Crítica da Obra Poética de Gregório de Matos – Vol. II: Edição dos Sonetos*, Porto, Edição do Autor, 1999, pp. 17-30.

Passando ao comentário do poema, começemos por notar que a legenda mostra claramente que o texto se refere à prisão de Tomás Pinto na Baía: «A um preso por nome Tomás Pinto, que o Governador António Luís mandou para a Terra nova degradado». Assinalemos de seguida que Gregório soube resistir à tentação de enveredar pela via da sátira demolidora que experimentou noutros textos dirigidos a Câmara Coutinho: consequência talvez da curiosa perspectiva enunciativa que adopta – o texto é apresentado como a *quarta moção* que o próprio Tomás dirige ao Governador –, domina uma ironia fina, que resulta da representação antitética do perfil dos dois interlocutores e se vale também dos frequentes jogos de palavras. Teremos depois ocasião de comentar um dado novo que o poema traz sobre este episódio da vida de Tomás Pinto Brandão.

A linha ‘argumentativa’ da *moção* é apresentada logo na estrofe inicial: não se trata de reclamar inocência mas antes de reagir contra o excesso de rigor: «e pois tanto me condena / vosso rigor a penar, / hei-vos de satirizar, / inda que com minha pena.» A sátira seria pois a única arma de reacção, apesar do risco de agravar a situação de partida do enunciador (note-se o sentido duplo de “pena” e o efeito da figura etimológica – “penar”/“pena”).

Na segunda décima, destaca-se o primeiro esboço do retrato irónico de «(...) um General / no Governo tão neutral / que em seus efeitos contém / disfarçado todo o bem / com acidentes de mal.». Seguidamente, o “pobre Tomás” interpela directamente António Luís, questionando-o sobre a causa do seu ódio e acusando-o de falta de provas: «isso é meter-me na cova, / que sem dar fruto de prova / por ser um fraco espinheiro, / me enxertais em limoeiro / para pôr-me em terra nova.». Mais do que observar o jogo antitético “espinheiro”/“limoeiro” e o sentido duplo deste último termo (que se refere também à cadeia lisboeta), importa assinalar que a imagem da planta em risco de ser transplantada continuará a ser usada na estrofe seguinte, no mesmo registo humorístico.

A quinta décima parece trazer um elemento novo sobre a prisão de Tomás Pinto:

«Dizem me tendes disposto
num patacho prisioneiro
para o Rio de Janeiro;
pois não me vem muito a gosto;
dando a meus rogos disgosto,
não deveis de estar lembrado
quando da paixão levado
me mandáveis sem demora
para Angola; e se eu fora,
n’água morria afogado.»

Contrariando os testemunhos de que falámos atrás, diz-se aqui que a decisão de enviar o poeta para o Rio de Janeiro se ficou a dever ao próprio Câmara Coutinho, e não ao seu sucessor, sugerindo-se que se trataria da comutação de uma pena anterior de degredo para Angola. Cremos que esta informação nova não invalida a reconstituição que tentámos fazer do episódio: o único dado que muda é o autor da comutação da pena de degredo, não ficando contudo excluída a hipótese da intervenção conciliadora de João de Lencastre.

604

Nos momentos finais do texto acentua-se a irónica representação antitética do perfil dos dois interlocutores: o rigor de António Luís e a afeição proporcional que por ele declara sentir o enunciador. Veja-se a penúltima estrofe:

«Se examinais meu valor,
cansai-vos, Senhor, em vão,
que excede a minha afeição
a todo o vosso rigor;
eu com extremos no amor,
no rigor vós pertinaz;
quanto vós comigo Grás,
tanto eu mais vosso amigo;
porque estais mais bem comigo
quanto muito com Tomás.».

A grafia do último verso – “com Tomás” em lugar de “contumaz”–, fundindo sujeito e objecto do rigor, reforça o sentido irónico de toda a estrofe.

Sem ironia, cremos que também as literaturas de Portugal e do Brasil podem ‘ficar melhor’ ‘com Tomás’ e ‘com Gregório’, representantes de um barroco luso-brasileiro em grande medida ainda por descobrir.

ANEXO

Testemunhos manuscritos principais: BPMP, FA, 22, I, p. 115-118 = "A / TT, F, 45, f. 145v-147v = B / BM, f. 45v-47r = B₁

Versão de A

605

A um preso por nome Tomás Pinto, que o Governador António Luís mandou para a Terra nova degradado

1

É esta a quarta monção
que escreve o pobre Tomás,
para ver se o tempo faz
o que não fez a razão;
5 ouvi-me e dai-me atenção,
que a Musa se desempena;
e pois tanto me condena
vosso rigor a penar,
hei-vos de satirizar,
10 inda que com minha pena.

2

Alguém há-de presumir
que vos quero molestar;
pois hei-vos só de picar,
mas não vos hei-de ferir;
15 todos me podem ouvir,
pois descrevo um General

Leg. A Tomás Pinto Brandão, estando preso pelo Governador António Luís Gonçalves para o mandar para a Terra nova B B₁

5. dai-me, Senhor, atenção, B B₁

6. desempena] desempenha A

9. hei-vos de] hei-de-vos B B₁

13. hei-vos só de] hei-de-vos só B B₁

6. Trata-se claramente de um lapso de A, que não hesitámos pois em emendar.

1. monção – No sentido de *moção*, de que talvez seja variante.

no Governo tão neutral
 que em seus efeitos contém
 disfarçado todo o bem
 20 com acidentes de mal.

3

Vinde cá; que mal vos fiz
 ou que ódio em vós se encerra
 para me arrancar da terra
 que é o meu bem de raiz?
 25 Olhai, António Luís,
 isso é meter-me na cova,
 que sem dar fruto de prova
 por ser um fraco espinheiro,
 me enxertais em limoeiro
 30 para pôr-me em terra nova.

4

Dais-me a presumir, Senhor,
 que el-Rei com força distinta
 tirar-vos da vossa Quinta
 foi só para me dispor;
 35 se me plantais por favor
 neste de ferro quintal,
 por ser planta natural
 mais bem disposto estarei
 fora do Pomar d'el-Rei
 40 lá no vosso feijoal.

5

Dizem me tendes disposto
 num patacho prisioneiro
 para o Rio de Janeiro;
 pois não me vem muito a gosto;
 45 dando a meus rogos desgosto,
 não deveis de estar lembrado

22. ou que] o que *B*

27. que sem] pois sem *B B₁*

45. desgosto,] desgosto: *A B₁* desgosto; *B*

29. limoeiro – A palavra é usada em sentido duplo, aludindo também ao Limoeiro, a célebre cadeia lisboeta anexa ao Desembargo do Paço. Os condenados ao degredo ultramarino eram para aí levados, ficando a aguardar o embarque.

quando da paixão levado
me mandáveis sem demora
para Angola; e se eu fora,
50 n'água morria afogado.

6

Pois já se me tem fadado
que hei-de ser por meu partido,
ou em Neptuno perdido
ou co'o Pirata ganhado;
55 vença-vos, Senhor, o fado,
que algum sertão há-de haver
para de vós me esconder,
onde com pesar interno
chore no vosso Governo
60 a pena de vos não ver.

7

Se examinais meu valor,
cansai-vos, Senhor, em vão,
que excede a minha afeição
a todo o vosso rigor;
65 eu com extremos no amor,
no rigor vós pertinaz;
quanto vós comigo Grás,
tanto eu mais vosso amigo;
porque estais mais bem comigo
70 quanto muito com Tomás.

49. e se eu] e se então *B B₁*

50. n'água] no mar *B B₁*

53. ou em] ou com *B B₁*

54. co'o Pirata] com o Pirata *A* com Pirata *B₁*

62. cansai-vos] cansais-vos *B₁*

66. no rigor vós] vós no rigor *B B₁* pertinaz;] pertinaz *A*

67. quanto o ódio cruel vos faz, *B B₁*

68. tanto eu] tanto eu sou *B B₁*

70. quanto estais mais contumaz. *B B₁*

54. A métrica impõe esta apócope.

67. Grás (ou Graz; *Graãs* no original) – Cremos que se trata de um patronímico, embora não tenhamos conseguido identificar a personalidade a que se refere.

8

Se me quereis defender,
basta querê-lo intentar,
senão deixai-me matar,
que morro enfim por querer;
75 e se nada disto houver
na vossa magnificência,
tirarei por consequência
que a potência natural
não é que me fez o mal,
80 faz-me mal vossa Potência.

608

79. fez| faz *B B₁*

O poema é constituído por versos de redondilha maior, reunidos em décimas espinelas, que apresentam pois o esquema ABBAACCDDC.

**A SEMIÓTICA DE RAMÓN LLULL:
linguagem, lógica e ciência na *Ars Magna***

FILOMENA VASCONCELOS
fvasconc@letras.up.pt

Quando tenhas encontrado a negrura sabe que
nessa negrura se oculta a brancura e é preciso que
a extraias. (...)
Também aparecem antes da brancura as cores do
pavão. (...)
Por fim, aparece o rei coroado com o diadema
vermelho. (...)

Roger Bacon

Abordar Ramón Llull (Raimundus Lulius, 1232-1315), racionalista místico do cristianismo medieval e também alquimista, deveria compreender uma reflexão aturada sobre a relevância do seu pensamento e obra no âmbito do conhecimento científico da época que, por sua vez, se encontrava indissolivelmente ligado ao conhecimento de Deus e do mundo, por via das suas mais importantes manifestações: a fé religiosa, a natureza, a linguagem, as artes. A Arte suprema – interpretada pela alquimia – era o conhecimento totalizante de Deus e de todo o universo criado, com base num sistema lógico de relações analógicas que vigorava em todas as áreas do saber, desde a álgebra, a geometria e os sistemas linguísticos até à astronomia/astrologia, passando pela anatomia humana e dos seres vivos, pela cura das enfermidades através do recurso aos elementos e, essencialmente, às ‘naturezas’ primordiais que presidiam aos elementos¹. Não obstante, a breve reflexão que deixo nestas páginas,

¹ A alquimia árabe representa na Idade Média o elo crucial entre as alquimias antigas, chinesa e grega, e a futura evolução da ciência ocidental. Jâbir Ibn Hayyân (721-815) ou Geber, como se tornou conhecido no Ocidente, é o nome de referência para a

por ignorância minha numa área tão complexa e densa, à qual se alia o receio de incorrer em imprecisões desnecessárias – e desrespeitosas para com os especialistas –, irá centrar-se em alguns aspectos da *Ars Magna* ou *Ars generalis* ligados ao pensamento e ao estudo da linguagem. O meu ponto de partida é um eixo de referências em torno da filosofia da linguagem que, na sua longa esteira pelo tempo, é marcada por ideologias e padrões epistemológicos diversos, desde o pensamento grego pré-socrático², em confluência com importantes raízes asiáticas do pensamento antigo, até referências mais recentes como Wittgenstein, Derrida, Putnam ou Habermas. Contudo, e apesar das óbvias diferenças epistemológicas nos modos de pensar a linguagem, é na consistência da lógica num sentido lato que, de um ângulo mais abrangente, importa pensar o quadro de uma teoria geral dos signos, uma semiótica geral, como uma espécie de denominador comum que permita comportar múltiplas operações e combinatórias³. Ramón Llull é um dos elos desta imensa

alquimia, a matemática e a cosmologia da época, a quem se deve o afastamento da teoria aristotélica da primordialidade dos elementos, ao considerar, pelo contrário, que existiam quatro qualidades elementares – ou ‘naturezas’ – cujas combinações criavam o mundo natural e, conseqüentemente, os elementos. Assim, os quatro elementos – terra, água, fogo e ar – não são princípios fundamentais mas antes as ‘naturezas’ que os constituem: o seco e o húmido, o quente e o frio. Em termos gerais, estes princípios irão ser igualmente válidos para Llull, no século XIII, bem como mais tarde para Paracelso, que irá operar profundas rupturas nos pressupostos da alquimia e da ciência vigente, impondo-lhes novos traçados com importantes repercussões futuras. Muito brevemente deve referir-se que Paracelso não nega a primordialidade dos elementos de Aristóteles, uma vez que eles são formativos dos corpos materiais. No entanto, os elementos aristotélicos são apenas manifestações dos três elementos químicos primordiais – o Enxofre, o Mercúrio e o Sal – omnipresentes mesmo fora dos quatro elementos físicos. É, pois, no seguimento de transformações químicas dos três elementos primordiais, num estágio suplementar de separação, condensação e coagulação, que nascem os elementos aristotélicos.

² Abordo estas questões no ensaio «Utopia, Linguagem e Poética no pensamento grego: dos Pré-socráticos a Platão» in *Revista das Utopias Portuguesas*, 1, Porto, 2004 – www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas.

³ Sem esquecer a viragem pragmática que, na linha de Rorty, Putnam representa (seguindo referências anteriores como Austin, Peirce, Apel, Chomsky, Thom ou Parret), a relativa exceção a esta ordem lógica parece ser Böhme, uma vez que o seu pensamento liga-se prioritariamente à filosofia natural e não à filosofia racional (ou lógica): a primeira – com origem na Renascença latina até Descartes – relaciona-se directamente com os pressupostos da física e das ciências naturais, definidos sistematicamente por Aristóteles na *Física*, enquanto a segunda comporta, numa das suas partes, o estudo dos signos (textos de Porfírio (*Isagoge*) e de Aristóteles (*Categorias*; *Peri hermenias* ou *Da Interpretação*; *Analíticos Posteriores*)). Cf. John Deely, *Introdução à Semiótica*, Lisboa, Gulbenkian, 1995: p. 17ss..

cadeia, razão pela qual escolhi tratar aspectos da sua obra que o pudessem ilustrar. Estou ciente, todavia, das lacunas que forçosamente este texto irá apresentar no plano da contextualização histórica, em particular no que respeita, por um lado, à complexa rede de influências proveniente das tradições do misticismo cabalístico e das práticas alquímicas, assim como dos sistemas de notação simbólica gregos, persas, hebraicos, árabes, chineses e indianos que, de certo modo, podemos ver fundidos com o esoterismo numérico pseudo-pitagórico. Por outro lado, também não irei aqui desenvolver o processo de implantação e evolução histórica do projecto de Llull, não só em Maiorca, com Pachs, Vileta e Marzal, mas igualmente em Espanha, sob a protecção de Filipe II e de Cisneros, bem como em Itália, França, Inglaterra e na Alemanha, apelando a pensadores de craveira superior como Nicolau de Cusa, Pico della Mirandola, Giordano Bruno, Descartes, Bacon, Gassendi, ou Leibniz. Ainda no âmbito histórico, registo a lacuna da influência do lulismo em Portugal que, não obstante, obteve uma notável implantação nos séculos XV e XVI, seguindo três orientações diferentes, a saber: a orientação polémico-racionalista, a lógico-enciclopedista e, finalmente, a orientação mística⁴. Sem esquecer a pertinência do pensamento de Llull em Agrippa von Nettesheim ou em Paracelso, e ultrapassando aspectos igualmente relevantes da repercussão da semiótica de Llull em J. E. Alsted e Izquierdo, destacarei a sua influência assumida em filósofos alemães do século XVII, como Athanasius Kircher e Leibniz. Assim sendo, e dado à natureza teórica geral deste ensaio, não avançarei em comparações detalhadas entre os diversos sistemas, pois não incluirei qualquer exposição descritiva da análise dos textos dos respectivos autores, especialmente no que diz respeito à escolha dos símbolos, à organização dos diagramas, tendo em conta – sobretudo em Leibniz – os conceitos subjacentes de língua universal ou *lingua philosophica*.

1. Em 1666, em *De Arte Combinatoria*, Leibniz reflecte sobre a *Ars Magna* de Llull, estabelecendo-a como ponto de referência operatória para o estudo das línguas artificiais e combinatórias. A base comum de sustentação de ambos poderá encontrar-se no conceito estruturante de *mathesis universalis* que fundamenta importantes correntes do pensamento racionalista ocidental, na tradição aristotélica, e abrange não só Llull, na alta Idade Média ibérica, de forte influência árabe, como também posteriormente, nos séculos XVII e XVIII, Descartes e Leibniz⁵. Como já

⁴ V. Carreras y Artau, *Historia de la Filosofía Española. Filosofía Cristiana de los siglos XIII al XV*, T. II, Madrid, 1943.

⁵ Embora Leibniz seja um filósofo essencialmente da segunda metade do século XVII, vivendo até 1716, a influência da sua obra e, particularmente, da sua semiótica e

referi, o meu intuito neste momento não é o de estabelecer pontos de comparação sistemática entre estes autores mas o de salientar alguns aspectos do pensamento de Llull nas suas preocupações particulares sobre a linguagem e sobre os signos em geral.

Ramón Llull⁶ nasceu em Maiorca, numa família da nobreza catalã, de ascendência francesa, com importantes ligações à corte de Jaime I de Aragão. Foi, pois, no meio cortesão de Maiorca, faustoso e culturalmente rico, que Llull cresceu, obtendo uma educação cuidada e uma vasta formação intelectual, na qual se incluía o conhecimento aprofundado das principais línguas do saber da época, o latim e o árabe, para além do catalão como língua materna. Após os anos boémios e atribulados da juventude, Llull sucumbe a uma profunda crise espiritual que deixará marcas indeléveis para o rumo futuro de toda a sua vida⁷. Na convicção inabalável da verdade e justeza do dogma cristão, Ramón Llull assume como uma espécie de missão dedicar a sua vida à conversão dos infiéis pelos meios paradoxais que unem princípios de fé a postulados da razão.

A necessidade de demonstrar e comprovar racionalmente os articulados da fé cristã orientou a elaboração da obra central do pensamento luliano, a *Ars Magna*, ou *Ars Generalis*, ou seja, uma ‘arte’ universal – no sentido de ciência geral que lhe estava associado – como meio de alcançar a verdade teológica e metafísica, através da combinação lógica e simbólica de signos provenientes de sistemas semióticos vários. A ‘arte magna’ é, por isso mesmo, uma *ars inveniendi* ou ‘arte da invenção’, partindo do princípio de que entre o plano teológico, o plano espiritual e psicológico, ou ainda o plano físico existem correspondências e paralelismos lógicos fundamentais, passíveis de serem representados por um número reduzido de signos, em operações combinatórias mais ou menos complexas. Com efeito, a rigorosa dedução lógica operada por Llull no seio das verdades da fé, no intuito de lhes conferir inteligibilidade racional, apoia-se nos princípios que regiam na época o conhecimento da ciência

reflexões sobre a poética, é marcante no século XVIII pela abertura que possibilitou às novas correntes filosóficas do sujeito. Algumas destas questões são por mim estudadas no ensaio «Filosofia da Linguagem do século XVIII» (in *Imagens de Coerência Precária*, Porto, Campo das Letras, 2004: pp. 39-50).

⁶ Também traduzido para português como Raimundo Lúlio.

⁷ A crise é despoletada pela visão de Cristo crucificado, em quatro ou cinco momentos diferentes: a informação biográfica nem sempre é concorde. Neste caso particular, em virtude dos objectivos deste estudo, este pormenor biográfico revela-se subsidiário. As fontes consultadas são dispersas e remetem para o conjunto da bibliografia sobre Llull, apresentada ao longo deste ensaio.

geral, articulado sobre uma base predominantemente aristotélica, que formatava toda a estrutura dos estudos escolásticos no tocante ao conjunto das sete artes liberais⁸. Considerando-os na sua supremacia irrefutável, todavia, sem aderir integralmente ao pensamento aristotélico, como adiante esclarecerei, Llull estava seguro de que estes princípios seriam aceites tanto por fiéis como por infiéis, bastando enumerar os possíveis predicados de um dado objecto para, com base neles e nas possíveis combinatórias dos seus termos, poder encontrar as leis formais universais que o regiam. Assim, na sua tentativa sistemática de fazer coincidir a razão com a revelação, os pressupostos teológicos com os filosóficos, a *Ars Magna* de Llull pretendia converter os infiéis e ao mesmo tempo demarcar-se tenazmente dos averroistas latinos, como o atesta o longo conflito iniciado em Paris nos finais do século XIII (cerca de 1287-88). Muito sucintamente, refira-se apenas que a oposição a Averróis⁹ e aos seus seguidores se deveu essencialmente ao profundo estranhamento das suas doutrinas de alicerce aristotélico face ao cristianismo coevo já modelado pelo neoplatonismo. Averróis defendia a existência primeira das substâncias individuais, produzindo-se na mente a distinção entre elas e a sua essência. Sem confundir o conceito de verdade com os múltiplos modos de a ela aceder, e numa tentativa complexa de conciliar a teologia com a filosofia – algo de semelhante é patente na aproximação de Llull da teologia com a filosofia e com a ciência – Averróis, aristotélico islâmico, apresenta noções controversas ao cristianismo, como a eternidade do mundo (excluindo o Juízo final e a visão apocalíptica do fim do mundo), a ausência de uma providência individual e a imortalidade unicamente colectiva, assentes na concepção de um intelecto passivo, imaterial e universal, comum a todos, que a todos faculta tudo o que existe de comum e imortal nos seres humanos.

Ao que parece, no entanto, e apesar do brilhantismo das suas teses, Llull não dispunha de uma formação escolástica convencional, supondo-se que os seus conhecimentos nas respectivas áreas do saber se fundavam em traduções vernáculas das principais obras dos mestres antigos ou em enciclopédias latinas¹⁰. Mas estas circunstâncias não eram impeditivas do seu propósito claramente pragmático e moralizador, que visava essencialmente tornar acessível ao público leigo aquilo que ele próprio

⁸ Distribuídas pelo 'Trivium' e pelo 'Quadrivium'.

⁹ Ibn Rushd (1126-98).

¹⁰ V. Mark D. Johnston, *The Spiritual Logic of Ramon Llull*, Oxford, Clarendon P, 1987.

acreditava ser a verdade sobre Deus e sobre o homem, no contexto complexo da existência. Mais importante a ter em conta nesta época, porém, é a influência da cultura árabe no sul da Península Ibérica, distinguindo-se, entre outros saberes, o estudo da língua e da gramática árabe, por exemplo, com Ibn Mlik (século XIII), autor de *Alfiyya*, uma gramática na forma de poema didático com mil versos¹¹. É no espaço ibérico de predominância árabe que se compreende o fácil acesso de Llull ao vasto legado da lógica árabe, através da leitura – ao que se crê parcial – da obra de grandes autoridades como Algazel, e se percebe a razão de, nos finais dos anos 60 do século XIII, o filósofo catalão ter decidido traduzir para árabe as suas primeiras obras, todas elas de carácter compilatório enciclopédico, entre as quais se destaca um compêndio sobre a lógica de Algazel: *Libre del gentil e los tres savis* e *Libre de contemplaci*. Na verdade, a Espanha da alta Idade Média tornara-se um dos centros mais relevantes para o estudo e a elaboração da gramática árabe e, conseqüentemente, para o estudo sistemático da língua. De registrar, particularmente, o contributo das noções de raiz e flexão patentes nas gramáticas árabes para os posteriores estudos dos gramáticos europeus (Kristeva, 1983: p. 158).

Como vimos, embora tenha sido motivada por razões de fé missionária, a *Ars Magna* de Llull aspirava fundamentalmente à construção de uma ciência formal e universal que constituísse um sistema de princípios e regras passíveis de serem combinados através de um número limitado de termos, de modo a produzir a totalidade das verdades na correlação das várias ciências. Este processo combinatório envolvia métodos técnicos e automáticos servindo para estabelecer um conjunto completo de proposições possíveis que respondessem a todas as questões possíveis, de modo a descobrir e a demonstrar a soma total das verdades que se podem obter através do conhecimento das chamadas “razões necessárias”¹². Assim, Llull coloca em Deus um conjunto de atributos essenciais, como a eternidade, o poder, a sabedoria, a bondade, a grandeza, visando relacioná-los com todos as criaturas ao estabelecer padrões de semelhança. Estamos perante um tipo de lógica comparativa, material e não formal, em que os conceitos, em paralelo com toda a realidade existencial, se fundam ontologicamente (Johnston, 1987).

¹¹ Trata-se sobretudo de uma teoria morfológica, orientada segundo a divisão tripartida do discurso em nome, verbo e partícula. Não obstante, a atenção dada ao estudo das flexões indicia já uma reflexão sobre a sintaxe (Kristeva, *História da Linguagem*, Lisboa, Ed.70, 1983: p. 157).

¹² Mais do que “razões necessárias” estas seriam antes ‘razões de congruência’.

Julgo importante reter neste ponto, ainda que de modo sumário e por isso mesmo redutor, dois aspectos subjacentes à lógica de Llull, que de certo modo explicitam e enquadram alguns dos seus pressupostos: por um lado, a metafísica exemplarista, por outro, o misticismo. A primeira projecta influências neoplatónicas, através de Santo Agostinho, ao conceber que todas as coisas procedem e reflectem as realidades divinas, uma vez que a elas são similares. É a visão agostiniana que fundamenta em Llull as relações entre a razão e a fé, situadas, obviamente, no contexto pré-tomista do optimismo racionalista de S.¹⁰ Anselmo. Em segundo lugar, e partindo da subdivisão da alma em cinco potências (vegetativa, sensitiva, imaginativa, mocional e racional), as doutrinas místicas de Llull combinam influências tanto aristotélicas com agostinianas, ao pretenderem demonstrar o modo como a alma ascende aos planos contemplativos, na fusão complexa e paradoxal entre a abstracção racional e a iluminação espiritual. Enquanto potência racional, a alma congrega ainda três outras subpotências – a memória, o entendimento e a vontade – que se aliam aos cinco ‘sentidos’ intelectuais, capazes de entender as realidades espirituais. A ascensão da alma até à contemplação, pela via mista da abstracção e da iluminação, permite-lhe alienar-se da cognição sensorial, que só é completamente anulada quando os ‘sentidos’ espirituais da alma são activados. Esta é a verdadeira plataforma de acesso à ‘contemplação em Deus’.

Com base nestas premissas, Llull estabelece um conjunto de seis categorias principais, compreendendo cada qual nove subcategorias, para sobre elas construir um sistema combinatório complexo, permitindo a determinação de todos os sujeitos possíveis para um dado atributo ou predicado, assim como a conclusão e o termo médio dos silogismos incompletos. E é justamente neste ponto que Llull se demarca da lógica tradicional aristotélica, essencialmente demonstrativa, para propor um tipo de procedimento ‘inventivo’. Assim, partindo de categorias de aplicação universal e operando com um sistema de notação simbólica em diagramas combinatórios, servindo-se das letras maioritariamente do alfabeto latino¹³, mas também de números e de figuras geométricas, Llull elabora as leis básicas de um procedimento sintético, inventivo, no sentido transformacional que muitos séculos mais tarde irá caracterizar a gramática chomskiana, em contraste com a gramática normativa, que os modelos algo estáticos da linguística estrutural ainda contemplaram. A ‘arte

¹³ Encontramos também o ‘K’ e ‘T’, que deve ser lido como ‘Tau’ grego, signo do hermafroditismo divino e humano. Pelo seu valor simbólico, tanto o ‘Tau’ como o ‘A’ figuram no centro dos diagramas.

combinatória' de Llull converte-se, então, num digno antecessor da lógica simbólica, no seu esforço para unificar e matematizar o conhecimento. Com efeito, todo o processo de construção destes diagramas é literalmente engenhoso, assentando numa estrutura mecânica rotativa regida pelo princípio do eneagrama, ou seja, o princípio de que todos os mundos e fenómenos naturais se encontram organizados em torno do número nove, pois eram nove os atributos ou nomes de Deus, como bondade (*bonitas*) – B, grandeza ou magnitude (*magnitudo*) – C, duração (*duratio*) – D, poder (*potestas*) – E, sapiência (*sapientia*) – F, vontade (*voluntas*) – G, virtude (*virtus*) – H, verdade (*veritas*) – I – e glória (*gloria*) – K (Roob, 1997: p. 287; p. 658)¹⁴. Aos atributos divinos Llull fez corresponder as letras de B a K¹⁵, sem utilizar a primeira letra – A – que era reservada ao aspecto secreto de Deus, *En-Soph*. Por seu turno, à principal chave algébrica eram atribuídos, na forma adjectiva, nove predicados relativos, questões cardinais, temas, virtudes ou vícios. Por exemplo, a *bonitas* correspondia *bonum*, a *magnitudo* correspondia *magnum*, a *duratio*, *durans*, e assim por diante. Em outros diagramas identificavam-se os opostos (vícios) destas qualidades ou atributos divinos. Essencialmente descrito na *Ars brevis*, uma condensação de temas específicos abordados na *Ars Magna*¹⁶, o sistema baseava-se então na sobreposição concêntrica, em redor de um eixo, de vários discos de diâmetros diversos, feitos em cartão, madeira ou metal, contendo cada qual um conjunto limitado de diferentes palavras ou letras que, de acordo com as suas múltiplas possibilidades de combinação, permitiam gerar proposições comprovativas dos princípios que regiam toda a existência, na plena sintonia do macro com

¹⁴ Apoiado nas investigações do seu discípulo J. G. Bennett, Gurdjieff descobre o eneagrama por volta de 1900, na forma de uma figura coreográfica, numa comunidade de dervishes Naqshbandi, no Uzbequistão, seguindo uma linha de tradições da sociedade secreta dos 'Puros Irmãos de Basra', formada cerca de 950 d. C. Estes desenvolveram um sistema universal em torno do número nove, em escritos de carácter enciclopédico de extrema relevância para a história da química, que chegaram ao ocidente através da cultura árabe, obtendo grande divulgação em Espanha no século XI. Não obstante, todo a rede de relações trinitárias entre os atributos divinos que o eneagrama supõe tem origem no Sufismo, ou seja, num dos ramos do misticismo islâmico com fortes influências pitagóricas e neoplatónicas. Crê-se como provável que Llull os tenha descoberto no século XIII e utilizado como base da *Ars generalis*. V. A. Roob, *Alquimia e Misticismo*, Colónia, Taschen, 1997.

¹⁵ A letra 'J' não surge representada no alfabeto.

¹⁶ Composta essencialmente apenas pela combinatória das letras, enquanto signos algébricos, sem recurso a qualquer identificação das mesmas por via da palavra correspondente.

o microcosmo. De todas as ‘figuras combinatórias’ criadas por Llull distingue-se a *figura universalis*, considerada como a sua obra-prima pela complexidade combinatória dos catorze discos que a integram. Não obstante, sublinhe-se que a *Ars* de Llull não foi concebida unicamente como procedimento lógico mas igualmente como método de contemplação, pois o homem lógico e polemista em Llull não era dissociável do místico. A via lógico-filosófica era antes de mais a porta aberta para a mística.

Trata-se, em suma, de um procedimento lógico que não se restringe à análise das verdades conhecidas mas que avança no sentido de encontrar os meios para descobrir novas verdades, permitindo então um alargamento exponencial do âmbito do conhecimento humano. O método lógico-científico de Llull compreende, assim, quatro factores distintivos que, por um lado, se fundam sobre um misto de tradições antigas de origens diversas e, por outro, constituem a referência basilar de modelos posteriores como, por exemplo, o de Giordano Bruno (1548-1600) em *De lampade combinatoria luliana*, o de Guillaume Postel (1510-1581), no *Livre da la formation*, o de Athanasius Kircher (1602-1680) na *Tabula combinatoria*, ou o de Leibniz (1646-1712), na *Ars combinatoria*. O método luliano compreende, pois, quatro factores que o definem e distinguem, a saber: 1. Trata-se, antes de mais, de um método mecânico que permite, como a própria designação indica, a ‘mecanização’ das operações lógicas. 2. Constitui igualmente o primeiro esboço concreto para realizar o velho ideal da universalidade da ciência e do conhecimento, ao apresentar-se devidamente instruído com um conjunto de procedimentos adequados à sua execução prática. Por seu intermédio, Llull estava convicto de que se encontrara o fundamento de todas as ciências, como princípio de sistematização e inter-relação das várias disciplinas. 3. O recurso à antiga concepção de uma árvore da ciência como modelo integrador é também seguido por Llull no intuito de organizar o conhecimento segundo uma taxinomia específica, que compreendia uma ordem quadripartida. O conhecimento passa a ser definido, então, como ontológico, exaustivo, categórico e hierárquico. 4. Finalmente, a proposta de Llull representa a esquematização de um modelo que surge como enquadramento fundamental e verdadeiro predecessor do modelo conceptual da *mathesis universalis*, ou seja, do projecto de construir uma única ciência universal procedente de instrumentos categoriais aplicáveis às várias ciências, ao postular a co-naturalidade original do pensamento e do ser, cujas articulações e estruturas profundas podem ser directamente observáveis.

2. Muito embora a *Ars Magna* tenha sido a sua obra fundamental, Llull deixou 256 livros, num total de cerca de 27 000 páginas, incluindo escritos de carácter filosófico, missionário e místico, de literatura didáctica e de poesia. Escreveu essencialmente em catalão, criando as raízes do catalão literário, e muito frequentemente em árabe, para além de providenciar de imediato a tradução dos seus escritos para latim, no intuito de facilitar a sua maior divulgação na Europa, como viria a verificar-se.

618

A influência do pensamento luliano, particularmente na *Ars Magna* ou *Ars Raymundi*, como ficou igualmente a ser conhecida, fez-se sentir amplamente no renascimento e no racionalismo clássico posterior, muito embora tenha sofrido severas críticas de Bacon, Descartes e mesmo de Leibniz, em alguns aspectos. No século XVII, Johan Heinrich Alsted (1588-1638) desenvolveu o modelo do enciclopedismo luliano, para o qual contribuiu igualmente Sebastian Izquierdo (1601-1681). Também os cabalistas cristãos declararam a sua dívida para com o pensamento luliano, algo que pode ver-se reflectido em autores desde Agrippa von Nettesheim até Giordano Bruno que aliaram à arte combinatória de Llull ideias mágico-astroais. Em inúmeros escritos alquímicos, bem como nas suas diversas representações, a roda giratória, os diagramas, os círculos, sempre identificaram o protótipo de todos os processos evolutivos e transformacionais. Enquanto Agrippa refere os 'selos mágicos' enquanto pontos de energia situados – em analogia com os signos de Llull e mais tarde de Kircher, Böhme e Leibniz – em determinada combinatória com os demais, por forma a demonstrarem a sua similitude com uma representação divina ou com a representação desejada pela alma do agente, Bruno, por exemplo, combina a mnemotécnica clássica com os discos rotativos de Llull, atribuindo às rubricas individuais os símbolos dos decanos zodiacais, as representações dos planetas e das fases da lua. Nicolau de Cusa, por seu turno, designou a 'arte-do-disco' como a 'teologia circular', através da qual lhe foi possível desenvolver uma teoria quanto à coincidência dos opostos e à natureza infinita de todas as coisas (Roob, 1997: p. 597; p. 287).

Athanasius Kircher apresentou a sua *Ars Magna Sciendi* em 1669 como uma continuação e versão aperfeiçoada da *Ars* de Llull. Partilhando com Llull, mas segundo princípios epistemológicos e religiosos diversos, a visão cabalista de que a criação é um acto combinatório, um processo multiplicativo e infinitamente permutativo dos nove atributos divinos revelados (*Sephiroth*), Kircher é talvez a figura mais representativa da 'curiosidade' barroca, dedicando-se ao estudo comparativo de diferentes sistemas simbólicos para elaborar duas propostas diferentes de um modelo

possível de linguagem universal. Nesta óptica, o universo é um sistema construído de analogias e correspondências estruturais, obedecendo às leis da lógica e da harmonia das proporções. Apesar de se fundar na *Ars* de Llull e em todo o sistema de símbolos que esta apresenta, a *Ars magna sciendi* de Kircher apresenta duas inovações: a primeira tem a ver com a precisão do signo enquanto significação e valor no sistema em que se insere, a segunda tem a ver com a substituição do signo arbitrário pelo 'hieróglifo' motivado. Por outras palavras, muito embora Kircher demonstre uma preocupação análoga a Llull com a escolha do simbolismo mais adequado à expressão e comunicação das coisas, e não prescindir da metodologia luliana nem das seis classes de categorias medievais, ele distancia-se do seu antecessor catalão quando este utiliza os mesmos signos para representar diferentes categorias de diferentes classes. Cada categoria passa necessariamente a ser representada por signos diferentes, no intuito de conferir ao sistema uma maior precisão e clareza. Por sua vez, também os conceitos lulianos são substituídos pelos 'hieróglifos' de Kircher, denunciando-se a natureza arbitrária dos signos (letras) de Llull em favor da construção de um alfabeto simbólico destinado a aproximar-se o mais possível da natureza, no momento em que aspira a transcender as significações meramente apreendidas pelos sentidos. Obviamente, todas estas questões irão encontrar eco na linha de pensamento da linguagem e da natureza que liga Böhme a Leibniz, como em outro lugar tive oportunidade de expor (Vasconcelos, 2004: pp. 17-50).

Uma palavra final: para a alquimia, a Arte suprema na procura do Ouro essencial, da Pedra Filosofal, precursora da química, da farmacologia e da medicina, limiar do conhecimento lógico-formal da ciência, os signos, letras ou números, são ideogramas e, na arbitrariedade que tanto Llull como Leibniz lhe conferiram, eles são também 'caracteres' da *mathesis* universal. Leibniz, o inventor da calculadora alemã, muito depois do ábaco árabe, definia Llull como o padrinho da lógica matematicamente formalizada.

Ao chegar ao limiar de uma nova esteira de reflexões, pelo trilho que separou definitivamente o conhecimento científico do ancestral saber alquímico, resta-me conceder que este texto jamais seria o ponto de chegada a qualquer lado. É um ponto de partida. Para onde? Em que direcção? Com que objectivo? Vejo as linhas que aqui escrevi como um passo apenas na reflexão linguística e semiótica ocidental, no modo como nela se entrecruzam processos de evolução epistemológica e científica, sempre ao encontro de balizas, mas também de rumos ou caminhos da história. Através delas procuro simplesmente chamar a

atenção para a necessidade de se reflectir sobre estes dados no confronto com as correntes contemporâneas do pensamento da linguagem, no sentido de se refazerem nexos e entendimentos mais profundos e esclarecedores por entre as malhas que tecem a história das línguas, do nosso conhecimento do mundo e de nós próprios.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTATUTO FONOLÓGICO DE [i] EM PORTUGUÊS**

JOÃO VELOSO
jveloso@letras.up.pt

Nas realizações fonéticas do português europeu contemporâneo (PEC), é frequentemente encontrada uma vogal central alta não-arredondada, [i], cujo estatuto fonológico constitui o tema central destas notas¹.

Interessar-nos-á particularmente saber se é possível, ou não, contemplar a existência de uma vogal teórica /i/ no inventário segmental fonológico do PEC. Em caso afirmativo, impor-se-ia conseqüentemente, como veremos, uma revisão de alguns aspectos fundamentais de certas propostas correntes nas descrições fonológicas da língua², nomeadamente no ponto que exclui a referida vogal desse mesmo inventário³.

* Agradeço à Professora Doutora Maria da Graça Lisboa Castro Pinto a sua leitura e comentários a este texto, bem como o incentivo à sua publicação.

¹ Num trabalho anterior do autor (João Veloso, «A distinção entre palavras terminadas em consoante e palavras terminadas na sequência ortográfica «consoante+e» num grupo de crianças falantes do português europeu em idade pré-escolar» in *Língua Portuguesa: Estruturas, Usos e Contrases. Volume Comemorativo dos 25 Anos do Centro de Linguística da Universidade do Porto*, Porto, Centro de Linguística da Universidade do Porto, 2003, pp. 259-288), haviam já sido aflorados aspectos a que será dado desenvolvimento no presente artigo.

² Cf., p. ex.: Jorge Morais Barbosa, *Etudes de phonologie portugaise*, Évora, Universidade de Évora, 2.ª ed., 1983 (1.ª ed.: 1965); *Introdução ao Estudo da Fonologia e Morfologia do Português*, Coimbra, Almedina, 1994; Henrique Barroso, *Forma e Substância da Expressão da Língua Portuguesa*, Coimbra, Almedina, 1999; Maria Helena Mateus; Ernesto D'Andrade, *The Phonology of Portuguese*, Oxford, Oxford University Press, 2000; Maria Helena Mira Mateus; Ana Maria Brito; Inês Duarte; Isabel Hub Faria; Sónia Frota; Gabriela Matos; Fátima Oliveira; Marina Vígário; Alina Villalva, *Gramática da Língua Portuguesa*, 5.ª ed. (rev. e aum.), Lisboa, Caminho, 2003.

³ Vd. a secção 2 deste artigo.

Começaremos, assim, por rever alguns aspectos gerais relacionados com a produção fonética de [i] (vd. secção 1). Seguidamente (ponto 2), ocupar-nos-emos de aspectos fonológicos relacionados com essas realizações fonéticas, após o que esboçaremos, no ponto 3, algumas observações finais sobre o tema em análise.

1. Alguns aspectos das realizações fonéticas de [i] em português

622

Ao nível das realizações fonéticas do PEC, [i] pode ser encontrado⁴:

(i) Em pontos da cadeia segmental onde aparentemente desempenha uma função gramatical ou mesmo distintiva. A terminação das formas do presente do conjuntivo dos verbos da primeira conjugação nas três pessoas do singular exemplifica esta situação de forma muito particular. Em formas como “*cante*” ou “*ame*”, p. ex., este [i] final é não só a marca privativa do presente do conjuntivo como, concomitantemente, contribui para assegurar distinções importantes tais como “*cante*”/“*canto*”/“*canta*” ou “*ame*”/“*amo*”/“*ama*”. Um outro exemplo ilustrativo desta importância funcional e distintiva da vogal em apreço encontra-se nos nomes que Mattoso Câmara agrupa numa classe temática individualizada na morfologia nominal da língua, a dos nomes em que o [i] final é precisamente classificado como uma vogal temática⁵. No interior desta classe temática, muitos nomes admitem no plural (e, ainda que menos frequentemente, em alguns casos também no singular) oposições de género baseadas na distinção entre [i] e [ɐ] (ex^{os}: “*franceses*”/“*francesas*”; “*infante*”/“*infanta*”). Em todos os casos mencionados (isto é, nas formas do conjuntivo que foram referidas, assim como naqueles que passaremos a designar por “nomes de tema em [i]”), a vogal [i] é sempre representada ortograficamente (= “e”; cf. os exemplos supra)⁶.

⁴ Para uma apresentação mais detalhada dos contextos de ocorrência (e supressão) de [i], cf. Veloso, *Ob. cit.*, pp. 262 e ss..

⁵ Joaquim Mattoso Câmara Jr., *Estrutura da Língua Portuguesa*, 19.^a ed., Petrópolis, Vozes, 1989 (1.^a ed.: 1970), pp. 87 e 89.

⁶ A questão da existência ou inexistência da representação ortográfica desta vogal constitui, em nossa opinião, um argumento importante se tivermos em conta que, como posto em destaque por autores como Noam Chomsky; Morris Halle, *The Sound Pattern of English*, New York, Harper & Row, 1968, pp. 40, 48, 49, 80, 131, ou Edward S. Klima, «How Alphabets Might Reflect Language» in J. F. Kavanagh; I. G. Mattingly (eds.), *Language*

(ii) Em pontos segmentais onde aparentemente não desempenha nenhuma função gramatical ou distintiva. Nestes casos, esta vogal parece corresponder a uma vogal puramente fonética (frequentemente designada como “epentética”⁷), muitas vezes inserida pelos locutores em certos pontos da cadeia segmental para se desfazerem combinações consonânticas menos correntes em português⁸ (p. ex.,

by Ear and by Eye. The Relationships between Speech and Reading, Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press, 1972, pp. 57-80 (pp. 57 e ss.), a ortografia de certas línguas pode oferecer-nos indicações muito relevantes sobre a forma subjacente das palavras. Esta relação entre a ortografia e a fonologia da língua estaria mesmo na gênese do facto de os criadores originais dos primeiros sistemas de escrita alfabética transporem para os sistemas gráficos que propõem as suas intuições mais profundas sobre a natureza e as estruturas das suas línguas (cf., p. ex.: Pierre Léon; Edward Burstynsky; Henry Schogt, *La Phonologie. Lectures: I – Les écoles et les théories*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 1; D. Gary Miller, *Ancient Scripts and Phonological Knowledge*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1994; Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, reimpr. 1995 (1.ª ed.: 1966), p. 24).

Neste contexto, parece-nos importante sublinhar que, de entre as línguas dotadas de um sistema de escrita alfabético, o português pode ser incluído no conjunto das línguas com uma ortografia “fonemicamente transparente”, isto é, com uma ortografia em que a forma gráfica se aproxima bastante das representações fonológicas das palavras. Cf., a este propósito: A. Girolami-Boulinier; Maria da Graça Pinto, «English, French and Portuguese Spelling in the 4th School Year» in S. Contento (ed.), *Psycholinguistics as a Multidisciplinary Science. Proceedings of the 4th ISAPL International Congress (June 23–27, 1994)*, Cesena/Bologna, Il Ponte Vecchio/Università degli Studi di Bologna, 1996, pp. 35–40 (p. 38); Che Kan Leong; R. M. Joshi, «Relating Phonologic and Orthographic Processing to Learning to Read and Spell» in C. K. Leong; R. M. Joshi (eds.), *Cross-Language Studies of Learning to Read and Spell. Phonologic and Orthographic Processing*, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers/NATO Scientific Affairs Division, 1997, pp. 1–29 (p. 2); Maria da Graça L. C. Pinto, *Saber Viver a Linguagem. Um Desafio aos Problemas de Literacia*, Porto, Porto Editora, 1998, p. 140; «Spelling and writing in Portuguese primary school children. To what extent do these processes/skills depend on a mastering of orality and on adequate reading methods?» in M. G. Pinto; J. Veloso; B. Maia (eds.), *Psycholinguistics on the threshold of the year 2000. Proceedings of the 5th International Congress of the International Society of Applied Psycholinguistics (Porto, Portugal, 25–27 June, 1997)*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, pp. 503–511 (p. 510).

⁷ Cf., p. ex., Maria João Freitas, *Aquisição da Estrutura Silábica do Português Europeu*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (policopiada), 1997, pp. 188 e ss.

⁸ Cf., p. ex.: Barbosa, *Etudes...*, p. 212; Câmara, *Estrutura...*, pp. 56–57; *Problemas de Lingüística Descritiva*, 13.ª ed., Petrópolis, Vozes, 1988 (1.ª ed.: 1971), pp. 27 e ss.; Marina Vigário; Isabel Falé, «A Sílabas no Português Fundamental: uma descrição e algumas considerações de ordem teórica» in *Actas do IX Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística (Coimbra, 1993)*, Lisboa, Associação Portuguesa de Linguística/Colibri, 1994, pp. 465–478 (p. 477); Maria Helena Mateus; Ernesto D’Andrade, «The Syllable Structure in European Portuguese» in *D.E.L.T.A.*, 14 (1), 1998, pp. 13–32 (p. 16); Mateus; E. D’Andrade, *The Phonology of Portuguese*, pp. 32–33, 44–45.

nas combinações de origem “cultas” encontradas em palavras como “*magma*” e “*afita*”, não raro articuladas como “*magi^hma*” ou “*afi^hta*”) ou ainda para se tornar possível que palavras terminadas fonologicamente em consoante sejam foneticamente produzidas com uma sílaba (fonética) aberta em posição final, recuperando-se, dessa forma, o formato silábico não-marcado do português⁹. Exemplificam esta situação produções como [ki'rer^hi] e [pɐ'peli] em palavras como “*querer*” e “*papel*”, respectivamente. Nestes casos, a vogal [i] não é nunca dotada de representação ortográfica¹⁰.

Para uma compreensão mais alargada das variáveis que envolvem as realizações fonéticas de [i], devemos ainda referir que, a par das possibilidades de realização fonética de [i] mencionadas em (i) e (ii), existe a possibilidade de os falantes da língua suprimirem sempre essa mesma vogal das cadeias fonéticas¹¹. Por outras palavras: independentemente de [i]

Por esta razão, J. J. Nunes considera esta inserção epentética um exemplo de *suarabâcti* (José Joaquim Nunes, *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa (Fonética e Morfologia)*, 5.ª ed., Lisboa, Livraria Clássica, 1956, p. 156).

⁹ M. João Freitas, «Onsets in Early Productions» in B. Bernhardt; J. Gilbert; D. Ingram (eds.), *Proceedings of the UBC International Conference on Phonological Acquisition*, Somerville, Cascadilla Press, 1996, pp. 76-84 (pp. 76 e ss.); *Aquisição da Estrutura Silábica...*, pp. 28, 32, 112-113, 152-153 e ss., 156 e ss. (Esta autora, nas passagens indicadas, admite e discute a existência de dois formatos silábicos não-marcados em português: V e CV.)

O formato CV corresponde, de resto, ao formato silábico não-marcado universal (cf., entre outros, Juliette Blevins, «The Syllable in Phonological Theory» in J. A. Goldsmith (ed.), *The Handbook of Phonological Theory*, Cambridge (Mass.)/Oxford, Blackwell, 1995, pp. 206-244 (pp. 216-220)).

¹⁰ Vd. nota 6.

¹¹ Aniceto R. Gonçalves Viana, *Essai de phonétique et de phonologie de la langue portugaise, d'après le dialecte actuel de Lisbonne*, Nogent-le-Routrou, Imprimerie Daupeley, 1883, p. 4. Facsimilado em Luís F. Lindley Cintra; José A. Peral Ribeiro (orgs.), *A. R. Gonçalves Viana – Estudos de Fonética Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973, pp. 83-152; Helmut Lüdtke, «Fonemática Portuguesa. II – Vocalismo» in *Boletim de Filologia*, XIV (3-4), 1953, pp. 197-217 (pp. 211, 212); José Inês Louro, «Estudo e Classificação das Vogais» in *Boletim de Filologia*, XV (3-4), 1954, pp. 215-248 (p. 230); Manuel Companys, «Notes sur les finales atones portugaises après consonne sourde» in *Revista do Laboratório de Fonética Experimental*, II, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1954, pp. 105-127 (pp. 116 e ss.); P. D. Strevens, «Some Observations on the Phonetics and Pronunciation of Modern Portuguese» in *Revista do Laboratório de Fonética Experimental*, II, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1954, pp. 5-29 (pp. 14-15); Maria Raquel Delgado-Martins, «Vogais e Consoantes do Português: Estatística de Ocorrência, Duração e Intensidade» in *Boletim de Filologia*, XXIV (1-4), 1975, pp. 1-11; «Relação fonética/fonologia: A propósito do sistema vocálico do português» in I. Duarte; I. Leiria (orgs.), *Congresso Internacional sobre o Português. Actas. Volume I*, Lisboa, Colibri/APL, 1996, pp. 311-325; Maria Helena Mira

poder ser encontrado nas situações acima precisadas em (i) e (ii), esta vogal não é nunca dotada de uma produção sistemática ou obrigatória ([kẽt] para “cante”, p. ex.), seja por parte de diversos falantes, seja pelo mesmo falante em diferentes ocasiões. Como encontramos sublinhado em numerosos estudos fonéticos e fonológicos sobre o português publicados pelo menos desde finais do século XIX¹², estamos perante uma vogal cuja realização fonética é não só facultativa mas também muito irregular e assistemática, o que levanta problemas suplementares ao seu estudo fonético¹³.

Finalmente, uma outra particularidade posta em relevo por diversos estudos anteriores prende-se com o estatuto acentual desta vogal, apresentada como um segmento fonético dotado de produções invariável e obrigatoriamente átonas¹⁴.

Mateus; Maria Raquel Delgado-Martins, «Contribuição para o estudo das vogais átonas [ə] e [u] no português europeu» in *Biblos*, LVIII, 1982, pp. 111-125 (p. 113); Barbosa, *Etudes...*, p. 13; *Introdução...*, p. 199; Amália Andrade, «Estudo Acústico de Sequências de Oclusivas em Português Europeu» in *Actas do IX Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística (Coimbra, 1993)*, Lisboa, APL/Colibri, 1994, pp. 1-15 (p. 1); Mateus; E. D'Andrade, *The Phonology of Portuguese*, pp. 18, 32; Mateus *et al.*, *Gramática...*, p. 995; Maria Helena Mira Mateus, «A mudança da língua no tempo e no espaço» in Maria Helena Mira Mateus; Fernanda Bacelar do Nascimento (orgs.), *A Língua Portuguesa em Mudança*, Lisboa, Caminho, 2005, pp. 13-30 (p. 18).

¹² Cf. novamente as referências indicadas na nota anterior.

¹³ Cf., p. ex., as observações encontradas a este propósito em: Armando de Lacerda; Göran Hammarström, «Transcrição fonética do Português normal» in *Revista do Laboratório de Fonética Experimental*, I, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1952, pp. 119-135 (p. 131); Companys, *Ob. cit.*, pp. 108-109; A. Andrade, «Estudo Acústico...», pp. 1-2.

¹⁴ Cf., p. ex.: José G. Herculano de Carvalho, *Fonética Portuguesa*, Coimbra, Cursos de Férias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, s/d, p. 11; Lüdtke, *Ob. cit.*, p. 198; Louro, *Ob. cit.*, p. 230; Strevens, *Ob. cit.*, p. 14; Barbosa, *Etudes...*, pp. 12-13; *Introdução...*, p. 180, 186-187, 197, 199 e ss.; Maria Helena Mira Mateus, *Aspectos da Fonologia Portuguesa*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1975, pp. 15-16; Madalena Cruz-Ferreira, «Portuguese (European)» in International Phonetic Association, *Handbook of the International Phonetic Association. A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 126-130 (p. 127); Mateus; E. D'Andrade, *The Phonology of Portuguese*, pp. 17, 18; Mateus *et al.*, *Gramática...*, pp. 991-992 e 995.

Este argumento adquire uma importância especial no quadro dos autores estruturalistas: partindo da constatação de que [i] é sempre átono, o fechamento desta vogal é sistematicamente atribuído a essa ausência de acento, a ponto de se remeter [i] para o plano exclusivo das realizações alofónicas (cf, p. ex., Barroso, *Ob. cit.*, p. 125). Lembraremos ainda, a este propósito, a posição de H. Lüdtke, que afirma: «(...) [i] aparece somente em sílabas átonas (...) [e], por essa mesma razão, não faz parte do sistema vocálico, dada a possibilidade de este fonema ser interpretado como arquifonema que aparece em posições de neutralização redutiva» (Lüdtke, *Ob. cit.*, p. 198).

2. O estatuto fonológico de [i] em português segundo as descrições fonológicas da língua. Questões e problemas

De acordo com as descrições fonológicas do português, [i] é uma vogal estritamente circunscrita ao nível fonético¹⁵. Em conformidade, tal circunscrição admite duas modalidades principais já atrás referidas: ora se assume que [i] é uma vogal meramente “epentética”, que não corresponde a nenhum segmento da cadeia segmental fonológica das palavras¹⁶, ora se aceita que, mesmo quando realiza foneticamente uma unidade fonológica¹⁷, não actualiza nunca, porém, um “fonema /i/” da língua, sendo sempre interpretado, nestes últimos casos, como a realização de uma outra vogal fonológica (/e/ ou /ɛ/), graças, nomeadamente, ao processo lexical do vocalismo átono da língua (ex.^{os}: “*cego*” [ˈsɛɡu] → “*cegqueira*” [siˈgɛjɾɐ]; “*medo*” [ˈmɛdu] → “*medroso*” [miˈdrozu])¹⁸.

A respeito deste tópico, refira-se todavia a existência de pelo menos uma palavra onde [i] é frequentemente realizado como tónico em parte substancial dos dialectos setentrionais da língua. Trata-se da palavra “*pelo*” (que admite uma flexão de género e número: “*pelo, pela, pelos, pelas*”), resultante da contracção da preposição “*por*” com o artigo definido e que é articulada em vastas áreas dos dialectos setentrionais do PEC como [ˈpɪlu], [ˈpɪlɐ], [pɪluʃ], [pɪlɐʃ]. Torna-se assim possível que, nas formas do masculino (singular e plural), esta palavra, nas referidas normas dialectais, estabeleça mesmo um contraste distintivo com o nome “*pêlo*”/“*pêlos*”: [ˈpɪlu] vs. [ˈpelu] (no singular) e [ˈpɪluʃ] vs. [ˈpeluʃ] (no plural).

¹⁵ Veja-se, p. ex., que, em Mateus *et al.*, *Gramática...*, [i] é contemplado no inventário dos segmentos *fonéticos* do português (pp. 991-992), sendo dadas, inclusivamente, indicações sobre a sua distribuição (*ibid.* e p. 995). Como confirmação da posição teórica aqui debatida que circunscribe esta vogal ao âmbito restrito dos segmentos fonéticos, ela não é porém contemplada pelas matrizes fonológicas que, nas pp. 1001 e 1007, apresentam a organização interna dos traços distintivos dos segmentos **fonológicos** do português (cf. p. 1000). Noutras passagens (pp. 1009 e ss.), identifica-se a posição de que [i], sendo um segmento fonético resultante de um processo lexical (o vocalismo átono), «não pertence (...) ao sistema fonológico [do português]» (p. 1009).

Posição semelhante é ainda encontrada em Mateus; E. D’Andrade, *The Phonology of Portuguese*, p. 33, quando se afirma que «(...) phonetic [i] does not occur in lexical representations because it results from neutralization of phonological vowels in unstressed position (...)».

¹⁶ Cf. novamente as referências bibliográficas citadas nas notas 7 e 8. Estão neste caso as palavras agrupadas sob o número (ii) da secção 1 deste artigo.

¹⁷ Isto é: nos casos correspondentes a (i) da secção 1 deste texto.

¹⁸ Cf. novamente, p. ex., Mateus; E. D’Andrade, *The Phonology of Portuguese*, p. 33, e Mateus *et al.*, *Gramática...*, p. 1009, e vd. nota 15.

Por esta mesma razão, em autores da escola estruturalista a realização [i] é classificada como um alofone (vd. nota 14 e cf., p. ex., Barroso, *Ob. cit.*, p. 125).

Nos parágrafos seguintes, reuniremos algumas reflexões sobre estes argumentos.

A correspondência – que inquestionavelmente existe em inúmeras palavras do PEC – entre um [i] fonético e um /e/ ou /ɛ/ subjacentes parece suficientemente comprovada pelas palavras que partilham uma mesma raiz que nuns itens lexicais é realizada em posição tónica – exibindo, na forma de superfície, um [e] ou [ɛ] tónicos – e noutros ocorre como átona, casos em que a mesma vogal é realizada foneticamente como [i] (considerem-se novamente os exemplos fornecidos por “cego”[‘segu]→“cegueira”[siˈgɐjɾɐ] e “medo”[‘medu]→“medroso”[miˈdrozu]).

No entanto, não devemos ignorar que o PEC dispõe de palavras em que comparações morfofonológicas como as dos exemplos que acabamos de indicar se afiguram completamente impossíveis e inexistentes, residindo aqui, segundo pensamos, um contra-argumento muito importante à concepção de que [i] corresponde *sempre* a /e/ ou /ɛ/, conforme passamos a desenvolver.

Ilustram a referida impossibilidade de tais comparações, a nosso ver de maneira muito pertinente, as formas clíticas da língua (formas como “que”, “de”, “te”, “se”, “lhe”, p. ex.)¹⁹ e a terminação átona dos nomes de tema em [i].

Relativamente a estas palavras, é certo que podemos conjecturar que [i] nelas se realiza como tal única e exclusivamente por ser átono, sobretudo tendo em vista os inúmeros exemplos da língua em que [i] resulta, precisamente por perda de acento, da elevação e centralização de /e/ ou /ɛ/, o que não excluiria que, também nestas formas, se estabelecesse uma relação [i]=/e, ɛ/.

Todavia, não é menos certo que não dispomos de palavras morfológicamente aparentadas com as formas clíticas em que comparações do tipo “medo”/“medroso” nos permitissem sem hesitação considerar [i], no

¹⁹ Estas formas, ainda que desprovidas de significado lexical e intrinsecamente átonas, não deixam de ser importantes unidades significativas da língua. Na verdade, constituem **palavras morfológicas**, no sentido que é dado a este conceito por Laurie Bauer, *A Glossary of Morphology*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, pp. 109-110, ou ainda de acordo com a definição dada por Mattoso Câmara a “vocábulo formal” (Câmara, *Estrutura...*, pp. 69 e ss., 75 e ss.) ou “vocábulo mórfico” (Câmara, *Problemas...*, pp. 41 e ss., 47 e ss.). Por outras palavras: as formas clíticas constituem unidades morfológicas com uma classe lexical atribuída e detentoras de uma autonomia funcional-relacional mínima dentro da frase, sendo ainda capazes de albergar, em algumas classes, processos flexionais. A respeito da classificação dos clíticos do português como palavras morfológicas da língua, cf. ainda a discussão desenvolvida por Marina Vigário, *The Prosodic Word in European Portuguese*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2003, pp. 42 e ss.

caso específico dos clíticos, como uma realização fonética de /e/ ou /ɛ/ em virtude de um mesmo morfema deter, em função da manutenção ou perda de acento, duas realizações fonéticas diversas e contrastivas em que uma (a tónica) correspondesse a [e] ou [ɛ] e a outra, átona, a [i].

O mesmo se passa com a terminação átona dos nomes de tema em [i]: a língua não parece dispor de pares em que este constituinte morfológico ocorra foneticamente ora como [e] ou [ɛ] tónico, ora como [i] átono. Tal como afirmámos a respeito dos clíticos no parágrafo anterior, caso dispuséssemos de um tal contraste encontraríamos evidência suplementar que nos levaria a concluir, de forma mais imediata e menos discutível, que [i] corresponderia, também nestes casos, a realizações fonéticas de /e/ ou /ɛ/ cuja elevação e centralização fonética se deveria então à redução do vocalismo átono típica do PEC. Não dispondo de tais comparações morfológicas, consideramos suficientemente justificada a necessidade de se rever a proposta tradicional de que, em todos e quaisquer casos em que [i] corresponda a uma posição segmental de palavra, esta vogal realiza foneticamente um /e/ ou /ɛ/ fonológicos.

Note-se que, quanto à vogal [i] que ocorre na sílaba final átona das formas de primeira, segunda e terceira pessoas do singular do presente do conjuntivo dos verbos da primeira conjugação (p. ex.: “*ame*”, “*ames*”), parece haver uma distinção importante relativamente às formas clíticas e aos nomes de tema em [i]. Na verdade, para esta terminação verbal dispomos da comparação com as formas em que o mesmo morfema se realiza como tónico (primeira e segunda pessoas do plural; cf. “*amemos*”, “*ameis*”), a qual permite que se considere mais imediatamente [i] como o resultado da elevação e centralização de um /e/ fonológico. Reiteramos que, para as formas clíticas do português, bem como para a terminação átona dos nomes de tema em [i], não existem em português comparações semelhantes a esta.

Por outras palavras: com base nos dados fornecidos, nos termos atrás expostos, pelas formas clíticas e pela terminação átona dos nomes de tema em [i], propomos que se questione a proposta tradicional que não assume a existência de um “fonema /i/” no PEC. Mais concretamente, colocaremos mesmo a hipótese da existência, nessas palavras, de um /i/ fonológico correspondente ao [i] que pode ser encontrado nas suas realizações fonéticas nos pontos segmentais referidos (ou seja, nas suas terminações fonológicas e morfológicas).

Em nosso entender e pelos motivos que acabámos de expor, a aceitação desse item do inventário fonológico teórico do PEC forneceria uma maior adequação explicativa às descrições fonológicas do português no tocante à representação lexical das palavras em apreço.

3. Observações de síntese

Do conjunto de dados e argumentos reunidos nas páginas precedentes, parece-nos lícito tecer, de seguida, algumas considerações de síntese.

A primeira dessas considerações é a que torna possível afinal identificar três casos específicos e diferentes que dizem respeito à vogal [i] do PEC²⁰, tal como contemplado pelo Quadro 1 (Caso I, Caso II e Caso III), cujas propostas decorrem do argumentário revisto nas secções precedentes.

QUADRO 1
As três situações fonológicas possíveis para a vogal fonética [i] do português europeu contemporâneo

CASO I [i] “epentético” ou “paragógico”	CASO II [i] fonológico	CASO III [i] fonológico
[i] não corresponde a nenhum segmento fonológico	[i] corresponde a um segmento fonológico <i>em resultado da elevação e centralização de /e/ ou /ɛ/ átono</i>	[i] corresponde a um segmento fonológico <i>mas não resulta da elevação e centralização de /e/ ou /ɛ/ átono</i>
Exemplos: “mar” /mar/ → [ˈmari] “pneu” /pnew/ → [piˈnew]	Exemplos: “cegueira” [siˈgɐjɾɐ] “medroso” [miˈdrozu]	Exemplos: “de” [dɨ] “nome” [ˈnomi]

Duas explicações se impõem desde já a partir da observação do Quadro 1.

Em primeiro lugar, afigura-se-nos pertinente traçar uma distinção precisa entre o Caso I e os Casos II e III: nas palavras englobadas no primeiro tipo, e considerando somente o estágio actual da língua, não parece possível reconhecer à vogal [i] um lugar preciso na estrutura segmental teórica da palavra²¹. Quanto às palavras consideradas pelos Casos II e III, parecem

²⁰ Não deixaremos de sublinhar, no entanto, que, nesses três casos, a vogal em questão é sempre sujeita à possibilidade de apagamento que foi anteriormente referida (vd. secção 1 deste texto e as referências indicadas na nota 11).

²¹ No entanto, em propostas fonológicas de autores como J. Mattoso Câmara e M. H. Mateus e E. D’Andrade, é reconhecido a esta vogal um papel importante na constituição silábica das palavras em que ocorre epenteticamente. Com efeito, debruçando-se sobre a situação do “[i] epentético” nos grupos consonânticos mais raros em português (Obstruinte+Obstruinte e Obstruinte+Nasal), J. Mattoso Câmara e M. H. Mateus e E. D’Andrade aceitam que esta

não restar dúvidas de que [i] é sempre aí a realização de uma posição fonológica da palavra, tendo em vista, acima de tudo, as funções distintiva e/ou gramatical que esta vogal assegura nos exemplos citados, assim como certas comparações morfofonológicas estabelecidas no léxico da língua (no caso das palavras contempladas pelo Caso II, como desenvolveremos no seguimento destas notas)²².

Em seguida, no que toca ao [i] em que é possível reconhecer um estatuto fonológico, parece-nos existir uma distinção fundamental entre os Casos II e III do Quadro 1: nas palavras englobadas no Caso II, [i] é sempre o resultado do recuo e centralização de /e/ ou /ɛ/ da raiz derivacional, em consequência da perda de acento, como demonstrado pela comparação entre palavras com a mesma raiz em posição acentuada e em posição não-acentuada (comparem-se novamente “*cego*” [‘segu] e “*cegueira*” [si’gɔjɾɐ], “*medo*” [‘medu] e “*medroso*” [mi’drozɐ], p. ex.). Pelo contrário, nas palavras que ilustram o Caso III acima proposto – ou seja, nas formas clíticas e na terminação átona dos nomes de tema em [i] – uma comparação desse tipo não se torna possível no estádio actual da fonologia da língua²³, como deixámos exposto na parte final da secção antecedente do presente texto.

vogal, em realizações como [pi’new] (“*pneu*”), preenche uma função prosódica precisa e importante, a de Núcleo silábico. Para Câmara – que se ocupa das variedades brasileiras da língua, nas quais esta vogal é foneticamente realizada não como [i] mas antes como [e] ou [i] –, esta vogal ocupa, de acordo com a sua argumentação, um ponto da cadeia segmental da palavra (Câmara, *Estrutura...*, pp. 56-57). Segundo Mateus e D’Andrade, esta vogal, se bem que sempre circunscrita ao nível estritamente fonético, é aceite como o preenchimento (meramente fonético) de um centro silábico fonologicamente **vazio** (cf. Mateus; E. D’Andrade, *The Phonology of Portuguese*, p. 44).

²² Argumentos suplementares em favor da proposta de que [i] constitui sempre, nestes casos, a realização de uma posição segmental fonológica são-nos ainda fornecidos:

– pela ortografia das palavras (vd. nota 6);

– por alguma investigação psicolinguística experimental, que, conforme um estudo anterior do autor já citado neste trabalho, reúne indícios de que em operações de manipulação metafonológica explícita, como a segmentação silábica de palavras, crianças falantes nativas do PEC em idade pré-escolar (sem qualquer conhecimento da representação ortográfica) prevêm um lugar segmental para esta vogal nas palavras onde a ortografia as aceita também em posição final (como acontece nos nomes de tema em [i]; cf. Veloso, *Ob. cit.*, pp. 273 e ss.).

²³ Como deixámos expresso no próprio corpo do texto (vd. secção 2), as terminações verbais do presente do conjuntivo na primeira conjugação não colocam este problema, na medida em que, para o morfema modo-temporal dessas formas, estabelece-se em PEC um contraste entre um [i] átono (“*ame*”, p. ex.) e um [e] tónico (“*amemos*”, p. ex.) que nos permite aceitar o [i] das formas em que ocorre como a realização de superfície de um /e/ subjacente.

Pelo conjunto destas razões, e face à argumentação desenvolvida, reafirmamos a necessidade e a conveniência de se passar a admitir a existência, nas palavras englobadas no Caso III do Quadro 1, de um segmento teórico /i/ em português, como defendemos no final da secção precedente. Consideramos, aliás, que esta proposta se coaduna com algumas afirmações encontradas em estudos anteriores, provenientes quer do domínio da fonologia estruturalista, quer do domínio da fonética, como passaremos a referir.

Relativamente aos estudos fonológicos a que fizemos alusão no parágrafo antecedente, e conforme pusemos em destaque num trabalho prévio já aqui referido²⁴, é possível encontrar na obra de Jorge Morais Barbosa algumas observações que, em nosso entender, se aproximam da proposta aqui apresentada. Com efeito, debruçando-se sobre estes mesmos casos, o autor referido defende que se reconheça “valor fonemático”²⁵ ao [i] das palavras que no nosso Quadro 1 supra correspondem aos Casos II e III. Por outras palavras: o autor citado sublinha a necessidade de se distinguir o [i] puramente fonético que não corresponde a nenhuma posição segmental (fonémica) do [i] que pode corresponder a um segmento teórico da palavra, aceitando expressamente a existência de um «(...)fonema vocálico (...) representado pelo [ə] [itálico nosso] que, mais ou menos, se ouve no lugar dos correspondentes *ee* ortográficos»²⁶, ou referindo-se a «(...) um fonema vocálico onde se encontra um [ə] [itálico nosso] mais ou menos audível»²⁷. Porém, o mesmo autor não chega a propor explícita e definitivamente a existência de um fonema /i/ no inventário segmental da língua, continuando a perfilhar a tese mais corrente de que «[t]al fonema (...) é /e/»²⁸.

Já nos trabalhos oriundos das investigações fonéticas, é possível encontrarmos referências expressas a um “/i/ subjacente” em trabalhos como os de Maria Raquel Delgado Martins²⁹ ou Amália Andrade³⁰.

²⁴ Veloso, *Ob. cit.*, p. 265.

²⁵ Barbosa, *Introdução...*, pp. 199-201.

²⁶ *Id.*, p. 201.

²⁷ *Id.*, *ibid.* Cf. ainda, na mesma obra, as observações do autor na p. 181, em que se reconhece valor distintivo ao [i] que termina certas formas do presente do conjuntivo, afirmando-se que, por essa razão, esta vogal «corresponde a um fonema e não (...) [a] um zero fonemático» (p. 181). No entanto, o contexto em que são desenvolvidos estes argumentos admite unicamente os fonemas vocálicos /u/ e /e/ em posição final (pp. 180–183), dependendo-se que [i] seria então a realização fonética (alofónica) de /e/.

²⁸ *Id.*, p. 201.

²⁹ Delgado-Martins, «Vogais e Consoantes...», pp. 2 e 5. Nestas passagens, a autora reconhece a existência de [i] no “nível teórico” dos enunciados.

³⁰ A. Andrade, «Estudo Acústico...», p. 2 e *passim*.

A identificação, nestes autores, de posições que se aproximam daquela que aqui pretendemos defender confere-lhe, segundo julgamos, alguma legitimidade adicional. A coincidência de posições aqui destacada reforça, com efeito e em nosso entender, a proposta central destas breves considerações, ou seja, enfatiza a necessidade de se prever, pelo menos no tocante às formas clíticas e à terminação dos nomes de tema em [i], a existência de um segmento fonológico teórico /i/ no inventário fonémico do português europeu contemporâneo.

O CABO-VERDIANO VISTO POR CABO-VERDIANOS

ou

contributo para uma leitura da situação linguística em Cabo Verde

MÁRIO VILELA
mariovilela@sapo.pt

O. Introdução ou o ponto de partida da análise

A situação linguística em Cabo Verde, segundo um dos melhores conhecedores da cultura, história e enquadramento cultural do Arquipélago, em comunicação pessoal, pode sintetizar-se do seguinte modo¹: «O Cabo-verdiano é uma língua única com variantes. Começar-se-ia com um *pidgin* em que os africanos das nove ilhas falavam com os chefes. Actualmente perdeu sentido a distinção entre “crioulo velho/fundo” e “crioulo levinho”. No momento actual encontramos três tipos de situações:

- i) bilinguismo total, em que os falantes percebem bem e exprimem-se bem nas duas línguas;
- ii) bilinguismo parcial, em que os falantes percebem bem as duas línguas, mas exprimem-se bem em cabo-verdiano e mal em português;
- iii) monolinguismo total, em que os falantes falam o cabo-verdiano e não percebem nem falam o português».

¹ Por feliz coincidência, pude passar com o Prof. João Lopes Filho, uma semana no mesmo apartamento na cidade da Praia, em Junho de 2005. João Lopes tem vasta bibliografia – é mesmo bibliografia essencial – sobre Cabo Verde.

A continuação da variação deve-se ao ainda relativo isolamento de algumas ilhas – explica o Prof. João Lopes Filho –, a um certo distanciamento entre o mundo rural e o urbano e à situação orográfica de algumas ilhas. Após o Vaticano II, é frequente ouvir-se homilias e a liturgia em Cabo-verdiano, informava ainda o mesmo investigador. Contudo, um dos Mestrandos do «Seminário de Linguística» – também em comunicação pessoal – discorda da designação “monolinguismo total” – que não percebem nem falam português –, pois «todo o cabo-verdiano frequentou o catecismo e a liturgia, feitos em português»².

Foi nesta situação, para mim inédita e deveras apaixonante, que tentei fazer uma leitura possível da situação linguística em Cabo Verde. Muni-me da bibliografia possível, inclusive dos livros, na minha opinião, mais autorizados³ e trabalhei com os dezoito Mestrandos⁴, todos bilingues totais, a quem agradeço a paciência e a colaboração. Sendo a minha competência do “crioulo” do ponto de vista “conhecimento activo” ou prático muito diminuta, eles compensaram, completaram, deram-me inclusivamente um “suporte” que, ao fim da estada em Cabo Verde, dava para acompanhar o fluir do discurso⁵.

Optei, para conseguir ter à mão uma leitura da situação linguística em Cabo Verde, por utilizar a opinião dos escritores – os representados na colectânea de entrevistas realizadas por Michel Laban –, em afirmações situadas temporalmente na década de oitenta do século passado e a opinião actualizada de cabo-verdianos. Com auxílio dos Mestrandos do Curso de “Estudos Africanos” da Universidade do Porto e de alguns Docentes do Instituto Universitário da Praia, adaptei um formulário de inquérito. Nos corredores do Instituto Universitário da cidade da Praia,

² Na minha experiência pessoal de três semanas de contacto permanente com cabo-verdianos, pude verificar, no meu dia-a-dia, quer o bilinguismo total, quer o bilinguismo parcial. Encontrei uma aluna do final do secundário, na altura em que tinha acabado de fazer exame de português e nem sempre percebia à primeira o que a minha mulher e eu dizíamos. Por outro lado, na catedral da Praia, a missa dominical foi sempre em português (com alguns traços próprios do português africano) e na igreja da Ribeira Grande verifiquei que a catequese estava a ser dada em português, como é evidente, com a cor e com alguns termos do cabo-verdiano. Nas ruas fala-se cabo-verdiano, mas entendiam-me sempre que abordava alguém.

³ Refiro-me essencialmente a Manuel Veiga, Dulce Almada, João Lopes.

⁴ Que são do melhor que encontrei na minha longa vida de professor (na Europa, no Brasil, em África e na Ásia).

⁵ Conteí ainda com a presença sempre prestimosa da Doutoranda Lurdes Lima, que me serviu de suporte na autenticidade dos exemplos: o seu conhecimento do “Crioulo” é seguro e actualizado.

falei com Docentes e com alguns Estudantes, a quem perguntei qual era a língua usada nos mesmos corredores, nas aulas, dadas em português, e se havia comentários entre Estudantes feitos em cabo-verdiano.

Farei uma breve introdução histórica usando os dados de todos conhecidos, uma leve definição de “crioulo” e, como ponto central, apresentarei a opinião de escritores e a “leitura” que um grupo de investigadores/estudantes fazem da actual situação linguística em Cabo Verde. Procurarei sempre servir-me da opinião de quem vive ou viveu por dentro o problema.

1. Alguns dos traços gerais da história de Cabo Verde

Talvez pudéssemos sintetizar a visão linguística que Portugal – de que não me excludo – tinha (ou teve) relativamente ao “crioulo” de Cabo Verde, como a de que a língua falada nessa colónia não passava de «um trambolho» linguístico⁶. No entanto, essa língua é hoje falada por mais de um milhão de cabo-verdianos e seus descendentes, espalhados pela África, América e Europa, embora apenas cerca de um terço dos quais viva no Arquipélago. Esta ex-colónia portuguesa foi descoberta em 1460 por Diogo Gomes e António Nola quando voltavam da Guiné. Dois anos mais tarde, em 1462, fixaram-se os primeiros colonos portugueses em Santiago, fundando a cidade de Ribeira Grande, que se tornou importante placa giratória no comércio de escravos, cidade, que após ataque de piratas, ingleses e franceses, foi abandonada em 1712. O fim (ou o declínio) da escravatura (1876), a corrupção e a má administração levaram ao esvaziamento da prosperidade das ilhas, prosperidade que foi de certo modo retomada no século XIX com a inclusão das ilhas nas grandes rotas entre a Europa, a América e a África do Sul e novamente perdida no fim da Primeira Guerra Mundial. Em 1951, a colónia portuguesa passou a província ultramarina, dez anos depois, os naturais foram considerados cidadãos portugueses de pleno direito. Nesta mesma altura, nasceu um movimento independentista, o PAIGC⁷. Cabo Verde tornou-se república independente em 1975 e Aristides Pereira foi o primeiro presidente, mas em 1981 o PAIGC tornou-se PAICV (Partido Africano para a Independência

⁶ «Em toda a parte, estudam-se e cultivam os dialectos regionais; só em Cabo Verde é que aparecem uns ilustres pedagogos a denunciar o crioulo como um trambolho, e se a mais não se atrevem é que se podem levantar as pedras das calçadas» (Pedro Cardoso, 1933).

⁷ Sigla de: Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde.

de Cabo Verde) e, nesse ano, foi aprovada a Constituição na Assembleia Nacional em que se formalizou a ruptura com a Guiné-Bissau. Actualmente Cabo Verde é uma república de regime multipartidário. Em 1999 a Assembleia Legislativa, num dos seus pontos de revisão constitucional, cria um novo estatuto para o Crioulo de Cabo Verde que passa a ser tido como «língua oficial em formação»⁸. Já, em 1998, foi criado o Alfabeto Unificado para a Escrita do Crioulo Cabo-verdiano, conhecido pela sigla ALUPEC⁹.

636

É um dado assente que o encontro de europeus e escravos africanos trazidos para Cabo Verde era mediado por uma comunicação construída num código muito simples onde a linguagem verbal, auxiliada fortemente pela linguagem gestual, constituía o que se costuma designar por *pidgin*, predominantemente formada pelas palavras essenciais à vida do dia-a-dia e nomeadamente ao comércio. Passando-se ou não por um proto-crioulo, desagua-se no “crioulo”: língua da comunidade e resultante do contacto permanente e sistemático dos povos de etnias africanas diferentes e europeus que permaneceram nas ilhas.

O Crioulo apresenta actualmente um sistema gramatical, a nível fonológico, morfológico, lexical e sintáctico, solidificado, permitindo a comunicação normal entre os cidadãos e toda a actuação diária que é feita através da linguagem. As composições literárias, nomeadamente as líricas que servem de suporte às mornas e demais manifestações musicais são vazadas na Língua Cabo-verdiana. Ainda hoje surgem designações como “crioulo fundo” e “crioulo leve” ou “levinho” que parecem apontar para uma realidade cada vez menos verdadeira, por força da urbanização crescente nas ilhas¹⁰.

⁸ A partir desse momento, não acho correcto chamar-se “crioulo” – termo de contornos conceptuais muito confusos –, pois deve apenas designar-se “cabo-verdiano”.

⁹ «O ALUPEC, como qualquer proposta, não representa uma solução definitiva em relação à escrita do Cabo-verdiano, tanto que os escritores em língua cabo-verdiana, ainda em número reduzido, saltitam frequentemente da escrita dita etimológica para a escrita fonético-fonológica» (Monteiro Cardoso, 2005: p. 13).

¹⁰ Actualmente, apenas os linguistas norte-americanos empregam esses termos em relação ao Cabo-verdiano (João Lopes Filho comunicação pessoal, em Junho de 2005). Para me servir da explicação de quem usa e conhece o Cabo-verdiano, nascido no Mindelo e aí exercendo a sua actividade: «O crioulo fundo será aquele que se afasta mais do Português, ou seja, aquele que é das comunidades mais afastadas dos centros urbanos, próprios das zonas rurais, com baixo ou nenhum grau de escolaridade, especialmente em Santiago e noutras ilhas de povoamento antigo ou muito isoladas Falar um crioulo dito fundo, significa na prática falar com uma prosódia diferente, tanto no que toca à intensidade na pronúncia das palavras como no que se refere a uma entoação diferente...

2. A questão “linguística” cabo-verdiana perspectivada pelos escritores

2.0. Para uma possível definição de “crioulo”

Crioulo e crioulistica – a disciplina que se ocupa do crioulo – não são termos de definição única. Há grupos de definição: um grupo parte do que podemos designar como “definição sócio-histórica”, na medida em que definem os crioulos como as línguas que nasceram no decurso das colonizações europeias, em ambiente de escravatura, com uso estritamente oral e é nesse sentido que se passou também a designar os produtos e as pessoas dessas zonas geográficas. Assim, a noção de língua crioula aplica-se desde então ao campo bem delimitado dos estudos crioulos. O reagrupamento destas variedades linguísticas, normalmente muito diferentes, justifica-se por uma espécie de comparativismo por força das condições semelhantes quanto à génese, desenvolvimento e evolução. Poder-se-iam estudar essas línguas de modo separado, mas as aproximações entre elas parecem ser enriquecedoras para justificar a disciplina de “crioulistica”. Entre essas condições sócio-históricas comuns, temos as relações geradas pela colonização, com a superioridade social do branco, o ambiente relativo à vida da escravatura (sociedades de habitação e plantação) e como consequência a influência das línguas europeias e das línguas, neste caso, africanas das populações em causa. Estas línguas de comunicação, transmitidas oralmente, sem qualquer suporte normativo que não seja a transmissão da mensagem, tornaram-se no único veículo de comunicação, quer entre senhores e escravos, quer entre os próprios escravos. Esta perspetivação do crioulo transformou a crioulistica em sociolinguística: aliás, Labov dizia que qualquer linguística era necessariamente uma sociolinguística.

Uma outra perspetiva de crioulo – ou melhor, um outro grupo de definições – parte da noção de tipologia linguística, em que o ponto básico é o de que a génese das línguas se daria, para qualquer língua, em contextos de “contactos linguísticos”. Isto é, o “tipo crioulo” estaria sempre em gestação em qualquer parte do mundo. Por outras palavras,

é diatopicamente marcado [pela entrada mais antiga de vocábulos]. O crioulo leve ou levinho seria, então, aquele que está mais próximo do Português. É aquele que se ouve na boca dos falantes das vilas e cidades, dos que tiveram (ou cujos familiares tiveram) a sorte de terem frequentado o ensino oficial» (Monteiro Cardoso, 2005: p. 4). Este mesmo Investigador dá alguns exemplos de marcas diatópicas do vocabulário cabo-verdiano, relativamente ao que poderá documentar o dito “crioulo fundo”.

a existência de crioulos leva a pensar que todas as línguas passaram pelo filtro da crioulição, mas a sua “crioulidade” escondeu-se numa normalização posterior. E, a ser assim, poderíamos falar de casos de “semi-crioulos” como as línguas que estão surgindo nos arrabaldes de cidades como Luanda e mesmo em Lisboa ou Setúbal. Estes crioulos serão línguas de contacto, susceptíveis de se dissolverem, como “interlectos”, numa nova variedade, uma macro-língua, herdando todos os traços pertinentes, através dos “code-switching” que se foram retirando do “caos” linguístico entretanto criado.

Não vou entrar mais nesta discussão, pois, no meu entender, Cabo Verde encontra-se numa situação em que houve já uma reanálise, uma gramaticalização e gramatização: estamos perante uma língua, com variantes mais ou menos diferenciadas¹¹. Serve esta mini-introdução para afirmar que, na minha opinião, o Cabo-verdiano é apenas e tão-só uma língua e não deve ser metida no mesmo “saco” dos crioulos.

2.1. A “voz” dos escritores cabo-verdianos

A questionação do papel, do estatuto, do lugar das línguas portuguesa e cabo-verdiana, surge no meio de muitos outros problemas – os que são postos aos escritores entrevistados – e que são de âmbito muito mais vasto, portanto bem para além da situação linguística de Cabo Verde. A língua apresenta-se aqui apenas como um dos tópicos postos perante os escritores. Por outro lado, as entrevistas foram todas feitas à volta de 1985 e desde então as coisas avançaram, como vimos anteriormente. As perguntas que seleccionei, nos vários depoimentos, andam todas à volta do seguinte: qual vai ser o futuro do cabo-verdiano e do português em Cabo Verde? Eis um exemplo de resposta quanto ao futuro do cabo-verdiano:

«Vejo o futuro da língua nacional em Cabo Verde com esperança. E esta esperança não deixará certamente de constituir um dos grandes desafios a enfrentar, quer pelo Poder, quer pelos estudiosos e cidadãos de boa vontade... O estatuto que se preconiza é o de língua oficial, tal como vem acontecendo com a língua portuguesa.» (Tomé Varela da Silva in Laban, 1992: II, p. 777).

¹¹ Cf. *La linguistique. Revue de la Société de Linguistique Fonctionnelle*, Vol. 41, 2005-1 [Todo o número é dedicado aos crioulos de base lexical francesa].

Mas para se ver a complexidade do problema do futuro do cabo-verdiano, há uma resposta onde os termos são percucientemente pertinentes, como descrioulização e as soluções alternativas, quer como a supradialectização quer como interdialectização:

«O futuro linguístico [do cabo-verdiano] será a descrioulização, pura e simplesmente? Porque há quem defenda que o crioulo vai ser uma evolução em direcção ao português: o crioulo penetra no português e fica português. Será a descrioulização – será isto o futuro do crioulo? Ou então será o que eu chamo a supradialectização: quer dizer, o crioulo, muito bem, mas há uma variante //que se impõe, supradialectização – é uma variante que se impõe a todas as outras portanto, essa variante emerge de toda a situação dialectal e domina. Será esse o futuro do crioulo? Ou então o futuro do crioulo será uma interdialectização em que haverá uma unidade a partir da variedade... Uma unidade que resulta da adopção das variantes pertinentes e representativas da própria língua: há os dialectos todos. ... Mas falando do futuro linguístico de Cabo Verde, ..., antes de mais, é preciso aceitar que somos uma sociedade bilingue “sui generis” – no sentido em que não posso dizer que Cabo Verde é uma sociedade bilingue, porque o bilinguismo em Cabo Verde... – eu não posso dizer que toda a população é bilingue.... penso que vamos ter que caminhar para uma interdialectização equilibrada....» (Manuel Veiga in Laban, 1992: II, p. 503s.).

Isto é, o futuro pode ser o aportuguesamento do cabo-verdiano (descrioulização), ou a supradialectização pela imposição de uma variante ou a interdialectização, em que o cabo-verdiano será o resultado das diferentes realizações das variantes existentes nas ilhas do arquipélago, criando-se uma macro-língua.

Mas qual o papel do português e «em que circunstâncias se fala... português em Cabo Verde» ou cabo-verdiano? Aliás as perguntas feitas aos escritores são colocadas directamente nestes termos:

«Os discursos às autoridades, os discursos por ocasião de casamentos..., as cartas de amor eram e são feitos em português, por duas razões essenciais: porque o português é a língua considerada de prestígio, por um lado e, por outro, por causa da dificuldade em se escrever em cabo-verdiano, por se tratar de uma língua essencialmente oral (só agora se começa a ensinar – de forma muito rudimentar – a escrita do cabo-verdiano)». (Tomé Varela da Silva in Laban, 1992: II, p. 778);

ou, se se quiser destringar mais os campos de uso:

«Quando são problemas profundamente íntimos – afectivos, de ordem pessoal ou confessional – esses, acho que a melhor maneira de os dizer, é em crioulo. Mas, para mim, quando se trata, enfim, de veicular um poema onde haja problemas de ordem, vá lá, filosófica, se quiser, eu não acho outra maneira melhor de o fazer a não ser em português» (Osvaldo Osório in Laban, 1992: II, p. 447).

640

E o papel das duas línguas permanece claro e o espaço mais ou menos bem delimitado:

«Eu creio que as duas línguas, para nós, vão continuar a existir, cada uma no seu devido lugar. O crioulo tem que ter o seu lugar particular – eu costumo dizer que eu falo português, mas eu sou crioulo.... O crioulo nós criámos; o português, nós adoptamos», mas «se um dia ele [crioulo] vier a ser língua oficial, ele será a língua oficial ao lado do português» (Manuel Veiga in Laban, 1992: II, p. 597-8).

E qual a língua que o escritor deve usar nas suas produções? Não tenho dados muito claros do número de publicações actualmente existentes escritas em cabo-verdiano, mas já há um bom par de livros, colectâneas, ou centenas de folhetos e desdobráveis em língua da terra. A resposta dos escritores é mais ou menos clara:

«Conquanto me sinta à vontade no manejo tanto da língua oficial como no da língua materna, penso que, para a veiculação e divulgação universal do nosso “estar no mundo”, se deve utilizar a língua oficial» (Oliveira Barros in Laban, 1992: II, p. 545); «a língua veículo duma literatura cabo-verdiana, também virada para preocupações universais, terá de ser a língua portuguesa, jamais o dialecto crioulo» (Teixeira de Sousa in Laban, 1992: II, p. 207).

Há uma opinião generalizada de que a oficialização do cabo-verdiano está a ver incrementar, naturalmente o conhecimento e normatização do “crioulo”, mas, por outro lado, virá reforçar o ensino do português, com a abertura de “portais” para a sua leitura, e esta opinião está a generalizar-se:

Entrevistador: «Num país em que a maior parte das pessoas se exprime em crioulo, o poeta deve estar num dilema: utilizar o crioulo ou o português, não?

R: Eu acho que não... Na verdade, grande parte dos cabo-verdianos é bilingue. Com o alastramento da alfabetização, da instrução em Cabo Verde – muitos já lêem –, e, de futuro, vão ler ainda mais o português¹².» (Osvaldo Osório in Laban, 1992: II, p. 446).

Todos conhecem a “cor” cabo-verdiana dos livros escritos em português, por parte dos escritores cabo-verdianos: trata-se de um “português” colorido, um “português sabi”, cheio de “morabeza”, cheio de roteiros e “cenários” que fazem ressoar reminiscências primitivas e com ecos históricos muito fundos. E é também essa a opinião dos próprios escritores e sirva-nos de exemplo o seguinte depoimento:

«... o cabo-verdiano lê o livro [reporta-se a *Voz de prisão*] e sente-se identificado com a linguagem – é uma linguagem dele porque é uma língua híbrida. Porque é um português cabo-verdiano, criouloizado ... Às vezes será um crioulo aportuguesado ... isto é típico da comunicação em Cabo Verde ... Pertence à // raiz da comunicação: o cabo-verdiano pode falar só crioulo consigo; pode falar só português ou entre eles ... Mas pode misturar – muitas vezes mistura: às vezes começa em português, passa para o crioulo.» (Manuel Ferreira in Laban, 1992: II, p. 142s.).

3. A opinião da actual geração “cultura” de Cabo Verde

3.0. A elaboração do formulário do inquérito

Tendo ao nosso dispor um grupo de informadores de alto nível, sob todos os pontos de vista, todos nascidos em Cabo Verde, profissionais de primeira água e com uma atenta consciência política, procurei, com a sua colaboração, elaborar um formulário adaptado às circunstâncias actuais, socorrendo-me do modelo de Marius F. Valkhoff (1975: pp. 41-58)¹³. O inquérito parte da indicação:

¹² É esta também a opinião de elementos do Instituto Camões da Praia.

¹³ Este modelo, por sua vez, era já uma adaptação do modelo aplicado em várias fases do levantamento linguístico feito no Brasil.

- da língua dos pais e do lugar onde nasceram;
- do lugar onde nasceram e têm vivido os inquiridos;
- do número de publicações (livros, folhetos ou desdobráveis, colectâneas de todo o género) em crioulo e em português que cada um dos inquiridos possui;
- da idade em que começaram a aprender as duas línguas;
- da língua em que escrevem;
- de quais as línguas que falavam na escola (aula e recreio);
- da importância das duas línguas:
 - para resolver problemas (querelas ou discussões) do dia-a-dia;
 - para ser tido como culto;
 - para escrever aos funcionários e autoridades;
 - para falar aos funcionários;
 - para cumprir os deveres religiosos;
 - para falar com o chefe;
 - para usar na rua, no trabalho, nas compras, nos bailes/divertimentos;
 - para ler/compreender as regras e leis institucionais;
 - para cantar numa festa popular.

O inquérito aponta ainda para o questionamento da diversidade da língua cabo-verdiana falada no ambiente familiar e na vida profissional. Depois, a inquirição volta-se para os pontos cruciais de uma política da língua (ou das línguas), concretamente:

- se acredita que o português vai substituir o crioulo;
 - se o poder político deveria escolher uma só língua;
 - com a oficialização do crioulo qual a variante cabo-verdiana que vai ser escolhida;
 - sobre o que vai acontecer às demais variantes;
 - se os políticos falam “crioulo” em público (como em campanhas eleitorais, conferências de imprensa, etc.).
- Em termos de vida pessoal, em que língua fala
- com o cônjuge, com os seus pais, com os seus filhos, com os seus sogros, com os seus irmãos, com a namorada;
 - com o seu chefe;
 - nos transportes (barco, autocarro, avião);
 - quando vai ao médico;
 - quando conta dinheiro;
 - quando canta;
 - quando se zanga;
 - quando sonha e quando acorda;

- em que língua pensa;
- se muda de variante quando muda de ilha;
- se na sua Instituição/no seu Bairro, há variantes de várias ilhas.

Há outras perguntas importantes¹⁴ que não foram feitas no inquérito, como o problema do cabo-verdiano e o seu ensino, a relação da língua com a literatura, a oficialização do ALUPEC e, possivelmente, outros pontos igualmente importantes.

3.1. A “voz” actual dos cabo-verdianos relativamente à situação linguística em Cabo Verde

Os Mestrandos e as demais pessoas presentes no Seminário, duas dezenas, apontam para os seguintes tópicos:

- a língua dos pais é o Cabo-Verdiano (de uma pequena percentagem, português e cabo-verdiano) e todos tinham nascido em Cabo Verde. Todos os inquiridos nasceram em Cabo Verde, nas diferentes ilhas, mas como predominância para Santiago, Santo Antão e São Vicente. Alguns deles passaram por Portugal (a maior parte), Estados Unidos e pela Rússia (1), pelo Brasil (1) e por Cuba (1);
- o número de publicações (livros, folhetos ou desdobráveis, colectâneas de todo o género) em crioulo e em português que cada um dos inquiridos possui, se em português, todos possuíam (com predominância para os autores clássicos e para os autores cabo-verdianos que escreveram em português) e, por vezes, em número elevado; já em língua cabo-verdiana, ou não tinham qualquer exemplar, ou em número reduzido, havendo apenas um ou outro com número mais substancial. Todos começaram a aprender “crioulo” com o leite materno e apenas dois deles aprenderam na infância o português; os restantes aprenderam o português na escola (uns, aos sete e outros aos nove anos)¹⁵. Raramente escrevem em cabo-verdiano e fazem-no sempre em português, quer em blogues ou mensagens na “Net”, ou mesmo entre amigos. Na escola falavam português nas

¹⁴ Houve Mestrandos que, nas notas finais, chamaram a atenção para estas e outras questões que teriam merecido um “portal” no formulário: mas esses pontos ficarão para uma próxima oportunidade.

¹⁵ Embora todos eles sejam bilingues totais, um deles, ao ser interrogado, sobre a duração da sua aprendizagem do português, afirma que ainda não concluiu esse aprendizado. Os trabalhos do Seminário foram redigidos em português: mas num “português”, para a minha susceptibilidade da norma europeia do português, sem mácula.

aulas e cabo-verdiano no recreio; dois deles falavam mesmo no recreio em português e em cabo-verdiano. Os professores permaneciam em contacto com os alunos nos intervalos e nos recreios; – a propósito da importância das duas línguas, para resolver problemas (querelas ou discussões) do dia-a-dia: para todos era o crioulo e apenas para dois dependia das situações; era o português a melhor língua para ser tido como culto, para escrever aos funcionários e autoridades, para falar aos funcionários; para cumprir os deveres religiosos e para falar com o chefe, a língua mais apropriada era o português, mas para usar na rua, no trabalho, nas compras, nos bailes/divertimentos (como para cantar numa festa popular), era o “crioulo” a língua mais adequada; para ler/compreender as regras, leis institucionais, era o português, pois «é nessa língua que estão redigidos os documentos legais e institucionais».

Quanto ao questionamento da diversidade da língua “crioula” falada no ambiente familiar e na vida profissional, a maior parte afirma que é diferente, apontando para a maior liberdade comunicativa no ambiente familiar, como é normal e previsível. Uma coisa é o “estilo familiar” na comunicação, outra coisa bem diferente é a diversidade provocada pela variação da língua cabo-verdiana, como se indica por:

«O crioulo falado em família é diferente: com o marido falo a variante do barlavento, com as filhas também a variante do sotavento (crioulo da Praia)¹⁶».

Depois, a inquirição voltava-se para os pontos cruciais de uma política da língua (ou das línguas), concretamente:

– se acreditava que o português iria substituir o “crioulo”; e a resposta foi uma só e a maior parte qualificou o “não” com um “nunca”. Embora, numa das respostas, surgisse um “talvez”.

Mas a pergunta que, a meu ver e no momento actual, é a mais premente – «se o poder político deveria escolher uma só língua (português ou cabo-verdiano)?» – teve como resposta generalizada: “não”, «pois ambas fazem parte da raiz matricial de Cabo Verde»¹⁷.

Mas «qual a variante», com a oficialização do “crioulo”, que vai ser escolhida e o que vai acontecer às demais variantes? As respostas giram

¹⁶ Há duas referências deste género.

¹⁷ Eis uma justificação, escolhida ao acaso: «O poder político deve sempre ter em consideração as duas línguas: o crioulo como língua materna e nacional e o português, como língua segunda, ambas em pé de igualdade para se evitar a situação de diglossia».

à volta de vários pólos. Um dos pólos aponta para a variante de Santiago, o outro dilui-se entre o de “deixar o caminho livre” e uma via híbrida: o da chamada interdialectização¹⁸.

Quanto ao primeiro caminho, o da escolha da variante de Santiago¹⁹:

«Em matérias linguísticas, os políticos não escolhem, digo melhor, não deveriam escolher uma variante em detrimento da outra. O que terão de fazer é obedecer aos estudos já feitos pelos peritos na área linguística. Ora, esses estudos até agora feitos apontam para a variante de Santiago como a mais representativa a nível do país, visto ter, de longe, mais peso linguístico, sociolinguístico e político. A variante de Santiago é falada por mais de metade da população de CV [Cabo Verde]»;

645

e sobre o que vai acontecer às demais variantes:

«Em certa medida a resposta já está dada no ponto anterior. Mas oficialização não significa padronização. Numa primeira fase de oficialização, haverá uma realização livre de todas as variantes, de Santo Antão à Brava. Numa segunda fase, impor-se-á a de maior força, que é, indubitavelmente, a de Santiago, por razões já apontadas, além de outras. A variante de Santiago, cedo ou tarde, será o dialecto padrão de Cabo Verde. É uma questão de tempo.»²⁰.

Ou ainda:

«a variante de Sotavento, pelo seu maior afastamento em relação ao Português, por ser falado por um maior número de falantes e por o poder político estar radicado na Praia (Sotavento). Por outro lado, uma grande parte da elite cabo-verdiana, não sendo natural de Sotavento, escolheu a Praia para residir»;

e sobre o que acontecerá às demais variantes:

¹⁸ Pressinto aqui a “mão” teórica de Manuel Veiga que, aliás, os Mestrandos conhecem bem.

¹⁹ Seleciono, aqui, as respostas, que transcrevo *ipsis verbis*, que me pareçam as mais explícitas. Não podemos esquecer que a maior parte dos inquiridos nasceram em Santiago e todos vivem actualmente na capital (cidade da Praia).

²⁰ Este investigador é natural de Santiago.

«As demais variantes terão um papel relevante, pois elas complementam e enriquecem a variante de Santiago tomada como base».

Um outro pólo – o de deixar o caminho livre ao povo – sintetiza-se na seguinte afirmação:

«Com a oficialização do crioulo, qual a variante a escolher, neste caso não haverá consenso em termos de escolha, pelo que a sociedade deve ser ouvida e a escolha da mesma deve ser soberanamente respeitada e implementada».

Ou ainda:

«Com a oficialização do crioulo qual a variante que vai entrar em uso? Aquela que a sociedade cabo-verdiana escolher para os seus propósitos».

Sobre o que vai acontecer às demais variantes:

«Vão continuar a existir e a serem usadas pelos seus defensores e utilizadores, sem esquecer o sentido de preservação entendida no sentido de património de um povo».

Sem mencionar qual a variante, há quem defenda que «O poder político deveria escolher uma só língua em função das necessidades de padronização e de normalização da língua».

Um terceiro pólo – o da evolução natural da sociedade e da osmose entre falares e pessoas – aponta para o que designam por crioulo de “inter-ilhas”:

«Qual a variante de crioulo do LCV que o poder político deve escolher? Fazer o filtro entre Barlavento e Sotavento (interilhas). E com a oficialização do crioulo qual a variante que: deixar a língua definir-se. E o que vai acontecer às demais variantes? Continuam a existir e vão enriquecer a variante que ficar»;

e embora reconheçam um maior peso do “crioulo do Sotavento, como vimos, deixam o caminho o caminho livre às demais variantes?

«As demais variantes continuarão a ter um uso mais restrito, circunscritas às localidades onde originariamente são faladas; algumas desaparecerão pela sua proximidade com o crioulo da Praia (estou a pensar no crioulo que se fala no Fogo) e pela redução do número de falantes (crioulo que se fala na Boavista, por exemplo). Isso levará, penso eu, à uniformização (e não à bipolarização) do crioulo pela fusão das duas tendências que predominam – crioulo de São Vicente e da Praia».

647

Mas a resposta mais global neste pólo – e vou transcrever na íntegra – é a seguinte:

«A LCV [Língua Cabo-Verdiana] e a Língua Portuguesa convivem de forma sadia no nosso país. É claro que há momentos em que só a língua portuguesa é e deve ser usada, assim como há momentos em que temos de nos valer da nossa língua materna. Existe a necessidade de valorizar a nossa língua, de oficializá-la e de fazer com que todos os cabo-verdianos saibam falar e escrever correctamente o crioulo. É certo que um dia será língua de ensino mas no futuro próximo ela terá de fazer parte do currículo escolar como uma disciplina e depois paulatinamente o ensino.»;

«O poder político não deverá escolher uma só língua. Podemos conviver perfeitamente com as duas e é o que vem acontecendo mas já é tempo de o crioulo ser oficializado para ter o lugar devido, é uma língua como as outras»;

«Com a oficialização do crioulo qual a variante a escolher? O falante é que deve escolher. Cada ilha tem a sua e não se deve impor, mas deve haver sim uma unificação para a escrita»;

«Com a oficialização do crioulo qual a variante que vai entrar em uso? Para mim, nenhum. Se se escolher um, haverá problemas com os outros: questão de bairrismos». «O que vai acontecer às demais variantes? Todas vão continuar»²¹.

Na pergunta sobre a consciência da diversidade do “crioulo” falado nas diferentes ilhas e mesmo dentro da mesma ilha (no caso de Santiago), a resposta mais geral a «se mudava de “crioulo” quando mudava de ilha e se era percebido pelos interlocutores», foi a de que não se mudava de “crioulo” e de que «era entendido» por todos e, inclusivamente, que no

²¹ Esta investigadora viveu na Praia (8 anos), no Tarrafal (6 anos) e em Lisboa (2 anos).

seu bairro ou instituição havia pessoas de várias ilhas. Mas há algumas respostas que vão num sentido bem diferente:

«Há cabo-verdianos que têm dificuldade em entender a minha variante: sobretudo os do interior de Santiago. As empregadas domésticas do interior de Santiago têm dificuldade em entende as ordens que eu lhes dou em crioulo de São Vicente. Tento aproximar-me do crioulo da Praia para que me entendam»;

«Quando muda de ilha muda de variante?: – Nunca, até porque tenho dificuldade em aprender as outras variantes. Há cerca de vinte anos que vivo na Praia, e nunca aprendi a falar o crioulo de Santiago. Tenho às vezes essa necessidade, acho bonito, expressivo, o crioulo de Santiago, sobretudo para cantar mornas, para intervir nos fóruns onde a maioria é de Santiago»²².

Acrescente-se ainda uma afirmação que indica a diferenciação:

«O crioulo falado em família é diferente: pois, com o marido falo a variante do Barlavento, com as filhas falo também a variante do sotavento (crioulo da Praia)».

Finalmente, houve quem não respondesse às perguntas e uma resposta diz expressamente o seguinte:

«Qual a variante de crioulo da LCV que o poder político deve escolher? – Ainda não pensei. E com a oficialização do crioulo qual a variante que: – Deixar a língua definir-se. E o que vai acontecer às demais variantes? – Não sei»

Um dos Investigadores, em observações finais, acrescenta um dado que aponta para interessantes especializações de variantes:

«As mornas, os finaçons, o batuque, são cantados no crioulo de Santiago, mas as coladeiras, não, utilizam sobretudo o crioulo de São Vicente. A maioria das mornas, mesmo feitas por naturais de S. Vicente, utilizam predominantemente o crioulo da Praia. Razões?».

²² «Mudo de variante quando vou à ilha de São Vicente, Mindelo, mais propriamente à minha aldeia».

Em forma de rodapé, acrescento que, entre os Mestrados inquiridos, encontrava-se um estudante português, cujas indicações são totalmente diferentes na maior parte das perguntas, e, apesar de muito jovem ainda, informa que aprendeu “crioulo” aos vinte e quatro anos e, no seu trabalho, mostra grande à-vontade no domínio da língua da terra e usa-a no seu posto de trabalho, na resolução de discussões e problemas de todo o género, nas compras, na rua, nos divertimentos. Quanto à escolha de uma só língua por parte do poder político, não concorda e acha que se deveria optar pela variante de Santiago, embora seja de opinião de que as demais variantes se vão manter iguais.

Por último, todos foram unânimes em afirmar que actualmente os políticos falam crioulo, acrescentando alguns, que isto acontecia sobretudo em período de eleições.

4. Conclusão

Estamos perante diglossia ou bilinguismo? Quanto à classe culta, não temos qualquer dúvida de que se trata de bilinguismo. Os Docentes do Instituto garantiram-me que falavam entre si em crioulo e o próprio Director do Mestrado em Cabo Verde, sempre que me acompanhava e falava com os seus pares, ora falava em “crioulo” ou em português indiscriminadamente: quando pedia qualquer coisa, fazia-o em qualquer das línguas, apesar da minha presença e sendo eu o “interessado” no pedido, pois tratava-se de coisas relacionadas com o Mestrado. Nas ruas – com vendedoras de rua –, nos autocarros, no restaurante, no banco, na praia, no contacto com as crianças que brincavam nos largos, falei sempre em português e fui entendido. Isto é, a minha impressão é de que o bilinguismo (se não for total, será pelo menos parcial) funciona e existe. Passei grande parte do tempo na capital, mas também aconteceu o mesmo na Assomada, no Tarrafal. Por outro lado, acredito no depoimento que afirma o seguinte:

«na minha ida às diferentes ilhas, constato que vai crescendo a uniformização do crioulo, sobretudo nos meios urbanos».

Todos apontam para o bilinguismo, ou seja a oficialização e manutenção das duas línguas: «ambas são nossas». Ou, numa forma mais mitigada:

«o português não substituirá nunca o crioulo, mas nas situações de maior formalidade o português vai-se sobrepor ao crioulo por muitos anos»,

mas exigindo uma oficialização clara do “crioulo”:

«já é tempo de o crioulo ser oficializado para ter o lugar devido, é uma língua como as outras».

650

Qual a variante de “crioulo” da Língua Cabo-Verdiana que o poder político deve escolher e o que vai acontecer às demais variantes? As respostas vão desde:

«deixar a língua definir-se» e as variantes «continuam a existir e vão enriquecer a variante que ficar depois da oficialização», pois «cada variante está ligada a uma região, a um grupo social e a uma história» e «traduz o sentir, o pensar e o jeito de ser de uma parte deste povo»

até ouvir a população:

«a sociedade deve ser ouvida e a escolha da mesma deve ser soberanamente respeitada e implementada»,

passando ainda pela exigência da unificação da escrita:

«o falante é que deve escolher. Cada ilha tem a sua e não se deve impor, mas deve haver sim uma unificação para a escrita».

Finalmente, permito-me sintetizar a fotografia linguística de Cabo Verde com as notas finais de um inquérito:

- «1. Hoje há maior mobilidade de pessoas nas ilhas de CV e por isso há mais contacto entre falantes de outras variantes.
2. Espero que continue a crescer para que contribua para a construção natural de uma língua nacional. Embora os indicadores apontem para um acréscimo nos investimentos económicos na capital, que tem atraído muitas pessoas das outras ilhas à procura de emprego.
3. Em suma, as outras ilhas poderão perder a sua variante linguística, uma boa parte da sua população activa, sobretudo com a oficialização e ensino de uma única variante – a de Santiago –, que parece a estar a ser imposta».

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, António Martins
2004, «Bilinguismo, diglossia e criouliização nos países lusófonos» in *Revista Portuguesa de Humanidades*, VIII, pp. 59-87.
- BARTENS, Angela
1996, *Der Kreolische Raum: Geschichte und Gegenwart*, Helsinki, Die Finnische Akademie der Wissenschaften.
- s/d, *Caboverdeano em 45 lições (O), Estudo sociolinguístico e gramatical*.
- CARDOSO, Pedro
1933, *Folclore Caboverdeano*, Porto, Marânus.
- CARREIRA, António
1982, *O Crioulo de Cabo Verde: surto e expansão*, Lisboa, Gráfica Europam Lda.
- DUARTE, Dulce Almada
2003, *Bilinguismo ou Diglossia?*, 2.^a ed., Praia, Spleen – Edições [1.^a ed., 1999].
- FERGUSON, Charles
1971, *Language Structure and Language Use*, Califórnia, Stanford University Press.
- FERREIRA, Manuel
1984, «Encontro com Manuel Ferreira» in *Laban*, 1992, II, pp. 103-156.
- FISHMAN, Joshua
1982, *Sociología del lenguaje*, Madrid, Cátedra.
- FONSECA, Aguinaldo Brito
1992, «Encontro com Aguinaldo Brito Fonseca» in *Laban*, 1992, I, pp. 247-258.
- FONSECA, Mário
1992, «Encontro com Mário Fonseca» in *Laban*, 1992, II, pp. 479-499.
- FORTES, Corsino
1992, «Encontro com Corsino Fortes» in *Laban*, 1992, II, pp. 383-422.

LABAN, Michel

1992, *Cabo Verde. Encontro com Escritores*, I e II vols., Porto, Fundação Eng.º António de Almeida [As entrevistas foram feitas à volta de 1985].

LOPES, Baltasar

1984, *O Dialecto de Cabo Verde*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1.ª ed., 1957].

652

LOPES, Baltasar

1992, «Encontro com Baltasar Lopes» in Laban, 1992, I, pp. 11-55.

LOPES, Manuel

1992, «Encontro com Manuel Lopes» in Laban 1992, II, pp. 61-98.

La linguistique. Revue de la Société de Linguistique Fonctionnelle, Vol. 41, 2005-1 [Todo o número é dedicado aos crioulos de base lexical francesa].

MONTEIRO CARDOSO, Olavo Bilac Barbosa

2005, Trabalho do Seminário de Linguística Africana, Praia.

OSÓRIO, Osvaldo

1992, «Encontro com Osvaldo Osório» in Laban, 1992, II, pp. 427-450.

ROMANO, Luís

1992, «Encontro com Luís Romano» in Laban, 1992, I, pp. 225-241.

SANTOS LIMA, Maria de Lurdes

2002, *Confluência das Línguas Caboverdiana e Portuguesa: Perspectiva Interdisciplinar*, Porto [Tese de Mestrado].

TEIXEIRA DE SOUSA, Henrique

1992, «Encontro com Henrique Teixeira de Sousa» in Laban, 1992, I, pp. 163-220.

VALKHOFF, Marius F.

1975, «A Socio-linguistic Enquiry into Cabo-verdiano Creole» in *Miscelânea Luso-Africana. Colectânea de Estudos Coligidos por ..*, Lisboa, Junta de Investigações Científica do Ultramar, pp. 41-58.

VARELA DA SILVA, Tomé

1992, «Encontro com Tomé Varela da Silva» in Laban, 1992, II, pp. 769-782.

VEIGA, Manuel

1982, *Diskrison Strutural di Lingua Kaburverdianu*, Praia, ICL.

VEIGA, Manuel

1987, «Encontro com Manuel Veiga» in Laban, 1992, II, pp. 561-607.

VEIGA, Manuel (Coordenador)

1994, *Proposta de Bases do Alfabeto Unificado para a Escrita do Cabo-Verdiano [= ALUPEC]*, Praia (Aprovação: decreto-lei n.º 67/98, de 31.12), BO n.º 48.

VEIGA, Manuel

2000, *Le créole de Cap-Vert. Étude grammaticale descriptive et contrastive*, Paris/Praia, Éditions KARTHALLIA et IPC.

653

VEIGA, Manuel

2004, *A construção do bilinguismo*, Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

A NUVEM PRATEADA DAS PESSOAS GRAVES

ou a existência de um *chão* que não precisa de voar

VERA VOUGA
vvouga@sapo.pt

A Nuvem Prateada das Pessoas Graves, verso chave do livro de Rui Costa¹, nunca realizado no corpo de um poema, mas título de um deles e do livro que nestas páginas nos reúne, prende, de imediato, somos levados a pensar, pela novidade que, com mestria, refaz a tradição, pela sageza de uma dicção tão levemente etérea quanto gravemente comedida.

Enganamo-nos se pensamos que é por isto, ou apenas por isto que nos prende. Este verso puro e único, microcosmos perfeito do universo do livro, faz-se de rigorosa regularidade e perfeita simetria. Como um espelho reflecte a imagem dada de um objecto, ele projecta, na primeira parte (*A Nuvem Prateada*) o celeste sobre o terreno (*as Pessoas Graves*), numa simetria perfeitíssima em que a curva melódica da voz sobe, primeiro, e depois desce, em doze sílabas métricas divididas em dois segmentos rítmicos idênticos (6+6) que se subdividem, especularmente, na modulação simétrica 2-4 // 4-2: oó oooó // oooó oó. Tudo isto constitui *A Nuvem Prateada das Pessoas Graves* que nos guiará na travessia deste ardente deserto.

Por favor, aceitem ser guiados pela nuvem e tocar o deserto. Se não se importam, começamos pelo princípio em que, pela sinédoque das mãos, nos é apresentada a terra, como limpidamente escreveu outro poeta, «sem uma gota // de céu»².

¹ Famalicão, Quasi, Biblioteca “Uma existência de papel”, Prémio Daniel Faria 2005.

² Carlos de Oliveira, «Infância» in *Trabalho Poético*, vol. 1, Lisboa, Sá da Costa, [s.d.], p. 3.

«Há pessoas que amam
 com os dedos todos sobre a mesa.
 Aquecem o pão com o suor do rosto
 e quando as perdemos estão sempre
 ao nosso lado.
 Por enquanto não nos tocam:
 a lua encontra o pão caído que comemos
 enquanto o riso das promessas destila
 na solidão da erva.
 Estas pessoas são o chão
 onde erguemos o sol que nos falhou os dedos
 e pôs um fruto negro no lugar do coração.
 Estas pessoas são o chão
 que não precisa de voar.»

(«O pão», p. 11)

Impossível não querer tocar este fulgor de chão transfigurado, tecido de pessoas e processos que nos salvam, na sua essencialidade enxuta e radiante, da perda imemorial ou pessoal que se entrevê em “solidão” e “fruto negro”. Tudo o resto é liso, quente, pão caído, suor do ser humano que sustenta «o sol que [lhe] falhou os dedos». «Aqui estão as mãos. / São os mais belos sinais da terra.»³ – disse um dia Eugénio de Andrade num poema que continua a comover-nos. Mas onde Eugénio abriu o espaço do voo – «Os anjos nascem aqui» –, Rui Costa, de forma definida e intensa, concentrou forças sobre o chão, sobre a mesa, imagem de estabilidade terrena, e sobre o pão como alimento essencial, o alimento dos alimentos: «Há pessoas que amam / com os dedos todos sobre a mesa». E, no novo gesto de reerguer o sol, não admira, portanto, que não precisemos de voar.

O poema seguinte demora as mãos e o olhar sobre o esplendor objectual que um “tu” muito abrangente nos faz configurar como «ponta dessa sombra onde repousa / o mundo».

«não colher as mãos, alimentar os objectos.
 tocá-los devagar, deixando o fio correr desde
 o ar até à ponta dessa sombra onde repousa
 o mundo. tenho a certeza de que algo se

³ «Coração habitado» in *Até Amanhã*, 5.^a ed., Porto, Limiar, Obra de Eugénio de Andrade, vol. 2, 1978, p. 45.

mexe no silêncio. olho uma vez. olho uma vez.
sei que falas com as coisas. que tens um pacto
com as rãs, outros pequenos animais, certos verdes
hereditários gestos. que nem que quisesses me
poderias contar. e sei de tudo limpo e é para ti que
inclino as mãos quando percorro as cidades e as
esqueço. esta pequena saudade é uma floresta
de silêncios. sou capaz de adormecer sobre o fogo.»

(«Não colher as mãos», p. 12)

657

Entre os momentos em que o fogo se aviva («o mundo ardia»), a chama, às vezes, baixa, deixando algum lugar à presença da subjectividade ou ironia, leve, dita em verso mais curto e intimista:

«Não sei se sabes
que a meio da manhã
o verde dos teus lábios
passou para as encostas
e um gomo transparente
adormeceu nos juncos e abriu.
Abriu um brilho qualquer
na gruta fria e pôs uma fogueira
pequenina numa taça
e elevou as mãos quentes
pelo dia.
talvez tu saibas que o principal
do amor
é uma montanha de efeitos secundários»

(«Não sei se sabes», p. 22).

A limpidez de um olhar nítido e puro permite ao Autor, na linha acutilante de Caeiro e de Almada, “reaver a inocência” para reescrever um objecto tão velho, tão visitado e agora tão novo como a flor:

«A flor é um animal ao mesmo tempo
doce e profundo. Tem muitos olhos mas
estão todos voltados para dentro e são os teus.
(Por isso te sentes livre só até ao começo da
escuridão). Mas é aí que a sua polpa aquece
e a tua memória se inflama.
Quando pensas

a flor é uma poça escura sem remorsos. Tem dentes que tocam o tecido justo sob a pele e o fazem vibrar: quando isso acontece nós dizemos que as suas cores (mãos) são belas.»

(«A flor», excerto, p. 42).

E no único poema em que o poema é objecto de reflexão e escrita, escreve o Autor a sua crença ilimitada nas pessoas que, ao contrário da paisagem real, são a paisagem transmutada do mundo amado, necessário e possível.

658

«Não são poemas o que eu escrevo.
São casas onde os pássaros esperam.
Nas suas janelas coincide o mundo.
Nos seus esteios resvalam gigantes.
Algumas vezes ódio.
Algumas vezes amor.
Não são mortalhas incondicionais do medo.
O HÓSPEDE DA CASA NÃO
TEM O DEVER DE SER FELIZ!
Não são poemas que eu escrevo.
São espelhos onde os rostos principiam.»

(«Não são poemas», p. 19)

É agora tempo de lermos «A nuvem...», na sua excepcionalidade de poema novo, meigo e manso, generoso e salvífico, já não apenas das pessoas de poderosas mãos, mas da humanidade no seu todo, incluindo as pessoas graves que olham para o chão e, delicadamente libertas do seu centramento, podem ligar o alto e o baixo, atravessando, com a lei da gravidade, a terra inteira. A recuperação dessas pessoas e daquelas cuja imagem a nuvem brandamente encerra lembra de modo irrecusável a evidência legada por Carlos de Oliveira: «A noite é a nossa dádiva de sol aos que vivem do outro lado da Terra»⁴.

«A nuvem prateada das pessoas graves

Nem sempre se deve desconfiar das pessoas graves, aquelas que caminham com o pescoço inclinado para baixo,

⁴ «Provérbio» in *Trabalho Poético*, cit., p. 114.

os olhos delas a tocar pela primeira vez o caminho que os pés
confirmarão depois.
Às vezes elas vêem o céu do outro lado do caminho que é o que
lhes fica por baixo dos pés e por isso do outro lado do mundo.
O outro lado do mundo das pessoas graves parece portanto um sítio
longe dos pés e
mais longe ainda das mãos
que também caem nos dias em que o ar pode ser mais pesado e os
ossos
se enchem de uma substância morna que não se sabe bem o que é.
Na gravidade dos pés e da cabeça, e também dos olhos, com que
nos são alheias quando as olhamos de frente rumo ao lado útil do
caminho que escolhemos, essas pessoas arrastam uma nuvem
prateada que a cada passo larga uma imagem daquilo que foram ou
das pessoas que amaram.
Essas imagens podem desaparecer para sempre se forem pisadas
quando caem no chão. A gravidade dos pés e da cabeça, e também
dos olhos, destas pessoas, é, por isso, uma subtil forma de cuidado.»
(p. 27)

Por favor, não pisem esta nuvem! E antes de assentarmos ambos os
pés no deserto, demoremo-nos um pouco neste poema de resgate da
gravidade e sua eventual cinzentania que, com magistral dicção de
moderada sageza e amplo fôlego, transforma em prata etérea o cinzento
do mundo, num gesto de subtil cuidado e compaixão cuja necessidade
remonta à queda inicial. Relembremos o início do *Livro do Génesis*, quando
o mundo começou a ser «Céu / sem uma gota / de terra»⁵. «No princípio
Deus criou os céus e a terra. A terra era informe e vazia. As trevas
cobriam o abismo e o Espírito de Deus movia-se sobre a superfície das
águas.

Deus disse: “Faça-se a luz!” E a luz foi feita. Deus viu que a luz era
boa e separou a luz das trevas. Deus chamou dia à luz e às trevas, noite.
Assim, surgiu a tarde e, em seguida, a manhã: foi o primeiro dia.

Deus disse: “Haja um firmamento entre as águas para as manter
separadas umas das outras”. Deus fez o firmamento e separou as águas
que estavam sob o firmamento. E assim aconteceu. Deus chamou céus
ao firmamento. Assim, surgiu a tarde e, em seguida, a manhã: foi o
segundo dia.

⁵ Carlos de Oliveira, «Infância» in *Trabalho Poético*, cit., p. 8.

Deus disse: “reúnam-se as águas que estão debaixo dos céus num único lugar, a fim de aparecer a terra seca”. E assim aconteceu. Deus à parte sólida chamou terra, e mar, ao conjunto das águas. E Deus viu que isto era bom.»⁶.

A sequência da narrativa da criação dos céus e da terra, com a criação dos luzeiros, das plantas e dos animais, não é relevante para a constituição deste universo poético. Refiramos, mais adiante, apenas, a seguinte passagem: «Quando o Senhor Deus fez a terra e os céus, não havia arbusto algum pelos campos, nem sequer uma planta germinara ainda, porque o Senhor Deus não tinha feito chover sobre a terra e não havia homem para a cultivar. O Senhor Deus formou o homem do pó da terra e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida e o homem transformou-se num ser vivo.»⁷. Segue-se a criação da mulher, a tentação, a queda e a célebre predição divina «Comerás o pão com o suor do teu rosto»⁸.

São estes os tijolos de luz que servirão de base à construção da poderosa enciclopédia textual e simbólica de Rui Costa, em que agora vos peço que assentemos os pés e respiremos, queimando aspectos acessórios, mais ou menos impuros, de compreensão desesperadamente lógica ou de espartilhos estéticos e/ou geracionais. «Não lhe(s) toquemos senão com os materiais secretos / do amor»⁹.

E já lá estamos. O livro, que se divide em três partes, estabelece ele próprio a globalidade da progressão no chão nobilitado. Na primeira, «As mãos no fermento da luz», reúne o Autor Deus e o homem, formado, aliás, à Sua imagem e semelhança. Se Deus é luz e a partir dela formou o universo, o fermento é da terra e do homem e introduz no pão – como elemento discretamente ígneo – uma transmutação qualitativa. O fermento, como sabemos, estava ausente do maná, pão directamente caído do céu e do pão ázimo que, segundo a tradição judaica era comido para celebrar a antiga Páscoa, passagem, anterior, digamos, à transformação. Misturando o fermento na luz, Rui Costa assume a plena função demiúrgica que o homem, à imagem e semelhança de Deus, necessariamente poderá assumir e que todo o grande poema consciente ou inconscientemente refaz, sobretudo quando ultrapassa os limites estreitos da subjectividade para atear o processo de renovada nomeação. Isto nos prenuncia a

⁶ *Gn*, 1, 1-10.

⁷ *Gn*, 2, 5-7.

⁸ *Gn*, 3, 19.

⁹ Daniel Faria, «Não levantemos os homens que se sentam à saída» in *Homens que são como Lugares mal Situados, Poesia*, Famalicão, Quasi, 2003, p. 127.

segunda parte do livro, «As mãos a bater na boca» que, ao contrário do que poderia esperar-se, não abre para qualquer agressão, mas para uma nova etapa do caminho em que a parte pelo todo “mãos” bate à porta de uma outra mais elevada, “boca”, aquela a quem, no *Génesis* ainda, antes da queda, Deus entregou o processo de nomeação: «...o Senhor Deus, após ter formado da terra todos os animais dos campos e todas as aves dos céus, conduziu-os até junto do homem, a fim de verificar como ele os chamaria, para que todos os seres vivos fossem conhecidos pelos nomes que o homem lhe desse. O homem designou com nomes todos os animais domésticos, todas as aves dos céus e todos os animais ferozes»¹⁰. Uma passagem genesíaca do *Alcorão* conta que Deus «ensinou a Adão todos os nomes dos seres e das coisas»¹¹ e com isto ordenou que os anjos se lhe submetessem. Todos o fizeram, excepto Lúcifer¹². Nomear é, portanto, uma função tão alta, que pode situar-se logo abaixo da criação. As mãos batem na boca como a uma nascente de luz e dela jorram poemas como «A nuvem prateada das pessoas graves». Mas vejamos, primeiro, a transição efectuada com «Fim da primeira parte».

«queres que eu escreva, que te minta, que eu te diga mais como se o resto fosse: tudo. Não escrevo. Dorme. Os meus rios não jorram desta boca. As minhas mãos abriram uma na outra são poemas amedrontando os campos, repartindo. Não me chames. Eu morei aqui. Tenho um quarto sem história num país ausente. Todas as manhãs canto deitado na garganta, e ainda tenho medo. Todas as manhãs acordo e emudeço. Nesta cidade os homens não chegam ao pescoço. Por isso estalam nos sonhos, soberbos, por entre gatos parvos ruminando a morte nas gavetas. Não quero biografia, quero memória. Não quero a vida, quero o lugar do amor. E como as coisas demoram quando de perto trazem: espaços, fracturas, certos castanhos acidentes. E esta pequena falta de jeito para as coisas. As coisas.

Alguém encontrará o rosto no pão aflito. Parado, na noite. Abrindo, a noite.

Contra a tristeza dizer: eu oiço mãos que tombam no silêncio.»

(p. 24)

¹⁰ *Gn*, 2, 19.

¹¹ *Alcorão*, II, 31.

¹² *Alcorão*, II, 30-37.

A mão que escreve solicita a futura “boca de som” enquanto produz – escreve e diz – matizes intermédios e vários em que às vezes despona, mesmo que para ser, por pendor anacrónico ou estético, a seguir desviado por uma afirmação irónica como «faltam dois doze-e-avos / para coisa alguma», um grito potente, imediato e antiquíssimo, infindo lume de um Romantismo sem “ismo”, essencial, maduro:

«Alcabrás! Trompe por céus eslavos
 malsames gritos de flores raiunas
 Que gritos? Que mares escunas
 requebram ondas de peixes bravos?

Solidões? Rochedos alticavos?
 A luz treme mas o peito adorna
 o infindo lume.»

(«Alcabrás!», excerto, p. 32)

O “infindo lume”, a luz, agora fermentada, explode plenamente na última das partes, «A contaminação das mãos», em que a mão e a nuvem se fundiram nas altas temperaturas do poético e sagrado onde os opostos coexistem. Lê-se no poema «Biótica», cuja forma gráfica, como desmesurada pupila de perfil, aponta o mundo: «Mais / água-de-fogo-dirá- e o peito a responder-lhe / com um mar do tamanho de um coração a / que falte o fuso (...): o mundo é a / mais exacta forma do amor» (p. 39). E em «Boca de som» pode dizer-se: «Antes de mais nada não trazer as mãos» (p. 46). Para entrar plenamente na “construção da luz” e na “matéria do ar”.

«Toda a luz é subterrânea.
 Escrevo sob a pele o seu peso, a Laranja - Sal
 rejubila mudando sempre de nome.
 As mulheres são o animal fendido que mais vezes
 tempera o ar que me respira: introduzem na minha
 consciência o espasmo que adensa, a partir da boca,
 o interior do chão (sem mais rodeios: fazem-me
 feliz) —————

Continuo a escavar, os primeiros pilares
 abatem. Estremecem na cabeça dos poemas
 quando o caule do absinto lhes cinge
 particularmente os olhos.
 Há um túnel à direita de todas as coisas
 por que se azula as mãos.

Quando a memória refaz o equilíbrio
já as primeiras gotas de suor cavalgam.
O túnel é agora um espaço
aberto sob o ar, um túnel maior: o que seremos
cava por dentro do que somos.»

(«A construção da luz», p. 40)

«Bom dia. Também eu sou feito de marfim.
Estes são os meus amigos d'hoje: folhede
para entreter as mãos, pontas de madeira
grossa para depois comer. Hoje havia água
e a minha boca é cheia.
Nunca o mínimo deus me salvou.

663

Nem luz nem a treva. Às vezes, de madrugada,
visito as mulheres que lavam e que cantam.
Trabalho com elas e há um forno transparente
onde cozer o pão. Depois elas perguntam sempre
quem sou e eu respondo: sou alguém que come pão
e que se senta fora da casa com as mãos na terra.
E elas começam a cantar e nunca me falam de
amor.

Ainda tenho pensamentos mas já não os penso.
Falo como o sono nutre a sua teia e o seu
veneno. Só os bichos da terra e os que andam
no céu são brancos. E digo:
Acende uma fogueira ao que sobrar do
mundo.»

(«A matéria do ar», p. 45)

E prosseguimos. Agora percebemos que este mundo simbólico, sagrado em estado puro (pois sem crença), é feito com tijolos de luz muito precisos, reacendidos por uma poderosa força centrípeta e centrífuga, de escolha cada vez mais rigorosa e clara. É um universo seco e despojado. Daí que não inclua a memória do *Génesis* na criação da vida progressiva, da matéria da água propriamente aquática, do verde, das árvores e dos animais. As etapas refeitas são as atrás citadas – da luz às grandes águas primordiais e marinhas. “Mar”, para Rui Costa, não é grande extensão de água pura, é água bem salgada e em permanente movimento.

Mar, ar e fogo são os elementos absolutos de um deserto despojado e altíssimo, de iluminação, contemplação e criação. Qualquer verde é, diríamos, quase aqui uma erva daninha; e que aqui não há terra ou esta terra não suja. É a mais pura areia, multiplicação de pequeninos globos de cristal e de luz. Bem semelhante ao sal, elemento esotérico que, em substituição da água, pode servir para abluções nos rituais de purificação da tradição islâmica. E até a água se transmuta em cristal: «A memória é uma líquida mensagem de aloendros / (...) mordendo uma outra água com vértices ao fundo» (p. 18). «Com o homem começa o invisível» (p. 35) nas suas cores simbólicas, radicais, absolutas: branco, azul. E o verso poderoso, de tónus muito forte e elevado, recolhe e recompõe as palavras amadas, «palavras sempre ditas com paixão»¹³ – pão, fermento, mãos, pessoas, luz, leite, praia, caiado, casa, sol, sangue, montanha, azul, sal, túnel, maçã, laranja, laranjal ao sol, papoila, água-de-fogo, forno, lâmpada, livro branco, rosa, memória, marfim, leão, fogueira – e põe com elas «pedra sobre pedra sobre pedra» (p. 51).

O verso que, segundo Mallarmé, de diferentes vocábulos refaz um vocábulo total, novo, encantatório e estrangeiro na língua¹⁴ é a incessante elevação após Babel, que nenhuma nuvem obscurecerá e nenhuma chuva inundará neste universo de deserto sob o sol. Da nuvem, para além da pulsante mutação das formas vista em matéria de ar, o que fica é a ambivalência da metamorfose anterior à manifestação e aberta à sua multiplicidade. Como “névoa de fogo”, sendo a etapa cósmica que aparece a seguir ao estádio caótico, correspondendo à acção dos três elementos anteriores ao sólido¹⁵. Como estádio mutante, apropriado a grandes apoteoses epifânicas, seja o estado primordial de Alá, antes da manifestação, seja o de Deus, no *Livro do Êxodo*¹⁶, guiando os Judeus, alternadamente de dia e de noite, coluna de nuvem / coluna de fogo, o mesmo fogo que se manifestara a Moisés na sarça ardente. Não atingindo a epifania absoluta da transfiguração, como a narra Mateus¹⁷, a “nuvem” de Rui Costa transfere do céu para o chão uma transfiguração modulada,

¹³ Sophia de Mello Breyner, «Pátria» in *Livro Sexto*, 4.^a ed., Lisboa, Moraes, 1972, p. 59.

¹⁴ No original: «Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire», Avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1984, p. 858.

¹⁵ Cf. Cirlot, *Dicionário de Símbolos*, trad. Carlos Aboim de Brito, Lisboa, Dom Quixote, 2000, p. 264.

¹⁶ *Ex.*, 13 e 14.

¹⁷ *Mat.*, 17.

fundindo a luz e o cinzento em prateado comovente e frágil. Brilho que depois ergue a alturas que queimam e cegam, irmãs da combustão concisa de Carlos de Oliveira ou mais fervente e livre de Herberto Helder, irmãs terrenas das espadas flamejantes de querubins e anjos bíblicos em «Faca de incêndio»:

«1

Nós, quem: a respiração suspensa

665

A casa era na praia uma coincidência
feliz: o homem e a mulher a comer a areia
de mãos enegrecidas e o peito a cuspir ar.
de facto nunca foi assim. começando pelo
leite: era branco e devia ser fervido. ferviam
o leite, coando a luz pela janela fina.
por certo vinha de um centro de madeira
mais recôndito que os livros na janela, o peitoril
a derrubar as mãos que entre os dois.
Às vezes era excessivo o que diziam, quer dizer,
havia sangue manchado de memória, árvores
que nunca mais se esqueciam de crescer: Prosa!
Mas também era verdade que algumas palavras
saíam já da sua boca com a direcção do vidro
e que nessa altura um riso mais leve que o mar
apareceu a rodear a porta.
Não sei se quando a noite começou a esquecer
eles ainda usaram as mãos que entre os dois.
Mas da primeira vez que não precisaram de dormir
a casa estava vazia e
desaparecera.
O ar que lhes saía das olhos ferveu o leite
que derramava até ao cravo das mãos.
E era no coração do átomo.»

(p. 48)

«3

Primeiro antepassado: a criança cega

Era no verão que ela morria mais.
A culpa era da mãe quando lhe disse: salga
as tuas mãos, filha, não vá o mar desaparecer.

E ela meteu as mãos no mar e deixou-se ficar,
 de cara ao ar de agosto e zelo em plena consciência
 pela areia. Claro que estava predestinada
 e decerto veríamos o impulso súbito que não
 cabe na estreiteza do relato. Chamavam-lhe poder
 e caíam de borco julgando transformar-se em
 conchas de absinto. Mas isso era antigamente.
 Escreveu-se um livro reduzindo a história da cidade
 a um feitiço eleito, o que despertou a fúria dos vizinhos.
 As mulheres começaram a usar luvas e a inspeccionar
 o nível das águas todas as noites, antes do jantar.
 Ela aprendeu a roubar e tocava harpa com vergonha
 dos ouvintes que subiam às casas adjacentes
 para ouvir. Mas ninguém sabia que ela já não estava
 lá e que era do orvalho que crescia do lado do mar
 que continuava a retirar o sal.
 Quando a manhã cegava a duna
 ela rompia os dedos todos e encostava
 a cabeça.»

(p. 50)

«4

A casa mexia-se sozinha ao redor das mãos
 A casa mexia-se sozinha ao redor das mãos.
 Era fria, de malas vazias a remendar a base
 e dissemos pedra sobre pedra sobre pedra.
 morreram: os meus amigos vinham jantar
 com a terra. E não havia nada para lhes dar
 a não ser a máquina de erguer janelas rente
 aos ombros. Aquecia-se água, descia junto à pele
 o lume: apertando os ossos, imaginando o respirar
 mais fino. As colheres eram pequenas fantasias
 do sono, animais que abriam muito os olhos
 junto à fome. Os antigos comunicavam sentimentos-
 o método da penumbra que escapara à melancolia aberta
 por fora. Mas por fora já não havia nada:
 e nós amámos a casa como um osso
 no interior da
 pedra.»

(p. 51)

«7

O sonho: a escada aos pés da alegria

Ela queria dar maçãs mas sem saber porquê
e caber no chão e esquecer-se do seu nome
e de crescer. depois, ela queria ter um país
a rebentar na boca, um amante ciumento
a respirar cheio de medo. e poder fingir
que o esquece e queimar-se muito
nas palavras que lhe diz.
havia de mostrar-lhe as mãos cinzentas
e de cuspir o seu amor na água podre
dos caminhos. e havia de matá-lo,
com a mão de aço na coroa
da cabeça e o sangue a florir nas ruas de ver-
melho, arrastando poemas, candeeiros,
a cama, o lençol branco, a mesa da cozinha,
um nome da alegria, o cesto para o pão,
e haviam de chegar à mesma casa, árvore, país,
corpo, sonho, vida, poema, como uma fonte
que regressasse à própria boca
ainda com mais sede.»

667

(p. 55)

Diria Sena: «não há regresso após tanta invenção»¹⁸. E nós? O que nos faz Rui Costa? Para fechar o livro, coloca-nos no chão. São dois poemas curtos mas intensos, puro fruto sem planta, sem folha, quase silêncio puro. Abolida a fronteira da subjectividade, abolida a oposição eu/tu e a distinção nós/mundo, colocam-nos no transparente chão, amplo lugar do amor, coalhada e fervente memória, agora nossa:

«De como às vezes a tarde se aproxima, sempre

Se não queres morrer, morre: Em cada coisa inteiro
um morango respira, o teu irmão
de sangue.»

(p. 60)

¹⁸ «Bach: Variações Goldberg» in *Arte de Música, Poesia II*, Lisboa, Moraes, 1978, p. 178.

«Neste silêncio as casas gritam.
Podia também dizer assim:
As tuas mãos segam na sombra
Deixam a fruta madura à porta
do coração.»

(p. 61)

«Há pessoas que amam / com os dedos todos sobre a mesa. (...) Estas pessoas são o chão / onde erguemos o sol que nos falhou os dedos». Acredito, Rui Costa, que todos nós por si reunidos, cúmplices mais ou menos tácitos deste mergulho poderoso nas profundezas simbólicas e rítmicas desta respiração inteira, somos hoje, graças a si, a quem profundamente agradecemos a construção do chão, da luz e da memória, pessoas «que não precisam de voar».

ABSTRACTS

BRANCA

José Domingues de ALMEIDA – *Une littérature qui va de soi. Cadre contemporain des lettres belges de langue française (A Literature which Works by Itself. The Contemporary Framework of Belgian Letters in French)*

After the complicated process – in the 70s and 80s – of the *belgitude* movement, which revindicated linguistic and historical identity, contemporary French-language Belgian literature reaches a maturity in prescinding the symbolic importance of the place of writing, of edition, i.e. of legitimization. Twenty-five years later a new theoretical discussion, new institutions and cultural policies have altered the data which form the framework of French-language Belgian literature.

Rosa BIZARRO e Fátima BRAGA – *Ser professor em época de mal-estar docente: que papel para a universidade? (Being a Teacher at a Time of Teachers' Discontent: What Role for the University?)*

The School of today and the profession of the teacher – which are situated in a post-modern and neo-liberal society – are in crisis. What role should the University – as an institution which forms teachers – play in this context, when we take into account its mission and its different functions? This question brings the authors of this article to make some proposals which could transform the negative view which is given of this area of intervention.

Maria Luísa Malato BORRALHO – *Magister ludi: o jogo no espaço fechado da sala de aula (Magister ludi: Games in the Closed Space of the Classroom)*

Using as a starting point the necessity to reconcile, in most learning processes, effort and laziness, games, have since the earliest times, been used as a pedagogical tactic. This article attempts to demonstrate how, in a society like our own, which is increasingly motivated by playful expression, games, and more specifically, role playing games can be not only a pedagogical tactic but also a methodology, a way towards

knowledge, which is able to return to pedagogy its wider function: the re-encounter between knowledge, the power of knowledge and the pleasure of knowledge.

Ana Maria BRITO – *Nomes derivados de verbos inacusativos: estrutura argumental e valor aspectual (Nominalizations derived from Unaccusative Verbs: Argument Structure and Aspect Values)*

672

The text analyses some aspects of the syntax and semantics of nominalizations derived from unaccusative verbs, in particular verbs of appearance/disappearance and movement. We try to show that these nominalizations, although having no external argument, have an argument structure and one of their arguments may be realised by a referential adjective. In regard to aspect, nominalizations derived from unaccusatives have, in general, an event reading, with several values, including the result or the culmination value, which was here considered a part of the event interpretation, according to Brito & Oliveira 1997. There is also a small number of nouns derived from movement verbs that have the entity or the individual reading.

For event nominalizations, we have defended an analysis inspired in Alexiadou 2001, according to which their structure is very similar to the structure of the sentence, with a functional category of Aspect; the lexical head is unspecified for syntactic category and the nominal nature is given by the nominal environment, specifically by the functional category DP. The structure of nominalizations with the individual reading has no Aspect node.

Maria Júlia CORDAS – *Notícias de encantar: realidade e ficção no discurso jornalístico (News of Enchantment: Reality and Fiction in the Discourse of Journalism)*

The opposition reality/fiction is often the criteria invoked to explain the dichotomy journalistic text/literary text. In accordance with this founding criteria, the texts of the mass media should report reality in a rigorous and faithful way, while storytelling is only a prerogative of literature.

Using as a starting point the linguistic outline of the concept of *pretending*, this article attempts to verify the existence of fictional frames in texts from the press, particularly in regard to news. The images and

the metaphorical language activated in this discourse, as well as the construction of universes of reference which are ontologically legitimized by the text itself, allow us unequivocally to approximate some journalistic texts with writing of a fictional nature.

Jeroen DEWULF – *L'émigration suisse au Brésil et la question de l'intégration (The Swiss Emigration to Brazil and the Problem of Integration)*

673

This essay focuses on the integration of Swiss emigrants in Brazil in the second half of the 19th century. In fact, the first non-Portuguese immigrants in Brazil came from Switzerland. The Swiss case is particularly interesting, as there was not yet a real Swiss identity at the time of their emigration to the American continent. Swiss emigrants often identified themselves much more with their canton than with their country. But there were also other questions to deal with: the fear of contact with the black population, the religious preoccupations of protestants in a completely catholic country and the existence of a large German minority, with whom the German-speaking Swiss emigrants objectively seemed to have more in common than with their French-speaking counterparts; this seemed to be a threat to the Swiss unity. This all forced the Swiss emigrants in Brazil to reflect on their own identity.

María Eugenia DÍAZ TENA – *Seres fantásticos femeninos en leyendas románticas peninsulares: Alexandre Herculano y Gustavo Adolfo Bécquer (Fantastic Female Beings in Romantic Legends of the Peninsula: Alexandre Herculano and Gustavo Adolfo Bécquer)*

In this article Romantic legends which are based on medieval stories of fantastic female beings are compared. In particular the great Spanish romantic Gustavo Adolfo Bécquer and his *Leyendas* – especially *Los ojos verdes* and *La corza blanca* –, is compared with the Portuguese romantic Alexandre Herculano and his legend *A Dama Pé-de-Cabra*. The article traces the medieval sources which served as inspiration to our 'Romantic' writers, while also attempting to characterize these fantastic and disquieting female beings. It is highly probable that, due to this characterization we might gain insight into romantic man's vision of women.

Isabel Margarida DUARTE – *Releitura de textos de Fernanda Irene Fonseca, a propósito do romance O Anjo da Tempestade, – de Nuno Júdice: linguística, literatura e cultura (Rereading Fernanda Irene Fonseca's Texts in Regard to Nuno Júdice's Novel O Anjo da Tempestade: Linguistics, Literature and Culture)*

Using as a starting the rereading of five studies by Fernanda Irene Fonseca, this article analyses Nuno Júdice's latest novel, attempting to inter-relate some of Fernanda Irene Fonseca's favourite linguistic themes with the problems posed by a narrative fictional text which requires, in order to be read in the most complete way possible, the contribution of explicit cultural knowledge.

674

Pedro EIRAS – *Scherzo com helicópteros: a metáfora do voo em Herberto Helder (Scherzo with Helicopters: The Metaphor of Flight in Helberto Helder)*

Scherzo with Helicopters is a reading of the text «(a paisagem é um ponto de vista)» by Herberto Helder. Questioning dichotomies (poetry /theory, heaven/road), interrogating symbols (the dream of flight, celestial Jerusalem), confronting *Photomaton & Vox* with theories about poetry and imitation of nature (Aristotle, Álvaro de Campos, Stockhausen, Leonardo da Vinci), analysing a certain avant-garde or apocalyptic tone of the text (according to Matei Calinescu and Jacques Derrida), this article attempts at the same time a *close reading*, deconstruction and, above all, the unpredictable of any *scherzo*.

FERREIRA DE BRITO – *Cadavre exquis* Olívia FIGUEIREDO – “Pobre o que quer é comer” ou os estereótipos da linguagem em *Vagão 'J'* de Vergílio Ferreira (“Pobre o que quer é comer” or the Stereotypes of Language in *Vagão 'J'* by Vergílio Ferreira)

Vagão 'J' is a novel which tells the age-old saga of the people of a village somewhere in Portugal; in this village there is a preponderance of the exploited, the old, the sick, women, young people: their destinies are marked from birth by servitude and exploitation. The originality of this work is not to be found in the stories of the characters, because they are always the same, but in the repeated use of language stereotypes. And it is through these linguistic stereotype processes – in a family

/popular linguistic register – that the spectacle of the individual dramas and the social affronts are presented. This social collective is determined by its “verbal capital” which gives it legitimacy for its importance in the work.

Maria Joana GUIMARÃES – *Linguística de Texto de Especialidade: o exemplo da Alemanha (Specialized Text Linguistics: the Example of Germany)*

675

After a brief introduction to the origin and the definition of specialized languages in Portugal, the research which has been carried out in this area is presented; thereafter the article reviews the work which has been done on this topic in Germany. It concludes that, particularly from the perspective of translation practice, it would be extremely useful to realise the same type of studies in Portugal as have been undertaken in Germany.

Maria de Fátima MARINHO – *Padres e frades: de malditos a corruptos (Priests and Friars: From the Cursed to the Corrupt)*

This short study concentrates on the figure of the priest/friar within the context of the large gallery of Camilo’s characters: on the one hand the series of kind-hearted clerics, who are in general of little relevance; on the other hand the cursed, corrupt and self-seeking who take on a determining role in the texts in which they are present and whose profile evolves according to the aesthetic options of their creator.

Ana MARTINS – *Deixis, tempo e textualização num excerto de Baía dos Tigres de Pedro Rosa Mendes (Deictics, Time and Textualization in an Excerpt of Pedro Rosa Mendes’ Baía dos Tigres)*

This paper offers an exercise of discourse analysis. It is shown why text structure and text global meaning should be understood with respect to deictic options. By combining temporal and aspectual values of Portuguese tense forms with different ways of setting up temporal anchor, I give a blow-by-blow account of how the general idea of atemporality is constructed and *performed* in discourse. The piece of text selected is a segment of Pedro Rosa Mendes’ first novel: *Baía dos Tigres*.

Ana Paula Coutinho MENDES – *Vergílio Ferreira e António Ramos Rosa: o Encontro entre o romancista e o poeta (Vergílio Ferreira and António Ramos Rosa: the Meeting between the Novelist and the Poet)*

The novelist Vergílio Ferreira and the poet António Ramos Rosa met regularly for many years, as any reader might note from passages from the former's *Conta-Corrente* and some texts and/or poems by the latter.

Without eluding to these circumstances, the present interpretation attempts to find an aesthetic basis in them, exploring some points of contact, but also of divergence, between these two important and charismatic authors of the 20th century; it goes on to suggest that for each other they both represent a discursive difference: this influenced their self-reflection and, a certain degree, their creative auto-reformulation.

676

Jorge A. OSÓRIO – *Do Cancioneiro “ordenado e emendado” por Garcia de Resende (On Garcia de Resende’s “ordered and corrected” Canconeiro)*

The present article intends to regard Garcia de Resende's *Cancioneiro Geral* (1516) as a collection of verse compositions which are characterized by two fundamental aspects: i) it is poetry which was produced in and for the Portuguese court at the end of the 15th century and the beginning of the 16th; ii) it is a collection of texts organised with a view to its presentation in such a way that the authorship would be carefully indicated and the projection of the *cancioneiro* would be part of the political propaganda of the Portuguese crown.

Maria da Graça Lisboa Castro PINTO – *O oral e a escrita: um espaço de linguagem aberto à interacção de ritmos (The Oral and the Written: A Language Space Open to the Interaction of Rhythms)*

Before the child gets in touch with written language, s/he should experience very active oral language opportunities. Moreover, in order to obtain the desirable success at the moment of beginning to read and write, the child is expected to master the quantity 3 and to reproduce, in order and as close as possible to the model, different auditory/visual stimuli after their necessary retention. In other words, the child must be ready to enter school. Personal rhythms are also worth being considered. In fact, the better the teacher knows the child, the more able s/he is to avoid undesirable learning problems.

Rogelio PONCE DE LEÓN e Sónia DUARTE – *O contributo da obra lexicográfica de Rafael Bluteau para a História do ensino do Português como língua estrangeira: o Methodo breve, y facil para entender Castellanos la lengua portugueza (The Contribution of the Lexicographical Work of Rafael Bluteau for the History of the Teaching of Portuguese as a Foreign Language: the Methodo breve, y facil para entender Castellanos la lengua portugueza)*

The present article intends to give some visibility to the didactic dimension of the *Methodo breve, y facil para entender Castellanos la lengua portugueza* which appears among the preliminary texts of Rafael Bluteau's *Diccionario Castellano y Portuguez* (Lisbon, 1721); by situating this work within the context of the tradition which precedes it, the article also evaluates the importance of its contribution to the field of Portuguese didactics specially directed at a Spanish audience. In the appendix the authors present their edition of the text of the *Methodo* with the *Tabla de palabras portuguezas, remotas de la lengua castellana* which accompanies it.

Maria João REYNAUD – *Poesia: lugar de doação – Sobre a obra poética de Fernando Guimarães (Poetry in the Place of Donation – On the Poetic Work of Fernando Guimarães)*

Poetry in the Place of Donation (On the Poetic Work of Fernando Guimarães) is the title of the Lecture presented within the context of the Aggregation Degree, which took place on 21st and 22nd October 2004. More than 50 years ago Fernando Guimarães began a poetic journey of exceptional quality which can only be properly evaluated if seen within the wider context of the tendencies of Portuguese poetry in the second half of the 20th century. In this study the author reflects briefly on how the figure of the *reader* is present; this – in the author's view – makes this poetry a *place of donation*.

Isabel Galhano RODRIGUES – *Fala e movimentos do corpo na interação face a face: uma proposta de análise de meios de contextualização e estruturação de sequências narrativas (Speech and Body Movements in Face to Face Interaction: Proposal for an Analysis of the Means of Contextualization and Structuring of Narrative Sequences)*

In face-to-face interaction both the verbal and non-verbal modalities support the speaker in structuring the message and they give the listener

important information in order to decode it. In oral narratives other aspects of prosody and of non-verbal communication stand out. These characteristics will be illustrated in this article using a holistic micro-analysis of verbal and non-verbal communication in a narrative passage of a face-to-face interaction between three participants.

Sónia Valente RODRIGUES – *A escrita fragmentária da «Revista dos Dois Mundos», de Camilo Castelo Branco: da crónica à polémica (The Fragmentary Writing of Camilo Castelo Branco's «Revista dos Dois Mundos»: From the Chronicle to the Polemical)*

In this analysis of Camilo Castelo Branco's chronicles, published weekly in *O Jornal do Povo*, in 1850, and entitled «Revista dos Dois Mundos», the author makes considerations about the connection between the chronicles and the polemics of Camilo's writing: this characteristic influences various areas of Camilo's work. This analysis also allows us to see how (within the more general context of the textual/discursive functioning of polemics) those interventions which are constitutive of this type of verbal interaction do not show a fixed and stable textual structure; they can assume textual/discursive forms of a different nature.

Maria de Lurdes Morgado SAMPAIO – *Julieta Monginho: Entre a luz e a sombra, entre os sons e os silêncios (Julieta Monginho: Between Light and Shadow, Between Sounds and Silences)*

This essay presents the work of Julieta Monginho by way of developing an analytic study of its main themes, devices and structures, drawing attention to the importance of storytelling in the author's texts.

Celina SILVA – *Género e Diferenciação Genérica – De uma ontologia dos objectos a uma pragmática do uso (Genre and Differentiation of Genre: From an Ontology of Objects to a Pragmatics of Use)*

Schaeffer elaborates in a trans-disciplinary way on the literary genre and on the differentiation of genre: it is a pragmatic approach to situations of concrete and institutional interaction, producing a systemization where the modalities of representation of works (Homeric poems, Greek tragedy, courtly lyric poetry, French Classical tragedy) are equated in order to

establish affinities with certain inter-action situations (oral or written circulation, in an open or closed net), thereby attempting to demonstrate the frames of experience, themes and structures which are in force; it is Schaeffer's intention to «look not at the texts but at the in-between-texts, the public space of Literature as a creative, socialized practice».

Francisco TOPA e Andreia AMARAL – *Um Tomás contumaz: a prisão de Pinto Brandão na Baía e um inédito de Gregório de Matos sobre o tema (A Contumacious Thomas: The Imprisonment of Pinto Brandão in Bahia and an Unpublished Work by Gregório de Matos)*

679

This article attempts to discuss and shed light on a little-known episode in the life of the Porto poet Tomás Pinto Brandão (1664-1743) during his stay in Brazil: his imprisonment in Bahia. The authors present a commentary to and an edition of an as yet unedited poem by the poet from Bahia Gregório de Matos (1636-1695) on this episode.

Filomena VASCONCELOS – *A semiótica de Ramón Llull: linguagem, lógica e ciência na Ars Magna (Semiotics in Ramón LLull: language, logic and science in Ars Magna)*

The medieval Catalan philosopher and alchemist will be here presented in one of his most reputed and influential works, *Ars Magna*, in which a most original and ingenious process of multiple combinations of signs – both letters and numbers – is developed, aiming at attaining the universal meaning of science, i.e., the supreme knowledge of the universe and God.

João VELOSO – *Considerações sobre o estatuto fonológico de [ɨ] em português (Considerations on the Phonological Status of [ɨ] in Portuguese)*

European Portuguese close, central, non-rounded vowel [ɨ] is generally described by the phonological descriptions of this language as a purely phonetic element whose phonological counterpart is assumed to be either /e/ or /E/. The correspondence [ɨ]=/e/, E/ is based upon the phonological process of unstressed vowel reduction. In this paper we discuss the possibility of the existence of a phonological /ɨ/ in European Portuguese. Such phonological segment could be accepted in the cases

where there is no clear association of a phonetic [ɐ] with a phonological /e/ or /ɛ/ at the words' surface level. These cases are best represented by clitics and noun-endings of the so-called “nouns with theme vowel «-e»”.

Mário VILELA – *O cabo-verdiano visto por cabo-verdianos ou contributo para uma leitura da situação linguística em Cabo Verde (Cape Verdian seen by Cape Verdians, or Contribution to a Reading of the Linguistic Situation in Cape Verde)*

680

This article intends, on the one hand, to be a contribution to a reading of the linguistic situation in Cape Verde and, on the other, to give greater visibility here in Portugal to the debate which European, Brazilian and North American linguists are having on the dilemma which the present Cape Verde generation is experiencing. The problems are to be found in the question of the statute of Portuguese and of Cape Verdian, in the question of the ‘officialization’ of the language of the land and in the question of the ‘variant’ of creole to be chosen. The present situation is one of bi-linguism and not of diglossia: either of the languages is spoken in all situations and in all places.

Vera VOUGA – *A Nuvem Prateada das Pessoas Graves ou a existência de um chão que não precisa de voar (A Nuvem Prateada das Pessoas Graves [The Silver Cloud of Serious People] or the Existence of a chão que não precisa de voar [the ground which does not need to fly])*

«Há pessoas que amam / com os dedos todos sobre a mesa. (...) Estas pessoas são o chão / onde erguemos o sol que nos falhou os dedos [There are people who love / with the fingers on the table. (...) These people are the ground / where the sun missed our fingers]» wrote Rui Costa, in this first published book, in no way a firstling work. As a moved accomplice of this powerful dive into the symbolic and rhythmical depths of a whole breath, we re-emerge from it, reconstructing the ground, the light and the memory, people “who do not need to fly”.

DISSERTAÇÕES RECENTES

BRANCA

DISSERTAÇÕES DE DOUTORAMENTO

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS GERMANÍSTICOS
(www.lettras.up.pt/deg)

Literatura Alemã

Ana Isabel Gouveia Boura

Espaço e Decadência no Romance Buddenbrooks de Thomas Mann, Porto,
Edição da Autora, 2005

Abstract

Space plays a very significant role in Thomas Mann's novel *Buddenbrooks*. Nevertheless, there are few studies about this topic.

The purpose of this thesis is to analyse all the spatial elements that structure the world of *Buddenbrooks*, and, thus, to show the dynamic connection between space and family decline, which is the main issue of Mann's first novel.

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E ESTUDOS
ROMÂNICOS
(www.lettras.up.pt/deper)

Linguística

Maria Helena Couceiro Couto Lopes

Aspectos Sintáticos, Semânticos e pragmáticos das Construções Causais: contributos para uma reflexão sobre o ensino da Gramática, Porto, Ed. da Autora, 2004

Abstract

This thesis intends to be in an “interface” area between Descriptive Linguistics and Applied Linguistics, since his main goal is, departing from the description of the causality expression, to rethink the grammar teaching at the 2nd and 3rd school levels.

The hypothesis is put forward that propositional connections are discourse-communicative phenomena of a different order to strictly syntactic subordination and coordination, which project themselves on syntactic through structures with a pattern similar to them. In propositional connections, we include the “syntactic coordination” and the “syntactic subordination”, following the traditional terminology, which are named respectively as parataxe and hipotaxe; in strictly syntactic subordination and coordination, we include syntagmatic relations in the simple sentence and completive and relative (at least certain types) subordinated clauses in the complex sentence.

The causal relation is analyzed, in this perspective, from the semantic, syntactic and pragmatic-discourse point of view. Based on the presuppositionality of the causal relation, we distinguish two causal construction classes: those which express the cause in itself and those which express the explanation cause. Although there are specific causal connectives and specific explanation connectives, the connective *porque* may assume these two values in the sentence in which it occurs. There isn't complete homology between the discourse-syntactic processes of causal relation expression and the causal vs. explicative semantic value: paratactic causal constructions are always explanatory but hypotactic causal/reason constructions may be causal or explicative. The paratactic and the hypotactic causal/explicative constructions are described and characterized from the syntactic point of view with certain semantic-discourse aspects, with which they interact.

From the analyses of fifty narrative texts produced by pupils of the 5th and the 8th grade of the current portuguese basic teaching level, we aim to prove some of these hypotheses and to show that while some strictly syntactic structures as the completive and some relative clauses are already part of the 5th grade pupils' linguistic competence, the hypotactic and some paratactic constructions are still in development between the 5th and the 8th grades, which is to say approximately between 9/10 and 12/13 years old. From this, we inferred the significance of rethinking the teaching of the complex sentence, witch still follows our traditional grammatical analyses. Moreover we make some proposals for teaching these issues in articulation with the textual construction processes.

Literatura

Ana Sofia Laranjinha, *Artur, Tristão e o Graal. A escrita romanesca no ciclo do Pseudo-Robert de Boron*, Porto, Ed. do Autor, 2004

Abstract

Artur, Tristão e o Graal. A escrita romanesca no ciclo do Pseudo-Robert de Boron attempts a reconstitution of the writing techniques which may have contributed to the creation of this textual cycle, and which distinguish it from the first Arthurian cycle in prose (generally referred to as «Lancelot-Graal»). The study of the fountain (chap. I), the *Beste Diverse / Besta Ladrador* (chap. II), the king (chap. III) and the theme of hatred between lineages (chap. IV) lead to the uncovering of multiple affinities uniting the texts of the cycle, but also to the conclusion that some of those texts are profoundly heterogeneous: in the long *Prose Tristan*, at least four scribes have been identified. The *Suite du Merlin* and the first writing phase of the *Prose Tristan*, which present profound similarities in terms of ideology and writing techniques, must have been the first texts deliberately written to constitute the new cycle, which is an expansion of the first Arthurian cycle in prose (*Estoire del Saint Graal*, *Prose Lancelot*, primitive *Queste del Saint Graal* and *Mort Artu*). The second author of the *Prose Tristan* tries to make it autonomous from the cycle, but the third and fourth scribes invert this tendency by bringing the *Tristan* closer to the *Suite* and the *Queste*. The *Demanda do Santo Graal* (a rewriting of the primitive *Queste*) unifies divergent narrative thematic threads that had their origins both in the *Suite du Merlin* and in the *Prose Tristan*, but also presents some innovations in the development of some characters and themes.

685

José Domingues de Almeida

Auteurs Inavoués, Belges Inavouables: la fiction, l'autofiction et la fiction de la Belgique dans l'œuvre Romanesque de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte – une triple mytoyenneté, Porto, Ed. do Autor, 2004

Abstract

The objective of this study is the historic-critical, identity and geographical contextualization of the narrative prose of three Belgian

French contemporary authors (Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya and Jean-Claude Pirotte).

The work is based essentially on the prospective intuitions put forward by Marc Quaghebeur at the beginning of the eighties and which put Belgian fiction into contact with history, namely personal history.

As such, this work intends to systematize, on the one hand, the state of the contemporary romance of the French language, while, on the other hand, doing the same for the problematic of the Belgian fiction and lastly the concept of paradoxical auto-fiction.

The three romance writers and novelists are confronted with and questioned under the spectrum of these three problematic notions. In the case of C. Detrez, the author essentially analyses the auto-fictional corpus, which is limited to “autobiographie hallucinée”. As far as E.Savitzkaya is concerned, the study focuses on modern writing (as from *Mentir* up to *Les Morts sentent bon*) and confronts it the post-modern mode and the oscillation of the latest fiction of this writer (*Un jeune homme trop gros*, *En vie*). As for J-Cl. Pirotte, the approach of the author is founded rather more on the lyric aspect which is particular to the prose of this unclassifiable romance writer (*La Pluie à Rethel*, *Sarah*, *feuille morte*).

The author uses the concept of “mitoyenneté” (contiguity) to underline in these romance writers the inter-section of two aesthetics (modern and post-modern), of two identity poles (fiction and biography) and two geographical and symbolic references (here and elsewhere; Belgium and Paris).

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS
(www.lettras.up.pt/deaa)

Estudos Anglo-Americanos

Cláudia Regina Leonardo Abreu
The impossibility lies only in the Will: a conquista feminina de um espaço na obra de Eliza Haywood, Porto, Edição da Autora, 2004

Maria de Fátima Nogueira de Sousa
Two kinds of people: a demanda na obra utópica de Charlotte Perkins Gilman, Porto, Edição da Autora, 2004
Patrícia Alexandra Sampaio Pinheiro
Paisagens Visuais de Gulliver's Travels: uma viagem pelos contextos da adaptação, Porto, Edição da Autora, 2004

Terminologia e Tradução

687

Sandra Loureiro do Couto
A Definição Terminológica: problemas teóricos e práticos encontrados na construção de um glossário no domínio da Corrosão, Porto, Ed. da Autora, 2004, 2 vols.

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS GERMANÍSTIOS
(<http://www.lettras.up.pt/deg>)

Estudos Alemães

Andrea de Sousa Neves
'Quid sit amor'. O conceito do amor na literatura cortês: a poesia lírica médio-alt-alemã e galego-portuguesa – Walter von der Vogelbeide e D. Dinis, Porto, Ed. da Autora, 2004
António Maria Cardoso do Vale
Annemarie Schwarzenbach 'Bei diesem Regen', 'Tod in Persien', und 'Das glückliche Tal' im Licht ihrer Kontexte, Porto, Ed. do Autor, 2005

Katarina Miric Ribeiro
'Triuwe' im Nibelungenlied, Porto, Ed. da Autora, 2004

Marta Inês Nunes Pereira
A representação de Cristãos e Pagãos em 'Das Rolandslied' de Pfaffe Konrad e no 'Willehalm' de Wolfram von Eschenbach, Porto, Ed. da Autora, 2004

Rui Campos
Estudo Intertextual do Monólogo 'Effis Nacht' de Rolf Hochhuth, Porto, Ed. do Autor, 2004

Valentin Blaas

'Auch mit Gemächlichkeit wird ein Ziel erreicht. Grad erst recht.'
Überlegungen zur Fortbewegung im Werk Robert Walsers, Porto, Ed. do Autor, 2004

688

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E ESTUDOS ROMÂNICOS

(www.lettras.up.pt/deper)

Estudos Portugueses e Brasileiros

Adriana Siqueira Monteiro

A Infância Re/Construída em Cinco Narrativas Brasileiras, Porto, Ed. da Autora, 2004

Alda Maria Roma da Silva

A Ficção da Intimidade: uma leitura de Vício de Paulo José Miranda, Porto, Edição da Autora, 2004

Ângela Raquel Figueiredo Sarmento de Morais Sarmento

"Livro Geral": sobre Carlos Pena Filho, Porto, Ed. da Autora, 2004

Carla Manuela de Sousa Freitas

"São Bernardo" em Revista, Porto, Ed. da Autora, 2004

Lúcia Silveira Lopes

O Protagonista em 5 Romances de Ignácio de Loyola Brandão, Porto, Ed. da Autora, 2004

Mara Arruda de Faria Flor

A Religião na Poesia de Adélia Prado, Porto, Ed. da Autora, 2005

Maria Júlia Teixeira Vilaverde

Pelas Margens da Memória: uma leitura de Peregrinação de Barnabé das Índias de Mário Cláudio, Porto, Ed. da Autora, 2004

Linguística e Ensino da Língua Materna

Benedita Margarida Teixeira Carneiro

Aspectos da Organização Temporal em Discursos Narrativos Oraís e Escritos de Alunos do 7.º e 9.º Ano de Escolaridade, Porto, Edição da Autora, 2004, 2 vols.

Celda Morgado Choupina

Orações Relativas: aspectos descritivos e didácticos, Porto, Ed. da Autora, 2004

689

Irma Aurélia González

Instruções de Escrita: direcções de trabalho e critérios de construção textual. Uma abordagem (meta-)cognitiva e discursivo-textual das actividades de escrita dos Manuais de Língua Portuguesa, Porto, Ed. da Autora, 2004

Maria do Rosário Leitão Pinho Costa

O Texto Não Literário na Aula de Língua Materna: Perspectivas de abordagem didáctica do anúncio publicitário impresso, Porto, Edição da Autora, 2004

Susana Alexandra da Costa Soares Afonso de Sousa

Competência Literária e Ensino da Língua. Percursos didácticos de leitura de O Ano da Morte de Ricardo Reis, de José Saramago, Porto, Ed. da Autora, 2004

NOTÍCIAS

BRANCA

COLÓQUIOS E CONFERÊNCIAS

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS GERMANÍSTICOS
(<http://www.lettras.up.pt/deg>)

Conferência “Problems of Topological and Visual Order in Reading Medieval Poetry. Walther von der Vogelweide’s *Nement, frowe, disen cranz*”, por Stephan Fuchs Jolie (Uni. Frankfurt/ M.) – FLUP, 18 de Novembro de 2005
Organização: DEG, em colaboração com o Núcleo de Estudos Literários

Conferência “Tatort – der wahre deutsche Gesellschaftsroman?”, por Jochen Vogt (Uni. Duisburg-Essen) – FLUP, 19 de Novembro de 2005

Conferência “Bernhard Schlink, *Der Vorleser*”, por Sonia Fernandez (Univ. Santiago) – FLUP, 14 de Dezembro de 2004

Semana Alemã do Porto – 1-5 de Março de 2005

Actividades do DEG:

- Encontro: *Com outros Olhos – Experiências de Estudantes Portugueses e Alemães no Âmbito do Programa Erasmus*, organizado por Anette Kind, Beatriz Heilmann, Susanne Munz, Thomas Hüsgen, Ulrich Kamien;
- projecção do filme *Kick-Off – Euro 2004* (na presença do director Roland Renner), seguida por workshop, orientado por Isabel Rodrigues;
- Conferência: *A Literatura de Expressão Alemã desde 1989*, por João Barrento (UNL).

1.º Encontro Nacional da APEG (Associação Portuguesa de Estudos Germanísticos) / APPA (Associação Portuguesa de Professores de Alemão), intitulado: “*Aprender Alemão – Estudar Alemão: Perspectivas Profissionais na Europa dos 25. Deutsch lernen – Deutsch studieren: Berufsperspektiven in Europa der 25.*” – FLUP, 17-19 de Fevereiro de 2005

Colóquio O Género Literário: Norma e Transgressão – FLUP, 20 de Maio de 2005

Organização: John Greenfield, em colaboração com o Núcleo de Estudos Literários da Universidade do Porto

Colóquio *Inszenierungen des Abschieds in der deutschen Literatur des Mittelalters* – FLUP, 18-19 de Novembro de 2005

Organização: John Greenfield, em colaboração com o Núcleo de Estudos Literários da Universidade do Porto

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E ESTUDOS ROMÂNICOS

(www.lettras.up.pt/deper)

1.º Encontro Nacional de Formadores do Ensino Superior de Professores de Línguas Estrangeiras – FLUP, 15-17 de Novembro de 2004

A Universidade do Porto e, de modo particular, a sua Faculdade de Letras têm assumido um papel de destaque na formação de professores de Línguas Vivas Estrangeiras, nomeadamente por serem responsáveis, nos últimos doze anos, pela formação inicial de vários milhares de docentes de línguas dos Ensinos Básico e Secundário.

Num momento de renovadas exigências de reflexão e de acção promotoras do reforço de qualidade de todo o trabalho desenvolvido nessa área, a Secção de Estudos Franceses do Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da FLUP levou a cabo, em 15, 16 e 17 de Novembro de 2004, o “1.º Encontro Nacional de Formadores do Ensino Superior de Professores de Línguas Estrangeiras”, que teve como objectivos essenciais:

- i) Promover o intercâmbio da investigação – acção – reflexão entre as diferentes instituições nacionais de Ensino Superior que se dedicam à formação de professores do 3.º ciclo do Ensino Básico e do Ensino Secundário;
- ii) Estabelecer um espaço de debate sobre questões de política educativa, de políticas de formação inicial de professores, mas também de aprendizagem ao longo da vida;
- iii) Perspectivar caminhos inovadores de formações de professores que passem, nomeadamente, pelo prisma da educação inter e multicultural;

iv) Partilhar e/ ou implementar as bases de construção de projectos nacionais e/ou internacionais de formação de professores de Línguas Vivas, no quadro da mais recente legislação europeia e das actuais alterações do panorama da educação em Portugal.

O Colóquio, que desenrolou os seus trabalhos debruçando-se sobre as temáticas *Políticas Educativas: realidades e utopias; Novos Currícula: Novas Exigências; Estágios Profissionalizantes: percursos e experiências; Educação e Formação para uma Sociedade Multicultural; Professores de Línguas e Mobilidade: que desafios para a sua formação?*, contou com o contributo de várias dezenas de insígnis investigadores e docentes do Ensino Superior Universitário e Politécnico: Abdelilah Suisse, Alcinda Cabral, Amélia Lopes, Ana Isabel Andrade, Ana Margarida Vieira da Veiga Simão, Ana Paula Coutinho Mendes, António Ferreira de Brito, António Joaquim Abreu Silva, Armando Rocha Trindade, Ausenda Babo, Carla Guedes, Carlos Ceia, Clarisse Costa Afonso, Cristina Avelino, Cristina Mello, Eduardo Cabral, Elisabete Guimarães, Ernesto Candeias Martins, Fátima Sequeira, Filomena Capucho, Flávia Gonçalves, Geneviève Zarate, Helena Araújo e Sá, Helena C. Lopes, Hurrydeo Beefun, Isabel Barbosa, Isabel Sandra Fernandes, Isabel Vaz Ponce de Leão, Jacques Fernandes da Silva, Joana Torre, João Malaca Casteleiro, Jorge Ávila de Lima, José Augusto Brito Pacheco, José Belo, José Carlos Morgado, José Esteves Rei, Katja Götttsche, Laura Ferreira dos Santos, Lúcia Oliveira, Luís Grosso, Luís Mourão, Luíza Cortesão, Madalena Paiva, Manuel Bernardo Canha, Manuel Joaquim Loureiro, Manuela Esteves, Manuela Guilherme, Marcus Abílio Pereira, Margarida Castro, Margarida Reffóios, Maria Adelaide Gomes Lopes, Maria Alfredo Moreira, Maria Assunção Flores, Maria Beatriz Rocha Trindade, Maria da Graça Pinto, Maria do Carmo Castelo Branco, Maria do Rosário Pontes, Maria Elisa Costa, Maria José Reis Grosso, Maria Teresa Estrela, Mário Vilela, Marta Araújo, Nicolas Hurst, Olívia Maria Figueiredo, Orquídea Borges, Orquídea Coelho, Palmira Alves, Paula Machado, Rogélio Ponce de León, Rui Vieira de Castro, Serge Abramovici, Susana Caíres, Teresa Salvado de Sousa, Viola Cardena Ruíz e Viriato Soromenho Marques.

A conferência inaugural esteve a cargo do Professor Doutor Adriano Moreira, presidente do Conselho Nacional de Avaliação do Ensino Superior.

Aceitaram por bem integrar a Comissão de Honra deste evento Suas Excelências o Presidente da República, o Presidente da Assembleia da República, a Ministra da Ciência, Inovação e Ensino Superior, a Ministra da Educação, a Ministra da Cultura, o Governador Civil do Porto, o Presidente da Câmara Municipal do Porto, o Presidente da Câmara

Municipal da Maia, bem como o Presidente do Conselho de Reitores das Universidades Portuguesas, o Presidente do Conselho Coordenador dos Institutos Superiores Politécnicos, o Presidente do Conselho Nacional de Educação, o Magnífico Reitor da Universidade do Porto, a Presidente do Conselho Directivo da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o Presidente da Assembleia de Representantes da FLUP, a Presidente do Conselho Científico da FLUP, o Presidente do Conselho Pedagógico da FLUP e a Presidente do Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da FLUP.

O evento encontrou-se aberto a centena e meia de investigadores e professores dos diferentes ramos de ensino, prevendo-se que as respectivas actas, com a chancela da Porto Editora, sejam publicadas no último trimestre de 2005.

Rosa Bizarro

III Jornadas de Língua e Cultura Espanholas – FLUP, 27-29 de Abril de 2005

Organização: Secção de Estudos Ibéricos Comparados

Programa

27 de Abril

Conferência: Ángel García Galiano (Universidad Complutense de Madrid), *El mundo como representación y voluntad en Don Quijote de La Mancha*. Visita à mostra bibliográfica sobre *Don Quijote de La Mancha* (Biblioteca da FLUP)

Projeção do Filme: *Don Quijote de Orson Welles* (Espanha, 1992), Dir. Orson Welles/Jesús Franco – Apresentação por Maria Fernanda Abreu (Universidade Nova de Lisboa)

28 de Abril

Seminário de Formação de Professores de Espanhol Língua Estrangeira (Programa de Formação de Professores – Instituto Cervantes de Lisboa/ Consejería de Educación da Embaixada de Espanha): *La preparación de clases*, por Pablo González Gila (Instituto Cervantes de Istambul)

Apresentação oficial da Associação Portuguesa de Hispanistas (ASPFI)
Mesa Redonda: *O futuro do hispanismo em Portugal: investigação e ensino* – Maria Idalina Resina Rodrigues (Vice-presidente da ASPFI), Maria de Lurdes Correia Fernandes (Secretária da ASPFI), Rosário Cacholas (Presidente da Associação Portuguesa de Professores de Espanhol Língua Estrangeira – APPELE)

29 de Abril

Seminário aberto: Antonio Castillo Gómez (Universidad de Alcalá de Henares), *Con permiso de Cervantes. Prácticas de cultura escrita en El Quijote* – Apresentação por José Adriano Freitas de Carvalho (Presidente da ASPHI)

Conferência: Sagrario López Poza (Universidade da Coruña), *La emblemática en España en los siglos XVI y XVII*

Concerto: *La música en vida de la Reina Isabel la Católica* – Grupo *Música Doméstica*

697

Flávia Vieira – Seminário “Observação de aulas no contexto de estágio: dilemas e possibilidades” – FLUP, 23 de Maio de 2005

Realizou-se, no passado dia 23 de Maio, na FLUP, um Seminário subordinado ao tema “Observação de aulas no contexto de estágio: dilemas e possibilidades”, dinamizado pela Prof.^a Doutora Flávia Vieira da Universidade do Minho – IEP.

A iniciativa partiu da Secção de Estudos Franceses do Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da FLUP e contou com a presença de mais de uma centena de docentes dos ensinos superior, básico e secundário, directamente ligados à formação inicial de professores de diferentes disciplinas, assegurada sob a égide desta Faculdade.

Rosa Bizarro

Quid Novi? 2005 – Ponto de encontro de investigações recentes em Linguística – FLUP, 27-28 de Junho de 2005

O Centro de Linguística da Universidade do Porto promoveu, nos dias 27 e 28 de Junho passado, o *Quid Novi? 2005 – Ponto de Encontro de Investigações Recentes em Linguística*, que se realizou na Faculdade de Letras da mesma Universidade.

O objectivo deste Encontro foi reunir numa série de conferências consecutivas alguns linguistas que, trabalhando em Portugal, apresentaram e defenderam as suas teses de doutoramento nos anos de 2004 e 2005, a fim de dessa forma se veicular não só a informação sobre o que de mais recente se tem feito no nosso país no campo da Linguística ao nível de investigações de doutoramento mas proporcionar também a criação de uma rede de contactos pessoais entre investigadores de diversas proveniências geográficas, institucionais, teóricas e até geracionais.

Neste sentido, pretendia-se que este Encontro público permitisse aos recém-doutorados convidados apresentar e debater, fora do contexto

específico da prova académica de doutoramento, os pontos essenciais das suas teses, tornando-as mais conhecidas junto de um público mais vasto e mais interveniente do que aquele que tipicamente contacta com os trabalhos de doutoramento na ocasião da sua defesa pública.

É um lugar-comum dizer-se que uma tese de doutoramento é um objecto que quase ninguém lê ou que quase ninguém conhece. No entanto, o número anual de doutoramentos numa determinada área é um dos indicadores da vitalidade dessa mesma área do saber num país ou numa dada instituição universitária, além de que um doutoramento é sempre, naturalmente, um contributo original e precioso para a comunidade científica em que se insere, só fazendo sentido se se der uma partilha dos seus resultados com essa mesma comunidade.

Cremos, de facto, que a síntese das teses de doutoramento apresentadas, dando delas uma visão global e integral, constituíram, por um lado, um interessante exercício de auto-revisão para os seus autores; por outro, proporcionaram ao público do Encontro uma perspectiva diferente da existente nas apresentações parcelares de aspectos isolados tratados nas dissertações, o que acontece, por exemplo, em artigos e comunicações publicadas algum tempo depois da defesa pública.

O critério seguido para a elaboração dos convites aos participantes deste ano foi, à semelhança do que aconteceu nas edições anteriores, o de sugestões avulsas oriundas de diversos membros do CLUP e resultantes, na maior parte dos casos, da participação de professores do CLUP nos júris de apreciação das teses apresentadas este ano.

O programa do encontro foi estabelecido com base em áreas temáticas, tendo-se procurado dar alguma coerência à sua ordenação, o que resultou em cinco sessões distribuídas da seguinte forma: Análise do Discurso e Linguística Computacional; Sociolinguística; Lexicografia e Lexicologia; Sintaxe e Semântica; Semântica. No domínio da Análise do Discurso e da Linguística Computacional, Isabel Galhano Rodrigues (Universidade do Porto) apresentou *Fala e movimentos do corpo na interacção face a face. Estratégias de reparação e de (des)focalização na manutenção da vez*, tendo João Paulo Teixeira (Instituto Politécnico de Bragança) apresentado a sua tese *A prosody model to TTS systems*. Por sua vez, na área da Sociolinguística, Cristina Martins (Universidade de Coimbra) e João Nuno Corrêa Cardoso (Universidade de Coimbra) deram a conhecer as suas teses intituladas, respectivamente, *Línguas em contacto: “saber sobre” o que as distingue. Análise de competências metalinguísticas de crianças mirandesas em idade escolar* e *Sociolinguística urbana de contacto. O português falado no Reino Unido*. A área da Lexicografia/Lexicologia foi representada por Carla Fernandes (Universidade Nova

de Lisboa), com *Interactions between words and images in lexicography: towards new multimedia dictionaries*, e por Maria Madalena Contente (Universidade Nova de Lisboa), com *Terminocriatividade, sinonímia e equivalência interlinguística em medicina*. Na sessão de Sintaxe e Semântica, Helena Couto Lopes (Escola Superior de Educação do Porto) e Fernanda Gonçalves (Universidade de Évora) apresentaram as suas teses intituladas, respectivamente, *Aspectos sintácticos, semânticos e pragmáticos das construções causais – Contributo para uma reflexão sobre o ensino da gramática* e *Riqueza morfológica e aquisição da sintaxe em português europeu*. A finalizar, na área da Semântica, as teses *Conditionals: apartheid and pragmatics*, *Para uma semântica das construções comparativas em português* e *Construções com progressivo no português: uma abordagem semântica*, constituíram o contributo de, respectivamente, Pedro Santos (Universidade do Algarve), Rui Ribeiro Marques (Universidade de Lisboa) e Luís Filipe Cunha (Universidade do Porto).

Tanto o programa do Encontro como o resumo das teses fornecido pelos autores podem ser pedidos ao Centro de Linguística da Universidade do Porto, através do telefone/fax 226098271 ou do email clup@letras.up.pt. A consulta das teses referidas pode ser feita no Centro de Linguística.

João Veloso
Fátima Silva

Encontro sobre Terminologia Linguística: das teorias às práticas

– FLUP, 12-13 de Setembro de 2005

Comissão organizadora: Isabel Margarida Duarte e Olívia Figueiredo

Nos dias 12 e 13 de Setembro de 2005, realizou-se no Anfiteatro Nobre da FLUP, numa organização da Secção de Linguística, e com o apoio da FLUP, do DEPER, da FCT e da FCG o *Encontro sobre Terminologia Linguística: das teorias às práticas*.

Participaram neste Encontro nove especialistas das áreas científicas e pedagógicas ligadas aos domínios da TLEBS. A inscrição de cerca de centena e meia de docentes dos Ensino Básico e Secundário dá bem a dimensão do interesse e do sucesso do Encontro.

O programa do Encontro foi o seguinte:

12 de Setembro

Sessão de Abertura

Conferência: Maria da Graça Pinto (FLUP): Reflexões iniciais

Intervenções:

Ana Maria Brito (FLUP): Sintaxe

Júlia Cordas (FLUP): Sintaxe, modos de operacionalização

Fátima Oliveira (FLUP): Semântica lexical e Semântica frásica

Olívia Figueiredo (FLUP): Semântica lexical e Semântica frásica, modos de operacionalização

700

13 de Setembro

Intervenções

Sérgio Matos (FLUP): Pragmática e Linguística textual

Isabel Margarida Duarte (FLUP): Pragmática e Linguística Textual, modos de operacionalização

João Veloso (FLUP): Fonética e Fonologia

Sónia Rodrigues (FLUP): Fonética e Fonologia, modos de operacionalização.

Mesa-redonda: esclarecimentos e debate.

Isabel Margarida Duarte e Olívia Figueiredo

XXI Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística

– FLUP, 28-30 de Setembro de 2005

O *XXI Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística* realizou-se novamente na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, tendo-se verificado que, passados 21 anos, a Associação continua muito dinâmica quer pela participação de linguistas das diferentes universidades e centros de investigação portugueses e também estrangeiros quer pelo número considerável de submissões que houve.

Neste encontro houve 67 comunicações seleccionadas pela comissão científica constituída por especialistas das diferentes áreas e houve também duas sessões de ‘posters’ nos dias 28 e 29. As comunicações apresentadas abarcaram temas em diversas áreas que incluem fonologia, morfologia, sintaxe, semântica, pragmática, léxico, texto, história da língua, linguística computacional, aspectos cognitivos da linguagem, aquisição da linguagem e ensino do português como língua materna, como língua segunda ou como língua estrangeira.

Neste âmbito, a direcção da APL, consciente de que se vivem tempos cruciais para o estudo das línguas e para a promoção do multilinguismo, considerou que um dos focos de interesse é a investigação necessária para constituir conhecimento que fundamente o seu ensino e disponibilize instrumentos para o apoiar. Por isso se organizaram duas mesas redondas com os títulos *Quando o Português não é Língua Materna* e *O Bilinguismo: Uma Abordagem Plural*, coordenadas respectivamente pela Prof.^a Isabel Leiria (FLUL) e pela Prof.^a Maria da Graça Pinto (FLUP).

Para além destas mesas redondas realizou-se uma outra, coordenada pela Prof.^a Clara Nunes Correia (FCSH-UNL), *In Memoriam Henriqueta Costa Campos*, cujo papel desempenhado na nossa comunidade científica foi importante não só pela investigação que nos legou e pelos estudantes que formou, como também por ter desempenhado várias funções na APL das quais de destaca a de ter sido sua presidente.

O conferencista convidado este ano foi o Prof. Emmanuel Dupoux, director do Laboratoire de Sciences Cognitives et Psychologiques (École des Hautes Études en Sciences Sociales), que apresentou um trabalho intitulado «The Phonetic Basis of Perceptual Epenthesis».

Por fim, tendo em conta os tempos de mudança associados à implementação do Processo de Bolonha, foi organizado, com o apoio do Conselho Consultivo da APL, um 'workshop' com o título *Pensar a Linguística e as Línguas à Luz de Bolonha*, cujas conclusões serão divulgadas em breve.

Fátima Oliveira

II Jornadas de Outono. Vícios, virtudes e paixões – FLUP, 27-28 de Outubro de 2005

Programa

27 de Outubro

Carla Casagrande (Univ. di Pavia), *Per una storia delle passioni in occidente. Il medioevo cristiano*

Fernando Domínguez Reboiras (Raimundus Lullus Institut – Univ. Freiburg), *La doctrina de las pasiones en Ramón Llull*

M.^a Eugenia Díaz Tena (Univ. do Porto), *Vicios y virtudes de una reina*

Antonio Castillo Gómez (Univ. de Alcalá de Henares), *Pasiones solitarias. Lectores y lecturas en las cárceles inquisitoriales del Siglo de Oro*

28 de Outubro

Jorge Alves Osório (Univ. do Porto), *Virtus est vitium fugere*

Pedro Tavares (Univ. do Porto), *Vícios privados, públicas virtudes. Quietismo e ética*

Ana Martínez Pereira (Univ. do Porto), *La representación del amor en la emblemática española (siglos XVI y XVII)*

Rogelio Ponce de León Romeo (Univ. do Porto), *De pasiones gramaticales. En torno a las Obieços contra esta Grammatica, & respostas a ellas de Amaro de Roboredo.*

Jesús Ponce Cárdenas (Univ. Complutense), *De vícios y virtudes: exempla mitológicos en la poesia de Miguel Colodrero de Villalobos*

Zulmira Santos (Univ. do Porto), *Paixão pela beleza: vício ou virtude?*

Sara Cabbibo (Univ. de Roma Tre), *Vizi e virtù di una «società ensimesmada»: Maria d' Agreda e la Spagna di Filippo IV*

702

IV Congresso Português de Literatura Brasileira: O Porto e a Literatura Brasileira – FLUP, 17-18 de Novembro de 2005

Organização: Arnaldo Saraiva e Francisco Topa

Programa

17 de Novembro

Maria Aparecida Ribeiro, *Caminha, narrador de História e de estórias*

Francisco Topa / Andreia Amaral, *Um Tomás contumaz: a prisão de Pinto Brandão na Baía e um inédito de Gregório de Matos sobre o tema*

Antonio Carlos Secchin, *Retratos de família: sobre uma lira de Gonzaga*

Vânia Chaves, *Porto (ugal) em tempos de Salazar retratado por Antônio Torres em Os Homens dos Pés Redondos*

Homenagem a Érico Veríssimo

Regina Zilberman, *Érico Veríssimo em Portugal – A cidade do Porto*

Maria de Fátima Marinho, *Os interstícios da história em O Tempo e o Vento*

Maria da Glória Bordini, *As leituras portuguesas de Érico Veríssimo*

Zulmira Santos, *Simão de Vasconcelos: o Brasil e o paraíso*

Elsa Pereira, *Parnaso Brasileiro às segundas-feiras: a folha literária do Jornal da Manhã*

Abel Barros Baptista, *Casais Monteiro e a poesia modernista brasileira*

18 de Novembro

Luciana Cabral Pereira, *O pré-romantismo de Tomás António Gonzaga*

Filipe Alves Moreira, *Dez anos de literatura brasileira num periódico portuense*

Marta Afonso, *Óscar Lopes e o seu (admirável) “modo de ler” algumas (admiráveis) obras brasileiras*

Pedro Eiras, *Faca partilhada: Sophia e João Cabral*

Luís de Araújo, *Sampaio Bruno e o diálogo filosófico luso-brasileiro*

Paulo Costa, *A edição e o mercado do livro de autor brasileiro no Porto*

Rui Lage, *Varanda portuense com vista para o Brasil: o Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro de Alberto de Serpa*

Helena Lopes, *A desconstrução da cidade em Janelas Verdes de Murilo Mendes*

Fábio Alexandre Benídio, *O Brasil na poesia de Tomás Pinto Brandão*

Tiago Aires, *Sophia “do outro lado do mar”*

Cidália Dinis, *Porto Revisitado: “Porto; Ponte, Vida” de Moacyr Scliar*

Petar Petrov, *A fortuna de A Selva de Ferreira de Castro*

Tânia Moreira, *O Brasil como topos necessário de Portugal: o caso do Almanach das Senhoras Portuenses que depois passou a chamar-se... das Senhoras Portuguezas e Brasileiras*

Patrícia Figueiredo, *O experimentalismo de Ana Hatherly e o concretismo brasileiro*

Arnaldo Saraiva, *O Porto visto por escritores brasileiros*

ÚLTIMAS PUBLICAÇÕES NA ÁREA DE L.L.M.

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E ESTUDOS ROMÂNICOS

(www.lettras.up.pt/deper)

F. Oliveira & I. M. Duarte, *Da Língua e do Discurso*, Porto, Campo das Letras, 2004

O livro *Da Língua e do Discurso* é a materialização de uma oferta ao Prof. Joaquim Fonseca que teve a forma de um encontro de linguistas em 2003.

Este livro contém 31 textos sobre diversas questões de língua e de discurso porque um dos grandes interesses e a investigação essencial do homenageado residem na procura da compreensão de como se constrói o significado e a argumentação nos discursos. Mas, para chegar à complexidade que estes envolvem, é necessário, muitas vezes, fazer estudos mais direccionados para algumas unidades mais pequenas como sejam as palavras ou as frases, material básico de que os textos/discursos são feitos. Nesta medida a questão essencial que se coloca parece ser a seguinte: porque é que perante um texto fazemos certas leituras ou interpretações e não outras.

É a esta questão que os artigos que constituem este livro pretendem, de formas muito diversas, responder quer incidindo em estudos mais direccionados para aspectos da língua, quer para o estudo do discurso. Assim, podem os leitores encontrar artigos sobre diferentes tipos de discurso que englobam textos jornalísticos (como sejam artigo de opinião, peça jornalística, relato de viagens ou ainda de polémicas parlamentares), textos literários (de António Lobo Antunes, de Vergílio Ferreira ou ainda sobre problemas de tradução de um texto de Agustina Bessa Luís), texto publicitário, textos jurídicos (em especial do período medieval) e de carácter político mas também sobre interacções verbais na rádio ou sobre sinais verbais e não verbais na estruturação do discurso. Mas o discurso está também sempre presente em estudos sobre diferentes tipos de conectores discursivos, sobre várias formas de organizadores textuais ou ainda sobre problemas de léxico na construção textual, incluindo o caso dos provérbios.

Mesmo os artigos mais direccionados para estudos sobre adverbiais, tempos, elipses focais ou até modalidade apreciativa envolvem sempre uma preocupação de articulação com o discurso, quer como lugar também de construção dos seus sentidos quer como enquadramento ou até como contributo para a leitura de aspectos do discurso. Por último, refira-se que alguns dos artigos se centram em questões mais gerais, mas fundamentais, como sejam a discussão/articulação entre texto e discurso, a relação entre conceitos e discursos, ou ainda os que questionam a articulação língua /discurso a partir de perspectivas como a linguística cognitiva ou a ecolinguística.

A riqueza e a diversidade temáticas e teóricas dos textos deste volume, que marca também o início da colecção Campo da Linguística da editora Campo das Letras, atestam cabalmente o lugar e a influência que o Prof. Joaquim Fonseca tem na Linguística.

Fátima Oliveira

Terceira Margem, Revista do Centro de Estudos Brasileiros (Adolfo Casais Monteiro) da FLUP, n.º 5, 2004

Ensaio: Arnaldo Saraiva, *Portugal, meu avozinho (O abraqueiramento português)*; Maria Aparecida Ribeiro, *O Caramuru na poesia popular e na aldeia global*; Rui Lage, *José de Alencar e Chateaubriand: entre o Velho e o Novo Mundo*; Carlos Mendes de Sousa, *Ideia de poesia – em torno do projecto de Machado de Assis*; Elsa Pereira, *A cidade sob o signo da invenção*; Janelas Verdes, *de Murilo Mendes*; Álvaro Manuel Machado, *Leituras e sobrevivências intertextuais: Clarice Lispector e Teolinda Gersão*. Poesia: Ivan Junqueira, *A mão que escreve*; *A árvore*; Arnaldo Antunes, *Aqui*; Alexei Bueno, *As velhas*; *Lapa*; *Extravio*; *Noturno*; *A hora*; Carlos Newton Júnior, *Quando o poema surge, vacilante*; *Não, nada me escapa, nada, nada*; *Rimbaud*. Prosa: Guiomar de Grammont, *O jantar*; Charles Kiefer, *Lídia e o rabino*; Rui Mourão, *Destino e fatalidade*. Notas. Crítica: Maria de Fátima Marinho: *O Nobre Sequestrador*, de Antônio Torres; Francisco Topa: *Sexo na Cabeça*, de Luis Fernando Veríssimo; Marta Machado Rodrigues: *25 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira*, org. de Luiz Ruffato; Andreia Amaral: *Budapeste*, de Chico Buarque; Tânia Moreira: *Poesia Completa 1940-2004*, de Lêdo Ivo; Rui Lage: *Poesia Reunida*, de Affonso Romano de Sant'Anna; Pedro Eiras: *Fracta*, de Horácio Costa; Filipe Alves Moreira: *Nóstos*, de Carlos Newton Júnior; Filipe Alves Moreira: *Tear da Palavra*, de Maurício de Macedo; Ângela Sarmiento: *Mundo Mudo*, de Donizete Galvão; Elsa Pereira: *Recife Porto*, de Marcos D' Moraes; Helena Lopes: *Trigal com Corvos*, de W. J. Solha; Elsa Pereira: *Geografia Íntima do Deserto*, de Micheline Verunschik; Arnaldo Saraiva: *Antologia Pornográfica*, de Alexei Bueno; Arnaldo Saraiva: *Céu de Lona*, de Décio Pignatari; Arnaldo Saraiva: *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio; Arnaldo Saraiva: *Literatura Brasileira Hoje*, de Manuel da Costa Pinto; Arnaldo Saraiva: *A Palavra Inscrita*, de Mário Chamie; Olívia Figueiredo: *Sob a Pele das Palavras*, de Celso Cunha (org. de Cilene da Cunha Pereira); Helena Lopes: *Haroldo de Campos, Don de Poesía*, coord. de Lisa Block de Behar; Daniela Kato: *Potências da Imagem*, de Raúl Antelo; Andreia Amaral: *Chico Buarque do Brasil*, org. de Rinaldo de Fernandes.

Óscar Lopes, *Entre a palavra e o discurso. Estudos de Linguística 1977-1993*, Coordenação da edição de Fátima Oliveira e Ana Maria Brito, Porto, Campo das Letras, 2005

Este livro constitui o terceiro volume das obras completas de Óscar Lopes e, como o próprio título indica, é uma selecção de textos de Linguística escritos entre 1977 e 1993. A publicação deste livro é da maior importância na medida em que torna público um conjunto de textos de grande relevância mas de difícil acesso ou até inéditos.

706

Com efeito, a extraordinária faceta de linguista de Óscar Lopes é muito menos conhecida do que os seus trabalhos de crítica e de história literária. Porém, a Linguística tem sido desde há muitas décadas um dos seus focos de interesse e também uma das formas de tentar encontrar respostas às muitas perguntas que se faz sobre o homem e sobre a vida. A busca de sentido e o sentido que a vida faz levam-no, por isso, desde muito cedo a interessar-se por Semântica, em particular Semântica formal, e por Pragmática.

Depois da obra fundamental e extremamente inovadora que é a *Gramática Simbólica do Português – um esboço*, publicada pela primeira vez em 1971, tendo uma segunda edição corrigida em 1972, Óscar Lopes continuou a desenvolver investigação em Linguística, abarcando assuntos desde a semântica dos nomes massivos, recorrendo à difícil e dura formalização de sistemas de lógica intensional, fez estudos sobre contrastivas, condicionais, concessivas e causais, passando por estudos sobre o Presente e a deixis, e interessando-se também por partículas discursivas como *pois*. É sobre esta investigação que o presente volume incide incluindo alguns textos publicados em diversos volumes de Actas de congressos, no país e no estrangeiro, e outros que, embora objecto de apresentação pública, nunca chegaram a ser publicados, não estando sequer acessíveis a muitos linguistas.

Os textos seleccionados estão organizados de acordo com temas muito caros a Óscar Lopes, sem que a apresentação cronológica constitua uma preocupação. Assim, o primeiro texto propõe uma muito interessante reflexão sobre algumas especificidades semânticas do Português, servindo de abertura a alguns dos artigos que se seguem e em que alguns desses temas são retomados de forma mais alargada e aprofundada. Nesta medida, os dois artigos que se seguem incidem sobre aspectos da semântica nominal, sua complexidade e sua formalização. Um outro tema caro a Óscar Lopes é o da deixis e por isso os quatro textos seguintes tratam de diferentes formas linguísticas de a expressar. Os nexos semânticos entre frases operados através de diferentes formas de conexão contrastiva,

concessiva ou condicional estão patentes nos textos oito, nove e dez. Por fim, os dois últimos textos dizem respeito a algumas preocupações discursivas e também de ordem pragmática aqui mais evidentes, mas que de alguma forma perpassam também alguns dos textos anteriores.

Fátima Oliveira